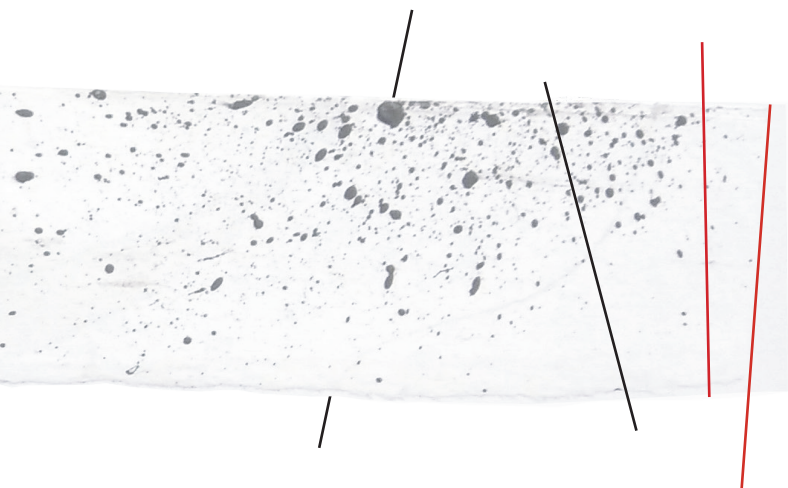


**Jorge Alexandre Costa**

**Preparatórios e Rudimentos  
sobre a disciplina de Formação Musical  
\_uma Teoria da Prática**



# **Preparatórios e Rudimentos sobre a disciplina de Formação Musical \_uma Teoria da Prática**

Formação Musical, um domínio disciplinar volúvel  
no *campo* do ensino artístico de música.  
Subsídios para a sua história [Relatório]

**Jorge Alexandre Costa**

**Preparatórios e Rudimentos  
sobre a disciplina de Formação Musical  
\_uma Teoria da Prática**

**Autor\_**Jorge Alexandre Costa

**Edição\_** INET - md | CIPEM  
cipem@ese.ipp.pt  
Rua Dr. Roberto Frias, 602  
4200-465 Porto  
22 5073383

**Capa/paginação\_**Manuel Jorge Carvalho

**Revisão do texto\_**Guilhermino Monteiro

**Impressão\_**NORPRINT A CASA DO LIVRO

**Depósito Legal n°** 540007/24

**ISBN** 978-972-8969-84-4

© Jorge Alexandre Costa

Porto\_novembro 2024



Livro financiado pela Fundação para a  
Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto  
UID/00472/2020.

Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser.

In *O ano da morte de Ricardo Reis* (2016, pp.22-23) de José Saramago, Porto: Fundação José Saramago e Porto Editora.



## AGRADECIMENTO

Uma palavra inicial de agradecimento (que por curiosidade é escrita no final de todo o trabalho desenvolvido, embora esteja sempre presente ao longo do mesmo) a duas pessoas que foram essenciais na construção do meu percurso académico e profissional e da minha forma de estar no *campo* musical e no *mundo da vida* (...afinal, parece que valeu a pena ler Pierre Bourdieu e Jürgen Habermas):

à minha querida amiga Graça Mota, que hoje, excepcionalmente, trato por tu, pelo apoio, confiança, amizade e cumplicidade com que me presenteaste ao longo destes anos;

à minha saudosa professora Maria Teresa Macedo, figura ímpar, quase centenária e, felizmente, ainda entre nós, pela forma inteligente, culta, assertiva e atenta com que sempre pautou a sua atitude docente ao longo da minha vida académica como seu aluno.

Muito obrigado a ambas.

Acrescento, ainda, uma outra palavra de agradecimento a todos aqueles e aquelas que me têm acompanhado (também serve aturado, ajudado e criticado) ao longo da minha vida com uma amizade, atenção e carinho desmedidos. Sem vós, sem a vossa presença, sem as vossas palavras esta “viagem”, que já começa a ser longa, nunca teria sido possível realizá-la e, muito menos, levá-la até bom porto.

Muito obrigado a todos(as).

*aos meus/minhas alunos(as)  
à Sofia, ao Tiago e à Beatriz  
à minha mãe*



# ÍNDICE

UMA ESPÉCIE DE PRÓLOGO...	11
FORMAÇÃO MUSICAL, UM DOMÍNIO DISCIPLINAR VOLÚVEL NO CAMPO DO ENSINO ARTÍSTICO DE MÚSICA. SUBSÍDIOS PARA A SUA HISTÓRIA	21
O QUE PRETENDE ESTE RELATÓRIO	
A NOÇÃO DE CAMPO COMO FERRAMENTA INTERPRETATIVA	23
A FORMAÇÃO MUSICAL NO CAMPO DO ENSINO DE MÚSICA	27
1. UM DOMÍNIO DISCIPLINAR VOLÚVEL	
2. DISCURSOS LEGAIS QUE FUNDAMENTAM A VOLUBILIDADE DA DISCIPLINA	30
2.1 Sobre a produção reformadora e as modificações políticas	33
2.2 Sobre a designação e duração da disciplina na estrutura curricular	52
2.3 Sobre os propósitos, as orientações, os objetivos e os programas	78
2.4 Sobre a bibliografia específica ou outra similar adotada	123
EPÍLOGO DO RELATÓRIO	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
DOCUMENTOS LEGAIS REFERENCIADOS	152

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 01 – Campo do ensino artístico e especializado de música
- Fig. 02 – Capitais em jogo no campo do ensino artístico e especializado de música
- Fig. 03 – Cinco etapas sócio políticas para a análise da disciplina
- Fig. 04 – Plano curricular, Decreto de 20 de março de 1890
- Fig. 05 – Curso Geral de Música (articulado), Portaria n.º 294/84 de 17 de maio
- Fig. 06 – Curso Complementar de Música (articulado), Portaria n.º 294/84 de 17 de maio
- Fig. 07 – Curso Básico de Música (supletivo), Despacho n.º 76/SEAM/85 de 27 de setembro
- Fig. 08 – Curso Complementar de Música (supletivo), Despacho n.º 76/SEAM/85 de 27 de setembro
- Fig. 09 – Curso Complementar de Música (articulado), Despacho n.º 65/SERE/90 de 17 de setembro
- Fig. 10 – Curso Complementar de Música (supletivo), Despacho n.º 65/SERE/90 de 17 de setembro
- Fig. 11 – Tabela de conversão da disciplina, Despacho n.º 78/SEAM/85 de 27 de setembro
- Fig. 12 – Tabela de conversão da disciplina, Despacho n.º 65/SERE/90 de 17 de setembro
- Fig. 13 – Curso complementar de Formação Musical (articulado), Portaria n.º 294/84 de 17 de maio
- Fig. 14 – Curso Básico de Música 2.º ciclo, Portaria n.º 223A/2018 de 3 de agosto
- Fig. 15 – Curso Básico de Música 3.º ciclo, Portaria n.º 223A/2018 de 3 de agosto
- Fig. 16 – Curso Secundário de Música, Portaria n.º 229A/2018 de 14 de agosto
- Fig. 17 – Curso Básico de Instrumento, Portaria n.º 531/1995 de 2 de junho
- Fig. 18 – Curso Secundário de Instrumento, Portaria n.º 531/1995 de 2 de junho
- Fig. 19 – Curso Secundário de Instrumentista, Portaria n.º 220/2007 de 1 de março
- Fig. 20 – A disciplina de Formação Musical ou congénere nos planos curriculares do ensino superior
- Fig. 21 – Designação e duração curricular da disciplina
- Fig. 22 – Áreas de conhecimento da disciplina de Física do Som
- Fig. 23 – Conteúdos curriculares fundamentais da disciplina
- Fig. 24 – Breve Tratado de Musicographia, 1854
- Fig. 25 – Compendio Elementar de Musica, 1881

Fig. 26 – Novo Curso da Aula de Rudimentos, 1934

Fig. 27 – Lições de Solfejo, 1922

Fig. 28 – Solfejos Autógrafos de Compositores Portuguezes, 1921

Fig. 29 – Exercícios Graduados de Solfejo, 1915

Fig. 30 – Teoria da Música, 1986

Fig. 31 – Epigrams, 1926

Fig. 32 – Solfègè, Cours Elementaire, 1971

Fig. 33 – Fernand Fontaine, 1955

Fig. 34 – Modos Vetus, 1963

Fig. 35 – Síntese analítica

Fig. 36 – Lugar da disciplina em função da autonomia, identidade e dimensão (ensinos básico e secundário)

Fig. 37 – Lugar da disciplina em função da autonomia, identidade e dimensão (ensino superior)



## UMA ESPÉCIE DE PRÓLOGO...

Em dezembro de 2023 submetemos à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de acordo com a alínea b), artº 5.º do Decreto-Lei n.º 239/2007, o pedido para realização de provas públicas com efeitos de atribuição do título académico de Agregado em Educação Artística.

Para a concretização destas provas elaboramos dois estudos reflexivos autónomos, muito embora complementares e articulados entre si, o **Relatório** e a **Lição**, que pretendiam, fundamentalmente, testemunhar o nosso conhecimento e envolvimento, académico, artístico e profissional, com os saberes da disciplina de Educação Musical ou Formação Musical e com as suas práticas letivas.

Ao primeiro estudo, o **Relatório**, uma reflexão crítica sobre percurso histórico, social e pedagógico da disciplina, desde o dealboar do século XIX até aos dias de hoje, atribuímos-lhe o título de *Formação Musical, um domínio disciplinar volúvel no campo do ensino artístico de música. Subsídios para a sua história*. E, ao segundo estudo, a **Lição**, uma reflexão sobre as nossas práticas letivas para o desenvolvimento da escuta, ao longo de mais de vinte e cinco anos, como docente desta disciplina, atribuímos-lhe o título de *A Análise Musical e a (re)construção de um habitus de escuta*<sup>1</sup>. Designamos por *Preparatórios e Rudimentos sobre a Disciplina de Formação Musical – Uma Teoria da Prática* ao conjunto destes documentos, como trabalho final único.

Estes dois estudos foram elaborados tendo em mente as ferramentas conceptuais de *campo* e de *habitus* desenhadas por Pierre Bourdieu para a *teoria da prática*, que aqui são assumidas como instrumentais para o enquadramento teórico (o *campo*) e o desenvolvimento da prática (o *habitus*), e que ajudam a estabelecer a referida articulação e complementaridade. Por um lado, observa-se qual a importância do lugar da Formação Musical no *campo* do ensino

---

<sup>1</sup> Cf. Costa 2017 e 2024.



artístico, especializado e profissional de música e, por outro, reequaciona-se a necessidade de desenvolvimento de um *habitus* de escuta emancipatório imprescindível para a sua valorização.

Neste sentido, tanto o **Relatório** como a **Lição** têm como propósito fundamental “falar sobre” a disciplina de Formação Musical, ou de disciplina congénere, designadamente, o Solfejo e Rudimentos, a Educação Musical, a Formação Auditiva ou a Teoria Musical e Educação Auditiva, entre muitas outras designações possíveis, enquanto unidade curricular singular do *campo* do ensino artístico, especializado e profissional de música.

Este “falar sobre” a disciplina de Formação Musical encontra-se apoiado numa longa ação docente reflexiva e crítica, que procurou sempre teorizar as práticas letivas musicais que foram sendo desenvolvidas, num conhecimento que é construído pela ação e pela investigação constante sobre o objeto de saber em apreço e por uma diversidade de situações ou circunstâncias, muitas delas fruto de um simples acaso, mas que nem por isso, deixaram de ter uma causalidade interessante.

Elencamos, sem qualquer princípio ou justificação na sua ordenação, algumas destas circunstâncias responsáveis por este desafio e pela vontade em responder a este mesmo desafio de forma académica em formato de um **Relatório** e de uma **Lição**.

Uma primeira circunstância, diz respeito ao período temporal por nós dedicado à leção desta unidade curricular. No ano letivo de 2021/22 completamos vinte e cinco anos de atividade letiva, a tempo integral e em exclusividade, a lecionar a disciplina de *Teoria Musical e Educação Auditiva*, nos seis semestres académicos do curso de licenciatura em Educação Musical, na unidade técnico-científica de Música e Drama da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. São vinte e cinco anos de práticas letivas em Formação Musical que, em nosso entender, são um período de experiência e de maturidade profissional que não é despiciente e, por isso, que não deve ser deixado em branco.

Uma segunda circunstância, que remete para o facto de ter sido proponente, em 2012, e, posteriormente, nomeado coordenador do mestrado em ensino de música – ramo Formação Musical, realizado em parceria com a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, desde o seu surgimento curricular no ano letivo de 2013/2014 até ao presente. A responsabilidade por este segundo ciclo de formação profissionalizante permitiu-nos, não só contactar e supervisionar uma multiplicidade de estágios em Formação Musical, realizados em diferentes contextos escolares do ensino artístico, especializado e profissional de música, como orientar os respetivos relatórios de estágio com os seus múltiplos projetos de investigação sobre temas relacionados com a disciplina de Formação Musical. Neste sentido, foi uma forma privilegiada de contactar e refletir criticamente sobre as diferentes realidades de ensino, os diferentes perfis académicos e profissionais dos professores, estagiários e cooperantes, as diferentes práticas pedagógicas, as diferentes problemáticas de aprendizagem e as diferentes temáticas investigativas em Formação Musical.

Uma terceira circunstância feliz foi o (re)encontro, ao longo da nossa atividade investigativa, com uma figura ímpar da sociologia geral que marcou profundamente a nossa forma de olhar a sociedade e o mundo da música e do seu ensino. Referimo-nos ao sociólogo francês Pierre Bourdieu que, infelizmente, só tivemos o prazer de conhecer através da leitura da sua vasta obra. O seu pensamento sobre a teoria da prática, com as ferramentas conceptuais de *habitus* e *campo*, foi decisivo para enquadrar e modelar, teórica e metodologicamente, a problematização por nós construída em torno da disciplina de Formação Musical. Como o próprio sociólogo assumia, o seu pensamento, mais do que uma arvorada teoria, é um conjunto de ferramentas conceptuais e de procedimentos metodológicos imprescindíveis para a construção e análise de um qualquer objeto de estudo.

A quarta está relacionada com a nossa participação num evento internacional, o *Aural Skills Pedagogy Symposium*, realizado em abril de 2017 na Royal Academy of Music, em Londres, o primeiro simpósio realizado na Europa sobre esta temática e em que participaram figuras cimeiras desta área de saber, designadamente, Gary Karpinski, Kent Cleland e Christopher

Atkinson, entre muitos outros. Um marco importante para a disciplina, por si só, mas que ficou reforçado por ter despoletado a abertura de uma chamada de propostas, que iriam ser avaliadas por uma comissão científica internacional, com o objetivo de se realizar uma edição coletiva de um livro que se tornou uma referência sobre a temática do “aural skills pedagogy”. O livro, “The Routledge Companion to Aural Skills Pedagogy: Before, In and Beyond Higher Education”, editado por Paul Fleet (UK) e Kent Cleland (USA), foi apresentado, publicamente, em maio de 2021. É constituído por vinte nove artigos, de autores oriundos dos quatro cantos do mundo, sendo que um deles, o vigésimo segundo, é da nossa autoria, “Musical Analysis and the (Re)Construction of a *Habitus* of Listening”:

We started with five of the presentations from the [Royal Academy of Music] symposium, asking the authors to adapt (and, in some cases, expand) their presentations for inclusion in this book. We then put out a global call for proposals, which was enthusiastically answered. We soon found ourselves reading abstracts from all over the world on a variety of topics in aural-skills pedagogy. (Cleland e Fleet, 2021, p.1)

A quinta decorre do nosso envolvimento, no presente momento, como investigador principal, em dois projetos de pesquisa académica. Um primeiro projeto sobre o ensino artístico profissional de música - “*Isto não seria o mesmo sem as Escolas Profissionais de Música: Trinta Anos de Ensino Profissional de Música em Portugal*” – e, um segundo, sobre a Formação Musical no ensino superior de música – “*Práticas Letivas de Teoria Musical e Educação Auditiva no Ensino Superior: porquê, para quê, como, o quê e por quem*”.

Ambos os projetos implicam uma vasta revisão e atualização da literatura académica produzida sobre o ensino artístico de música e da Formação Musical, um olhar crítico comparativo sobre as políticas educativas que foram sendo implementadas para o ensino artístico e profissional de música, desde os ensinos básico e secundário até ao superior, em Portugal e um contacto próximo com diferentes realidades e agentes escolares, tanto nacionais como estrangeiros.

A familiaridade e a observação presencial de práticas letivas em estabelecimentos muito diferentes, como a Escola Profissional de Música de Espinho, a Escola Profissional Artística do Vale do Ave, o Conservatório de Música do Porto, o Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, o Departamento de Música da Universidade do Minho, Escola Superior de Música da Catalunha, o Real Conservatório Superior de Música de Madrid, o Conservatório Superior de Música de León y Castilla, o Conservatoire Royal de Bruxelles, a Royal Academy of Music of London, o Conservatorio di Musica Arrigo Boito di Parma, a Zurcher Hochschule der Kunste, a Universität Mozarteum Salzburg, a Anton Bruckner Privatuniversität Linz e a Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, entre muitos outros, têm-se constituído como um desafio sem paralelo para um conhecimento do “estado da arte” da Teoria Musical e da Educação Auditiva.

E uma sexta e última circunstância, que advém da nossa perceção, por um lado, enquanto aluno de várias instituições de educação artística, designadamente, do Conservatório de Música do Porto, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sobre o ensino aprendizagem de música, em geral, e da disciplina de Formação Musical, em particular. E, por outro, enquanto diretor pedagógico de uma escola de ensino especializado de música durante mais de vinte cinco anos.

Desse tempo, referimo-nos às décadas de 70 e 80 do século XX, ficou-nos a memória, que julgamos não estar muito longe da verdade, de que as aprendizagens em música pareciam assentar numa espécie de um duplo primado. No *primado de alguns*, porque se destinavam a poucos e no *primado do dom*, seja lá o que isso significa, porque se destinavam aos eleitos para a música.

Nessa época (felizmente não é o que se verifica nos dias de hoje, pelo menos de uma forma tão gritante) só alguns bafejados pela sorte - teimosia e vontade própria também contam para este destino - atravessavam as portas de entrada destas escolas de ensino artístico

especializado de música. E, no caso da disciplina que me ocupa, a Formação Musical, quando sentados na sala de aula, só alguns deles é que conseguiam responder de forma consequente às perguntas dilacerantes do professor no final de cada um dos exercícios ou da aula: “conseguieste escrever a melodia, ou o ritmo ou a progressão harmónica que escutaste?”, ou “conseguieste cantar afinado a melodia que tiveste de ler à primeira vista?”. Para aqueles que respondiam afirmativamente o professor vaticinava um efusivo “ótimo, então tens um bom ouvido e uma boa voz” e para os restantes, para aqueles que respondiam de uma forma negativa ou vacilante, tecia o habitual comentário “deixa lá, para a semana tentas uma outra vez”. Como ultrapassar esta falta de *dom* nem uma palavra, nem uma estratégia, apenas, uma espécie de silêncio pedagógico introspetivo que apelava, sobretudo, à desistência.

Esta *praxis do dom* que impregnava o ensino da música dita erudita fazia-nos sentir que esta arte estava inserida num mundo hermético e esotérico, pouco acessível ao comum dos mortais. Mas também nos permitia perceber que este tipo de postura visava reforçar, talvez inconscientemente, uma forma de elitização do próprio ensino de música. As palavras de Vasco Pulido Valente a propósito do sentido da linguagem esotérica são, de certo modo, eloquentes sobre qual o significado desta forma de estar (ou de querer estar) no ensino de música:

Não será a linguagem esotérica a forma como as clerezias intelectuais pequeno-burguesas se afirmam detentoras da ‘ciência’ e se distinguem das massas ignoras? Não será a linguagem esotérica a forma como manifestam a sua superior vocação de mando e implicitamente o reclamam? Não será a linguagem esotérica a forma de manter o carácter ‘sagrado’ do ‘saber’ e o subtrair à inspecção e controlo do homem dito comum? Não será o progressivo exacerbamento do hermetismo um sintoma da perda de prestígio e poder do ‘intelectual’ em sociedades cada vez menos rurais e iletradas? (Valente, 1979, p.31)

Curiosamente, volvidos todos estes anos, esta temática do *dom* parece ainda persistir e ter alguma visibilidade nas conversas e nas práticas de alguns docentes de Formação

Musical. As nossas deslocações, diálogos e observações aos diferentes estabelecimentos de ensino de música nacionais, fruto das práticas supervisivas que realizamos no âmbito do mestrado em ensino da Formação Musical e dos projetos de investigação em que nos encontramos envolvidos, têm-nos permitido, efetivamente, perceber, não só este facto, como um segundo aspeto decorrente ou prova deste que, também, sempre nos inquietou, como estudante no passado e nos inquieta como docente nos dias de hoje. Referimo-nos às aprendizagens em Formação Musical que se desenvolvem e pugnam por uma suposta *linearidade e homogeneidade* na forma de escutar e perceber a música.

Ou seja, para alguns docentes desta disciplina as aprendizagens em Formação Musical tendem a assumir como pressuposto pedagógico que i) todos os alunos escutam de uma mesma maneira um determinado excerto musical; ii) que esta escuta deve ser transcrita ou cantada após um mesmo número de repetições de audições do excerto; e iii) que esta escrita ou reprodução se deve realizar durante um espaço de tempo similar. Pensar que um excerto musical pode ser escutado de forma diferente (ou ter uma explicação analítica diferente) e que um aluno possa necessitar de o ouvir mais vezes, ou mais vezes determinados aspetos da sua construção e que o possa fazer no seu tempo que não é, necessariamente, igual ao dos outros, é algo que não parece, por vezes, fazer parte da equação ensino aprendizagem em música. O mesmo princípio de *linearidade e homogeneidade*, também se verifica nas aprendizagens com a leitura em música. Nas práticas letivas, a ênfase parece estar mais colocada na leitura como um produto final, no resultado que se obtém, do que no processo que cada um necessita de percorrer para conseguir, no seu tempo e do modo que lhe for mais explícito e gratificante, chegar ao tal produto final.

Uma ressalva que, por ser verdade e de justiça, devemos salientar. Não foi por mero acaso que referimos, anteriormente, a palavra *perceção* e não *experiência* pessoal, porque felizmente fomos bafejados, não pela magia do *dom*, mas pela sorte social familiar e pela mestria de uma música, a professora Maria Teresa Macedo, que, à época, já pensava a música e o ensino da disciplina de Formação Musical de uma forma diferente, não linear e homogénea, e

inovadora. Pensava a referida professora que o ensino de música devia ser feito, veja-se a inovação, a partir da música e não de meros exercícios maquiavélicos, descontextualizados de tudo, sem qualquer preocupação com uma chamada educação artística:

[...]

A Formação Musical no âmbito vocacional implica um alargado conhecimento e prática de todos os elementos empregues na feitura da música e ainda o domínio de um instrumento polifónico, o desenvolvimento do ouvido musical, da memória, da leitura, da escrita, da teoria, do canto e da improvisação. Devem também ser objeto de especial atenção o teatro, o movimento e a dança, bem como a literatura e a poesia, tão chegadas à música pelos seus textos inspiradores. A Formação Musical no âmbito da formação profissional é o momento em que cessa o estatuto do aluno e se transpõe o limiar da docência. Toda a formação anterior deve estar presente, acrescida de uma forte componente de didática e de psicologia. Assim o novo professor estará senhor de uma formação que lhe permitirá enfrentar o desafio da docência da Formação Musical como um ideal de vida, amor à música e à profissão. Todas estas considerações quase se transformam num programa que sempre pode ser alargado, mas que certamente será considerado utópico e drasticamente reduzido. Mas não podemos esquecer que as diferentes artes constantemente se entrelaçam, se completam e se vivificam. Descobrir esta verdade é alargar horizontes. É viver a arte da música numa outra dimensão. (Teresa Macedo, 2018)<sup>2</sup>

Temos a certeza de que só conseguimos realizar hoje esta reflexão, pensar a Formação Musical como uma Educação Artística, em parte, porque tivemos a professora Maria Teresa Macedo como docente de Formação Musical no passado. Durante seis anos no Conservatório de Música do Porto e três anos na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. E, sobretudo, porque a tivemos, também, como exemplo motivador para o nosso percurso como docente,

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada por Daniel Carvalho, em 2018, sob nossa orientação, à professora Teresa Macedo no âmbito do mestrado em ensino de música- ramo formação musical- da ESE/ESMAE do Politécnico do Porto.

investigador, músico e ator cultural, que bem ou mal, fomos construindo, a partir de um lugar na unidade Técnico-Científica de Música e Drama e no Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical, ambos sediados na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto e liderados de forma sagaz, colaborativa e carinhosa pela “senhora professora” Graça Mota.

Boa leitura.





## **FORMAÇÃO MUSICAL, UM DOMÍNIO DISCIPLINAR VOLÚVEL NO CAMPO DO ENSINO ARTÍSTICO DE MÚSICA. SUBSÍDIOS PARA A SUA HISTÓRIA**

### **O QUE PRETENDE ESTE RELATÓRIO**

O **Relatório**, com o título - *Formação Musical, um domínio disciplinar volúvel no campo do ensino artístico de música. Subsídios para a sua história* -, tem como propósito fundamental de descrever e interpretar criticamente o percurso histórico da disciplina de Formação Musical, ou suas congéneres, no âmbito do ensino artístico especializado público (e, cumulativamente, do ensino artístico, especializado e profissional privado, a partir da década de 80 do século XX) de música em Portugal, a partir do conceito de *campo*, desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), como ferramenta teórica e metodológica capaz de gerar, organizar e sistematizar o conhecimento produzido.

A construção desta perspetiva reflexiva e crítica da disciplina é realizada, por um lado, a partir de um inter-relacionamento de saberes multidisciplinares, designadamente entre a música, a educação, a sociologia e a história, e, por outro, a partir da interpretação e da análise crítica das principais reformas implementadas e de muitos outros documentos formais, designadamente, regimentos, regulamentos, programas, editais e demais ofícios, fundamentais para a estruturação deste ensino.

O período em estudo inicia-se com o aparecimento do Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa, em 1835, com a criação da aula de *Preparatórios e Rudimentos*, e estende-se até aos conservatórios públicos nacionais, às escolas privadas (de direito privado e de dependência autárquica) de ensino artístico, especializado e profissional de música, de diferentes níveis de ensino, e aos demais institutos, escolas e departamentos superiores de música dos nossos dias, com a disciplina de Formação Musical ou designação congénere.

As diferentes reformas, programas e regulamentos produzidos e implementados - o corpus

empírico de base para este estudo – são alvo de uma análise de conteúdo que incidirá, fundamentalmente, sobre quatro eixos orientadores:

- i) os autores, as condições e os contextos que envolvem a construção de cada uma das reformas;
- ii) o *lugar* da disciplina de Formação Musical na estrutura curricular do ensino artístico, especializado e profissional de música – designação e duração temporal;
- iii) os propósitos, as orientações, os objetivos ou os programas definidos para o ensino da disciplina em cada uma das reformas;
- iv) e, por último, a bibliografia específica, especializada ou outra qualquer similar que foi sendo adotada ao longo dos tempos no âmbito da sua lecionação, tendo em atenção os autores, a proveniência geográfica e os conteúdos abordados.

Os resultados obtidos permitem-nos mapear, simbolicamente, os trajetos históricos pedagógicos que a disciplina de Formação Musical (ou disciplinas semelhantes) foi construindo, tendo sempre como referencial os *capitais* (o reconhecimento e a valoração) de *autonomia*, de *identidade* e de *dimensão* que lhe foram consignados, ao longo dos tempos, pelos diferentes atores e reformas do ensino artístico, especializado e profissional de música.

## A NOÇÃO DE CAMPO COMO FERRAMENTA INTERPRETATIVA

A interpretação e a reflexão crítica sobre o ensino artístico, especializado e profissional de música podem ser encetadas a partir de diferentes olhares teóricos e metodológicos. Em nosso entender, a teoria da prática<sup>3</sup> desenvolvida por Pierre Bourdieu, designadamente com as suas ferramentas conceptuais e metodológicas de *habitus* e *campo*, pode assumir, neste âmbito de ensino, tal como em muitos outros, um contributo heurístico bastante interessante e distintivo.

A teoria da prática - ou teoria da ação - é um método de reflexão teórica e de operacionalização metodológica sobre a ação, alternativo ao correr intelectual sociológico vigente<sup>4</sup>, sedimentado numa interdependência constante entre a teoria e a prática e numa reflexividade permanente sobre a teoria da prática. *Habitus* e *campo* são, neste domínio, dispositivos científicos plurais, heterogêneos<sup>5</sup>, duráveis e transferíveis, imprescindíveis para a construção e análise dos diferentes objetos e para a deslocação dos conhecimentos, que vão sendo adquiridos no seio de uma determinada área de investigação para uma outra qualquer área. É, por isso, que este método, face à sua múltipla aplicabilidade e importância plural, se situa para além do objeto que pretendemos analisar:

L'objet particulier de cette recherche, si important soit-il, compte en effet moins, il me semble, que la méthode qui lui a été appliquée et qui peut s'appliquer à une infinité d'objets différents. (Bourdieu, 1982, p.50)

A teoria da prática ou teoria da ação proposta por Pierre Bourdieu que, por não se compaginar apenas aos procedimentos, por querer fugir de um ecletismo teórico agregador, por almejar novos instrumentos e por procurar um discurso sociológico que não se interessa por descobrir

---

<sup>3</sup> Cf. a obra *Esboço de Uma Teoria da Prática. Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila*, de Pierre Bourdieu.

<sup>4</sup> Referimo-nos a teorizações sociológicas como a *Teoria do Conflito* marxista, o *Funcionalismo* de Durkheim, o *Interacionismo Simbólico* de Herbert Mead, a *Teoria da Estruturação* de Giddens ou o *Pós-Modernismo* de Lyotard, entre muitas outras.

<sup>5</sup> Os conceitos de *habitus* e de *campo* de Pierre Bourdieu são, no entender de alguns dos seus estudiosos críticos, bastante questionáveis, porque não são, na sua essência, plurais e heterogêneos, mas sim únicos e homogêneos. A este propósito ver obras de Bernard Lahire sobre o *Homem Plural* (2003) e o *Mundo Plural* (2017). Em nossa opinião, esta crítica levanta-nos algumas dúvidas quanto à sua pertinência lógica no discurso que Bourdieu desenvolveu ao longo da sua vasta obra.

o que é, mas o que é suposto ser, nos proporciona uma nova maneira de olhar, de colocar os problemas e de fazer perguntas sobre a realidade social que, na sua essência, não é nem é material nem simbólica, não é objectiva nem subjectiva, nem estruturalista nem fenomenologista, nem, muito menos, uma simples mistura de qualquer uma das duas posições indicadas. É uma realidade social que existe na e pela inter-relação das posições dicotómicas em jogo (Harker, 1990, pp.195-196). Resumindo, com as palavras de Loïc Wacquant,

(...) based on a non-Cartesian social ontology that refuses to split object and subject, intention and cause, materiality and symbolic representation, Bourdieu seeks to overcome the debilitating reduction of sociology either an objectivist physics of material structures or a constructivist phenomenology of cognitive forms by means of a genetic structuralism capable of subsuming both. He does this by systematically developing not a theory strictu sensu so much as a sociological method consisting essentially in a manner of posing problems, in a parsimonious set of conceptual tools and procedures for constructing objects and for transferring knowledge gleaned in one area of inquiry into another. (1996, p.5)

É um método que tenta romper com o divórcio contínuo existente entre o pensamento teórico e a pesquisa empírica, entre a teoria e a prática, e que se mobiliza por uma não aceitação dos enfeudados paradigmas sociológicos dicotomizantes tradicionais da ciência social, nomeadamente, os antagonismos irresolúveis entre subjectividade e objectividade, intencionalidade e causalidade, finalismo e mecanicismo, nominalismo e realismo, voluntarismo e determinismo ou representação simbólica e materialidade e, mais recentemente, entre agentes cognitivos e estruturas sociais e entre microsociologia e macrosociologia<sup>6</sup>.

Assim, observa-se que o ensino artístico, especializado e profissional de música é um *campo* de formação técnica (do domínio instrumental dos elementos essenciais à produção, interpretação, percepção e fruição do discurso musical) e de formação cultural (do domínio da história, da estética

---

<sup>6</sup> A este propósito ver *Sociology* (1997) de Anthony Giddens, *Sociologia* (1995) de Carvalho Ferreira *et al.* *Teoria Sociológica Contemporânea* (1993) de George Ritzer.

e da partilha de uma variedade de conhecimentos musicais e culturais transdisciplinares). Mas também é um *campo* de ensino e aprendizagem onde os diferentes domínios disciplinares estruturantes (o Instrumento, a Prática Instrumental Coletiva de dimensão variável, a História da Cultura e das Artes, a Análise Musical, as Técnicas de Composição e a Formação Musical) e os respetivos atores que nele participam, se envolvem em relações exteriores de distinção e de afirmação, de *habitus*, que são interiorizadas e incorporadas no decorrer das suas práticas.

A noção de *campo* aqui utilizada pode ser conceptualizada como uma rede ou configuração de relações objetivas entre uma pluralidade de agentes, individuais ou coletivos, que ocupam determinadas posições no seio de um *campo* específico - no nosso caso, uma rede de relações objetivas entre disciplinas, conteúdos e professores que se localizam em diferentes lugares do *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música. Estas relações objetivas são relações históricas concorrenciais socialmente construídas a partir e entre posições ancoradas em formas específicas de *capital*, que existem e perduram para além da consciência e da vontade de cada indivíduo (Bourdieu e Wacquant, 1996; Bourdieu, 2003).

O *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música, cuja génese assenta numa divisão e articulação da organização curricular e do trabalho pedagógico, apresenta-se como um espaço relativamente autónomo (Bourdieu, 1996) porque obedece a lógicas que são, simultaneamente, genéricas e específicas (Bourdieu, 2004). Lógicas genéricas porque os conhecimentos adquiridos num qualquer *campo* particular (*campo* político, *campo* religioso, *campo* artístico, *campo* desportivo, etc.) são úteis para interrogarmos e interpretarmos outros *campos* e lógicas específicas porque todos os *campos* são dotados de necessidades e de interesses que lhes são exclusivos e irredutíveis aos múltiplos espaços existentes (Bourdieu e Wacquant, 1996).

O *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música, tal como qualquer outro *campo*, comporta-se, por um lado, como um *campo de forças* entre domínios disciplinares dominantes (principais) e dominados (assumidos como funcionais ou de apoio aos dominantes) e, por outro, como um *campo de lutas*, ou um espaço de conflito e de competição, onde os diferentes saberes disciplinares, que se manifestam com diferentes capitais de *autonomia*, de *identidade* e de *dimensão*, se confrontam e engendram estratégias para conservar

ou transformar as suas posições (Bourdieu e Wacquant, 1996; Bourdieu, 2001; 2005).

Neste sentido, a construção de um qualquer domínio disciplinar neste *campo* específico implica a ocupação de um espaço de representação significativo (ter *dimensão*), com traços distintivos próprios (assumir uma *identidade*) e uma busca de emancipação sobre os demais domínios do saber (usufruir de *autonomia*).

Estes diferentes capitais mencionados são os elementos de valoração simbólica que dão sentido e razão de sobrevivência aos diferentes atores – leia-se, neste caso, disciplinas, conteúdos e professores - que participam no *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música. O conceito de *capital* proposto significa, por um lado, o conjunto das propriedades que são detidas e acumuladas por estes domínios disciplinares ao longo da sua existência e, por outro, o conjunto dos recursos que dá sentido à estrutura de distribuição inerente a cada *campo* e que justifica a sua presença e o seu funcionamento (Fig.01).

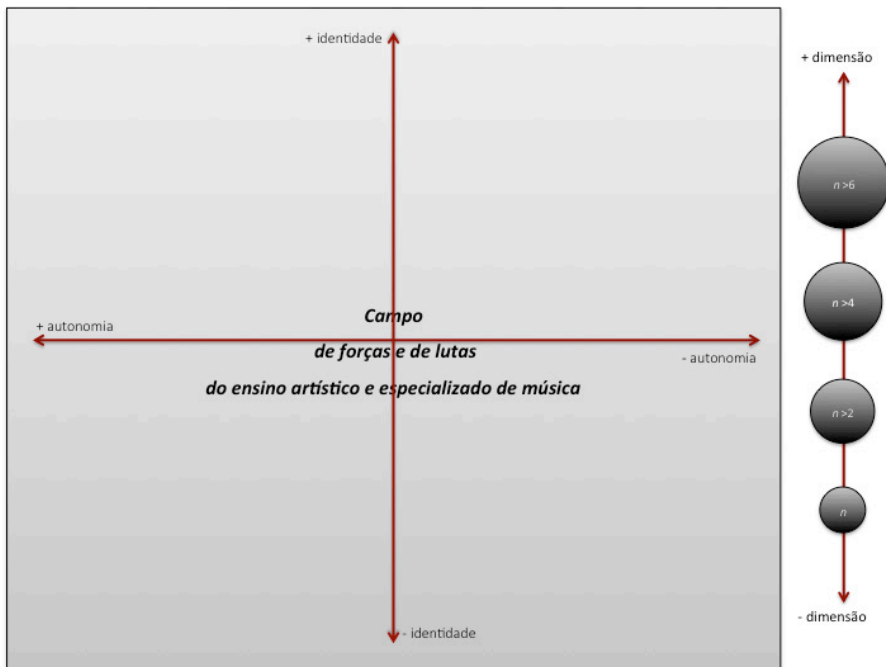


Fig. 01 – *Campo* do ensino artístico e especializado de música

## A FORMAÇÃO MUSICAL NO CAMPO DO ENSINO ARTÍSTICO E ESPECIALIZADO DE MÚSICA

### 1. UM DOMÍNIO DISCIPLINAR VOLÚVEL

Orientemos o nosso olhar apenas para um dos domínios disciplinares constitutivos deste *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música, para aquele que diz respeito a esta reflexão crítica – a disciplina de Formação Musical ou suas congéneres<sup>7</sup>.

Julgamos poder afirmar que a Formação Musical é, genericamente, um domínio disciplinar que, muito embora tenha sido um elemento curricular constante na construção formal do ensino de música, regista, quase sempre, uma presença valorativa irregular no *campo* da formação artística, especializada e profissional em música, seja esta ao nível dos ensinos básico e secundário ou mesmo ao nível do ensino superior.

Uma presença que apelido de volúvel face ao reconhecimento simbólico variável que lhe é consignado, formal ou informalmente, pelos diferentes agentes envolvidos em termos de *autonomia* programática, de *identidade* formativa e de *dimensão* curricular.

Em nosso entender, os fatores que contribuem para esta incerteza ou quase subalternidade disciplinar são vários e surgem a partir das mais variadas circunstâncias, designadamente:

- i) do papel central da aprendizagem do instrumento/canto (da prática instrumental/vocal individual ou coletiva) nos currículos do ensino artístico, especializado e profissional de música;
- ii) da configuração curricular histórica e pedagógica desta disciplina como uma unidade de saber anexa a uma outra formação principal;

---

<sup>7</sup> A propósito desta construção teórica ver Costa *et al.* (2017).



iii) da forte componente de alfabetização (Fernandes, 2007, p.47) e do carácter tarefeiro e de treino (Pedroso, 2003, p.76) a que o ensino da disciplina recorre sistematicamente, tornando-se, por vezes, incompatível com a construção de um ensino mais crítico e amplo que permita o questionamento e a compreensão dos diversos contextos musicais (Karpinski, 2000a, p.4);

iv) da inexistência de programas de Formação Musical devidamente construídos e coerentes em termos de estrutura, objetivos, conteúdos, avaliação e estratégias possíveis a empreender<sup>8</sup>;

v) da (co)existência de uma pluralidade de perfis formativos na lecionação da disciplina Formação Musical, maioritariamente não orientados (ou, pelo menos, não complementados formativamente) para o exercício da docência deste domínio disciplinar;

vi) ou da ausência de uma investigação<sup>9</sup>, nacional e estrangeira, sistemática e crítica sobre os diferentes domínios inerentes à teoria e às práticas em Formação Musical, entre muitos outros<sup>10</sup>.

No entanto, e sem pretender contrariar a afirmação de subalternidade referida, não podemos deixar de reconhecer que a disciplina de Formação Musical, apesar das circunstâncias históricas e das adversidades educacionais que a foram envolvendo, foi construindo um percurso com transformações assinaláveis.

Recorde-se, a este propósito, as mudanças ocorridas com a reforma do ensino do

---

<sup>8</sup> É relevante observar que a grande maioria dos documentos curriculares produzidos pelas diferentes escolas de ensino especializado de música, básico e secundário, sobre a Formação Musical não fazem qualquer referência explícita à visão que cada instituição detém sobre a disciplina. Ao nível do ensino superior, sobre este aspeto, os programas apresentam-nos, por vezes, uma informação mais concreta.

<sup>9</sup> Os trabalhos de investigação desenvolvidos, no âmbito dos mestrados, na especialidade de Formação Musical são, apesar das limitações inerentes, um excelente contributo para contrariar esta ausência de investigação.

<sup>10</sup> Recorde-se a propósito que existe uma vasta bibliografia e reflexão investigativa sobre Educação Musical, como disciplina da formação geral do ensino básico, cujos conhecimentos podem ser, naturalmente, transferidos para o estudo da Formação Musical do ensino artístico especializado.

Solfejo, liderada por Viana da Mota, em 1934; a presença de Edgar Willems, em 1954, no Conservatório de Música do Porto, com o apoio do Instituto de Alta Cultura; a Experiência Pedagógica implementada nos conservatórios em 1971, desenhada por Veiga Simão no ano de 1967, em que a disciplina de Solfejo dá lugar à nova disciplina de Educação Musical; o papel inovador da Fundação Calouste Gulbenkian, nomeadamente, de Madalena de Azeredo Perdigão e da Associação Portuguesa de Educação Musical, nas décadas de sessenta e setenta do século passado, na divulgação de figuras ímpares da pedagogia musical<sup>11</sup>; a alteração da designação da disciplina de Educação Musical para Formação Musical, com oito anos de duração, em 1984; a implementação e reformulação do curso secundário de Formação Musical, em 1984 e 1990; a criação dos primeiros cursos superiores de direção, teoria e formação musical nas escolas superiores de música e universidades; o aparecimento dos mestrados profissionalizantes em ensino de música – ramo Formação Musical na segunda década do século XXI; ou a homologação, em 2020, das aprendizagens essenciais para a disciplina de Formação Musical como componente científica dos cursos artísticos e especializados de música<sup>12</sup>.

São estes pressupostos de historicidade e de mais ou menos-valia pedagógica que a disciplina foi assumindo que se pretende observar e sublinhar a partir de uma leitura atenta dos principais decretos reformadores, programas implementados e outros documentos legais. A análise crítica dos conteúdos e das circunstâncias que sustentam a documentação em causa permite-nos perceber qual é o verdadeiro lugar que a disciplina de Formação Musical ocupou e ocupa no seio do *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música, em geral, face ao reconhecimento simbólico dos *capitais* - de *autonomia*, de *identidade* e de *dimensão* - que lhe atribuem relevo e reconhecimento como disciplina (Fig 02).

---

<sup>11</sup> Cf. o volume editado pela Fundação Calouste Gulbenkian que recolhe um conjunto de textos de Madalena Perdigão coordenado por Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida.

<sup>12</sup> Sobre as transformações referidas ver: Decreto-Lei n.º 23:577, de 19 de fevereiro de 1934, Decreto-Lei n.º 47:480, de 2 de janeiro de 1967, Decreto-Lei n.º 47:587, de 10 de março de 1967, Portaria n.º 294, de 17 de maio de 1984, Despacho n.º 65/SERE/90, de 23 de outubro, e o Despacho n.º 7415, de 24 de julho de 2020.

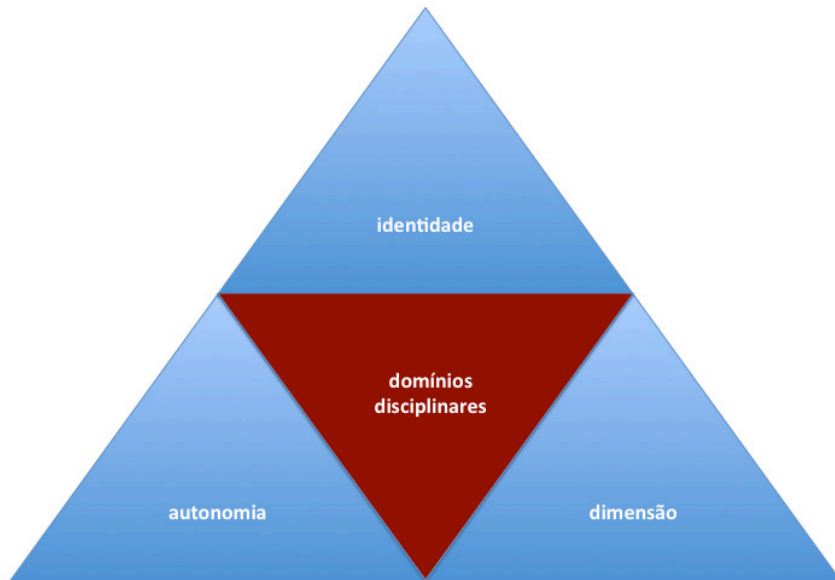


Fig. 02 – Capitais em jogo no campo do ensino artístico e especializado de música

## 2. OS DISCURSOS LEGAIS QUE FUNDAMENTAM A VOLUBILIDADE DA DISCIPLINA

O *corpus* documental que se utiliza para compreender e sustentar empiricamente o lugar que a disciplina de Formação Musical ocupa no seio deste *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música foi construído, exclusivamente, a partir dos programas, dos regimentos, dos ofícios, dos editais, das atas e da legislação fundamental produzida para a regulamentação deste tipo de ensino, desde a década de 30 do século XIX até aos dias de hoje.

A documentação em apreço foi coligida, organizada e alvo de uma análise de conteúdo parcial/focalizada (Hodder, 2000), tendo em atenção as diferentes categorias engendradas para a compreensão do objeto de interesse – a disciplina de Formação Musical ou sua congénere curricular.

A análise de conteúdo é uma técnica, clássica e moderna, de tratamento de informação que é utilizada pelos diferentes métodos nos vários níveis de investigação empírica, nomeadamente, ao nível descritivo, correlacional ou causal. Através desta análise de conteúdo podemos descrever (enumeração das características), inferir (procedimento intermédio que permite a passagem explícita e controlada da descrição à interpretação) e interpretar (atribuição de significados às características) que causas e/ou que efeitos a mensagem transporta e obter, de uma forma lógica e fundamentada, conhecimentos sobre o seu autor e/ou sobre o meio envolvente aquando da sua escrita (Bardin, 2003). Mas também é um método, enquanto processo que permite extrair sentidos de um texto (“o que é que o texto quer dizer?”), através do recurso à formulação de unidades de classificação e de categorias de análise, à descrição científica quantitativa e qualitativa e à inferência e interpretação – um processo racional para se chegar a um determinado fim (L' Ecuyer, 1990). Esta análise de conteúdo deve ser realizada de forma objetiva e metódica e de forma exaustiva e sistemática. A inclusão ou exclusão de um determinado conteúdo numa dada categoria deve concretizar-se, apenas, conforme princípios rigorosos, consistentes e sistemáticos. E, por último, a interpretação e a inferência devem ser realizadas a partir dos dados recolhidos de forma a produzir novos discursos (Bardin, 2003).

Temos assim uma análise de conteúdo de formas de comunicação que se apresenta algures entre a técnica (definição estrita) e o método (definição ampla), que se afasta de um pronto-a-vestir conceptual, que se aproxima de um processo de reinvenção constante e que se orienta para o desempenho claro de duas funções fundamentais. Duas funções que podem concorrer, aparentemente, de forma dissociável ou dependente, tendo a primeira uma função heurística (a tal arte da descoberta), que se organiza como a propensão para a descoberta, para ver “o que é que dá”, e, a segunda, uma função de administração da prova ou para servir de prova, orientada por hipóteses e métodos de análise no sentido de obter confirmações ou infirmações (Bardin, 2003).

Neste sentido, a análise de conteúdo não se identifica com as chamadas grandes narrativas

modernas da “linha condutora determinante através da qual somos colocados na história como seres dotados de um passado definido e de um futuro previsível” (Giddens, 1996, p.2). Pelo contrário, a análise de conteúdo aproxima-se de uma posição de desorientação face à impossibilidade de obtenção de um conhecimento sistemático do social, integrando-se mais numa perspetiva pós-moderna que reconhece no conhecimento uma pluralidade de pretensões heterogéneas, nas quais a ciência não tem um lugar, propriamente, privilegiado.

Acima de tudo, muito singelamente, pretende-se compreender e interpretar o sentido que as pessoas dão às suas ações. Pode-se dizer que a análise de conteúdo, metaforicamente, se assemelha a uma balança, porque para obter um qualquer resultado analítico tem que equilibrar dois pesos diferentes. O peso do rigor da objetividade que coloca num dos pratos desta balança e o peso da fecundidade da subjetividade que coloca no outro prato (Bardin, 2003). Nem a primeira se sobrepõe à segunda, nem esta tem mais relevo do que aquela. Neste sentido, é uma proposta analítica de rutura, cuja atitude visa ultrapassar, no que lhe for possível, a incerteza gerada pela posição individual e subjetiva - ultrapassagem da incerteza - e enriquecer informativamente, cada vez mais, o conhecimento ou o saber vivido sobre aquilo que está em jogo na análise social – o enriquecimento da leitura (Bardin, 2003).

Foi este posicionamento metodológico de rutura que esteve presente aquando da análise de conteúdo efetuada ao *corpus* documental a partir das quatro categorizações orientadoras principais engendradas a *priori*. A saber:

- i) os autores, as condições e os contextos que envolvem a construção das diferentes reformas;
- ii) a designação e duração da disciplina na estrutura curricular das reformas do ensino artístico, especializado e profissional de música;
- iii) os propósitos, as orientações, os objetivos ou os programas preconizados pelas reformas para o ensino da disciplina;
- iv) e a bibliografia específica ou outra similar adotada ou sugerida no âmbito da sua lecionação pelas várias reformas.

Os resultados obtidos permitem-nos mapear simbolicamente os trajetos históricos e pedagógicos da disciplina de Formação Musical tendo como referência a tipologia e o grau dos capitais mencionados anteriormente. Deste modo, percebemos qual o grau ou valor de *autonomia* que a disciplina de Formação Musical contém em relação às demais disciplinas (e.g. a valoração da importância da disciplina no currículo); se a Formação Musical tem uma *identidade* com características próprias e exclusivas que lhe permitem diferenciar-se de uma identidade coletiva, não obstante as possíveis articulações disciplinares (e.g. reconhecer a existência de um perfil docente específico e de um programa próprio para a disciplina); e, por último, qual a *dimensão* ou o tipo de presença que este domínio disciplinar tem no plano curricular global (e.g. atribuição de tempo/duração da disciplina ou mesmo a sua existência).

Uma última nota explicativa de sobreaviso: cada uma das categorizações definidas para a análise serão ilustradas, sempre que possível e que assim se justifique, por excertos retirados da documentação legal selecionada. Por vezes, os excertos utilizados alcançam uma dimensão excessiva no discurso, mas fazemo-lo, de uma forma consciente, para dar a conhecer as fontes primárias selecionadas e reforçar a visualização, a contextualização e a compreensão das ideias expressas.

## **2.1 Sobre a produção reformadora e as modificações políticas**

Sobre uma possível relação entre a produção legislativa reformadora pertinente para o ensino artístico e especializado de música e os acontecimentos e modificações políticas relevantes no panorama nacional, podemos identificar, a partir de um olhar abrangente sobre este extenso período, a existência de, pelo menos, cinco etapas fundamentais. Etapas que, naturalmente, abrangem no seio de cada uma delas outras tantas alterações reformadoras, mas que em nosso entender, no âmbito desta exposição e da história educacional, cultural, social e pedagógica da disciplina, em nada contribuem ou acrescentam para uma melhor validade do conhecimento obtido.

Uma primeira etapa identifica a relação entre a implementação e formalização do ensino de

música<sup>13</sup>, com a criação do Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa, posteriormente, designado como Conservatório Geral de Arte Dramática e, mais tarde, Conservatório Real de Lisboa, com as suas diferentes secções e escolas<sup>14</sup>, durante o período do governo setembrista (corrente mais à esquerda do movimento liberal) de Passos Manuel (1805-1865); e com a implementação, desenvolvimento e decadência da monarquia constitucional liberal, até ao período do governo de Hintze Ribeiro (1849-1907), líder do partido regenerador, no final do século XIX.

Este longo período abrange, política e socialmente, as épocas do Setembrismo (1836), do Cabralismo (1842), da Patuleia (1846), da Regeneração (1852), do Fontismo (1868), do Ultimatum britânico a Portugal (1890) e da Revolta Republicana no Porto (1891); e, musicalmente, todas as reformas e modificações operadas no ensino de música, desde o ano de 1835 até ao final do século XIX, mais precisamente até ao ano de 1898<sup>15</sup>.

É o período reformista, de implementação e maturidade da instituição Conservatório, que se inicia com personalidades como Domingos Bomtempo (1775-1842) e Almeida Garrett (1799-1854), em 1835, prossegue com Francisco Xavier Migone (1811-1861), em 1842, Guilherme Cossoul (1828-1880), em 1863, Augusto Palmeirim (1825-1893), em 1878, e termina com Eduardo Schwalbach (1860-1946), em 1895. Curiosamente, todos eles figuras proeminentes no universo da música, da dramaturgia e da literatura oitocentista nacional.

Desejando eu promover a Arte de Musica e fazer aproveitar os talentos, que para ella aparecem, principalmente no grande número d'orphãos, que se educam na Casa-pia: Hei

---

<sup>13</sup> Cf. Costa 2000.

<sup>14</sup> O Conservatório Real de Lisboa estava organizado em quatro secções: Língua Portuguesa, Literatura, História e Antiguidades e Música e Artes. E possuía três escolas: Declamação, Música e Dança e Mímica (Estatutos de 24 de maio de 1841).

<sup>15</sup> Cf. Criação do Conservatório de Música (Decreto de 5 de maio de 1835), integração no recém-criado Conservatório Geral de Arte Dramática (Decreto de 15 de novembro de 1836) e reestruturação posterior para Conservatório Real de Lisboa (Decreto de 4 de julho de 1840). Destacam-se, ainda, as reformas e regulamentos dos anos de 1838 (Programa de 2 de agosto e Relatório de 24 de novembro), 1839 (Regimento de 27 de março e o Plano de Estudos de 6 de setembro), 1840 (Programa de Estudos de 2 de outubro), 1841 (Estatutos de 24 de maio), 1869 (Reforma de 29 de dezembro), 1887 (Carta de lei de 25 de agosto), 1888 (Regulamento de 6 de dezembro), 1890 (Regulamento de 20 de março) e 1898 (Relatório e Decreto de 13 de janeiro e Regulamento de 28 de julho).

por bem Decretar que o Seminario da extinta Igreja Patriarchal seja substituido por um Conservatorio de Musica, que se estabelecerá na referida Casa-pia.

(Excerto do Decreto de 5 de maio de 1835)

SENHORA. – Por Seu Real Decreto de quinze de Novembro de mil oitocentos e trinta e seis, Foi Vossa Magestade Servida, Approvando a Proposta, que em doze do mesmo mez elevei á Sua Augusta Presença, crear o Conservatório Geral de Arte Dramática, encorporando n'elle o antigo Seminario de Musica, que, por Decreto de cinco de Maio de mil oitocentos e trinta e cinco, fora anexado á Casa Pia de Lisboa, e indemnizado com uma dotação do Thesouro Publico por seus bens, e rendas encorporadas nos bens nacionais, approvedo o estabelecimento pelas Côrtes, e marcados os ordenados dos seus Professores pela Lei de sete d'Abril do corrente anno, resta dar-lhe regimento, e estatutos, para que ele verdadeiramente preencha os seus fins, diffundindo, conservando, e rectificando o gôsto das Bellas-artes, e letras (...).

(Excerto do relatório de 24 de novembro de 1838)

Decretada ha pouco menos de dez anos, durante o periodo decorrido, tem este estabelecimento de ensino, graças a essa reforma, visto desenvolver a frequencia de alumnos que ali vão receber o ensino de musica em condições compativeis com limitados recursos de fortuna. Foi esta a mais importante consequencia d'essa medida governativa.

Hoje, assegurado o favor publico, começa de fazer-se sentir a necessidade de ministrar o ensino por forma a tornar o conservatorio de Lisboa uma escola artistica onde cada alumno possa adquirir, em condições de idoneidade, conhecimentos precisos para uma completa educação. N'esse sentido e sem derivar radicalmente da sua actual organização está orientada a reforma que tenho honra de submeter á sabia apreciação de Vossa Magestade.

(Excerto do preâmbulo da reforma de 13 de janeiro de 1898)

Uma segunda etapa destaca a relação entre a transformação e modernização do ensino de música e a transformação e modernização da sociedade portuguesa. É o período que decorre em torno da implementação da República, em 1910, e se prolonga até à chegada da ditadura



militar, em 1926. Musicalmente, podemos enquadrar este período a partir da reforma de Augusto Machado (1845-1924), em 1901<sup>16</sup>, diretor da Escola de Música do Conservatório entre os anos de 1901 e 1910; da nomeação da Comissão de Remodelação do Ensino Artístico, em 1918<sup>17</sup>, presidida pelo crítico de arte e musicólogo, António Arroio (1856-1934); até à mais importante reforma do ensino de música, a reforma de 1919<sup>18</sup>, em que pontuam figuras como Viana da Mota (1868-1948), Luís de Freitas Branco (1890-1955), António Arroio, Miguel Ângelo Lambertini (1862-1920), entre muitos outros, e a apresentação do programa para o ensino da disciplina de Solfejo no Conservatório Nacional<sup>19</sup>, nos anos de 1922, 1924 e de 1925<sup>20</sup>.

Um país musical é um país convenientemente preparado para aceitar todas as lições do progresso, para saber sentir e saber vibrar; um país cujo teatro represente a sua verdadeira missão, e seja o livro dos que não teem livros, como o exigia um bello espirito, recebe por este intermedio parte da sua educação moral e civica. Dos Conservatórios, organizados sob um alto pensamento artístico, devem naturalmente sair os elementos que produzam a resultante que se deseja.

(Excerto do preâmbulo do Decreto de 24 de outubro de 1901)

A realidade dos factos, mais do que o pêso dos argumentos, é que há-de mostrar as vantagens da presente remodelação do Conservatório de Lisboa.

Os seus processos de ensino eram antiquados. A sua organização defeituosa. O seu magistério

---

<sup>16</sup> Cf. Reorganização do Conservatório Real de Lisboa (Decreto de 24 de outubro de 1901), o regulamento interno (Decreto de 22 de novembro de 1901) e a listagem dos livros aprovados para o ensino de música neste estabelecimento (Decreto de 3 de setembro de 1903).

<sup>17</sup> Cf. Portaria de 21 de janeiro de 1918. A comissão nomeada era constituída por Viana da Mota, Luiz de Freitas Branco, Alexandre Rey Colaço e Miguel Angelo Lambertini.

<sup>18</sup> Cf. Decreto n.º 5:546, de 9 de maio de 1919, Decreto n.º 6:129, de 25 de setembro de 1919, e os Decretos n.º 15:561 e n.º 15:562, ambos de 9 de junho de 1928.

<sup>19</sup> Recorde-se que o Conservatório de Música do Porto era, à época, um estabelecimento de ensino municipal. Foi inaugurado em 9 de dezembro de 1917 (aprovado em sessão oficial da Câmara Municipal do Porto em 1 de julho de 1917) e só passou para a tutela do Ministério da Educação Nacional, em 1972. Sobre as alterações efetuadas ao regulamento do Conservatório de Música do Porto, durante este período, ver Decreto n.º 16:677, de 1 de abril de 1929, e Decreto n.º 18:995, de 1 de novembro de 1930.

<sup>20</sup> Cf. Programas do Conservatório Nacional para o Ensino preparatório de Solfejo de 23 de dezembro de 1922, de 8 de fevereiro de 1924 e de 19 de fevereiro de 1925. Ver ainda programa do Conservatório de Música do Porto, de 29 de fevereiro de 1928.

mal retribuído.

[...]

Seguiu-se nele a maioria das conclusões formuladas pela comissão de remodelação do ensino artístico, nomeada pela portaria de 21 de Janeiro de 1918, presidida pelo ilustre crítico de arte e erudito musicólogo, António Arroio, e da qual faziam parte José Viana da Mota, Alexandre Rey Colaço, Miguel Angelo Lambertini e Luis e Freitas Branco. Se não ficou desde já adoptada a totalidade dos alvitre apresentados pela referida comissão, foi unicamente por que acarretariam um grande acréscimo de despesa. Se assim não acontecesse, ter-se-ia ultrapassado o que a comissão preconizou, estabelecendo-se o excelente critério pedagógico da limitação da população escolar do Conservatório, como nos institutos similares de Paris, Bruxelas, Leipzig e Berlim.

(Excerto do preâmbulo do Decreto n.º 5:546 de 9 de maio de 1919)

Uma terceira etapa estabelece a relação entre o retrocesso e funcionalidade instrumental no ensino de música e a estagnação e conservadorismo político na sociedade portuguesa. Referimo-nos ao período político que abrange, globalmente, o Estado Novo, mais concretamente, ao período compreendido entre o último governo da ditadura militar, em 1930, liderado pelo general e político Domingos Oliveira (1873-1957), a presidência do Conselho de Ministros por Oliveira Salazar, desde 1932 a 1968, a Constituição de 1933 e a chegada ao governo da figura de Marcelo Caetano (1908-1980), nos anos de 1968 a 1974. É o período da reforma musical de 1930<sup>21</sup>, com todas as suas alterações subsequentes, nomeadamente, a da reforma do ensino do solfejo de 1934<sup>22</sup>. São atores intervenientes deste período, para além do ainda diretor do Conservatório, Viana da Mota, nas reformulações legais de 1930 e

---

<sup>21</sup> Cf. Decreto n.º 18:461, de 14 de junho de 1930, Decreto n.º 18:881, de 25 de setembro de 1930, e Programas do Conservatório Nacional para o Ensino preparatório de Solfejo de 2 de janeiro de 1931, publicados no Diário do Governo n.º 14/1931, de 17 de janeiro.

<sup>22</sup> Cf. as atas da Comissão eleita pelo Conselho Escolar do Conservatório Nacional para a reforma do ensino do Solfejo, presidida por Viana da Mota, de 19 e 22 de outubro e de 9 de novembro de 1932, o Decreto-Lei n.º 23:577, de 19 de fevereiro de 1934, e o Programa de Solfejo do Conservatório Nacional, de 28 de setembro de 1934.

1934 e na comissão de reforma de 1936<sup>23</sup>, o diretor do Conservatório Nacional, o maestro Ivo Cruz (1901-1985), nomeado em 1938, que elaborou uma sugestão de revisão dos estudos do Conservatório Nacional, em 1966<sup>24</sup>, documento esse que nunca chega a ver a luz do dia.

A experiência de mais de onze anos demonstrou que a reforma aprovada pelo decreto n.º 5:546, de 9 de Maio de 1919, não correspondia aos propósitos, decerto louváveis, do legislador. A demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias; um luxo de organização que nem sempre correspondia às realidades práticas do ensino; a inexecutabilidade de certas disposições legais, colocando o Governo, durante os onze anos de vigência do regime de 1919, na necessidade de dispensar permanentemente o seu cumprimento; estes e outros factos, de que resultou a congestão dos horários, a complicação dos serviços, a inconveniente dispersão da actividade dos professores e dos alunos, e, por conseguinte, o agravamento das dificuldades já determinadas pelo progressivo aumento da população escolar, aconselham antes de tudo o Governo a simplificar a organização do ensino, sem prejuízo da sua eficiência, e em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professam nos conservatórios, porquanto, no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem. Nesta ordem de ideias, a organização aprovada pelo presente decreto abrevia alguns cursos; acaba, em muitos deles, com a diferenciação por graus; restringe ao mínimo indispensável as disciplinas literárias auxiliares do ensino técnico; elimina as virtuosidades de piano, violino e violoncelo; suprime, quer na secção de música, quer na de teatro, determinadas disciplinas cujo ensino ou é incorporado noutras, ou deixa de ser ministrado no Conservatório Nacional; extingue desde já quatro lugares de professores e, logo que as vagas se produzam, mais dois; evita quanto possível a acumulação do serviço escolar; e, determinando a maior concentração das atenções e das capacidades do aluno no estudo do instrumento ou da especialidade artística a que se dedica, corresponde, melhor do que qualquer opulenta e

---

<sup>23</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 26:611 de 19 de maio de 1936 e o documento não aprovado oficialmente “Bases para um projecto de reorganização do Conservatório Nacional”, desse mesmo ano.

<sup>24</sup> Ver *O que fiz e o que não fiz* do maestro Ivo Cruz (1985). Nesta sugestão curricular Ivo Cruz propõe que o Solfejo, disciplina anexa ao estudo dos diferentes cursos de instrumento, tivesse uma duração curricular de cinco anos e realizasse exames nos 2.º, 3.º e 5.º anos.

inexequível organização, às necessidades práticas do ensino da música e do teatro, que tam nobres tradições e tam ilustres cultores têm tido em Portugal.

(Excerto do preâmbulo do Decreto n.º 18:881 de 25 de setembro de 1930)

A quarta etapa enquadra a relação entre a procura de um olhar novo sobre o ensino de música em Portugal e a emergência de uma esperança política. Socialmente, caminhamos do governo liderado por Marcelo Caetano, de 1968 a 1974, com especial ênfase no período da chamada Primavera Marcelista, entre 1968 e 1970, para a revolução de Abril de 1974 e para a implementação da democracia em Portugal. Musicalmente, progredimos da Experiência Pedagógica<sup>25</sup>, iniciada em 1967, e da nomeação, pelo Ministério da Educação, da Comissão Orientadora da reforma do Conservatório Nacional<sup>26</sup>, em 1971, presidida por Madalena de Azeredo Perdigão, até à apresentação da reforma de 1983, três anos antes da aprovação da primeira lei de bases do sistema educativo em democracia e sete antes da primeira lei de bases da educação artística pré-escolar, escolar e extraescolar<sup>27</sup>:

Parece-nos, pois, oportuno aproveitar o Conservatório Nacional como modelo de possibilidades e dificuldades, como conservatório-piloto dos que, a nível secundário, o país necessita. Porquanto e para já, não podemos esquecer, e não temos força para o alterar, que este estabelecimento de ensino está integrado numa estrutura jurídico-administrativa que, embora contestada por alguns de nós, é aquela aonde se nos consente a “reforma”<sup>28</sup>.

A Comissão Orientadora da reforma do Conservatório Nacional tinha como missão rever e

---

<sup>25</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 47:480, de 2 de janeiro de 1967, Decreto-Lei n.º 47:587, de 10 de março de 1967, e a Lei n.º 95, de 25 de julho de 1973, dos ministros da Educação Inocêncio Galvão Teles (entre 1962 e 1968) e Veiga Simão (entre 1970 e 1974).

<sup>26</sup> A comissão foi constituída, inicialmente, por João de Freitas Branco, diretor do Teatro Nacional de S. Carlos, Luzia Maria Martins, diretora do Teatro-Estúdio de Lisboa, Arquimedes da Silva Santos, médico, e José Lúcio Mendes Júnior, subdiretor do Conservatório Nacional. Posteriormente, sofre alterações na sua constituição: professora Ana Máscola, Arquimedes da Silva Santos, Artur Nobre de Gusmão, Constança Capdeville, Luzia Maria Martins e Alberto Seixas Santos.

<sup>27</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho, Decreto-Lei n.º 46/86 de 14 de outubro e Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de novembro.

<sup>28</sup> Extraído de um documento policopiado, de abril de 1981, com o título *Escola de Educação pela Arte. Uma experiência pedagógica no Conservatório Nacional de Lisboa (1971-81)*, de Arquimedes Santos, encontrado na correspondência entre o Ministério da Educação e o Conservatório Nacional.

reestruturar o ensino musical desatualizado de 1930, aproveitando para o efeito “o chapéu” legislativo que permitia ao Ministro da Educação Nacional determinar ou autorizar a realização de experiências pedagógicas em estabelecimentos de ensino público dependentes do respectivo Ministério. Observe-se o teor do decreto que autoriza a realização destas experiências pedagógicas e o ofício do Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Veiga Simão, de 25 de setembro de 1971, a informar da necessidade de realização de uma Experiência Pedagógica no Conservatório Nacional:

Considerando a necessidade de promover a gradual adaptação dos planos de estudo, programas, textos, métodos e condições de ensino aos progressos verificados nos diversos domínios do conhecimento humano e às conquistas alcançadas no campo da pedagogia;

Considerando que é de aconselhar a realização de experiências pedagógicas, quando as circunstâncias as possibilitem, como maneira segura de aferir o mérito das inovações projetadas, antes de as pôr em vigor, e como forma também de as tornar conhecidas e lhes proporcionar as maiores condições de êxito;

Artigo 1º - 1. O Ministro da Educação Nacional pode determinar ou autorizar a realização de experiências pedagógicas em estabelecimentos de ensino público dependentes do respectivo Ministério, para além dos casos e limites em que essa realização já é possível segundo a legislação vigente.

(Excerto do Decreto n.º 47: 587 de 10 de março de 1967)

Considerando a necessidade de promover uma gradual adaptação dos planos de estudo, programas e métodos de ensino, dos cursos ministrados no Conservatório Nacional; Considerando ser urgente a realização, ainda este ano, de uma experiência pedagógica, de forma a aferir o mérito de inovações projectadas e que se pretende venham a ser integradas na reforma daquele estabelecimento de ensino; ao abrigo do decreto-lei n.º 47587, de 10-03-1967, determino que:

a) durante o ano lectivo de 1971-72 funcionem, em condições a definir por despacho

ministerial, experiências pedagógicas nos domínios da música, teatro e dança, podendo promover-se ensaios de novos métodos didácticos;

b) de acordo com a referida experiência, poderão introduzir-se no regime geral em vigor alterações aos planos de estudo, programas, métodos e condições de ensino, exames e acessos aos estudos;

c) podem colaborar na experiência agentes ou auxiliares de ensino de quaisquer estabelecimentos dependentes do ministério da educação nacional, podendo ser dispensados, total ou parcialmente, das suas funções próprias;

d) será nomeada uma comissão orientadora, que terá por funções acompanhar a execução da experiência, submeter a despacho do ministro as medidas que vá considerando necessárias de acordo com o estabelecido nos números anteriores.

(Ofício de 25 de setembro de 1971)

Sete anos mais tarde, percebe-se um sentimento de desilusão por parte da tutela com as experiências pedagógicas que foram então ensaiadas no Conservatório Nacional. O legislador justifica este desapontamento com a falta de atenção para com os problemas que o ensino superior artístico despoleta, com o desinteresse e ausência manifesta de personalidades maiores do mundo musical nas experiências pedagógicas implementadas e com o atropelo organizacional gerado pela existência de cinco escolas dentro de um mesmo edifício:

As experiências pedagógicas ensaiadas no Conservatório Nacional não atingiram os objectivos pretendidos não só por não terem sido devidamente equacionados os problemas referentes à institucionalização do ensino superior artístico em Portugal, como muitas vezes por não se ter conseguido a colaboração de individualidades que, pela sua elevada craveira intelectual e artística, fossem o garante da qualidade e validade das experiências pedagógicas ensaiadas.

(Excerto do Decreto n.º 17 de 18 de fevereiro de 1977)

Em abono da verdade, podemos mesmo afirmar que este desapontamento ou desinteresse permaneceu até à sua extinção, porque ao abrigo desta experiência pedagógica o ensino artístico ficou embrulhado numa evidente confusão legislativa e numa desigualdade formativa dos seus diferentes atores instrumentistas<sup>29</sup>.

Ou seja, tínhamos, por um lado, os cursos completos e complementares não regulamentados da experiência pedagógica, facto que permitia ao Conservatório realizar alterações aos mesmos de forma autónoma, e, por outro, os cursos gerais e superiores regulamentados pelo Decreto n.º 18:881 de 1930. Esta sobreposição legislativa, com evidentes desigualdades formativas, só termina, em definitivo, em 1989, com a portaria que encerra em definitivo o ensino superior nos Conservatórios públicos<sup>30</sup> e, em 1998, com a aprovação da portaria que regulariza a situação dos detentores das habilitações obtidas ao abrigo do regime de experiência pedagógica<sup>31</sup>:

No que se refere a requisitos habilitacionais, duas das situações contempladas são a dos docentes portadores de cursos superiores ou completos previstos no Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930, e a dos que possuem um dos cursos complementares da experiência pedagógica introduzida, em 1971, no Conservatório Nacional, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47 587, de 10 de Março de 1967.

Importa, pois, fixar os planos de estudo e as condições em que podem ser conferidos os diplomas, de modo a regularizar a situação dos detentores das habilitações obtidas ao abrigo do regime de experiência pedagógica (...).

(Excerto da Portaria n.º 370 de 29 de junho de 1998)

---

<sup>29</sup> No meio sócio musical nacional os instrumentos musicais pareciam ter um reconhecimento simbólico diferenciado, porque instrumentos como o piano, o violino ou o violoncelo realizavam uma formação curricular de nove anos, sendo considerados cursos superiores, e instrumentos como a flauta, o oboé ou o fagote, entre outros, realizavam uma formação curricular de cinco ou oito anos, sendo considerados cursos gerais ou complementares, repetidamente.

<sup>30</sup> Cf. Portaria n.º 51/SERE/89 de 26 de julho.

<sup>31</sup> Cf. Portaria n.º 370/98 de 29 de junho.

E, por último, a quinta etapa, que se inicia com a reforma de 1983, um marco incontornável (e controverso à época) no âmbito do ensino artístico. Esta reforma foi implementada pelo governo liderado por Francisco Pinto Balsemão, mas cuja conclusão apenas se vislumbrou vinte e seis anos mais tarde pela mão da Ministra da Educação, Maria de Lurdes Rodrigues, com uma nova reforma do ensino básico de música, em 2009<sup>32</sup>:

Em 1983, iniciou-se uma reforma do ensino artístico especializado que nunca chegou a ser concluída. Após um estudo diagnóstico, verificou-se ser necessário clarificar a missão das escolas de ensino artístico especializado da música e definir novas regras para o seu funcionamento. (...)

A reforma, então iniciada, não chegou a ser concluída, em particular nos aspectos relativos à organização e rede, à regulação dos quadros de pessoal, bem como às orientações curriculares e programáticas. (Rodrigues, 2010, p.199)

No quadro da acção governativa, no âmbito do ensino artístico especializado, importa dar continuidade à reestruturação que se tem vindo a operar, delineando, agora, soluções que permitam enquadrar toda a formação artística especializada de nível básico através da oferta de cursos do ensino artístico especializado, sem colocar em causa a autonomia e os projetos educativos das escolas, no respeito pelos limites constantes dos desenhos curriculares ora definidos.

(Excerto do preâmbulo da Portaria n.º 691 de 25 de junho de 2009)

A reforma de 1983 tinha como objetivos fundamentais inserir, em definitivo, o ensino artístico ministrado pelos Conservatórios no esquema geral de ensino, criar áreas vocacionais de música e dança no sistema de ensinos básico e secundário e integrar os novos estabelecimentos de ensino superior de música e dança nos institutos politécnicos:

1. O presente diploma visa estruturar o ensino das várias artes – música, dança, teatro e cinema – que tem vindo a ser ministrado no Conservatório Nacional e em escolas afins, e

---

<sup>32</sup> Cf. Portaria n.º 691 de 25 de junho de 2009.



tendo como objetivos a formação profissional dos respetivos artistas.

A educação artística que a todos deve ser proporcionada nos domínios da música e do movimento e drama não é objecto deste diploma, uma vez que a sua definição se situa no âmbito mais geral dos planos de estudos e programas dos ensinos básico e secundário.

[...]

5. Em linhas gerais, a solução preconizada no presente diploma para a reestruturação do ensino da música, da dança, do teatro e do cinema, e da conseqüente reconversão dos respectivos estabelecimentos públicos de ensino, parte das seguintes opções:

Inserção no esquema geral em vigor para os diferentes níveis de ensino;

Criação de áreas vocacionais da música e da dança integradas no ensino geral preparatório e secundário;

Integração no ensino superior politécnico do ensino profissional, ao mais alto nível técnico e artístico.

(Excerto do preâmbulo do Decreto-Lei n.º 310 de 1 de julho de 1983)

Rui Vieira Nery lembra-nos que a reforma de 1983, embora coincida com algumas das propostas do Plano Nacional de Educação Artística, elaborado por Madalena de Azeredo Perdigão em 1979, contém, infelizmente, uma diferença de princípios muito substancial:

O documento submetido por MAP [Madalena de Azeredo Perdigão] e pela sua equipa parte da constatação da especificidade incontornável do ensino artístico e é a partir do princípio da salvaguarda desta realidade que procura depois construir as pontes necessárias para a sua integração do sistema geral de ensino. O Decreto-Lei n.º 305/83, pelo contrário, assume a supremacia absoluta das normas desse sistema geral em vigor e, sempre que as mesmas entram em contradição aberta com as necessidades próprias da pedagogia artística, estas últimas são sacrificadas, sem qualquer preocupação de flexibilidade, ao padrão comum preexistente, seja no que respeita à estrutura curricular, ao desenho e aos requisitos de progressão das carreiras

docentes, seja no tocante ao reconhecimento das competências artísticas fora da grelha académica tradicional. (Nery e Almeida, 2023, p.154)

Observe-se, a propósito desta reforma de 1983, a posição assumida por Carlos Franco, Presidente da Comissão Instaladora da Escola de Música do Conservatório Nacional, em ofício dirigido ao Ministro, em setembro de 1993, ainda a reivindicar o retrocesso da referida lei dez anos depois da sua aprovação:

Embora conscientes das dificuldades criadas por uma legislação que, ao contrário do que seria de desejar, não se coaduna com as necessidades e interesses do ensino de música em Portugal, até ao ano lectivo que agora finda os vapores anestésicos do Despacho 51/SERE/89 no seu número 4, fizeram com que esta escola não sentisse profundamente a verdadeira dimensão das graves consequências da aplicação do Decreto 310/83.

Agora que o citado despacho termina os seus efeitos, o alarme soa e as preocupações aumentam.

De facto, a partir do próximo ano lectivo a Escola de Música do Conservatório Nacional só ministrará os cursos complementares de música que, segundo a legislação, apenas conferem habilitação para prosseguimento de estudos.

Seria normal este estatuto para uma escola, não fosse ela a herdeira natural do Conservatório Nacional – que sempre foi a escola conferente do grau máximo de habilitação para a vida activa – e como tal possuidora do elenco docente mais completo e formado por professores da mais alta qualidade.

Como facilmente se infere do que foi dito, esta escola está vocacionada para formar intérpretes musicais ao mais alto nível; se esta vocação não for aproveitada os prejuízos de ordem artística e até económica são evidentes: imaginemos um hospital bem apetrechado e com os melhores especialistas onde só fossem prestados primeiros socorros! [...]

Resta-nos pois, confiando na lucidez e clarividência de V. Ex.<sup>a</sup>, e sabendo iminente a

publicação de nova legislação para o ensino de música, apelar para que seja devolvida a esta escola a capacidade de formação superior de intérpretes e criadores musicais de que o país tanto necessita.

(Ofício do Conservatório Nacional, setembro de 1993)

Esta quinta etapa identifica a relação entre a transfiguração e normalização democrática e social do país e a transfiguração e normalização do ensino de música na atualidade. Referimo-nos ao período da consolidação plena da democracia portuguesa, da estabilidade governativa com o fim dos governos provisórios, da integração europeia em 1986, da adesão ao Euro em 2002 e da implementação do processo de Bolonha em 2006 (embora assinado em 1999).

No caso da música esta inicia-se, temporalmente, com a reestruturação do ensino de música, dança, teatro e cinema, com a referida reforma de 1983, com a criação dos primeiros cursos superiores de música em instituições politécnicas e universitárias<sup>33</sup>, com a criação do ensino profissional de música em 1989<sup>34</sup>, e com a aprovação da lei de bases para o ensino artístico<sup>35</sup>, em 1990. E termina i) com as sucessivas portarias regulamentadoras do ensino básico e secundário especializado e profissional de música mais recentes, implementadas entre os anos de 2002 e de 2018<sup>36</sup>; ii) com o alargamento e transformação da oferta formativa da rede de ensino superior de música<sup>37</sup>; iii) com o reconhecimento e a consignação de autonomia

---

<sup>33</sup> Referimo-nos ao aparecimento do curso de Musicologia da Universidade Nova de Lisboa, dos cursos superiores de música dos Institutos Politécnicos de Lisboa e do Porto, Escola Superior de Música de Lisboa e do Porto, e dos cursos superiores da variante de Educação Musical das Escolas Superiores de Educação do Porto, Lisboa, Coimbra e Setúbal.

<sup>34</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 26/89 de 21 de janeiro, Decreto-Lei n.º 70/93 de 10 de março e Portaria n.º 531 de 2 de junho de 1995.

<sup>35</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de novembro.

<sup>36</sup> Cf. Portaria n.º 1550 de 26 de dezembro de 2002, Portarias n.º 220 e n.º 221 de 1 de março de 2007, Decreto-Lei n.º 396 de 31 de dezembro de 2007, Portaria n.º 691 de 25 de junho de 2009, Portaria n.º 267 de 15 de setembro de 2011, Decreto-Lei n.º 139 de 5 de julho de 2012, Portaria n.º 225 de 30 de julho de 2012, Portaria n.º 243-B de 13 de agosto de 2012, Portaria n.º 223-A de 3 de agosto de 2018, Decreto-Lei n.º 55 de 6 de julho de 2018, Portaria n.º 229/A de 14 de agosto de 2018 e Portaria n.º 235/A de 23 de agosto de 2018.

<sup>37</sup> Ver as formações superiores, novas ou reformuladas, ministradas nos dias de hoje pelas Universidades de Aveiro, Minho, Évora, Nova de Lisboa e Coimbra, pelos Institutos Politécnicos de Lisboa, Porto, Coimbra, Castelo Branco e Bragança e pela Academia Nacional Superior de Orquestra.

aos diferentes (e novos) estabelecimentos particulares e cooperativos de ensino artístico e especializado de música<sup>38</sup>, em 2013; e iv) com o documento das aprendizagens essenciais produzido em 2020<sup>39</sup>.

Atente-se a alguns exemplos da legislação referida:

O Governo defende como um dos vectores de modernização da educação portuguesa a multiplicação acelerada da oferta de formação profissional e profissionalizante, pelo apoio à implementação de uma rede de escolas profissionais, de iniciativa eminentemente local, com aproveitamento articulado dos recursos disponíveis nos vários departamentos do Estado.

Por outro lado, no contexto da integração europeia e do desafio do desenvolvimento económico e social que urge promover, a elevação da qualificação dos recursos humanos do País constitui um imperativo e investimento inadiável.

Neste quadro se inserem o relançamento do ensino profissional e o reforço das diversas modalidades de formação profissional, que se pretendem levar a cabo fundamentalmente através da acção conjunta dos Ministérios da Educação e do Emprego e da Segurança Social, em estreita cooperação com outros ministérios e ainda com várias entidades públicas ou privadas, tentando capitalizar estruturas e recursos disponíveis, o que, aliás, vem na sequência de orientações definidas em conjunto pelos Ministérios da Educação e do Emprego e da Segurança Social e que tem vindo a concretizar-se no âmbito da comissão mista criada.

Os objectivos e programas de formação a desenvolver nas escolas profissionais têm em conta as normas adoptadas pelas Comunidades Europeias quanto à definição e estrutura dos vários níveis de qualificação profissional a contemplar, sem prejuízo de eventuais ajustamentos que se revelem necessários durante um período de transição até à correspondência plena

---

<sup>38</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 152, de 4 de novembro de 2013, que reformula e aprova o novo Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo.

<sup>39</sup> O documento Aprendizagens Essenciais, regulamentado pelo Despacho n.º7415, de 24 de julho de 2020, interessa-nos, apenas, no que refere sobre as disciplinas de Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, História e Cultura das Artes e Física do Som.

com aquela estrutura de níveis de formação.

(Excerto do preâmbulo do Decreto-Lei n.º 26 de 21 de janeiro de 1989)

O Decreto-Lei n.º 70/93, de 10 de Março, ao revogar o Decreto-Lei n.º 26/89, de 21 de Janeiro, passou a estabelecer e a disciplinar o regime de criação, organização e funcionamento das escolas profissionais no âmbito do ensino não superior.

Assim, para além de uma perspectiva de desenvolvimento de um sistema de aprendizagem e de formação profissional inserida no mercado do emprego, importa desde logo promover a formação profissional enquanto modalidade especial de educação escolar, em conformidade com o disposto na Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro – Lei de Bases do Sistema Educativo.

Neste alcance e no desenvolvimento do regime jurídico estabelecido nos referidos diplomas, torna-se necessário criar os cursos que, para além dos existentes, poderão funcionar nas escolas profissionais criadas ao abrigo daqueles diplomas.

[...]

1º São criados os seguintes cursos profissionais de nível secundário:

o) De Instrumento

[...]

2.º São criados os seguintes cursos profissionais de nível básico:

a) Básico de Instrumento;

(Excerto da Portaria n.º 531 de 2 de junho de 1995)

A educação artística tem-se processado em Portugal, desde há várias décadas, de forma reconhecidamente insuficiente, incompatível com a situação vigente na maioria dos países europeus. A extrema complexidade intrínseca desta área da educação e a sua sempre problemática inserção e articulação no sistema geral de ensino, a par da natureza

muito especializada deste domínio, que além disso, exige sempre meios apropriados, particularmente ao nível das infraestruturas e dos equipamentos, são alguns dos factores que explicam este estado de coisas.

[...]

O Governo tem consciência de que a educação artística é parte integrante e imprescindível da formação global e equilibrada da pessoa, independentemente do destino profissional que venha a ter. A formação estética e a educação da sensibilidade assumem-se, por isso, como elevada prioridade da reforma educativa em curso e do vasto movimento de restituição à escola portuguesa de um rosto humano.

(Excerto do preâmbulo do Decreto-Lei n.º 344 de 2 de novembro de 1990)

Os Despachos n.º 17932/2008 de 3 de julho e n.º 15897/2009 de 13 de julho vieram regular o apoio financeiro a conceder, através de contratos de patrocínio, aos estabelecimentos do ensino particular e cooperativo tendo em vista “promover um quadro de maior articulação entre o ensino artístico especializado e o ensino regular (...) e a reestruturação da rede de oferta do ensino artístico especializado, tendo em vista o seu alargamento e a promoção da equidade dessa mesma oferta” (Despacho n.º 17932/2008). Estas resoluções constituíram um importante incentivo para promover a colaboração e cooperação entre as escolas especializadas do ensino particular e cooperativo e as escolas do ensino regular, criando condições para o alargamento da oferta e, conseqüentemente, para o aumento do número de alunos a estudar música e dança. (Fernandes, Ramos do Ó & Paz, 2014, p.40)

A presente portaria vem regulamentar a oferta dos cursos artísticos especializados de nível secundário, nas áreas da dança, da música, do canto e do canto gregoriano, tomando como referência a matriz curricular base constante do referido decreto-lei. Em concreto, e tendo em vista que os alunos alcancem o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória, concretiza a execução dos princípios consagrados no aludido decreto-lei, definindo as regras e procedimentos inerentes à concepção e

operacionalização do currículo desta oferta formativa, bem como da avaliação e certificação das aprendizagens.

(Excerto do preâmbulo da Portaria n.º 229-A de 14 de agosto de 2018)

É durante esta última etapa, que emergem várias organizações públicas dedicadas a este tipo de ensino, nomeadamente o Gabinete de Educação Tecnológica, Artística e Profissional (GETAP), em 1988, o Departamento de Ensino Secundário (DES), em 1993 e a Agência Nacional para a Qualificação e Ensino Profissional (ANQEP), em 2012 e 2019<sup>40</sup>. Organizações desconcentradas, com autonomia administrativa, que vão desempenhar um papel determinante na conceção, coordenação, orientação, financiamento e regulação de toda a educação tecnológica, artística e profissional que se encontra, neste período, em forte expansão<sup>41</sup>. E, ainda, que se promove a realização de diferentes encontros ou debates sobre o ensino artístico, tais como, a Conferência Nacional sobre Ensino Artístico<sup>42</sup>, em 1992, na Maia, e a Conferência Mundial sobre Educação Artística, sob os auspícios da UNESCO, realizada em Lisboa, entre os dias 6 e 9 de Março de 2006<sup>43</sup>.

É também o período em que surge um novo regime jurídico da habilitação profissional para a docência na educação pré-escolar, nos ensinos básico e secundário<sup>44</sup> e nas áreas profissionais, vocacionais e artísticas<sup>45</sup>. A habilitação própria e a habilitação suficiente<sup>46</sup> que, nas últimas décadas, constituíram o leque de possibilidades de habilitação para a docência deixam de ser consideradas e a habilitação profissional, obtida por uma

---

<sup>40</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 397 de 25 de outubro de 1988, Decreto-Lei n.º 133 de 26 de abril de 1993, Decreto-Lei n.º 137 de 26 de abril de 1993, Portaria n.º 569 de 2 de junho de 1993, Decreto-Lei n.º 36 de 15 de fevereiro de 2012 e a Portaria n.º 168 de 30 de maio de 2019.

<sup>41</sup> A este propósito ver Folhadela et al, 1998.

<sup>42</sup> Ver documento produzido pelo Ministério da Educação sobre a Conferência Nacional [sobre] Ensino Artístico realizada em 1992.

<sup>43</sup> Ver documento produzido pela UNESCO, em 2006, sobre a Conferência Mundial sobre Educação Artística.

<sup>44</sup> Cf. a seguinte legislação: Decreto-lei n.º 43, de 22 de fevereiro de 2007, Decreto-lei n.º 220, de 8 de setembro de 2009, e Decreto-lei n.º 79, de 14 de maio de 2014.

<sup>45</sup> Cf. Portaria n.º 1189, de 17 de novembro de 2010.

<sup>46</sup> Cf. Portaria n.º 693/98 de 3 de setembro e sucessivas atualizações (Portaria n.º 803/2007 de 24 de setembro).

formação ao nível de mestrado na especialidade correspondente, passa a ser a condição indispensável para o desempenho da atividade docente nas diferentes áreas curriculares ou disciplinas.

Julgamos que será sensato afirmar que este é, sobretudo, o tempo da “democratização” do ensino artístico e especializado de música. Uma “democratização” que se justifica, sobretudo, i) pelo alargamento abrupto da rede de estabelecimentos de ensino artístico e profissional, públicos e privados, básicos e secundários (e mesmo superiores) um pouco por todo o país, a partir das décadas de 80 e 90 do século passado; ii) pela variedade crescente da oferta formativa ao nível dos novos cursos de instrumento, canto, composição, musicologia, direção, educação musical, teoria e formação musical e de outros géneros musicais, nomeadamente, os cursos no domínio do jazz, dos instrumentos musicais tradicionais e da etnomusicologia; iii) pelo aumento exponencial do número de alunos que frequentam este tipo de escolas/cursos em diferentes tipos de regime, integrado, articulado e supletivo, e iv) pelo financiamento que lhes é atribuído pelo Estado central<sup>47</sup> e pela comunidade europeia através de programas de apoio específicos<sup>48</sup>:

A revalorização da educação artística fez-se, no final da década de 80, pela mão do ensino artístico especializado e no âmbito da execução de uma perspectiva política que visava a diversificação da formação e da qualificação profissional dos jovens, no termo da escolaridade obrigatória.

Não estava previsto nem fazia parte de nenhum plano bem gizado, durante décadas. Mas desencadeou-se, houve uma adesão muito entusiasta de inúmeros artistas e promotores particulares. Hoje, muitas centenas de jovens frequentam estes cursos de formação artística especializada com uma adesão que encanta. Para muitos, esta seria a única forma de prosseguirem a sua formação escolar e, para alguns deles, o único modo de o fazerem com gosto. (Azevedo, 1994, p.256)

---

<sup>47</sup> Cf. legislação sobre financiamento: Despacho n.º 59/ME/1996 de 15 de maio, Despacho n.º 9922/1998 de 12 de junho, Despacho n.º 17932/2008 de 3 de julho, Despacho n.º 15897/2009 de 13 de julho, Despacho n.º 23057/2009 de 20 de outubro, Despacho n.º 12522/2010 de 3 de agosto, Portaria n.º 224-A/2015 de 29 de julho e Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto.

<sup>48</sup> Programa de Desenvolvimento Educativo para Portugal (PRODEP) e programa Operacional do Potencial Humano (POPH).



Esquemáticamente, podemos apresentar as cinco etapas sócio temporais referidas da seguinte forma (Fig. 03):

	1ª etapa	2ª etapa	3ª etapa	4ª etapa	5ª etapa
Período (ca)	1835 a 1898	1901 a 1928	1930 a 1970	1971 a 1982	1983 a 2022
Sociedade	Monarquia Constitucional	Fim da Monarquia, I República e Ditadura Militar	Estado Novo	Primavera Marcelista, Abril de 1974 e III República	Democracia, Integração Europeia e Euro

Fig. 03 – Cinco etapas sócio políticas para a análise da disciplina<sup>49</sup>

## 2.2 Sobre a designação e duração da disciplina na estrutura curricular

Tomando como referência as cinco etapas definidas anteriormente, podemos agora tentar observar e perceber qual o lugar que a disciplina de Formação Musical, ou disciplina congénere, detém na estrutura curricular das diferentes reformas do ensino artístico e especializado de música. Ou seja, iremos observar se a disciplina existe curricularmente ou não e, caso exista, qual a designação que adota e de que duração temporal curricular usufrui.

Assim, podemos constatar que este domínio disciplinar recebe, durante a primeira etapa referida anteriormente, a designação de *Preparatórios e Rudimentos*, em 1835, embora introduzindo, ao longo das diferentes décadas, pequenas modificações na nomenclatura escolhida, nomeadamente, a de *aula de Rudimentos, Preparatórios e Solfejos*, em 1839 e 1840, de *Rudimentos e Solfejo*, em 1869 e 1898, de *Rudimentos, Solfejo e Canto Coral* como disciplinas independentes, em 1888, e como uma unidade disciplinar agrupada, em 1890.

Artigo 1º - Haverá na Casa Pia desta Capital um conservatorio de musica que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatorios, e rudimentos; Segunda de Instrumentos de latão;

<sup>49</sup> Atente-se que as datas mencionadas na tabela correspondem aos períodos por nós designados para cada uma das etapas e não aos períodos temporais dos regimes em causa (ex. Monarquia Constitucional 1820-1910, I República 1910-1926, Ditadura Militar 1926-1933 e Estado Novo 1933-1974).

Terceira de Instrumentos de palheta; Quarta de instrumentos de arco; Quinta de Orchestra; Sexta de Canto. [...]

Artigo 6.º - As aulas do Conservatorio serão públicas e francas para estudantes externos d'um e outro sexo.

Artigo 7.º - Nas aulas do Conservatorio se ensinará a Musica própria dos officios Divinos e a profana, incluindo o estudo das peças do Theatro Italiano. [...]

Artigo 10.º - A 1.º aula do Conservatorio será regida por José Theodoro Hygino da Silva, Mestre da Casa-pia; (...).

(Excerto do Decreto de 5 de maio de 1835)

A disciplina tem uma presença curricular, de um modo geral, nos dois primeiros anos letivos (1.º e 2.º anos)<sup>50</sup> dos cursos de música e em que cada lição parece ter uma duração, aproximada, de duas horas e trinta minutos, que se repete várias vezes ao longo da semana. O conjunto disciplinar ou de matérias funciona como um curso obrigatório para a posterior frequência dos cursos gerais e complementares de instrumento e canto.

Artigo 40.º - As aulas abrem-se todos os dias, exceptos Domingos, e dias Santos, e quintas feiras.

§ 1.º Cada aula deve durar duas horas e meia; as primeiras aulas serão no inverno das 9 e meia ao meio dia, e no verão das 9 ás 11 e meia; as segundas aulas serão de inverno, e verão, da meia hora depois do meio dia até ás 3 horas da tarde.

§ 2.º Quando por alguma circunstância seja necessário, alterar-se-ha a hora da abertura das aulas, mas a sua duração é invariavel.

§ 3.º O toque do sino anunciará a entrada, e a saida das aulas. Um Continuo fará todos os dias o ponto, e marcará as faltas.

Depois do ponto não é permittido entrar na Aula.

---

<sup>50</sup> A descrição que é realizada no articulado das primeiras reformas do século XIX não permite perceber qual a duração temporal letiva efetiva.

Artigo 41º - As aulas dos alumnos de cada sexo são separadas, e só podem reunir-se nos exercicios, que o demandão absolutamente.

(Excerto do Decreto de 27 de março de 1839)

Art. 8.º O curso da Escola de Musica é dividido em quatro periodos de ensino ou termos.

Art. 9.ª Os alunos matriculados no primeiro termo, frequentarão a Aula de Rudimentos preparatorios, e solfejos em todas as sete claves.

Art. 10.º O segundo termo do curso pode ser de Musica instrumental ou vocal, á escolha do alumno.

§ único. Os alumnos não podem accumular o estudo de dous instrumentos de espécie diferente – os de Canto não lhes será permitido o frequentarem outro instrumento além do piano.

Art. 11º O terceiro termo é consagrado ao estudo de harmonia e suas acessórias.

Art. 12.º O quarto termo é consagrado ao estudo de contra-ponto e composição.

(Excerto do Decreto de 2 de outubro de 1840)

Art. 2.º § 2.º O curso obrigatorio abrange dois anos e compreende rudimentos, solfejo e canto coral.

(Excerto do Regulamento de 6 de dezembro de 1888)

Aulas e annos de cada curso	Especialidade dos cursos	Numero de lições por semana	Horas de trabalho por semana	Numero de professores
	<b>Curso obrigatorio</b>			
Rudimentos.. } Solfejo e canto } 1.º e 2.º anno coral..... }	Theoria e solfejo não entoado .....	12	30	4
	Solfejo entoado e canto em côro..... }	3	7½	1

Fig. 04 – Plano curricular, Decreto de 20 de março de 1890

#### Da divisão dos diferentes cursos

Art.º 4 O ensino da música divide-se pela seguinte forma:

Rudimentos e solfejo ..... 2 anos

Este curso é obrigatorio para todos os alumnos.

(Excerto da Reforma de 13 de janeiro de 1898)

No segundo período identificado, a disciplina assume, com a reforma de 1919<sup>51</sup>, a designação de *Ensino Preparatório Comum – Solfejo*, abandonando em definitivo a terminologia oitocentista de *Rudimentos e Solfejo*, que perdurou até à reforma de Augusto Machado, em 1901<sup>52</sup>. A duração curricular é igual à do período anterior, dois anos letivos, e é obrigatória para todos os alunos do Conservatório de música.

#### Da divisão das diferentes disciplinas do ensino musical

Art.º 10 O ensino da musica divide-se no seguinte numero de annos:

Rudimentos e solfejo ..... 2 annos

Esta disciplina é obrigatoria para todos os alumnos.

Solfejo preparatorio de canto ..... 2 annos

Esta disciplina é obrigatória para todos os alumnos que pretendam frequentar a aula de canto.

(Excerto do Decreto de 24 de outubro de 1901)

#### Da distribuição das matérias do ensino

Art. 5.º O ensino do Conservatório Nacional de Música dividir-se há no seguinte número de anos:

---

<sup>51</sup> Ver nota de rodapé número 18.

<sup>52</sup> Ver nota de rodapé número 16.

Ensino preparatório comum – Solfejo ..... 2 anos

[...]

Art. 6.º A admissão aos diferentes cursos, e aos graus em que eles se subdividem, fica subordinada às seguintes normas:

Ensino preparatório comum, de solfejo. – Para a admissão ao 1.º ano é necessária apresentação de certificado de exame de instrução primária, pelo menos do 1.º grau. A frequência do 2.º ano pode ser cumulativa com a do 1.º ano de qualquer curso, exceptuando composição.

(Excerto do Decreto n.º 5:546 de 9 de maio de 1919)

No terceiro momento, com a implementação da reforma do Estado Novo para o ensino de música, em 1930<sup>53</sup>, e com a reforma específica realizada para o ensino do solfejo, em 1934, a designação da disciplina de Ensino Preparatório Comum – Solfejo mantém-se, mas a duração curricular irá sofrer alterações. Numa fase inicial a disciplina mantém o mesmo número de anos curriculares que sempre teve, dois anos letivos:

Art. 10º O ensino da música compreende as seguintes disciplinas:

Ensino preparatório comum (solfejo), 2 anos.

(Excerto do Decreto n.º 18:881 de 25 de setembro de 1930)

E, quatro anos mais tarde, a disciplina altera a sua duração para três anos curriculares<sup>54</sup>, muito embora estes possam realizar-se de forma cumulativa (os três anos num único ano), e passa a estar associada a um conjunto de pressupostos regulamentares que serão necessários observar para que a articulação entre a frequência da disciplina e dos cursos ministrados no Conservatório possa ocorrer:

Art. 2.º Nenhum aluno poderá matricular-se nos cursos de canto, de composição ou de qualquer instrumento sem apresentar certidão do exame do 2.º ano de solfejo e do 2.º ano

---

<sup>53</sup> Ver nota de rodapé número 21.

<sup>54</sup> Ver nota de rodapé número 22.

de português, cujo ensino, nos termos do § 2.º do artigo 12.º do decreto n.º 18:881, continuará a ministrar-se durante os dois primeiros anos de solfejo.

Art. 3.º O 3.º ano de solfejo é acumulável com o 1.º ano dos cursos de composição ou de qualquer instrumento, e obrigatória a apresentação do respectivo certificado de exame para a admissão à matrícula no 2.º ano dos referidos cursos.

§ único. Os alunos da disciplina de canto são dispensados da frequência e exame do 3.º ano de solfejo.

Art. 4.º O ensino do 3.º ano de solfejo inicia-se no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1934-1935, ficando já sujeitos ao regime dos três anos todos os alunos que nesse ano se matricularem no 1.º ou 2.º anos de solfejo.

Art. 5.º Os alunos sem frequência poderão, querendo, inscrever-se cumulativamente nos três anos de solfejo, fazendo os dois exames num só ano.

§ único. São já obrigados aos três anos de solfejo os alunos sem frequência que se inscreverem em rudimentos no ano lectivo de 1934-1935.

(Excerto do Decreto-Lei n.º 23:577 de 19 de fevereiro de 1934)

Em 1971, com a chamada Experiência Pedagógica liderada pelo Ministro da Educação Veiga Simão, a disciplina de *Solfejo* é substituída curricularmente por um novo domínio disciplinar, a *Educação Musical*. Uma disciplina de carácter obrigatório no currículo dos diferentes cursos de música, tantos gerais como complementares, e que se irá desenvolver ao longo de seis anos curriculares.

Por despacho de 19 de Setembro de 1971, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587, de 10 de Março de 1967, os cursos de Música do Conservatório Nacional e por arrastamento os ministrados nos outros estabelecimentos de ensino de Música, públicos ou particulares, que seguiam os planos de estudo daquele foram colocados em regime de experiência pedagógica e profundamente alterados na sua estrutura, em relação aos anteriormente vigentes ao abrigo do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930.

Assim, de modo geral, os cursos dos diversos instrumentos foram estruturados em 8 anos curriculares, com exames no 4.º, 6.º e 8.º anos, introduzindo-se cursos regulares de novos instrumentos e alargando-se os de outros segundo aquele esquema.

(Excerto de proposta de portaria não publicada, sem data)<sup>55</sup>

Por último, na quinta etapa, a designação moderna de Educação Musical é alterada. A partir do ano de 1984, a disciplina passa a ter a designação de Formação Musical e Classes de Conjunto, no curso básico de música articulado (Fig. 05), e de Formação

Disciplinas	Horas semanais
<b>Disciplinas de formação vocacional:</b>	
Formação Musical e Classes de Conjunto .....	4
Instrumento .....	(a) 1
<i>Total</i> .....	5
<b>Disciplinas de formação geral:</b>	
Ensino preparatório:	
Todas as do respectivo plano de estudos, excepto a de Educação Musical e as actividades de aplicação de Educação Física .....	29
<i>Total geral</i> .....	34
<b>Ensino secundário unificado:</b>	
7.º e 8.º anos: todas as disciplinas do respectivo plano de estudos, excepto a de Trabalhos Oficinais ...	27/28
<i>Total geral</i> .....	32/33
9.º ano: todas as disciplinas do respectivo plano de estudos, excepto as das áreas vocacionais .....	27
<i>Total geral</i> .....	32

Fig. 05 – Curso Geral de Música (articulado), Portaria n.º 294/84 de 17 de maio Fig. 06 – Curso

Musical, no curso secundário de Instrumento, Canto ou Formação Musical, em regime articulado<sup>56</sup> (Fig. 06).

<sup>55</sup> Documento encontrado no Arquivo Histórico do Ministério da Educação.

<sup>56</sup> Cf. Portaria n.º 294/84 de 17 de maio (aspecto pedagógico) e Despacho conjunto n.º 17/SEAM/SEEBS/84 de 4 de outubro (aspecto organizacional). Ver ainda Portaria n.º 1550/2002 de 26 de dezembro.

Disciplinas	Horas semanais		
	10.º ano	11.º ano	12.º ano
<b>Formação geral:</b>			
Português .....	(a) 2	(a) 2	–
Filosofia .....	(a) 2	(a) 2	(b) 3
Língua Estrangeira I .....	2	2	(b) 3
Educação Física .....	2	2	–
Religião e Moral (facultativa) .....	1	1	–
<b>Total</b> .....	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>(b) 6</b>
<b>Formação específica:</b>			
História .....	(a) 2	(a) 2	(b) 3
Formação Musical .....	2	2	2
Análise e Técnicas de Composição .....	3 (2+1)	3 (2+1)	3 (2+1)
História da Música .....	2	2	2
Acústica Musical .....	–	–	2
Prática do Teclado .....	1	1	1
Coro/Orquestra (c) .....	2 (1×2 h)	2 (1×2 h)	2 (1×2 h)
Conjuntos Vocais e ou Instrumentais .....	(d) 1	(d) 1	2
<b>Total</b> .....	<b>11/12</b>	<b>11/12</b>	<b>(b) 14/17</b>

Fig. 06—Curso Complementar de Música (articulado), Portaria n.º 294/84 de 17 de maio

No caso do ensino de música em regime supletivo, tanto ao nível do curso básico (Fig. 07) como do curso secundário (Fig. 08), a designação é, apenas, de Formação Musical<sup>57</sup>.

Disciplinas	Número de alunos/turma	Horas semanais
<b>Formação Musical</b> .....	<b>6/10</b>	<b>1 + 1</b>
<b>Instrumento</b> .....	<b>1</b>	<b>1</b>
<b>Coro</b> .....	<b>–</b>	<b>1</b>
<b>Total</b> .....		<b>4</b>

Fig. 07—Curso Básico de Música (supletivo), Despacho n.º 76/SEAM/85 de 27 de setembro

Em ambos os regimes de frequência do ensino de música, articulado e supletivo, são atribuídos à aula de Formação Musical dois blocos curriculares semanais, que poderão ser lecionados de forma agrupada ou separada, com a duração aproximada de uma hora ou de cinquenta minutos para cada bloco, tanto para o curso básico como para o curso secundário.

<sup>57</sup> Cf. Despacho n.º 76/SEAM/85 e Despacho n.º 78/SEAM/85, ambos de 27 de setembro.



Disciplinas	Número de alunos/turma	Horas semanais		
		1.º ano	2.º ano	3.º ano
<b>Formação Específica:</b>				
Formação Musical . . . .	6/11	1 + 1	1 + 1	1 + 1
Análise e Técnicas de Composição . . . . .	-	-	-	-
Análise . . . . .	6/11	2	2	2
Técnicas de Composição . . . . .	3/6	1	1	1
História da Música . . . .	-	1 + 1	1 + 1	1 + 1
Acústica Musical . . . . .	-	1	-	-
Prática do Teclado . . . .	2/3	-	1	1
Coro/Orquestra . . . . .	-	1 + 1/2	1 + 1/2	1 + 1/2
Conjuntos Instrumentais	-	1	1	1
<i>Total . . . . .</i>		11	11	11
<b>Formação Vocacional:</b>				
<b>1 — Curso de Instrumento:</b>				
Instrumento principal . .	1	1	1	1
<b>2 — Curso de Canto:</b>				
Técnica Vocal . . . . .	1	1	1	1
Instrumento de Tecla (a)	1	1	1	1
Italiano . . . . .	-	1 + 1	1 + 1	1 + 1
<b>3 — Curso de Formação Musical:</b>				
Instrumento principal . .	1	1	1	1
Instrumento de tecla (b)	1	1	1	1
<i>Total . . . . .</i>		1/4	1/4	1/4

Fig. o8 – Curso Complementar de Música (supletivo), Despacho n.º 76/SEAM/85 de 27 de setembro

Cinco anos mais tarde, em 1990<sup>58</sup>, surge uma nova regulamentação legal que reestrutura o ensino complementar, muito embora ao nível da designação e duração da disciplina de Formação Musical, em si mesma, não introduza qualquer alteração substancial (Fig. 09 e Fig. 10).

A modificação do nome da disciplina, de Educação Musical para Formação Musical, é uma transformação que ocorre, meramente, ao nível da organização, da lei, sem qualquer alteração de fundo dos seus conteúdos programáticos (pelo menos num

<sup>58</sup> Despacho n.º 65/SERE/90, de 17 de setembro.

Plano de estudos dos cursos complementares de Música			
Disciplinas	Horas semanais		
	10.º ano	11.º ano	12.º ano
<b>Formação geral:</b>			
Português .....	(a) 2	(a) 2	-
Filosofia .....	(a) 2	(a) 2	(b) 3
Língua Estrangeira I .....	2	2	(b) 3
Educação Física .....	2	2	-
Religião e Moral (facultativa) .....	(1)	(1)	-
<b>Total</b> .....	<b>8/11</b>	<b>8/11</b>	<b>6/8</b>
<b>Formação específica:</b>			
História .....	(a) 2	(a) 2	(b) 3
Formação Musical .....	2	2	2
Análise e Técnicas de Composição .....	3 (2+1)	3 (2+1)	3 (2+1)
História da Música .....	2	2	2
Acústica Musical .....	-	-	2
Prática ao Teclado (c) .....	(1)	(1)	(1)
Coro ou Orquestra ou Conjuntos Vocais e ou Instrumentais (d) .....	2 (1×2)	2 (1×2)	2 (1×2)
<b>Total</b> .....	<b>11/13</b>	<b>11/13</b>	<b>14/16</b>
<b>Formação vocacional:</b>			
<b>Cursos de Instrumento:</b>			
Instrumento Principal .....	2	2	2
2.º Instrumento (e) .....	1	1	1
Introdução à Composição Livre (f) .....	(1)	(1)	(1)
<b>Total</b> .....	<b>3/4</b>	<b>3/4</b>	<b>3/4</b>
<b>Total geral</b> .....	<b>22/28</b>	<b>22/28</b>	<b>23/28</b>
<b>Curso de Canto:</b>			
Técnica Vocal e Repertório .....	2	2	2
Instrumento de Tecla .....	1	1	1
Italiano .....	3	3	2
Alemão ou Francês .....	3	3	2
Introdução à Composição Livre (f) .....	(1)	(1)	(1)
<b>Total</b> .....	<b>9/10</b>	<b>9/10</b>	<b>7/8</b>
<b>Total geral</b> .....	<b>28/34</b>	<b>28/34</b>	<b>27/32</b>
<b>Curso de Formação Musical:</b>			
Instrumento Principal (g) .....	1	1	1
2.º Instrumento (e) .....	1	1	1
3.º Instrumento (f) .....	(1)	(1)	(1)
Introdução à Composição Livre (f) .....	(1)	(1)	(1)
Educação Vocal .....	1	1	1
<b>Total</b> .....	<b>3/5</b>	<b>3/5</b>	<b>3/5</b>
<b>Total geral</b> .....	<b>22/29</b>	<b>22/29</b>	<b>23/29</b>

Fig. 09 – Curso Complementar de Música (articulado), Despacho n.º 65/SERE/90 de 17 de setembro

primeiro momento). A Educação Musical converte-se em Formação Musical e os seis anos curriculares da Experiência Pedagógica (e os três anos do antigo Solfejo) estendem-se, agora, por oito graus de aprendizagem, com a mesma duração e tempos letivos semanais (Fig. 11 e Fig. 12).

## Plano de estudos do curso complementar de Música em regime supletivo

Disciplinas	Número de alunos por turma	Horas semanais		
		1.º ano	2.º ano	3.º ano
<b>Formação específica:</b>				
Formação Musical .....	6/11	1 + 1	1 + 1	1 + 1
Análise e Técnicas de Composição:				
Análise .....	6/11	1	1	1
Técnicas de Composição .....	3/6	2	2	2
Acústica Musical .....	-	1	-	-
História da Música .....	-	1 + 1	1 + 1	1 + 1
Prática ao Teclado (a) .....	2/3	-	(1)	(1)
Coro ou Orquestra ou Conjuntos Vocais e ou Instrumentais (b) .....	-	2	2	2
<i>Total</i> .....	-	10	9/10	9/10
<b>Formação vocacional:</b>				
<b>Cursos de Instrumento:</b>				
Instrumento Principal .....	1	1	1	1
<i>Total geral</i> .....	-	11	10/11	10/11
<b>Curso de Canto:</b>				
Técnica Vocal e Repertório .....	2	(c) 2 (1 + 1)	(c) 2 (1 + 1)	1
Instrumento de Tecla (d) .....	2	1	1	1
Italiano .....	-	1 + 1	1 + 1	1 + 1
Alemão ou Francês .....	-	1 + 1	1 + 1	1 + 1
<i>Total geral</i> .....	-	17	16/17	16/17

Disciplinas	Número de alunos por turma	Horas semanais		
		1.º ano	2.º ano	3.º ano
<b>Curso de Formação Musical:</b>				
Instrumento Principal (e) .....	1	1	1	1
Instrumento de Tecla (f) .....	1/2	(1)	(1)	(1)
<i>Total geral</i> .....	-	11/12	10/12	10/12

Fig. 10 – Curso Complementar de Música (supletivo), Despacho n.º 65/SERE/90 de 17 de setembro

Planos de estudos anteriores	Novo plano de estudos
1.º ano de Educação Musical ou de Solfejo .....	1.º grau
2.º ano de Educação Musical ou de Solfejo .....	2.º grau
3.º ano de Educação Musical ou de Solfejo .....	3.º grau
4.º ano de Educação Musical .....	5.º grau
5.º ano de Educação Musical .....	6.º grau
6.º ano de Educação Musical .....	8.º grau

Fig. 11 – Tabela de conversão da disciplina, Despacho n.º 78/SEAM/85 de 27 de setembro

Curiosamente, esta alteração, inóqua para o legislador, foi (e é ainda hoje) alvo de um debate surdo, no meio educacional musical. Para a maioria dos envolvidos a designação Educação Musical identifica uma disciplina de música do currículo do ensino genérico que é lecionada por indivíduos com uma formação menor em música e com lacunas formativas. Em contrapartida, a designação Formação Musical identifica a disciplina do currículo do ensino artístico especializado de música que é lecionada por indivíduos com uma formação *maior* em música.

Ninguém parece deter-se sobre qual é o significado e conteúdo que as palavras educação e formação têm (sendo que a designação musical é comum a ambas). Recordamos que a

Planos de estudo anteriores	Novos planos de estudo
1.º ano .....	1.º grau
2.º ano .....	2.º grau
3.º ano .....	3.º grau
4.º ano .....	4.º grau
5.º ano .....	5.º grau
6.º ano .....	6.º grau
.....	7.º grau
.....	8.º grau

Fig. 12 – Tabela de conversão da disciplina, Despacho n.º 65/SERE/90 de 17 de setembro

palavra formação aparece mais direcionada para o desenvolvimento de uma capacitação em uma determinada área e para um saber mais técnico e específico. E a palavra educação para o desenvolvimento completo da pessoa, incluindo, para além de conhecimentos teórico-práticos do saber a lecionar, os valores morais, estéticos, emocionais e sociais. Por isso, seria interessante que cada um escolhesse a sua palavra de forma consciente e não por ilações subjetivas e de parco conhecimento da realidade.

Atente-se, também, que embora referido no Decreto-Lei n.º 310 de 1983, só no ano seguinte é que a Formação Musical surge, ao nível do ensino secundário, como uma especialidade de opção com direito a curso, à semelhança do que sempre aconteceu com os diferentes instrumentos e

canto, mantendo-se esta opção de curso até às mais recentes portarias<sup>59</sup> (Fig. 13).

Art. 3.º - 1 – No ensino da música ao nível do ensino preparatório e do ensino secundário unificado desenvolver-se-ão os cursos gerais de Instrumentos, os quais visam a aquisição pelo aluno das bases gerais de formação musical e do domínio da execução dos instrumentos.

[...]

Art. 4.º - 1 – Ao nível dos cursos complementares do ensino secundário, o ensino da música e o ensino da dança constituirão áreas de estudo próprios, de carácter profissionalizante, comportando os cursos de Formação Musical, de Instrumento, de Canto e de Dança.

2 – O curso de Formação Musical visa o aprofundamento da educação musical e de conhecimentos nos domínios das ciências musicais, supondo, à saída, o domínio de um instrumento de tecla ao nível do curso geral.

3 – Os cursos de Instrumentos têm carácter profissionalizante, visando um domínio avançado da execução dos instrumentos e uma formação musical correspondente.

4 – O curso de Canto visa a aquisição de um nível de domínio geral das técnicas vocais, simultaneamente com um aprofundamento da formação musical ao nível dos restantes cursos complementares.

(Excerto do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho)

Curso de Formação Musical:			
Instrumento Principal .....	1	1	1
2.º Instrumento (b) (h) .....	1	1	1
3.º Instrumento (e) (h) .....	(1)	(1)	(1)
Introdução à Composição Livre (e) .....	(1)	(1)	(1)
Educação Vocal .....	1	1	1
<i>Total</i> .....	<b>3/5</b>	<b>3/5</b>	<b>3/5</b>
<i>Total geral</i> .....	<b>24/26</b>	<b>24/26</b>	<b>17/19</b> <b>(b) (26/28)</b>

Fig. 13 - Curso complementar de Formação Musical (articulado), Portaria n.º 294/84 de 17 de maio

<sup>59</sup> Cf. Despacho n.º 65/SERE/90, de 23 de outubro, Portaria n.º 243-B, de 13 de agosto de 2012, e Portaria n.º 229-A, de 14 de agosto de 2018.

Esta organização curricular do ensino artístico e especializado de música, em geral, e da disciplina de Formação Musical, em particular (estrutura, designação, duração e número de anos), mantêm-se, na sua essência, até aos dias de hoje, independentemente dos diferentes regimes de frequência existentes (articulado, supletivo ou integrado<sup>60</sup>).

As alterações mais relevantes para a Formação Musical prendem-se, primeiro, com a possibilidade de desdobramento de turmas do regime articulado:

#### Artigo 7.º

##### Constituição de turmas

5 — Na componente de formação vocacional dos planos de estudo constantes dos anexos n.º 3, 4, 5 e 6 devem ser tomadas em consideração as disposições constantes das alíneas seguintes:

a) É autorizado o desdobramento em dois grupos, na disciplina de Formação Musical, excepto quando o número de alunos da turma seja igual ou inferior a 15;

(Excerto da Portaria n.º 691/2009 de 25 de junho)

Segundo, com a permissão de criação de uma diversidade de ofertas formativas de ensino artístico especializado, que pode ser estendida a vários domínios do saber musical:

#### Artigo 4.º

##### Oferta de escola

1 — Na componente de formação vocacional de Dança e Música é conferida às escolas a possibilidade de criarem disciplina(s) de oferta de escola que podem ser anuais, bienais ou trienais.

(Excerto da Portaria n.º 691/2009 de 25 de junho)

---

<sup>60</sup> A criação do ensino artístico integrado remonta à discussão pública do projeto da reforma do sistema educativo português, apresentado em 1971 pelo ministro Veiga Simão num colóquio organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian sobre o ensino artístico. O referido projeto propunha a criação de "(...) três tipos de estabelecimentos: o liceu clássico, o liceu técnico e o liceu artístico, (...) [sendo que] os liceus artísticos, englobando Conservatórios e escolas de artes visuais, asseguram o ensino da música, canto, dança, arte dramática, artes plásticas, etc., a par de uma formação geral equivalente à dos liceus clássico e técnico." O Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, antiga Escola Piloto de Formação Artística, como secção da Escola Secundária D. Maria II da mesma cidade, e a secção da Escola Preparatória Francisco Arruda no Conservatório Nacional são exemplos deste último tipo de liceu.

Terceiro, com o facto de a partir da portaria regulamentadora de 2012, reconfirmada pela última alteração legal de 2018, a disciplina poder usufruir da possibilidade de lhe poder ser atribuída, caso a direção pedagógica da escola assim o entenda, de um terceiro bloco de 45 minutos, ao nível do curso básico (2.º e 3.º ciclos) de música. No caso dos cursos secundários de instrumento, canto ou Formação Musical a disciplina mantém a carga horária.

E, quarto, com a introdução, pela primeira vez, de uma Prova de Aptidão Artística, a realizar no último ano do curso no âmbito das áreas disciplinares científicas, onde se inclui a Formação Musical, ou das áreas disciplinares técnico-artísticas:

#### Artigo 27.º

##### Prova de aptidão artística

1—O projeto defendido na PAA centra-se em temas e problemas perspectivados e desenvolvidos pelo aluno e, quando aplicável, em estreita ligação com os contextos de trabalho, e realiza-se sob orientação e acompanhamento de um ou mais professores.

2 — O projeto apresentado na PAA deverá ser desenvolvido no âmbito das disciplinas das componentes científica e ou técnica-artística de acordo com a especificidade do curso frequentado, em ano terminal.

3— Tendo em conta a natureza do projeto, este pode ser desenvolvido em equipa, desde que, em todas as suas fases e momentos de concretização, seja visível e avaliável a contribuição individual específica de cada um dos respetivos membros.

(Excerto da Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de agosto)

De acordo com a Portaria n.º 223-A/2018 em vigor, o curso Básico de Música, que tem como objetivo assegurar aos alunos uma formação geral, tendo em vista o prosseguimento de estudos e proporcionar aos alunos uma formação específica na área artística especializada, apresenta, para o 2.º e 3.º ciclo do ensino básico, um plano de estudos com uma duração de

Componentes de currículo (c) Áreas disciplinares	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total de ciclo
Línguas e Estudos Sociais . . . . .	550	550	1100
Português			
Inglês			
História e Geografia de Portugal			
Cidadania e Desenvolvimento			
Matemática e Ciências . . . . .	350	350	700
Matemática			
Ciências Naturais			
Educação Visual . . . . .	90	90	180
Educação Física . . . . .	135	135	270
Formação Artística Especializada . . . . .	315	315	630
Formação Musical e Classes de Conjunto (d) . . . . .	225	225	450
Formação Musical			
Classes de Conjunto			
Instrumento . . . . .	90	90	180
Educação Moral e Religiosa (e) . . . . .	(e)	(e)	
(f) . . . . .	(f) 45	(f) 45	(f) 90
Total (g) . . . . .	1485/1530	1485/1530	2970/3060
Oferta Complementar . . . . .	(h)	(h)	

Fig. 14 - Curso Básico de Música 2.º ciclo, Portaria n.º 223A/2018 de 3 de agosto

315 minutos por semana, dos quais 225 minutos são atribuídos às disciplinas de Formação Musical e Classes de Conjunto<sup>61</sup> (Fig. 14 e Fig.15).

No âmbito do 1.º ciclo do ensino básico, o ensino especializado de música oferece um curso de Iniciação Musical, composto por três disciplinas, Classe de Conjunto, Formação Musical e Instrumento, com uma duração global mínima de 135 minutos semanais<sup>62</sup>.

#### Artigo 7.º

##### Iniciações em Dança e Música

1—À matriz curricular-base do 1.º ciclo podem acrescer iniciações em Dança e em Música, no âmbito do ensino artístico especializado.

<sup>61</sup> A distribuição da carga horária total por estas duas disciplinas é da responsabilidade da direção da escola.

<sup>62</sup> É com a aprovação do Decreto-lei n.º 344/90, de 2 de novembro, que estabelece as bases gerais da organização da educação artística pré-escolar, escolar e extra-escola, que se formaliza a criação dos cursos de iniciação musical, tanto no ensino privado como no ensino público (em 1993 no Conservatório de Braga e em 1998 no Conservatório Nacional).



Componentes de currículo (c) = Áreas disciplinares	Carga horária semanal (d) (h)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total de ciclo
Ciências Físico-Naturais .....	225	225	225	675
Ciências Naturais Físico-Química				
Educação Visual (d) .....	(d) 90	(d) 90	(d) 90	270
Educação Física .....	135	135	135	405
Formação Artística Especializada .....	315	315	315	945
Formação Musical e Classes de Conjunto (e) .....	225	225	225	675
Formação Musical Classes de Conjunto				
Instrumento .....	90	90	90	270
Educação Moral e Religiosa (f) .....	(f)	(f)	(f)	
(g) .....	(g) 45	(g) 45	(g) 45	135
Total (h) .....	1575/1710	1575/1710	1575/1710	4725/5130
Oferta Complementar .....	(i)	(i)	(i)	

Fig. 15 - Curso Básico de Música 3.º ciclo, Portaria n.º 223A/2018 de 3 de agosto

2 — As iniciações a que se refere o número anterior têm uma duração global mínima de 135 minutos e estruturam-se nos termos seguintes: [...]

b) Iniciação em Música, integra disciplinas de conjunto, designadamente Classes de Conjunto e Formação Musical e a disciplina de Instrumento com a duração mínima de 45 minutos, lecionada individualmente ou em grupos que não excedam os quatro alunos.

(Excerto da Portaria n.º 223A/2018 de 3 de agosto)

Ao nível do ensino secundário de música, a Portaria n.º 229-A/ 2018, prevê a existência de três cursos secundários, a saber: curso Secundário de Música (com as variantes de Instrumento, Formação Musical e Composição), de Canto e de Canto Gregoriano que têm como finalidade:

Artigo 5.º

Objetivos

Os cursos artísticos especializados visam proporcionar aos alunos uma formação geral, científica, e técnica artística, alinhada com os seus interesses em termos de prosseguimento

de estudos de nível superior e ou de inserção no mercado de trabalho, procurando através dos conhecimentos, capacidades e atitudes, trabalhados nas áreas da Dança, da Música, do Canto e do Canto Gregoriano, alcançar as áreas de competência constantes do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

(Excerto da Portaria n.º 223A/2018 de 3 de agosto)

Os diferentes cursos secundários têm uma duração de três anos letivos, estruturados em três grandes componentes:

- i) a formação geral, que pretende contribuir para a construção da identidade pessoal, social e cultural dos alunos;
- ii) a formação científica, que pretende proporcionar uma formação científica consistente no domínio do respetivo curso;
- iii) e a formação técnica artística, que visa adquirir e desenvolver um conjunto de aprendizagens, conhecimentos, aptidões e competências técnicas e artísticas necessárias ao perfil profissional visado.

A disciplina de Formação Musical integra a segunda componente de formação científica de todos os cursos referidos, muito embora com uma carga horária semanal variável. Os cursos secundários de música e de canto gregoriano têm uma carga horária semanal de 90 minutos, ao longo dos três anos de ensino, enquanto o curso secundário de canto pode ter entre 90 ou 180 minutos, de acordo com a aferição resultante da prova de acesso e, também, caso seja necessário, para alunos que não possuam o 5.º grau da disciplina de Formação Musical (Fig. 16).

No caso do ensino profissional de música, e tendo como referência as diferentes portarias que foram sucessivamente sendo implementadas e que introduziram as regulamentações para a criação, organização e funcionamento deste tipo de ensino, verifica-se que a disciplina de Formação Musical surge no plano de estudos com a mesma designação e com uma duração curricular idêntica, ou pelo menos aproximada, àquela que detém nos cursos especializados

Componentes de formação		Carga horária semanal (a)		
		10.º ano	11.º ano	12.º ano
<b>Geral:</b>				
Português .....		180	180	200
Língua Estrangeira I, II ou III (b).....		150	150	-
Filosofia .....		150	150	-
Educação Física.....		150	150	150
<b>Científica:</b>				
História da Cultura e das Artes .....	Cidadania e Desenvolvimento (f)	135	135	135
Formação Musical .....		90	90	90
Análise e Técnicas de Composição .....		135	135	135
Oferta Complementar (c) .....		(90)	(90)	(90)
Subtotal		360 (450)	360 (450)	360 (450)
<b>Técnica Artística:</b>				
Instrumento/Educação Vocal/Composição (d)		90	90	90
Classes de Conjunto (e) .....		135	135	135
Disciplina de opção (f): .....		-	45 (90)	45 (90)
Baixo Contínuo				
Acompanhamento e Improvisação				
Instrumento de Tecla				
Oferta Complementar (c) .....		(90)	(90)	(90)
Subtotal		225 (315)	270 (360)	270 (360)
Educação Moral e Religiosa (g).....		(g)	(g)	(g)
(b)		(90) (b)	(90) (b)	(90) (b)
Total (j)		1305 a 1485	1350 a 1530	1035 a 1215

Fig. 16 - Curso Secundário de Música, Portaria n.º 229A/2018 de 14 de agosto

de música, tanto ao nível do 3.º ciclo do ensino básico como do ensino secundário.

No plano de estudos do curso Básico de Instrumento (Fig. 17), para além da disciplina de Formação Musical, este oferece uma segunda disciplina, neste mesmo domínio do saber, também ela inserida na área da formação artística do plano curricular, - Formação Auditiva -, embora com uma duração

de tempo de aula e curricular inferior, ou seja, com um bloco de 40 horas anuais durante dois anos letivos (a Formação Musical fica com 80 horas em cada um dos três anos letivos). Presentemente, o curso Básico de Instrumento continua a manter a estrutura curricular constante da velha

		DISCIPLINAS	CARGAS HORÁRIAS ANUAIS			
			1 (7ª)	2 (8ª)	3 (9ª)	Total Disc.
COMPONENTES DE FORMAÇÃO	SOCIOCULTURAL	LÍNGUA PORTUGUESA	120	120	120	360
		LÍNGUA ESTRANGEIRA	100	100	100	300
		CIÊNCIAS FÍSICAS E NATURAIS	120	120	120	360
		CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS	160	160	160	480
		MATEMÁTICA	100	100	100	300
	ARTÍSTICA	FORMAÇÃO MUSICAL	80	80	80	240
		FORMAÇÃO AUDITIVA	40	40	-	80
		INTRODUÇÃO À COMPOSIÇÃO	-	-	40	40
		PRÁTICA DE CONJUNTO	200	200	200	600
		PRÁTICAS INDIVIDUAL E DE NAÍPE	200	200	200	600
		INSTRUMENTO	80	80	80	240
		INSTRUMENTO DE TECLA	40	40	40	120
<b>TOTAL HORAS ANO/CURSO</b>			<b>1240</b>	<b>1240</b>	<b>1240</b>	<b>3720</b>

Fig.17 - Curso Básico de Instrumento, Portaria n.º 531/1995 de 2 de junho

Portaria n.º 531 de 2 de junho de 1995. Curiosamente, embora os cursos profissionais artísticos de música de nível básico estejam aprovados, formalmente, a sua aceitação, tanto por parte das instâncias europeias como pela tutela nacional, não nos parece muito consensual. A vontade da oferta formativa parece residir mais nas escolas envolvidas. Atente-se que não

será por mero acaso que a legislação que regulamenta este nível de ensino tenha como data o ano de 1995 e, comparativamente, o nível secundário tenha sofrido diferentes alterações, designadamente, no ano de 2018.

		DISCIPLINAS	CARGAS HORÁRIAS ANUAIS			
			1ª (10ª)	2ª (11ª)	3ª (12ª)	Total Disc.
COMPONENTES DE FORMAÇÃO	SOCIOCULTURAL	PORTUGUÊS	100	100	100	300
		LÍNGUA ESTRANGEIRA	100	100	100	300
		ÁREA DE INTEGRAÇÃO	100	100	100	300
	CIENTÍFICA	FORMAÇÃO MUSICAL	100	100	100	300
		HISTÓRIA DA MÚSICA	80	80	100	260
		ACÚSTICA	40	40	-	80
		ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO	100	100	100	300
	ARTÍSTICA	TÉCNICA DE INSTRUMENTO	40	40	40	120
		INTERPRETAÇÃO	40	40	40	120
		LEITURA À PRIMEIRA VISTA	40	40	40	120
		PRÁTICA DE TECLADO	40	40	40	120
		PRÁTICA INDIVIDUAL E/OU DE NAÍPE	160	160	160	480
		CORO	80	80	80	240
PRÁTICA DE CONJUNTO		200	200	200	600	
<b>TOTAL HORAS ANO/CURSO</b>		<b>1220</b>	<b>1220</b>	<b>1200</b>	<b>3640</b>	

Fig.18 - Curso Secundário de Instrumento, Portaria n.º 531/1995 de 2 de junho

Ao nível do curso secundário profissional de instrumento (cordas, sopros e percussão) a disciplina de Formação Musical surge, num primeiro momento, no seio da componente de formação científica, com um total de 100 horas anuais durante três anos letivos (Fig. 18).

A partir das Portarias n.º 220 e n.º 221 de 2007, a disciplina de Formação Musical, como

unidade curricular autónoma, desaparece do plano de estudos. Supostamente, é substituída por duas novas disciplinas, pelas quais irão ser distribuídos os seus conteúdos e atividades, referimo-nos às disciplinas Física do Som e Projetos Coletivos<sup>63</sup> (Fig. 19).

Componentes de formação	Total de horas (a) (ciclo de formação)
<b>Sociocultural:</b>	
Português .....	320
Língua Estrangeira I, II ou III (b) .....	220
Área de Integração .....	220
Tecnologias da Informação e Comunicação .....	100
Educação Física .....	140
<i>Subtotal</i> .....	1 000
<b>Científica:</b>	
História da Cultura e das Artes .....	200
Teoria e Análise Musical .....	200
Física do Som .....	150
<i>Subtotal</i> .....	500
<b>Técnica:</b>	
Instrumentos (Específico e de Acompanhamento)	270
Música de Câmara .....	200
Naípe, Orquestra e Prática de Acompanhamento	480
Projectos Colectivos .....	230
Formação em Contexto de Trabalho .....	420
<i>Subtotal</i> .....	1 600
<i>Total de horas do curso</i> ...	3 100

Fig.19 - Curso Secundário de Instrumentista, Portaria n.º 220/2007 de 1 de março

#### Artigo 6.º Matriz curricular-base

1 – O currículo dos cursos profissionais integra o plano curricular organizado nos termos previstos

<sup>63</sup> Situação que não ocorre em todas as escolas de ensino profissional de música. Esta informação foi obtida, informalmente, junto de docentes de Formação Musical destas escolas.

na matriz curricular-base constante no anexo VIII ao Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho.

2- O plano curricular organizado na matriz curricular-base referida no número anterior integra as seguintes componentes de formação:

- a) A componente de formação sociocultural, estruturada em disciplinas comuns a todos os cursos, que visa contribuir para a construção da identidade pessoal, social e cultural dos alunos;
- b) A componente de formação científica, estruturada em duas ou três disciplinas, que visa proporcionar uma formação científica consistente com o perfil profissional associado à respetiva qualificação;
- c) A componente de formação tecnológica, organizada em UFCD [Unidades de Formação de Curta Duração], que visa a aquisição e desenvolvimento de um conjunto de aprendizagens, conhecimentos, aptidões e competências técnicas definidas para o perfil profissional associado à respetiva qualificação;
- d) A componente de formação em contexto de trabalho (FCT), realizada em empresas ou noutras organizações, em períodos de duração variável ao longo ou no final da formação, enquanto experiências de trabalho, designadamente sob a forma de estágio, integrando um conjunto de atividades profissionais que visam a aquisição e o desenvolvimento de competências técnicas, relacionais e organizacionais relevantes para a qualificação profissional a adquirir.

(Excerto da Portaria n.º 235A/2018 de 23 de agosto)

Julgamos poder referir que, independentemente dos planos curriculares em causa, desde as primeiras décadas do século XIX até ao dealbar do século XXI, a disciplina – seja i) *Preparatórios e Rudimentos*, ii) *Rudimentos, Preparatórios e Solfejo*, iii) *Rudimentos, Solfejo e Canto Coral*, iv) *Rudimentos e Solfejo*, v) *Ensino Preparatório Comum – Solfejo*, vi) *Educação Musical* ou vii) *Formação Musical* – tem uma presença curricular constante ao longo das várias décadas e um sentido de obrigatoriedade curricular sem a qual não é possível a frequência, a persecução ou a conclusão dos diferentes cursos de instrumento, canto e composição ministrados nos estabelecimentos de ensino artístico, especializado e profissional de música.

No que diz respeito ao curso de Formação Musical, como uma opção ao nível do ensino secundário, ficam-nos muitas dúvidas sobre a sua pertinência curricular. Se por um lado é verdade que o curso constituiu uma valorização curricular da disciplina, porque proporciona um acréscimo de formação em domínios complementares à Formação Musical, designadamente, como a Composição Livre ou a Educação Vocal, por um outro lado, também é verdade que este não só regista um escasso número de alunos que o pretendem frequentar como serve, na maioria das vezes, de subterfúgio para contornar a impossibilidade de frequência do instrumento em regime articulado face a um eventual desfasamento com a formação geral.

Antes de passarmos ao terceiro eixo de categorização proposto, encetemos um breve olhar sobre que lugar a disciplina de Formação Musical, ou disciplina congénere, ocupa, nos dias de hoje, na estrutura curricular dos diferentes cursos ministrados no âmbito do primeiro ciclo de estudos do ensino superior, tanto universitário como politécnico.

Tendo em atenção a oferta formativa existente para este nível de ensino, podemos identificar, fundamentalmente, onze tipo de áreas de formação. A saber, cursos no domínio das Ciências Musicais (DeCA/UA, EA/UE, ELACH/UM, FL/UC e FCSH/UNL), da Composição (ESM/IPL, ESMAE/IPP, DeCA/UA e EA/UE), da Interpretação (ANSO, ESART/IPCB, ESM/IPL, ESMAE/IPP, DeCA/UA, EA/UE e ELACH/UM), da Música Antiga (ESM/IPL e ESMAE/IPP), do Jazz (ESM/IPL, ESMAE/IPP e EA/UE), da Direção Instrumental (ANSO e ESM/IPL), da Direção, Teoria e Formação Musical (ESART/IPCB, ESM/IPL, DeCA/UA e ELACH/UM), da Educação Musical (ESE/IPP), da Música e Tecnologias (ESART/IPCB, ESE/IPC, ESM/IPL e ESMAE/IPP), do Teatro Musical (DeCA/UA) e da Música na Comunidade (ESE/IPB, ESE/IPC e ESE/IPL)<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Lista de identificação dos acrónimos utilizados: DeCA/UA - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro; EA/UE - Escola de Artes da Universidade de Évora; FL/UC - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; ELACH/UM - Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho; FCSH/UNL - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; ESART/IPCB - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco; ESE/IPB - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança; ESE/IPC - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra; ESE/IPL - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa; ESM/IPL - Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa; ESE/IPP - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto; ESMAE/IPP - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto; e ANSO - Academia Nacional Superior de Orquestra.



Se analisarmos<sup>65</sup> os respetivos planos curriculares verificamos que a Formação Musical, como área de saber, é parte integrante dos diferentes domínios de estudos, muito embora surja nos diversos cursos/escolas com denominações distintas, com durações temporais semestrais diferentes e com pesos curriculares variáveis (número de horas totais e de ECTS<sup>66</sup> no curso).

Observamos que a unidade curricular assume, por um lado, designações comuns próximas, como Formação Musical, Formação Auditiva ou Educação Auditiva e Teoria da Música, nos cursos relacionados com as práticas instrumentais, a composição, a teoria e formação musical, as ciências musicais e a música na comunidade. E, por outro, designações mais específicas quando enquadrada em cursos no âmbito do jazz e da música e tecnologias, designadamente, como Treino Auditivo, Laboratório de Formação Auditiva ou Técnicas de Leitura e Audição Ativa (Fig. 20).

áreas de formação	número total de ECTS e de horas da disciplina no curso		soma do número total de semestres da disciplina no curso*		designação da disciplina nos diferentes cursos			
	mínimo	máximo	mínimo	máximo				
Ciências Musicais	5 ECTS   140h	12 ECTS   312h	1	4	Formação Musical	Formação Auditiva		
Composição	0 ECTS   0h	12 ECTS   324h	0	4	Formação Auditiva			
Interpretação	4 ECTS   104h	18 ECTS   504h	2	6	Formação Musical	Formação Auditiva	Educação Auditiva e Teoria da Música	
Música Antiga	4 ECTS   104h	12 ECTS   324h	2	4	Formação Musical	Formação Auditiva		
Jazz	8 ECTS   208h	12 ECTS   324h	4	4	Formação Musical	Formação Auditiva	Treino Auditivo	Laboratório de Formação Auditiva
Direção Instrumental	12 ECTS   324h	18 ECTS   504h	4	6	Formação Auditiva	Educação Auditiva e Teoria da Música		
Direção, Teoria e Formação Musical	12 ECTS   324h	36 ECTS   1188h	3	10	Formação Musical	Formação Auditiva	Teoria e Formação Musical	Projeto de Formação Musical
Educação Musical	17 ECTS   484h	17 ECTS   484h	6	6	Educação Auditiva e Teoria da Música			
Música e Tecnologias	6 ECTS   162h	30 ECTS   840h	2	5	Formação Musical	Educação Auditiva	Técnicas de Leitura e Audição Ativa	Análise e Teoria Musical
Teatro Musical	12 ECTS   324h	12 ECTS   324h	3	3	Formação Auditiva			
Música e Comunidade	15 ECTS   437h	30 ECTS   840h	5	6	Formação Musical	Formação Auditiva	Educação Auditiva	

\*O número máximo de semestres que uma licenciatura tem são seis. Quando este valor é ultrapassado significa que existe mais do que uma disciplina deste domínio no mesmo semestre.

Fig. 20 – A disciplina de Formação Musical ou congéneres nos planos curriculares do ensino superior

<sup>65</sup> Para a realização desta análise foram tidos em atenção todos os planos curriculares em vigor no ensino superior, designadamente, das universidades de Aveiro (UA: Aviso n.º18079/2019), Minho (UM: Despacho n.º11020/2020), Évora (UE: Aviso n.º 17439/2021), Nova de Lisboa (UNL: Aviso n.º 4479/2018) e Coimbra (UC: Despacho n.º 14292/2016), dos Institutos Politécnicos de Lisboa (ESML: Despacho n.º 2529/2018 e Despacho n.º 10654/2017; ESEL: Despacho n.º 8353/2019), Porto (ESMAE: Despacho n.º 3928/2019; ESEP: Despacho n.º 7163/2017), Coimbra (ESEC: Despacho n.º 7160/2017), Castelo Branco (IPCB: Despacho n.º 5828/2019) e Bragança (ESEB: Despacho n.º 5473/2019) e da Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO: Despacho n.º 8553/2020).

<sup>66</sup> European Credit Transfer and Accumulation System (ECTS).

Os ciclos de estudos em teoria e formação musical, educação musical, música na comunidade e direção instrumental são aqueles que apresentam planos curriculares mais valorativos da disciplina, registando um maior número de semestres, de horas de curso e de unidades de crédito ECTS.

E as formações superiores direcionadas para a interpretação (jazz e música antiga incluídas), a composição e as ciências musicais são aquelas que parecem valorizar menos o papel da disciplina, atendendo que lhe atribuem uma duração em número de semestres, do total de horas e do número de ECTS cada vez menores, respetivamente (ver quadro anterior).

Salvagarde-se, no entanto, que esta é uma primeira leitura possível, naturalmente mais imediata e superficial (até porque existem algumas contradições de análise que nos merecem uma melhor atenção), que necessita de ser aprofundada e confrontada com outros dados informativos que permitam-nos ancorar com mais certeza as afirmações realizadas. Curiosamente, nem sempre o que está plasmado curricularmente nos sítios oficiais das instituições de ensino superior se verifica na prática quotidiana dos cursos, tanto por defeito como por excesso.

Tendo em atenção o referido ao longo deste ponto podemos apresentar, graficamente, os seguintes elementos (Fig. 21).

	1ª etapa	2ª etapa	3ª etapa	4ª etapa	5ª etapa
<b>Período (ca)</b>	1835 a 1898	1901 a 1928	1930 a 1970	1971 a 1982	1983 a 2022
<b>Sociedade</b>	Monarquia Constitucional	Fim da Monarquia, I República e Ditadura Militar	Estado Novo	Primavera Marcelista, Abril de 1974 e III República	Democracia, Integração Europeia e Euro
<b>Designação da disciplina</b>	<i>Preparatórios e Rudimentos, Rudimentos, Solfejo e Canto Coral</i>	<i>Rudimentos e Solfejo, Ensino Preparatório Comum - Solfejo</i>	<i>Ensino Preparatório Comum - Solfejo</i>	<i>Educação Musical</i>	<i>Formação Musical</i>
<b>Duração curricular</b>	2 anos	2 anos	3 anos	6 anos	8 anos

Fig. 21 – Designação e duração curricular da disciplina

### **2.3 Sobre os propósitos, as orientações, os objetivos e os programas...**

Um terceiro aspeto importante para este mapeamento histórico pedagógico da Formação Musical, diz respeito aos propósitos, orientações, objetivos ou conteúdos preconizados para a disciplina pelas diferentes reformas. A perceção e compreensão destes elementos programáticos é, na impossibilidade de utilização de outro tipo de metodologias de investigação no momento (como a observação de práticas letivas ou a realização de entrevista aos atores envolvidos), fundamental para aferir, de uma forma simples e direta, o grau de *identidade* pedagógica e de *autonomia* programática de que a disciplina usufruiu ao longo das cinco etapas sócio históricas identificadas.

Naturalmente, temos de ter plena consciência que esta leitura analítica da documentação, por si só, não traduz nem evidencia, de forma objetiva e segura, como se foram desenvolvendo estas práticas letivas no seio de uma sala de aula de Formação Musical, ao longo do tempo e nos diferentes lugares. A diversidade e multiplicidade formativa dos docentes da disciplina e as singularidades, conhecimentos e contextos peculiares das escolas de ensino especializado de música, potenciaram (e potenciam), certamente, a realização e proliferação de práticas pedagógicas norteadas por objetivos, conteúdos, materiais, atividades, estratégias e dinâmicas diferenciadas.

Mas também devemos ter o discernimento interpretativo para perceber que as competências a demonstrar, por exemplo, nas provas de exame (sejam estas escritas, orais, teóricas ou práticas), provas conhecidas, assumidas e transversais a todo o sistema educativo especializado de música, não deixam de indiciar e fazer-nos antever como é que, provavelmente, deveriam ser as práticas letivas que conduziram ao desenvolvimento destas mesmas competências. No fundo, é como conhecer o fim de uma história (a competência a desenvolver), mas não conhecer, de forma exata e rigorosa, qual o enredo pedagógico utilizado para chegar a este mesmo fim.

Se observarmos, por exemplo, o articulado do Decreto-Lei de 20 de março de 1890, documento

legal essencial no âmbito da primeira etapa, podemos verificar que este apresenta, de forma genérica, as matérias a abordar na disciplina de *Rudimentos, Solfejo e Canto Coral*, advertindo para o facto destas matérias serem alvo de um exame obrigatório a realizar no final de cada ano e descrevendo e discriminando quais os conteúdos e tipo de provas que compõem o referido exame.

O conhecimento do teor destas provas não deixa, como já referido, de nos indicar que atividades ou exercícios, provavelmente, se deveriam desenvolver no âmbito das práticas letivas da disciplina de forma ao aluno desenvolver as competências musicais necessárias. Observemos a referida legislação de 1890:

Art. 9º

[...]

§ 3.º As materias do curso obrigatório, teoria e solfejo não entoado, solfejo entoado e canto coral, são ensinadas em dois annos na conformidade do § 2.º do artigo 2.º do decreto organico de 6 de dezembro de 1888.

[...]

Art. 43.º Os exames finaes de cada um dos anos dos cursos versam sobre todas as materias que constituem cada anno das disciplinas, segundo o respectivo programma.

(Excerto do Decreto de 20 de março de 1890)

Das provas de exame

Art. 50º Os exames das differentes disciplinas do curso obrigatorio, constam das seguintes provas:

Rudimentos

Primeira parte

a) Prova oral;

b) Provas praticas, que consistem em solfejos na clave de sol na segunda linha e de fá na quarta linha; decifração de intervalos e de escalas, na pedra.

Segunda parte

a) Prova oral;

b) Provas praticas que consistem em solfejos nas posições das diferentes claves; decifração de intervalos, de escalas e de transportes, na pedra; transposição de um pequeno trecho de musica escripta em diferentes claves para uma sómente, sendo indicado pelo jury o tom e a clave para qual deve ser transportada. Para realização d'esta prova, ficará o alumno incommunicavel durante vinte minutos.

Solfejo e canto coral

Primeira parte. - Provas praticas que consistem em solfejos entoados individual e collectivamente; coros escriptos em harmonia em duas partes, com letra ou sem ella.

Segunda parte. - Provas praticas que consistem em solfejos entoados individual e collectivamente; coros escriptos em harmonia a duas, tres ou quatro partes, com letra e sem ella, os quaes poderão conter qualquer pequeno trecho a solo ou em dueto.

§ unico. As provas praticas exigidas nos exames de rudimentos, excepto a transposição escripta, assim como nos exames de solfejo e canto coral, são tiradas á sorte no acto do exame.

(Excerto do Decreto de 20 de março de 1890)

A constatação e análise destes elementos permite-nos afirmar que o ensino e as práticas da disciplina de *Rudimentos, Solfejo e Canto Coral*, pelo menos no período final da primeira etapa<sup>67</sup>, versavam, fundamentalmente, os seguintes aspetos:

i) a teoria musical ou parte teórica - avaliada em exame por uma prova oral - que se debruçava

---

<sup>67</sup> Na documentação oitocentista consultada sobre o ensino artístico e especializado de música, entre 1835 e 1890, não nos foi possível encontrar qualquer informação sobre os objetivos e conteúdos da disciplina ou sobre as respetivas provas de exame.

sobre os conceitos e as definições dos diferentes elementos constitutivos do discurso e da teoria musical;

ii) a leitura musical ou parte prática - avaliada em exame por uma prova prática – que se destinava à leitura solfejada não entoada em diferentes claves e métricas e à leitura de solfejos entoados ou de obras musicais a uma ou mais vozes, *a cappella* ou com acompanhamento de piano;

iii) e a decifração musical ou parte escrita na pedra - avaliada em exame por uma prova prática - que se orientava para a identificação/transcrição em notação musical de escalas, intervalos, melodias (ditados) e para a realização de exercícios de transposição musical.

Conteúdos curriculares com uma forte dimensão técnica e utilitária de rotina, com finalidades de âmbito instrucional bastante claras, muito orientados para a prática artística e para o cumprimento de um ofício performativo cada vez mais exigente em termos técnicos instrumentais. A disciplina de *Rudimentos, Solfejo e Canto Coral*, embora curricularmente obrigatória para uma educação completa, parece estar remetida para um estatuto de complementaridade formativa e de apoio às aprendizagens dos diferentes cursos de instrumento, canto e composição. Esta dependência ou alteridade curricular da disciplina reflete, no seu âmago, a consolidação do modelo escolar, universal e homogêneo, que foi adotado para o estabelecimento de ensino Conservatório desde o início de oitocentos.

Art. 7º Nas aulas do Conservatorio se ensinará a musica própria dos Officios Divinos, e a profana, incluindo o estudo das peças do Theatro Italiano.

(Excerto do Decreto de 5 de maio de 1835)

(...) começa de fazer-se sentir a necessidade de ministrar o ensino por forma a tornar o conservatorio de Lisboa uma escola artistica onde cada alumno possa adquirir, em condições de idoneidade, conhecimentos precisos para uma completa educação.

[...]

Nem todos os alumnos têm uma igual receptividade de educação; para muitos seria desperdício de tempo qualquer tentativa no sentido de lhes fazer adquirir completa technica do instrumento que estudam. Para estes não teria justificação que lhes fosse permittida a frequencia dos cursos superiores destinados, por esta reforma, a completar a educação de alumnos possuidores de faculdades artisticas apuradas ao longo dos cursos geraes.

(Excerto da Reforma de 13 de janeiro de 1898)

Na segunda etapa definida, que abrange, aproximadamente, o primeiro quartel do século XX, as reformas implementadas, tanto em 1901, com a disciplina de *Rudimentos e Solfejo*, como em 1919, com a disciplina *Ensino Preparatório Comum—Solfejo*, e o programa adotado em 1922, não evidenciam grandes alterações em termos das matérias a ensinar e das atividades a realizar, bem como do tipo de provas de exames a executar, quando comparadas com a etapa anterior.

A entoação de solfejos e de solfejos autógrafos, as leituras musicais, os ditados, a classificação e construção de intervalos e de escalas, a realização de transposições ou a teoria musical, bem como a realização de provas orais, escritas e técnicas (ou práticas), como forma de avaliação final de exame, continuam a ser uma realidade e um modelo para o ensino da disciplina.

Art. 89.º As provas dos exames versam unicamente sobre as materias dos respectivos programmas.

Art. 90.º Os exames de rudimentos e solfejo constam de provas oraes, que serão vagas, de provas praticas realizadas na pedra e de provas escritas tiradas á sorte.

Para realização das provas escritas terá o alumno vinte minutos.

(Excerto do Decreto de 22 de novembro de 1901)

Da organização do ensino

Art. 14.º A entoação do solfejo far-se há em classe e individualmente, em livros de texto, nos termos da lei, e dêles aproveitará o professor tudo quanto possa auxiliar o aluno na compreensão das notas, escalas, compassos, intervalos, modos, ornamentos, etc.

[...]

Art. 16.º O ensino de solfejo compreende as materias seguintes:

No primeiro ano: leituras musicais nas claves de sol na segunda linha e de fá na quarta, ditados simples, classificações de intervalos.

No segundo ano: exercícios em todas as claves, autógrafos de diferentes compositores, nomeadamente portugueses, escalas cromáticas, intervalos, transportes à vista e por escrito em todas as claves.

Art. 17.º O aluno que não obtiver a média necessária para exame do 2.º ano de solfejo pode continuar a matrícula nos anos imediatos em qualquer disciplina, excepto as 3ª, 4ª e 25ª, sendo-lhe todavia vedado prestar provas de passagem ou exame para ingresso nos cursos complementares sem que apresente certidão do 2.º ano de solfejo.

Art. 18.º Funcionarão paralelamente duas aulas de canto coral obrigatórias, uma das quais se limitará exclusivamente a trechos para diferentes vozes em língua portuguesa, devendo a outra dedicar-se mais especialmente a coros em língua estrangeira.

[...]

§ 2.º O funcionamento da aula de canto coral é independente dos programas das audições que no Conservatório se realizem, devendo por isso os respectivos professores ter em vista a educação do ouvido e do bom gosto dos alunos por meio de leituras intensas de partituras previamente escolhidas pelo Conselho Escolar.

(Excerto do Decreto n.º 6:129 de 25 de setembro de 1919)

Das provas de exame

Art. 56.º As provas dos exames versarão unicamente sobre matérias dos respectivos programas.

Art. 57.º Os exames de solfejo constarão de provas orais, que serão vagas, de provas práticas de solfejo entoado, de provas realizadas na pedra, e de provas escritas tiradas à sorte.



Para a realização das provas escritas terá o aluno vinte minutos.

(Excerto do Decreto n.º 6:129 de 25 de setembro de 1919)

Ensino preparatório de solfejo

1.º Ano

Parte teórica

Definição da música. – Pauta ou pentagrama. – Notas. – Figuras. – Pausas. – Pontos de  
aumentação. – Ligadura. – Claves. – Compassos. – Sinais de repetição. – Suspensão. –  
Alterações nos valores das figuras e das pausas. – Acidentes. – Intervalos simples, naturais.  
– Inversão. – Modos. – Conhecimento dos tons. – Formação das escalas diatônicas maiores  
e menores (duas formas, harmónica e melódica). – Redução do compasso (quaternário  
e binário). – Síncopa. – Contratempo. – Sinais de expressão mais usados. – Abreviaturas. –  
Andamentos.

Parte técnica

Exercícios preparatórios de intervalos. – Lições nas claves de sol na 2ª linha e fá na 4ª,  
progressivamente graduados.

2.º Ano

Parte teórica

Desenvolvimento da matéria dada. – Intervalos de todas as espécies e em diferentes claves.  
– Meio tom cromático e meio tom diatónico. – Inarmonia. – Notas e tons sinónimos ou  
homófonos. – Escala cromática. – Intervalos harmónicos consonantes perfeito, imperfeito  
e dissonante. – Ritmo. – Transposição. – Ornamentos: apoggiatura longa, breve e dobrada;  
mordente; grupetto, trilo. – Articulação. – Tonalidade. – Género.

Parte técnica

20 lições na clave de sol na 2ª linha.

3 lições na clave de fá na 4ª linha.

5 lições na clave de dó na 1ª linha.

3 lições na clave de dó na 2ª linha.

5 lições na clave de dó na 3ª linha.

5 lições na clave de dó na 4ª linha.

3 lições na clave de fá na 3ª linha.

2 lições em claves alternadas, de sol na 2ª linha e fá na 4ª.

2 lições de diversas claves alternadas.

Matéria de exame

Parte oral

Breve interrogatório sobre a parte teórica do respectivo programa.

Parte escrita

1ª prova

Classificação de intervalos em diferentes claves até o intervalo de nona, exceptuados os intervalos superaumentados ou sub-diminutos.

2ª prova

Escala diatónica de modo menor (duas formas, harmónica e melódica).

3ª prova

Escala cromática de modo maior, empregando cinco alterações ascendentes e cinco descendentes.

4ª prova

Transporte de um trecho musical, dado pelo júri, e contendo todas as claves. Este transporte

efectuar-se há para uma clave única.

5ª prova

Ditado musical.

Nota. – Uma das primeiras provas escritas será ao quadro.

Parte técnica

Três números de solfejo do 2.º ano, dos quais um à escolha do aluno, outro à escolha do professor e o terceiro tirado à sorte:

Leitura à primeira vista de um trecho musical, de oito a dezasseis compassos, composto por um dos membros do júri, designado pelo presidente no acto do exame.

Notas. – O professor acompanhador não é obrigado no acto do exame a reproduzir ao piano a melodia entoada, mas apenas a harmonizar essa melodia. Os alunos actualmente matriculados no 2.º ano de solfejo farão o seu exame conforme o programa do passado ano lectivo.

(Excerto do programa de 23 de dezembro de 1922)<sup>68</sup>

O que efetivamente parece ser diferente e inovador são os propósitos, mais amplos, humanistas e construtivistas, inerentes a estas mesmas reformas que procuram uma educação em música mais educacional e menos “instrucional”. Tópicos como a pedagogia moderna, os métodos ativos ou a educação integral, parecem, em nosso entender, não serem alheios, mesmo que muito levemente, à génese destas reformas.

Analisando os respetivos preâmbulos, verificamos que ambas as reformas (de 1901 e 1919) manifestam, discursivamente, uma grande preocupação e apreensão com a forma e o tipo de educação que era ministrado, à época, no Conservatório. Segundo os autores das reformas, o seu ensino era antiquado e antipedagógico, i) porque menosprezava o som como seu

---

<sup>68</sup> Programa idêntico ao aprovado para o Conservatório de Música do Porto em 29 de fevereiro de 1928.

elemento fundamental, o sentido musical dos símbolos gráficos e os reportórios musicais, designadamente de compositores portugueses; ii) porque não se centrava primordialmente na educação do ouvido, na educação do espírito e na formação do gosto a partir da leitura e audição intensa de partituras; iii) e porque a arte musical não podia ser restrita, apenas, ao tocar bem um instrumento, nem podia permitir que o elemento técnico se sobrepusesse, em absoluto, ao elemento estético e artístico.

É necessário que a educação musical do Conservatório corresponda a uma educação de espírito. Sem regras não pode fazer-se o artista, nem este nome lhe cabe, mas cingido apenas às regras, não ha artista na verdadeira accepção da palavra. “A arte musical não pode ser uma profissão; tocar bem um instrumento ou escrever correctamente uma cantata ou uma fuga, não é bastante para ser musico, para ser artista”, diz Vincent d'Indy, e todos se curvam deante d'esta verdade.

É, pois mister que o officio não empolgue o logar á arte, e que a arte seja compreendida na sua grande e verdadeira accepção.

(Excerto do preâmbulo do Decreto de 24 de outubro de 1901)

Os seus processos de ensino eram antiquados. [...]

Ainda lá se adoptava, como iniciação musical, o ensino do solfejo rezado. Principiava-se o ensino da música por desinteressar os alunos do que as notas possuem de mais fundamental representativo – o som. A este defeito inicial ligavam-se, com agravada intensidade, outras músicas e múltiplas incongruências.

[...]

Tirou-se ao ensino do solfejo o antipedagógico e exclusivo sistema pelo qual era feito. Ao tomarem conhecimento com as notas os principiantes ir-se hão desde logo afeiçoando ao sentido musical que elas graficamente exprimem. Além disso, extremou-se o ensino do solfejo, dando-lhe o seu verdadeiro carácter de ensino primário, e estatuinto que, como tal, desapareça do Conservatório logo que se criem as escolas primárias musicais. Para quando

assim fôr, preceitua-se a criação dum curso normal que habilite ao magistério dessas aulas primárias de música.

(Excerto do preâmbulo do Decreto n.º 5:546 de 9 de maio de 1919)

No caso da terceira etapa, assistimos a uma espécie de contradição entre o que são os pressupostos e orientações globais da reforma de 1930 e o que legalmente acontece com a disciplina de *Ensino Preparatório Comum – Solfejo* durante o período em causa. Ou seja, por um lado, temos uma reforma<sup>69</sup> que defende e preconiza, como já referido anteriormente, a vários níveis, retrocessos, restrições e constrangimentos na organização curricular dos diferentes cursos artísticos de música ministrados no Conservatório Nacional. Atente-se ao preâmbulo da reforma e às palavras de Madalena Perdígão:

A demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias; um luxo de organização que nem sempre correspondia às realidades práticas do ensino; (...) simplificar a organização do ensino, sem prejuízo da sua eficiência, e em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professam nos conservatórios, porquanto, no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem. Nesta ordem de ideias, a organização aprovada pelo presente decreto abrevia alguns cursos; acaba, em muitos deles, com a diferenciação por graus; restringe ao mínimo indispensável as disciplinas literárias auxiliares do ensino técnico; elimina as virtuosidades de piano, violino e violoncelo; suprime, quer na secção de música, quer na de teatro, determinadas disciplinas cujo ensino ou é incorporado noutras, ou deixa de ser ministrado no Conservatório Nacional;

(Excerto do preâmbulo do Decreto n.º 18:881 de 25 de setembro de 1930)

Na realidade, a reforma de 1930 representou um retrocesso, desde logo no que respeita à cultura geral a ministrar aos alunos, e também na formação profissional. Representou igualmente um retrocesso na medida em que não introduziu alterações e inovações que

---

<sup>69</sup> Cf. Decreto n.º 18:461, de 14 de junho de 1930, e Decreto n.º 18:881, de 25 de setembro de 1930.

se impunham, por exemplo no que respeita às habilitações exigidas para ingresso no Conservatório, que continuam a limitar-se à instrução primária.

Aponte-se como nota positiva a “necessidade de criar as escolas elementares preparatórias do ensino da música” a que alude o preâmbulo do citado decreto de 25/9/1930, “porquanto o excesso de população escolar do Conservatório Nacional é, em grande parte, determinado pelo afluxo dos alunos de solfejo”. Infelizmente, esta acertada posição não teve seguimento prático.

(Excerto do Plano Nacional de Educação Artística, 1979, p.13)<sup>70</sup>

E, por outro, temos uma série de iniciativas em torno da disciplina de *Ensino Preparatório Comum – Solfejo* que, manifestamente, contrariam esta orientação de recuo educacional global. Referimo-nos, por exemplo, i) à adoção, ainda em 1931, de um programa para a disciplina de solfejo semelhante ao publicado para a reforma “humanista” anterior<sup>71</sup>; ii) ao debate caloroso, também em 1931, entre duas personalidades de vulto no meio musical nacional, Fernando Lopes-Graça e Teófilo Sagner, a propósito das vantagens do ensino do solfejo entoado em detrimento do solfejo rezado e do ensino do solfejo dever ser feito, preferencialmente, a partir da música<sup>72</sup>; iii) à crescente produção bibliográfica especializada para a disciplina de diferentes autores nacionais, nomeadamente, Tomás Borba, Freitas Gazul, Augusto Machado, Silveira Pais ou Artur Fão, entre muitos outros<sup>73</sup>; iv) à eleição, pelo Conselho Escolar do Conservatório Nacional, em 1932, de uma comissão com o dever de empreender uma reforma do ensino

---

<sup>70</sup> Documento redigido pelo Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico, presidido por Maria Madalena Azeredo Perdigão, em novembro de 1979.

<sup>71</sup> Cf. Programas do Conservatório Nacional para o Ensino preparatório de Solfejo de 2 de janeiro de 1931, publicados no Diário do Governo n.º 14/1931, de 17 de janeiro.

<sup>72</sup> Cf. texto de Fernando Lopes-Graça: *Refutação de alguns errados princípios que pretendem invalidar a eficiência pedagógica do solfejo entoado, seguido de um Breve ensaio de iniciação ao estudo teórico da música* (o manuscrito original, dactilografado e rubricado pelo autor, de 1931, encontra-se nos arquivos da secretaria do Conservatório Nacional, em Lisboa). A primeira parte desta dissertação foi publicada na revista Seara Nova em 1933 e, inserida, quarenta anos mais tarde, em 1973, no terceiro volume da sua obra *A Música Portuguesa e os seus problemas*, das Edições Cosmos.

<sup>73</sup> A este propósito ver ponto 2.4 do presente texto.

do solfejo<sup>74</sup>; v) à apresentação, pela dita comissão de reforma, em 1932<sup>75</sup>, de uma proposta de alteração curricular ao Conselho de Instrução Pública; e vi) à consequente promulgação, em letra de lei, das decisões recomendadas, bem como do respectivo programa para a disciplina, em 1934<sup>76</sup>.

Exmo. Senhor Dr. Júlio Dantas

Dgm<sup>o</sup>. Vogal do Conselho de Instrução Pública

Em resposta ao questionário que V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>. me enviou tenho a honra de comunicar a V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>. que a minha opinião com respeito ao ensino do solfejo não póde ser outra senão a que já emitii a comissão por V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>. nomeada e por mim presidida, isto é:

Deve-se adoptar o solfejo entoado e o solfejo resado;

O solfejo entoado será estudado nos dois primeiros anos desse curso, o resado no terceiro ano.

Conservatório Nacional, 18 de Novembro de 1933

O Director da secção de música,

(Ofício redigido por Viana da Mota em 18 de novembro de 1933)<sup>77</sup>

Tornando-se indispensável desenvolver e completar, em harmonia com as exigências da moderna pedagogia da música, o ensino do solfejo no Conservatório Nacional;

Atendendo ao que propôs o inspector dêste estabelecimento de ensino, precedendo voto unânime do respectivo conselho escolar; [...]

---

<sup>74</sup> A comissão de reforma era constituída, para além do inspetor e do diretor do Conservatório Nacional, Júlio Dantas e Viana da Mota, pelos professores Teófilo Sagner, António Eduardo da Costa Ferreira, José Henrique dos Santos, Pedro Fernando Pereira, Luiz de Freitas Branco, Amélia Ayque de Almeida, Guilhermina Coutinho, Wenceslau Pinto, Tomás Borba, Ana Dias Ferreira e Hermínio Nascimento

<sup>75</sup> Cf. Atas da Comissão eleita pelo Conselho Escolar do Conservatório Nacional para a Reforma do Ensino do Solfejo, de 19 e 22 de outubro e de 9 de novembro de 1932 (Arquivo Histórico do Ministério da Educação).

<sup>76</sup> Cf. Decreto-Lei n.º 23:577, de 19 de fevereiro de 1934, e Programa de Solfejo do Conservatório Nacional, de 28 de setembro de 1934.

<sup>77</sup> O presente ofício, dactilografado, encontra-se no Arquivo Histórico do Ministério da Educação.

Artigo 1º O ensino do solfejo, no Conservatório Nacional, passa a ser ministrado em três anos, ensinando-se nos dois primeiros o solfejo entoado e sendo o terceiro ano especialmente consagrado à leitura rítmica e ao ditado musical.

§ único. Os exames de solfejo realizar-se-ão no 2.º e 3.º anos.

(Excerto do Decreto-Lei n.º 23:577 de 19 de fevereiro de 1934)

Analisando, comparativamente, o programa proposto pela comissão de reforma em 1934, com o Programa do *Ensino Preparatório Comum – Solfejo*, homologado em 1931, verifica-se algumas alterações substanciais, designadamente, um aumento do número de anos curriculares, de dois para três anos, um aumento do número de exercícios de leitura a abordar e o crescente grau de dificuldade dos mesmos e uma expansão de alguns dos conteúdos inerentes aos eixos de formação tradicionais – a teoria musical, a leitura musical rezada e entoada e a decifração ou escrita musical.

Neste sentido, é uma reforma que, embora em continuidade com a anterior, parece sobrevalorizar, sobretudo, a leitura entoada, porque a leitura rítmica e rezada é remetida, apenas, para o último ano do curso; a leitura entoada de reportório composto por autores nacionais, porque adota estes excertos, em número considerável, como exercícios obrigatórios; a leitura à primeira vista, porque esta passa a constituir-se como uma das provas a apresentar para avaliação em exame; a audição e escrita musical, porque os ditados musicais passam a ocorrer ao longo dos três anos curriculares; e a caligrafia musical surge como uma exigência explícita no programa da disciplina.

Ensino preparatório comum (solfejo) – Três anos

Programa

1.º ano

Parte teórica. – Definição da música – Pauta ou pentagrama – Notas – figuras – Pausas – Pontos de aumentação – Ligadura – Claves – Compassos – Sinais de repetição – Suspensão



– Alterações nos valores das figuras e das pausas – Acidentes – Intervalos simples, naturais  
 – Inversão – Modos – Conhecimento dos tons – Formação das escalas diatónicas maiores e  
 menores em ambas as fórmulas (harmónica e melódica) – Redução do compasso quaternário  
 e binário – Síncopa – Contratempo – Sinais de expressão – Abreviaturas – Andamentos.

Parte escrita. - Exercícios de caligrafia musical – Classificação de intervalos – Primeiros  
 exercícios de ditado musical – Realização de escalas diatónicas.

Parte técnica. – Cinquenta lições de qualquer das seguintes obras:

Tomás Borba – Novos exercícios graduados de solfejo. 1.<sup>a</sup> parte.

Augusto Machado e J. Neuparth – Lições de solfejo, com acompanhamento de piano por  
 Silveira Pais, 1.<sup>a</sup> parte.

Lições obrigatórias do livro de A. Machado e J. Neuparth: n.º 43 a 54, 106 a 125 e 132 a 149.

2.º ano

Parte teórica. – Desenvolvimento da matéria dada – Intervalos de todas as espécies e em  
 diferentes claves – Meio tom cromático e meio tom diatónico – Enharmonia – Géneros – Notas  
 e tons sinónimos ou homófonos – Escala cromática – Intervalos harmónicos, consonantes e  
 dissonantes – Ritmo – Tonalidade – Transposição – Ornamentos – Articulação.

Parte escrita. – Classificação de intervalos em diferentes claves, naturais e alterados –  
 Realização de escalas cromáticas em todos os tons – Transposições – Ditado musical.

Parte técnica. – Quarenta lições de qualquer das obras seguintes:

Tomás Borba – Novos exercícios graduados de solfejo. 1.<sup>a</sup> parte.

Augusto Machado e J. Neuparth – Lições de solfejo, com acompanhamento de piano por  
 Silveira Pais, 1.<sup>a</sup> parte.

Exercícios obrigatórios do livro de Tomás Borba (...)

Exercícios obrigatórios do livro de A. Machado (...)

Solfejos autógrafos de compositores portugueses, coligidos por Tomás Borba: oito solfejos, obrigatoriamente escolhidos entre os dos seguintes autores: Augusto Machado, António Eduardo da Costa Ferreira, Francine Benoit, Pedro F. da Costa Pereira, Filipe da Silva, A. Rey Colaço, Frederico de Freitas, Óscar da Silva, Viana da Mota, Tomaz Del Negro, José Cândido Martins, Gustavo de Lacerda, Moreira de Sá, Silveira Pais, Luiz de Freitas Branco, Hermínio Nascimento, Tomás Borba, José Henrique dos Santos, Martinho Pinto Nogueira, Alexandre dos Santos, Manuel Ribeiro, Venceslau Pinto e Artur Fãõ.

3.º ano

Parte escrita. – Ditados musicais.

Parte técnica. – Os setenta e quatro exercícios que constituem o livro adoptado, solfejados ritmicamente nas claves de sol na 2ª linha e fá na 4ª linha, exclusivamente.

Exercícios de leitura à primeira vista, compreendendo combinações rítmicas variadas.

Livro adoptado (provisoriamente):

F. de Freitas Gazul – Novo curso da aula de rudimentos, 2.ª parte.

(Excerto do Programa do Ensino Preparatório Comum (Solfejo) de 28 de setembro de 1934)

Matéria de exame do 2.º ano

Parte escrita:

1.ª prova – Transporte, de uma só clave para outra diferente, de um trecho musical de oito compassos, escrito pelo júri no acto do exame.

2.ª prova – Classificação de intervalos, em diferentes claves, até ao intervalo de nona, exceptuados os intervalos super-aumentados ou sub-diminutos.

3.ª prova – Escala diatónica do modo menor em ambas as fórmulas (harmónica e melódica).

Estas três provas devem ser realizadas dentro do prazo de uma hora.

4.<sup>a</sup> prova – Escala cromática do modo maior, empregando cinco alterações ascendentes e cinco descendentes.

5.<sup>a</sup> prova – Ditado musical de um trecho de oito compassos, escrito por um membro do júri no acto do exame.

A duração desta prova não deve exceder quinze minutos.

Nota. – Uma das quatro primeiras provas escritas será realizada ao quadro.

Parte oral:

Breve interrogatório, não excedendo cinco minutos, sôbre a parte teórica do respectivo programa.

Parte técnica:

1.<sup>a</sup> prova – Um número de solfejo da 2.<sup>a</sup> parte de qualquer das obras adoptadas, tirado à sorte de entre os quarenta especificados no programa.

2.<sup>a</sup> prova – Dois números de solfejo da 1.<sup>a</sup> parte de qualquer dos livros adoptados, escolhidos pelo júri de entre os cinquenta designados no programa.

3.<sup>a</sup> prova – Um número dos solfejos autógrafos, escolhidos pelo júri de entre oito apresentados pelo examinando, sendo quatro na clave de sol na 2.<sup>a</sup> linha e quatro em claves alternadas.

4.<sup>a</sup> prova – Um número de solfejo, escolhido pelo examinando, da 2.<sup>a</sup> parte de qualquer dos livros adoptados.

5.<sup>a</sup> prova – Entoção, à primeira vista e sem acompanhamento, de um trecho de oito compassos, composto por um dos membros do júri no acto do exame.

Matéria de exame do 3.<sup>o</sup> ano

Parte escrita:

Ditado Musical de um trecho de doze compassos com algumas alterações, escrito por um membro do júri no acto do exame.

Parte técnica:

- 1.<sup>a</sup> prova – Leitura de um solfejo nas claves de sol na 2.<sup>a</sup> linha e de fá na 4.<sup>a</sup> linha, tirado à sorte de entre os setenta e quatro que constituem o livro adoptado.
- 2.<sup>a</sup> prova – Leitura de um solfejo nas claves de sol na 2.<sup>a</sup> linha e de fá na 4.<sup>a</sup> linha, escolhido pelo júri no livro adoptado.
- 3.<sup>a</sup> prova – Leitura de um solfejo nas claves de sol na 2.<sup>a</sup> linha e de fá na 4.<sup>a</sup> linha, escolhido pelo examinando no mesmo livro.
- 4.<sup>a</sup> prova – Leitura à primeira vista de um trecho rítmico de dezasseis a vinte compassos, escrito por um dos membros do júri no acto do exame.

(Excerto do Programa do Ensino Preparatório Comum - Solfejo de 28 de setembro de 1934)

Antes de entrarmos na quarta etapa deste mapeamento histórico do ensino de música, uma breve nota a propósito do debate caloroso e pertinente para o estudo da disciplina, referido anteriormente, entre Fernando Lopes-Graça (1906-1994), opositor a um lugar de professor de solfejo no Conservatório Nacional, e Teófilo Saguer (1880-1950) professor da disciplina neste mesmo estabelecimento.

Fernando Lopes-Graça apresentou, em 1931, num concurso para professor de Solfejo do Conservatório Nacional, uma dissertação crítica e teórica com o seguinte título: Refutação de alguns errados princípios que pretendem invalidar a eficiência pedagógica do solfejo entoado, seguido de um Breve ensaio de iniciação ao estudo teórico da música.

A dissertação crítica apresentada, ou melhor, depositada no estabelecimento de ensino onde decorria o concurso para professor de solfejo e de piano, não chegou a ser debatida porque Lopes-Graça, utilizando aqui as suas palavras, foi “(...) forçado a faltar à chamada” (Lopes-Graça, 1973, p. 144). Este documento tinha como propósito fundamental refutar as doutrinas pedagógicas de Teófilo Saguer sobre a ineficiência do ensino do solfejo entoado, que tinham sido publicadas, nesse mesmo ano, em 1931, num pequeno opúsculo com o título - Pedagogia

Musical. O Ensino do Solfejo<sup>78</sup>.

Sumariamente, podemos afirmar que, no âmbito do ensino e da pedagogia em Educação Musical, constituem princípios axiomáticos para Lopes-Graça: i) a necessidade do ensino da música ser feito a partir da música; ii) que a finalidade principal do solfejo entoado é ensinar música; iii) que a base da educação musical está no desenvolvimento da educação do ouvido e da compreensão musical; iv) as vantagens de uma literacia musical; v) e que o canto, também ele elemento de leitura, é o dispositivo de ligação ímpar capaz de potenciar e concretizar os princípios anteriormente referidos.

O desenvolvimento da ginástica de leitura, de forma mais complexa e sobretudo rápida, embora importante, é remetida para os olhos e para os dedos dos instrumentistas, tratando-a como uma questão formativa mais técnica, em que o ler pela prática, ou seja, no instrumento, assume um papel preponderante.

Este posicionamento pedagógico de Lopes-Graça, no fundo, pode ser observado como uma atitude resistente, moderna e atual, mas também como uma ação reivindicativa dos propósitos enunciados, já anteriormente, pela Comissão de Remodelação do Ensino Artístico, em 1918, e que foram fortemente abandonados com a transformação orgânica do Conservatório de música durante o período da ditadura militar (1928-1933), em 1930.

Neste sentido, podemos interpretar a discussão que se realiza em torno da importância do ensino do solfejo rezado e do solfejo entoado, como um fragmento de um debate maior entre conceções reformistas sobre o ensino artístico em Portugal, na primeira metade do século XX. Por um lado, temos uma conceção com um enfoque educacional mais técnico, funcional e de ofício musical, protagonizada pela reforma de 1930 e pelos princípios do solfejo rezado de Teófilo Saguer – posição conservadora - e, por outro, temos uma conceção com um enfoque

---

<sup>78</sup> Saguer, Theophilo (1931). *Pedagogia Musical. O Ensino de Solfejo*. Lisboa: Imprensa Lucas & C.ª. Ver ainda do mesmo autor *A Entoação. Esboço de crítica científica sobre pedagogia musical*, publicado pelo Centro Typographico Colonial, Lisboa, em 1923.

educacional mais musical, estruturante e de arte musical, protagonizada pelos ideais da reforma de 1919 (e pela reforma de 1934) e pelos propósitos do solfejo entoado defendido por Lopes-Graça – posição transformadora.

No caso do ensino do solfejo, pedagogicamente, podemos dizer que a opção pelo solfejo rítmico parece direcionar-nos, sobretudo, para a ginástica da leitura e do ritmo e para os exercícios atomizados e musicalmente descontextualizados. E, no caso do solfejo entoado, esta opção parece encaminhar-nos para a necessidade de recorrer à música para ensinar música, em que se procura realizar com ciência as aprendizagens da educação em música (Kühn, 1988) e em que se privilegia o pensar a partir da música em detrimento do pensar, apenas, sobre música (Karpinski, 2000a). Deixemos Lopes-Graça e voltemos, novamente, aos nossos propósitos.

Observemos agora, no âmbito do período da chamada Experiência Pedagógica, o quarto momento definido, o programa da disciplina de Educação Musical para o ano letivo de 1974/75. Um programa não oficial (oficializado), mas que, curiosamente, vigorou com força de lei nos diferentes estabelecimentos de ensino especializado de música, sejam estes de âmbito público ou privado, embora com algumas alterações programáticas em termos de matérias e provas de exame, durante longos anos<sup>79</sup>:

Ao abrigo dessa experiência pedagógica, foram criadas duas novas escolas, a Escola-Piloto para a Formação de Professores (25/9/71) a Escola-Piloto de Cinema (28/9/72); revitalizadas as secções de Teatro e de Dança, esta última considerada em pé de igualdade com as restantes escolas; contratados novos professores portugueses; organizados cursos intensivos regidos por professores estrangeiros; revistos e actualizados planos de estudo e os programas das disciplinas. Os vencimentos dos professores do Conservatório, que continuavam a basear-se no decreto de 1930, foram finalmente revistos e actualizados no decurso da experiência

---

<sup>79</sup> Cf. Portaria n.º 51/SERE/89 de 26 de julho.

pedagógica (Decreto-Lei n.º.403/72).

(Excerto do Plano Nacional de Educação Artística, 1979, p. 15)<sup>80</sup>

Constata-se que os planos de estudo vigentes na Escola de Música do Conservatório Nacional, no âmbito da referida experiência pedagógica, foram igualmente adoptados por outros estabelecimentos de ensino de música oficiais e particulares.

No entanto, esses planos de estudo não só nunca foram oficializados e publicados como também nunca se definiram as condições para a atribuir os correspondentes certificados e diplomas.

(Excerto da Portaria n.º 370/98 de 29 de junho)

Assim, constatamos que a disciplina de Educação Musical, assumida, curricularmente, como anexa<sup>81</sup> e obrigatória aos diferentes cursos, gerais e complementares, de instrumento, canto e composição, desenvolve-se ao longo de seis anos curriculares e por três níveis de ensino, designadamente, o elementar, constituído pelos 1.º e 2.º anos, o geral, formado pelos 3.º e 4.º anos, e o complementar, que engloba os 5.º e 6.º anos.

Sumariamente, podemos dizer que o programa para os dois primeiros níveis mencionados, o elementar e o geral, preconiza o desenvolvimento de competências no âmbito i) da educação em geral, designadamente, de observação, atenção, concentração, memória, acuidade auditiva e visual, audição interior e realização mental, percepção sonora e tímbrica e apreciação técnica e estética; ii) da escuta, da escrita e da leitura dos diferentes elementos musicais (ritmo, melodia, harmonia e timbre); iii) da criatividade rítmica e melódica; iv) dos conhecimentos básicos teóricos, bem como da aplicação prática dos mesmos; v) e das normas da caligrafia musical. Em cada um dos níveis e para cada conjunto de competências a desenvolver, o programa de Educação Musical estabelece e descreve uma variedade de atividades e de exercícios a implementar nas práticas letivas diárias e aconselha, apenas para

---

<sup>80</sup> Documento redigido pelo Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico, presidido por Maria Madalena Azeredo Perdigão, em novembro de 1979, na cidade de Lisboa.

<sup>81</sup> A propósito da designação “disciplinas anexas” ver o art.º 2 e o título do anexo II da Portaria n.º 370/98 de 29 de junho.

o nível geral, uma bibliografia auxiliar a utilizar pelos docentes e discentes da disciplina.

O terceiro nível, o complementar, além de continuar a reforçar as competências elencadas para os dois níveis anteriores (a parte auxiliar do programa) apresenta-nos i) uma multiplicidade de “sugestões para exercícios de ouvido” e de modalidades de “ditados musicais”; ii) uma variedade de “sugestões para exercícios de leitura”; iii) uma bibliografia de apoio aos ditados e à leitura musical e uma bibliografia “com o fim de contribuir para o alargamento da cultura musical do aluno, e obter um melhor aproveitamento da aula de educação musical”; iv) e quais os “conhecimentos teóricos” que devem ser trabalhados, bem como a necessidade de uma “aplicação prática dos mesmos”.

#### PROGRAMA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

##### ESQUEMA GERAL

##### FORMAÇÃO TÉCNICA - PRÁTICA | TEÓRICA

Desenvolvimento do ouvido e da cultura musical.

Desenvolvimento da leitura (incluindo a leitura à primeira vista).

Introdução à linguagem musical do século XX.

Alargamento dos conhecimentos teóricos e aplicação prática dos mesmos.

(Excerto do programa de Educação Musical para o 5.º e 6.º anos, ano letivo 1974/75)

O programa alerta-nos, ainda, para a necessidade de “utilização de trechos extraídos de obras vocais ou de instrumentos de qualquer época, até à Escola de Viena do início do século XX” para a realização de ditados e de leituras e para a necessidade de introduzir “o aluno à linguagem contemporânea (...) sobretudo no que respeita a ditados e leituras em trechos de Stravinsky, Bartok, Schönberg, A. Berg e Webern”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Citações extraídas do programa de 5.º e 6.º ano de Educação Musical do ano letivo de 1974/75.



A influência dos princípios ideológicos e pedagógicos da chamada Escola Nova, da primeira metade do século XX, do movimento da Escola Moderna Portuguesa<sup>83</sup>, do final da década de 60, e de figuras internacionais marcantes da pedagogia musical, designadamente, de Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Zoltán Kodály (1882-1967), Edgar Willems (1890-1978) ou Carl Orff (1895-1982)<sup>84</sup>, são alguns dos fatores que parecem encontrar aqui algum elemento justificativo.

A disciplina de Educação Musical realiza exames no final do segundo, quarto e sexto anos, constituídos sempre por duas provas, uma escrita e uma oral, em que os diferentes exercícios a executar, embora com novidades, especificidades e dificuldades acrescidas, não constituem, por si só, uma rutura abrupta com os requisitos pedidos pelas reformas anteriores.

No âmbito das referidas provas, destacam-se alguns elementos/atividades de diferenciação e de novidade que nos merecem um especial destaque, designadamente, aquelas que se destinam i) ao apoderamento de uma destreza e independência melódica e rítmica (através da realização de leituras simultâneas de frases melódicas e rítmicas, de leituras melódicas e rítmicas à primeira vista, de improvisações condicionadas e livres e de leituras “interiores” com deteção de erros); ii) ao desenvolvimento do ouvido harmónico e melódico (através da identificação de estruturas harmónicas tonais, sejam estas acordes ou simples cadências, da transcrição em notação musical de excertos contrapontísticos a três vozes e de peças corais a quatro vozes); iii) ao domínio dos contextos musicais da atonalidade ou da música não tonal (através da identificação auditiva de sequências sonoras construídas em forma de série, da leitura entoada de melodias não tonais e da leitura rítmica de figurações e métricas irregulares)<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> A Associação de Escola Moderna (AEM) foi criada em 1966 e formalizada como associação em 1976 por um conjunto de professores, designadamente, Rui Grácio, Sérgio Niza ou Rosalina Gomes de Almeida, interessados em aplicar e difundir os princípios do Movimento da Escola Moderna internacional.

<sup>84</sup> A este propósito ver artigo de Cristina Brito da Cruz (2022) na Revista Portuguesa de Educação nº 148.

<sup>85</sup> A este propósito, analisar as alterações introduzidas nos programas de Educação Musical do Conservatório de Música do Porto para os anos letivos de 1977/78 e 1978/79.

## PROVA ESCRITA—2.º ano

1 – Pequeno ditado rítmico, sem compasso, tomando a semínima ou a semínima com ponto como unidade de tempo.

2 – Ditado, sem figuração rítmica, de uma sequência de 10 sons, a escrever na clave de Sol na 2.ª linha.

3 – Ditado melódico, a escrever na clave de Sol na 2.ª linha, numa tonalidade maior ou menor, mas que não exija mais de que uma alteração fixa, numa extensão de texto de 6 a 10 compassos e tomando a semínima ou a semínima com ponto como unidade de tempo.

4 – Reconhecer, através da audição, 3 acordes de sons, de entre os acordes perfeito maior e perfeito menor, no estado fundamental.

5 a) – Classificação de intervalos simples nas claves de Sol na 2.ª linha e de Fá na 4.ª linha, alternadamente.

b) – Construção de intervalos harmónicos a partir de notas dadas, numa só clave.

6 – Escrita de uma escala maior, de uma escala menor natural, menor harmónica e de uma escala menor melódica, nas claves de Sol na 2.ª linha e Fá na 4.ª linha.

Se o examinando sofrer de doença que o impeça absolutamente de cantar, deve apresentar, antes do início da prova escrita, atestado médico devidamente reconhecido, comprovativo dessa doença. Para os examinandos nestas condições, as provas de entoação serão substituídas pelos seguintes testes complementares da prova escrita:

Teste A – Ler mentalmente uma melodia apresentada pelo júri, melodia que está a ouvir-se com diversas modificações de notas. Detectar essas modificações.

Teste B – Ditado de um trecho a duas partes, tendo o examinando de escrever apenas a parte inferior.

Teste C – Ditado a duas partes sem figuração rítmica, a escrever, eventualmente na pauta dupla.

(Prova modelo de exame escrito do 2.º ano de Educação Musical, ano letivo 1974/75)

PROVA ORAL – 2.º ano

7 – Entoação, com acompanhamento de piano, de um solfejo escolhido pelo júri entre 7 dos aprovados para este exame. (No caso de o aluno entoar o solfejo transportado deverá pronunciar o nome dos sons reais).

8 a) – Entoação, à primeira vista, duma melodia num modo maior, que não exija mais de uma alteração fixa, escrita na clave de Sol na 2.ª linha, sendo a unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto.

b) - Entoação, à primeira vista, duma melodia num modo menor, que não exija mais de uma alteração fixa, escrita na clave de Sol na 2.ª linha, sendo a unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto.

9 – Solfejo, não entoado, à primeira vista, de um trecho em pauta dupla, nas claves de Sol na 2.ª linha e Fá na 4.ª linha, alternadas.

10 - Num processo de percussão simples à escolha do examinando:

a) – Execução, à primeira vista, de um pequeno trecho rítmico sem compasso, sendo a unidade de tempo a semínima.

b) - Execução, à primeira vista, de um pequeno trecho rítmico sem compasso, sendo a unidade de tempo a semínima com ponto.

11 – Interrogatório. (O interrogatório deverá ser feito no decorrer das outras provas. Será, em grande parte, baseado nas mesmas; podendo, do mesmo modo, incidir sobre a aplicação prática dos “Conhecimentos Básicos”).

(Prova modelo de exame oral do 2.º ano de Educação Musical, ano letivo 1974/75)

PROVA ESCRITA – 4.º ano

1 – Pequeno ditado rítmico a duas partes (utilizando as regiões extremas do piano, ou por meio de dois instrumentos de percussão de timbres bem diferentes), tomando a semínima

ou a semínima com ponto como unidade de tempo.

2 – Ditado sem figuração rítmica, de uma série de 12 sons de qualquer altura, podendo formar sequências atonais.

3 – Ditado em qualquer tessitura, tonalidade (que não exija mais de quatro alterações fixas) ou modo, de uma melodia que pode conter modulações, tomando a semínima ou a semínima com ponto como unidade de tempo.

4 – Ditado melódico a uma parte, visando dificuldades rítmicas.

5 - Ditado melódico a duas partes, numa tonalidade que não exija mais de duas alterações fixas, de tessituras bem diferentes – a escrever em pauta dupla.

6 – Ditado a três partes de uma sequência de quatro acordes de três sons, em posição cerrada (estes acordes poderão aparecer no E.F. ou invertidos).

7 – Escrita de três organizações sonoras, de entre as concluídas no programa, a partir de notas dadas.

Se o examinando sofrer de doença que o impeça absolutamente de cantar, deve apresentar, antes do início da prova escrita, atestado médico devidamente reconhecido, comprovativo dessa doença. Para os examinandos nestas condições, as provas de entoação serão substituídas pelos seguintes testes complementares da prova escrita:

Teste A – Ler mentalmente uma polifonia a duas vozes apresentada pelo júri, polifonia esta que está a ouvir-se executada com diversas modificações de notas. Detectar essas modificações.

Teste B – Ditado de um trecho a três partes, tendo o examinando de escrever apenas a parte intermediária.

Teste C – Ditado a três partes, em pauta dupla, de um trecho tipo coral.

(Prova modelo de exame escrito do 4.º ano de Educação Musical, ano letivo 1974/75)

PROVA ORAL – 4.º ano

8 – Entoação, com acompanhamento de piano, de um solfejo escolhido pelo júri entre os nove aprovados para este exame.

9 – Entoação, à primeira vista, duma melodia, numa tonalidade que não exija mais de quatro alterações fixas, ou num modo, podendo aparecer em qualquer compasso, simples ou composto.

10 – Transporte da entoação à primeira vista de uma melodia tonal ou modal.

11 - Solfejo não entoado, à primeira vista, de um trecho em pauta dupla, nas claves de Sol na 2.<sup>a</sup> linha, Fá na 4.<sup>a</sup> linha, Dó na 3.<sup>a</sup> linha, Dó na 4.<sup>a</sup> linha, escrito alternadamente em duas pautas.

12 – Solfejo não entoado, à primeira vista, de um trecho visando dificuldades rítmicas, escrito na clave de Sol na 2.<sup>a</sup> linha ou na de Fá na 4.<sup>a</sup> linha.

13 – Interrogatório (*vide* observações).

#### Observações

1 – As provas de leitura poderão comportar mudanças de andamento e de compasso (denominador igual) e indicações de dinâmica e agógica, assim como sinais de articulação, abreviaturas, etc...

2 – Antes das provas o examinando terá alguns minutos para ler mentalmente os textos propostos.

3 – O interrogatório deverá ser feito no decorrer das outras provas. Será, em grande parte, baseada nas mesmas; podendo, do mesmo modo, incidir sobre a aplicação prática dos “Conhecimentos Básicos”.

(Prova modelo de exame oral do 4.º ano de Educação Musical, ano letivo 1974/75)

#### PROVA ESCRITA – 6.º ano

1 - Ditado a duas partes, sendo uma melódica e outra rítmica.

2 – Ditado a três partes, de tipo contrapontístico.

3 – Identificação, através da audição de acordes de 4 e 5 sons (4 acordes).

N.B. – Os acordes de 4 e 5 sons são os seguintes: 7.<sup>a</sup> da dominante (E.F.), 7.<sup>a</sup> da sensível (E.F.) 7.<sup>a</sup> diminuta (E.F.) 9.<sup>a</sup> maior e 9.<sup>a</sup> menor da dominante (E.F.).

4 – Identificação, pela audição, de cadências: Perfeita (incluindo a picarda) Imperfeita, interrompida, evitada, meia cadência ou cadência à dominante e plagal.

(Prova modelo de exame escrito do 6.º ano de Educação Musical, ano letivo 1974/75)

PROVA ORAL – 6.º ano

5 – Leitura rítmica, com o nome das notas, destinada especialmente às mudanças de compasso (denominador igual ou diferente).

6 – Entoação de uma melodia atonal.

7 – Entoação de uma melodia baseada em qualquer organização sonora (das estudadas no programa) e percussão simultânea numa parte rítmica.

8 – Interrogatório.

(Prova modelo de exame oral do 6.º ano de Educação Musical, ano letivo 1974/75)

Para fechar este olhar sobre os propósitos, orientações, objetivos ou conteúdos preconizados para a disciplina de Formação Musical, observemos a última etapa considerada, aquela que se inicia, genericamente, na década de 80 do século passado e se estende até ao presente.

Maria Teresa Macedo alertava, em 1986, num artigo publicado na Revista Portuguesa de Educação Musical, para a necessidade de se refletir sobre “os objetivos fundamentais que em [seu] entender, devem nortear a disciplina de Formação Musical e apontar alguns elementos programáticos de base”. Um artigo com uma pertinência muito relevante para a época e, curiosamente, também para a atualidade:

Objectivos:

a) Interligar e perspectivar as diferentes matérias relacionadas com a Formação Musical,

numa óptica alargada e que inclua a realidade musical do nosso século.

- b) Praticar, consciencializar e dominar os elementos que constituem a música.
- c) Conciliar, quando possível, a tradição com a mutação constante, reconhecendo os novos caminhos apontados. Não hesitar em adoptar uma via paralela quando essa conciliação não é possível.
- d) Educar o ouvido de forma a poder assimilar o fenómeno sonoro em geral e o fenómeno musical em particular, através de um contacto assíduo com a literatura musical de várias épocas, estilos, géneros e proveniências.
- e) Desenvolver, de forma ordenada e sistemática, as faculdades musicais.
- f) Formar o futuro músico sob o ponto de vista técnico e estético, através de um contacto assíduo com a literatura musical de várias épocas, estilos, géneros e proveniências.

Elementos programáticos:

- a) O horizonte acústico – Novas fontes sonoras – Pesquisa do fenómeno sonoro.
- b) O desenvolvimento auditivo – O ouvido musical e a música do século XX.
- c) Ritmo livre – A métrica.
- d) A leitura.
- e) A escrita tradicional e não tradicional.
- f) A criatividade baseada em elementos musicais tradicionais e não tradicionais.
- g) A pluralidade da memória musical.

(Macedo, 1986, p. 8)

Durante o período em causa, podemos afirmar, com uma segurança significativa, muito embora sem o conforto imprescindível de uma investigação aprofundada sobre o teor dos programas utilizados pelas diferentes escolas especializadas de música, dada a dimensão do universo escolar em causa, que a disciplina de Formação Musical, no que diz respeito

à organização e às orientações programáticas, atravessa, pelo menos, dois momentos contrastantes fundamentais.

Um primeiro momento, em que a disciplina de Formação Musical vive, literalmente, assombrada pelo programa da disciplina de Educação Musical da Experiência Pedagógica do período anterior, como uma espécie de instrumento legal apátrida ou fantasma, que perdura e exerce uma influência relevante nos destinos da disciplina em todas as escolas de ensino especializado de música, sejam estas públicas ou privadas<sup>86</sup>, pelo menos até ao dealbar do século XXI. Ou seja, apesar de todas as transformações curriculares ocorridas entre 1983 e 2018 e do crescente número de estabelecimentos de ensino especializado de música, públicos e privados, que foram surgindo ao longo deste período por todo o país, o Ministério da Educação, como órgão máximo de tutela, nunca aprovou formalmente um qualquer documento congénere que pudesse substituir o velho programa “oficializado” da Experiência Pedagógica.

Como refere Domingos Fernandes (*et al.*) no seu relatório final do estudo sobre o ensino especializado de música,

O currículo das escolas de ensino especializado da Música e os seus programas estão desactualizados sendo, nalguns casos, considerados absoletos. De facto, pelo menos alguns dos programas existentes e em vigor são de 1930 (!) estando obviamente inadequados à realidade sob muitos (todos?) pontos de vista (e.g. pedagógico, didáctico, artístico, formação musical). As escolas têm vindo a proceder a ajustamentos mas, pelo que foi possível apurar, sem uma verdadeira articulação entre si.

[...]

Constatou-se também que os conteúdos de certos programas, como o de Formação Musical, estarão mais apropriados para uma abordagem à alfabetização musical do que a uma abordagem à cultura musical, como parece ser recomendável atualmente. (2007, p. 47)

---

<sup>86</sup> Para obter a listagem completa das escolas artísticas e profissionais de música nacionais consultar o site do Instituto de Gestão Financeira da Educação: [www.igefe.mec.pt](http://www.igefe.mec.pt)



Durante este primeiro momento, a disciplina de Formação Musical limita-se, numa fase inicial, a reproduzir e a generalizar, de forma acrítica e burocratizada, o programa herdado da disciplina de Educação Musical, estendendo e acomodando por oito anos de aprendizagem, com exames nos quinto e oitavo anos e a toda rede de ensino especializado de música, um programa não oficial que foi pensado e desenhado para seis anos curriculares, com exames nos segundo, quarto e sexto anos, e, apenas, para os Conservatórios públicos nacionais:

A classe de Educação Musical do Conservatório de Música de Lisboa considera que a remodelação do programa da sua disciplina, ainda que susceptível de alterações importantes de conteúdo, as quais todavia não poderão ser introduzidas de modo a vigorar já nos exames do presente ano lectivo, vai ter também e em larga medida, uma redistribuição da matéria dos seis anos pelos oito graus, uma vez que sempre sentimos estes programas demasiado condensados para o número de anos em que cabiam.

Assim, a proposta para os exames deste ano é:

5.º grau = 4.º ano

8.º grau = 6.º ano

(ata, 1990)<sup>87</sup>

II) Considerando a ausência de orientações programáticas relativamente à quase totalidade das disciplinas que constituem os novos cursos gerais (básicos) e complementares criados na sequência do Dec.-Lei 310/83 e pela Port. 294/84, falha particularmente grave quando se trata de disciplinas que aparecem pela primeira vez nos currículos dos cursos de música;

III) Considerando a situação criada nas escolas pelo posicionamento da Escola de Música de Lisboa e da Escola de Música do Porto face à reforma iniciada pelo Dec.-Lei 310/83;

IV) Considerando a variedade das situações com as quais professores e alunos se vêem confrontados, decorrente quase sempre ou da falta de enquadramento legal ou de um

---

<sup>87</sup> Documento encontrado no Arquivo Histórico do Ministério da Educação. Ata de reunião manuscrita com data de 20 de novembro de 1990, Lisboa.

enquadramento legal que veio a revelar-se inadequado;

V) Na perspectiva de uma nova legislação que reorganizará todo o ensino da música, no quadro da implementação da Lei de Bases do Sistema Educativo:

Determino para o ano lectivo de 1989-1990:

[...]

1.3.4 – As escolas enviarão ao GETAP cópia dos programas que adoptaram ou vierem a adoptar;

(Excerto do Despacho n.º 51/SERE/89 de 26 de julho)

Apesar das alterações curriculares introduzidas pelo Dec-Lei n.º 310/83 e legislação subsequente, os programas actualmente existentes foram, na sua quase totalidade, elaborados ao abrigo da Experiência Pedagógica de 1971. Estes programas, que nas disciplinas de instrumento se resumem a listagens de obras, estão desajustados da realidade actual, não respondendo às transformações da formação e produção artístico-musical.

[...]

Foram também expressas críticas aos programas de outras disciplinas nomeadamente (...) a Formação Musical, com conteúdos pouco aliciantes. (Folhadela, 1998, pp. 48-49)

#### SECÇÃO IV

##### Ensino particular e cooperativo

Art. 13.º -1 - Os estabelecimentos de ensino particular e cooperativo que ministrem o ensino vocacional da música ou da dança regular-se-ão pela legislação geral deste tipo de ensino e poderão adoptar a organização, planos de estudo e programas do ensino público ou de ter planos de estudo e programas próprios.

(Excerto do Decreto-Lei n.º 310 de 1 de julho de 1983)

E, posteriormente, com o decorrer dos anos, a simples ação reprodutiva do programa da disciplina de Formação Musical vai sendo abandonada e substituída por uma ação que

procura ser mais transformadora, crítica e diferenciada e, sobretudo, mais adequada às práticas letivas que se vão desenvolvendo à época. Esta ação, que é empreendida pelos Conservatórios públicos de Lisboa e Porto, caracteriza-se pela introdução e reorganização de novos elementos, metodologias e práticas musicais, designadamente, ao nível das atividades a realizar nas novas provas de exame<sup>88</sup>.

#### PROVA ESCRITA - 5.º GRAU

##### 1) DITADO RÍTMICO A DUAS PARTES

a) DUAS frases rítmicas com seis tempos cada, incluindo ponto final obrigatório (unidade de tempo a semínima).

b) DUAS frases rítmicas com cinco tempos cada, incluindo ponto final obrigatório (unidade de tempo a semínima com ponto).

##### 2) DITADO MELÓDICO SEM FIGURAÇÃO

DEZ semibreves formando entre si quaisquer intervalos melódicos simples, a escrever na clave de Sol na 2.ª linha.

##### 3) DITADO MELÓDICO

Numa tonalidade que não tenha mais de quatro alterações fixas, no modo maior ou menor, podendo conter modulações, em compasso simples ou composto (unidades de tempo a semínima ou a semínima com ponto respectivamente) numa extensão de Seis a Dez compassos, a escrever na clave de Sol na 2.ª linha.

##### 4) DITADO MELÓDICO A DUAS PARTES

Pauta dupla, numa tonalidade maior ou menor que não tenha mais de duas alterações fixas, em compasso simples ou composto, numa extensão de cinco a oito compassos (unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto, respectivamente).

---

<sup>88</sup> Os programas de exame apresentados encontram-se misturados com o programa da disciplina para o ano letivo de 1974/75.

## 5) RECONHECIMENTO AUDITIVO DE QUATRO ACORDES

Tocados em posição cerrada, no registo médio do piano de entre os seguintes: Perfeito maior, perfeito menor, no estado fundamental ou inversões (classificar também o estado do acorde); Acordes de 5.<sup>a</sup> aumentada e 5.<sup>a</sup> diminuta no estado fundamental.

(Modelo de prova escrita de 5.º grau de Formação Musical)

### PROVA ORAL - 5.º GRAU

1) SOLFEJO NÃO ENTOADO de um trecho sem clave, unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto, contendo apenas intervalos de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>.

2) SOLFEJO NÃO ENTOADO visando dificuldades rítmicas, escrito na clave de Sol na 2.<sup>a</sup> linha ou Fá na 4.<sup>a</sup> linha, em compasso simples ou composto, o qual deverá ser lido no mínimo andamento correspondente a semínima = 54 ou semínima com ponto = 42.

3) LEITURA ENTOADA DE UMA MELODIA TONAL, no modo maior ou menor, numa tonalidade até quatro alterações fixas, podendo conter modulações, escrito na clave de Sol 2.<sup>a</sup> linha, em compasso simples ou composto.

4) IMPROVISAÇÃO DE UMA MELODIA TONAL, no modo maior ou menor, numa tonalidade que não tenha mais de quatro alterações fixas, entoada com o nome das notas, sobre um ritmo dado escrito, com marcação de compasso simples ou composto. O início desta improvisação será dado por um fragmento melódico escrito.

5) UM exercício sorteado de entre os de FONTAINE:

6) DOIS exercícios sorteados de entre os de HINDEMITH.

7) INTERROGATÓRIO durante seis minutos sobre a matéria correspondente a este nível.

(Modelo de prova oral de 5.º grau de Formação Musical)

### PROVA ESCRITA - 8.º GRAU

1) DITADO MELÓDICO – RÍTMICO

Melódico com percussão, em qualquer compasso, simples ou composto. A parte melódica é baseada em qualquer escala tonal ou modal (esta última podendo ser transposta).

## 2) DITADO MELÓDICO A TRÊS PARTES

Tipo contrapontístico, tonal e em qualquer compasso simples ou composto.

## 3) PROVA DE IDENTIFICAÇÃO DE ACORDES

Reconhecimento auditivo e respectiva classificação de quatro acordes, de entre os seguintes:

- Perfeito maior, perfeito menor e 5.<sup>a</sup> diminuta, no estado fundamental ou inversões (classificar o estado do acorde).

- Acordes de: 5.<sup>a</sup> aumentada, 7.<sup>a</sup> da dominante, 7.<sup>a</sup> da sensível, 7.<sup>a</sup> maior, 7.<sup>a</sup> menor, 7.<sup>a</sup> diminuta e 9.<sup>a</sup> maior e menor da dominante (todos no estado fundamental, tocados no registos médio do piano).

NOTA: Os acordes de 3 sons e inversões poderão ser tocados em posição larga directa, nos registos grave, médio e agudo do piano.

## 4) IDENTIFICAÇÃO DE 3 CADÊNCIAS DE ENTRE AS SEGUINTE:

- Perfeita; Imperfeita; Plagal; Picarda; Suspensiva; Evitada; Interrompida

(Modelo de prova escrita de 8.º grau de Formação Musical)

### PROVA ORAL - 8.º GRAU

#### 1) LEITURA RÍTMICA

Sem o nome das notas, com 3 mudanças de andamento e compasso relacionadas entre si de acordo com os casos: tempo=tempo; tempo=parte; parte=tempo; com marcação de compasso.

#### 2) LEITURA RÍTMICA NÃO ENTOADA

Na clave de Sol ou Fá em qualquer compasso simples ou composto, com marcação do mesmo.

### 3) LEITURA ENTOADA

Com percussão simultânea da parte rítmica, sendo a parte melódica baseada em qualquer organização sonora, de entre as incluídas no programa para este nível, com exceção das escalas atonais, escrita na clave de Sol na 2.<sup>a</sup> linha e em compasso simples ou composto.

### 4) LEITURA ENTOADA DE UMA MELODIA ATONAL

Escrita na clave se Sol na 2.<sup>a</sup> linha, em qualquer compasso simples ou composto, com marcação do mesmo.

### 5) IMPROVISAZÃO DE UMA MELODIA MODAL

Entoadada com o nome das notas, sobre um ritmo dado escrito em compasso simples ou composto, com marcação do mesmo. O início desta improvisação será dado por um fragmento melódico escrito.

### 6) UM exercício sorteado de entre os de FONTAINE:

### 7) DOIS exercícios sorteados de entre os de HINDEMITH.

### 8) INTERROGATÓRIO durante oito minutos sobre a matéria correspondente a este nível.

(Modelo de prova oral de 8.º grau de Formação Musical)

Para além da intervenção dos Conservatórios públicos, referida anteriormente, esta ação transformadora também vai ser assumida pelos demais atores envolvidos no processo de ensino aprendizagem da disciplina, designadamente, por aqueles que desenvolvem a sua atividade letiva em escolas da rede de ensino profissional e especializado de música privada. Uma rede ampla, localizada em contextos diferenciados, com dinâmicas educativas peculiares e em que os atores envolvidos são portadores de uma variedade de experiências e de perfis formativos para o ensino da disciplina.

Sem menosprezar esta ação transformadora, é bom lembrar a este propósito que os estabelecimentos de ensino particular e cooperativo que iam sendo criados, um pouco

por todo o país, salvo raríssimas exceções, funcionavam em regime de paralelismo pedagógico (ou seja, sem autonomia) estando, por isso, sempre dependentes, pedagógica e administrativamente, de um Conservatório público.

## CAPÍTULO II

### Da autonomia e do paralelismo pedagógico

Art. 34.º As escolas particulares, no âmbito do seu projecto educativo, podem funcionar em regime de autonomia pedagógica, desde que satisfaçam as condições exigidas nos artigos seguintes.

Art. 35.ª – 1 – A autonomia pedagógica consiste na não dependência de escolas públicas quanto a:

- a) Orientação metodológica e adopção de instrumentos escolares;
- b) Planos de estudo e conteúdos programáticos;
- c) Avaliação de conhecimentos, incluindo a dispensa de exame e a sua realização;
- d) Matrícula, emissão de diplomas e certificados de matrícula, de aproveitamento e de habilitações.

2 – O paralelismo pedagógico consiste na não dependência de escolas públicas quanto ao disposto nas alíneas a) e c) do número anterior.

(Excerto do Decreto-Lei n.º 553/80 de 21 de novembro)

E, um segundo momento contrastante (referente à organização e às orientações programáticas para a Formação Musical) que se inicia simbólica e temporalmente em final de 2013, com a consignação efetiva de autonomia administrativa, financeira e pedagógica a todos os estabelecimentos de ensino particular e cooperativo, onde se incluem, naturalmente, as escolas de ensino especializado de música. As escolas públicas de música, embora dependentes de um Ministério da Educação centralizador, em termos pedagógicos, gozavam de alguma autonomia fruto da inação (para não dizer desconhecimento) do próprio Ministério da Educação.

A consignação de autonomia é uma espécie de carta de alforria e de atributo de novas responsabilidades que permitirá às instituições de ensino de música, entre muitas outras circunstâncias, construir programas e atividades educativas próprias e, no caso da disciplina de Formação Musical, a possibilidade de libertação, em definitivo, das orientações programáticas da Experiência Pedagógica de 1971.

## SECÇÃO V

### Autonomia

#### Artigo 36.º

##### Âmbito

No âmbito do seu projeto educativo, as escolas do ensino particular e cooperativo gozam de autonomia pedagógica, administrativa e financeira.

#### Artigo 37.º

##### Autonomia pedagógica

1 – A autonomia pedagógica consiste no direito reconhecido às escolas de tomar decisões próprias nos domínios da organização e funcionamento pedagógicos, designadamente da oferta educativa, da gestão curricular, programas e atividades educativas, da avaliação, orientação e acompanhamento dos alunos (...).

(Excerto do Decreto-Lei n.º 152/2013 de 4 de novembro)

A autonomia pedagógica consignada vai, em 2020, ser delimitada por um documento orientador original, pelo menos no âmbito do ensino especializado e profissional de música, as chamadas *Aprendizagens Essenciais*, que se destinam a toda a rede de ensino de música nacional, designadamente, com orientações para as disciplinas de Formação Musical, Análise, Técnicas de Composição, História e Cultura das Artes e Física do Som<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Cf. Despacho n.º 7415 de 24 de julho de 2020.



A promoção de um ensino de qualidade implica fomentar aprendizagens efetivas e significativas a aprender por todos, com diversos níveis de consecução, mas sempre tendo por base conhecimentos consolidados, que são mobilizados em situações concretas, favorecendo o desenvolvimento de competências de nível elevado.

A concretização destes objetivos partiu do reconhecimento da extensão e da necessidade de atualização dos documentos curriculares, destinados aos cursos artísticos especializados, no que concerne às componentes de formação geral e científica.

[...]

Estas aprendizagens essenciais correspondem a um conjunto comum de conhecimentos a adquirir, identificadas como os conhecimentos disciplinares estruturados, indispensáveis, articulados conceptualmente, relevantes e significativos, bem como de capacidades e atitudes a desenvolver obrigatoriamente por todos os alunos em cada área disciplinar ou disciplina, tendo por referência o ano de escolaridade.

(Excerto do Despacho n.º 7415/2020 de 24 de julho)

Recorde-se que estas Aprendizagens Essenciais não pretendem nem podem ser tidas como um programa nacional para as disciplinas em causa. Estas assumem uma mera posição de orientação e organização das diferentes aprendizagens em música sem nunca questionar as tendências ou escolhas de pedagogia musical realizadas pelos diferentes atores ou deturpar/interferir na individualidade de cada comunidade educativa e no projeto educativo de cada escola e contexto global onde esta se insere. No caso da disciplina de Formação Musical as Aprendizagens Essenciais preconizam que

No ensino artístico especializado de música, a Formação Musical tem como objetivo a formação gradual ao nível das competências associadas à audição e leitura musical, sem comprometer, no entanto, a formação prévia e imprescindível de competências sensoriais. A partir da audição e da escuta musical e através da leitura, da interpretação em conjunto, do cantar, do tocar, do improvisar, do olhar, do escutar, as crianças e jovens dialogam e

constroem significados, partilhando-os e transformando-os, enriquecendo assim as suas práticas e horizontes culturais, em consonância com as diferentes Áreas de Competências do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória (PA).

[...]

A aprendizagem na disciplina de Formação Musical assenta, em todo o seu percurso, numa lógica de espiral, quer de conceitos quer de experiências sensoriais. Toda a aprendizagem é cumulativa, evolutiva e sempre aberta a novas informações, sendo observável uma gradual complexificação, tanto na componente oral como na escrita.

[...]

Ao nível do Ensino Secundário, a disciplina de Formação Musical pretende desenvolver e potenciar a compreensão musical tendo por base a música, ou seja, propõe um trabalho assente essencialmente na escuta, crítica e reflexão da própria música evitando assim alguma abstração.

(Excerto das Aprendizagens Essenciais – Formação Musical)

E no caso da disciplina de Física do Som (Fig. 22), que substituiu e integrou a disciplina de Formação Musical, as Aprendizagens Essenciais referem que

No que respeita aos Cursos Profissionais, a conceção desta disciplina, especialmente vocacionada para a formação de músicos, instrumentistas e áreas afins, é o primeiro passo para se consagrar a aprendizagem neste domínio como um todo coerente.

Assim, as AE da disciplina de Física do Som, destinadas aos Cursos Profissionais da área da Música e correlatos, são suportadas em seis grandes pilares da formação, concretamente:

Os conceitos teóricos de Física que fundamentam o fenómeno sonoro...

A acústica dos instrumentos musicais...

A qualidade do som musical...

Perceção auditiva...

A tecnologia ao serviço do som musical...

A psicoacústica – o som que captamos...

[...]

Os módulos 10, 11 e 12 [os da psicoacústica] desenvolvem de forma prática as capacidades do aluno para captar o mundo sonoro da música, proporcionando a preparação científica e artística de base, indispensável para desenvolver as competências exigidas ao instrumentista, qualquer que seja a sua especialidade instrumental.

(Excerto das Aprendizagens Essenciais – Física do Som)

ÁREAS DE CONHECIMENTO	MÓDULO	ELENCO MODULAR
<b>Os conceitos teóricos da Física que fundamentam o fenómeno sonoro</b>	1	Grandezas físicas necessárias para o estudo do som
	2	O fenómeno físico do som – comportamento e propriedades
<b>Acústica dos instrumentos musicais</b>	3	Acústica Organológica – fontes sonoras e vibrações
	4	A qualidade do som – escalas e temperamentos
<b>A qualidade do som</b>	5	A receção e a percepção sonora – comportamento do ouvido humano
	6	A receção e a percepção sonora – acústica de salas e geometria do espaço
<b>A percepção auditiva</b>	7	Áudio – conceitos fundamentais e tecnologia
	8	Instrumentos eletrónicos e síntese sonora
	9	Reprodução e edição musical
<b>A psicoacústica - o som que captamos</b>	10	Percepção analítica do fenómeno sonoro
	11	A audição estruturada
	12	Organizar auditivamente o discurso musical

Fig.22 – Áreas de conhecimento da disciplina de Física do Som

Em síntese, podemos dizer que o ensino da Formação Musical sofre diversas alterações, mas sem perder traços da sua tradição onde a primazia pela leitura e pelo ditado melódico são um bom

exemplo desta circunstância. Os domínios da leitura, da escrita e da teoria musical são ampliados e enriquecidos com abordagens pedagogicamente mais modernas, com exercícios mais amplos e inovadores e com recurso a um reportório musical eclético e a uma bibliografia mais rica e atual. Existe uma intencionalidade clara em melhorar as competências e o apetrechamento técnico dos alunos nos domínios da Formação Musical, proporcionando-lhes uma formação sólida e moderna, sejam estes músicos ou teóricos da música, profissionais ou amadores, ou meros futuros públicos de música, *users of music* na designação de Hennion (2001).

Ao nível do ensino superior este desígnio formativo da disciplina parece manter-se e de uma forma bastante vigorosa porque, num certo sentido, vai constituir-se como uma espécie de guião para a ação de revisão, complementaridade, consolidação e variedade de todo o trabalho que foi sendo desenvolvido anteriormente, ao nível do ensino secundário<sup>90</sup>. Ressalve-se, em abono da verdade, que esta bafejada e desejada articulação entre os dois níveis de ensino tem sido, no plano relacional institucional entre escolas, programas e atores envolvidos, pontual e muito precária<sup>91</sup>.

Observe-se alguns dos objetivos e resultados de aprendizagens propostos para a disciplina de Formação Musical em diferentes cursos/instituições superiores:

Espera-se com esta unidade curricular desenvolver a percepção e o ouvido crítico do aluno relativamente ao objeto musical. [...]

A unidade curricular Formação Auditiva A tem como objetivo geral oferecer uma preparação especializada do ouvido, voltada para as necessidades específicas da profissão musical, tanto no domínio da interpretação como no exercício da docência, assim como contribuir para a sensibilização diante de distintos estilos. Também, fornecer os elementos teóricos e

---

<sup>90</sup> Os detalhes dos *currícula* de Formação Musical, naturalmente, diferem de uma para outra instituição de ensino superior, mas os objetivos gerais da disciplina, provavelmente, em nosso entender, não.

<sup>91</sup> A título exemplificativo verifique-se a inutilidade legal que o exame de 8.º grau de Formação Musical tem para o ingresso no ensino superior ou a discrepância entre o teor das provas de exame deste mesmo grau e as provas de pré-requisitos obrigatórias para ingresso no ensino superior.

argumentos de racionalização do discurso musical necessários para a eficiente compreensão do fenómeno musical.

(Programa da disciplina de Formação Musical A do DeCA/UA<sup>92</sup>)

A disciplina tem como objetivo geral a potenciação de competências ao nível da perceção auditiva e escuta crítica. As estratégias metodológicas visam favorecer as necessidades dos alunos tanto na condição de instrumentistas como "futuros" docentes aos mesmo tempo que consolidam competências que permitam uma aprendizagem ao longo da vida com elevado grau de autonomia. As sessões teóricas-práticas de reconhecimento auditivo serão essencialmente desenvolvidas a partir de repertórios dos períodos pós-romântico (séc. XIX) e contemporâneo (séc. XX). O jazz, correntes atuais e música étnica servirão, eventualmente, para complementar a formação geral do aluno no que diz respeito ao contacto com novas estruturas rítmicas, melódicas e harmónicas. Em suma, a disciplina de Formação Auditiva C direcionará as suas estratégias pedagógicas de modo que os alunos consolidem competências no reconhecimento auditivo de estruturas melódicas, harmónicas e rítmicas provenientes dos universos modal, polimodal/politonal e atonal.

(Programa da disciplina de Formação Musical C do DeCA/UA)

Cantar de memória, improvisar melodias; cantar à primeira vista; escutar trechos musicais e escrevê-los utilizando notações adequadas; construir guias auditivos de repertório desde a Idade Média ao Barroco. Avaliar auditivamente trechos musicais, através do reconhecimento de intervalos, ritmos, texturas, harmonias, etc.; reconhecer os materiais e estruturas usados na criação de música desde a Idade Média ao Barroco. Relacionar a teoria com a prática musical; relacionar a música estudada com a prática musical.

(Programa da disciplina de Formação Musical I da ESART/IPCB)

A Unidade Curricular (UC) de Formação Musical destina-se a alunos de todas as áreas da música e tem como principal objetivo de aprendizagem o aprofundamento da linguagem musical.

---

<sup>92</sup> Ver nota de rodapé n.º64 com os diferentes acrónimos institucionais.

O desenvolvimento musical/auditivo apresenta-se aqui como o objecto central de práticas pedagógicas que visam uma melhor compreensão musical dos alunos enquanto praticantes, ouvintes ou críticos musicais. Como objetivos específicos expõem-se os seguintes pontos: - Desenvolver competências de leitura rítmica, melódica e harmónica; - Ler em claves antigas e modernas e ser capaz de reduzir uma partitura coral e de orquestra de excertos musicais de várias épocas e estilos; - Desenvolver capacidades auditivas a partir da memorização, audição, escrita, leitura e improvisação; - Identificar encadeamentos harmónicos tonais e desenvolver o ouvido harmónico, através da audição e identificação das linhas do baixo de variados excertos musicais de vários estilos musicais; - Desenvolver a análise auditiva, reconhecer e executar excertos musicais em vários níveis / vozes, incluindo a entoação e leitura simultânea.

(Programa da disciplina de Formação Musical I da ELACH/UM)

Reconhecimento, entoação e identificação de acordes de sétima no estado fundamental e nas suas inversões; reconhecimento e identificação de progressões harmónicas de acordes de 3 notas; reconhecimento, entoação e identificação de melodias atonais; reconhecimento, entoação e identificação de duas vozes melódicas de carácter atonal em pauta dupla; reconhecimento, entoação e identificação de melodias tonais com dificuldades rítmicas e ênfase nas fusas e semifusas; reconhecimento, execução e identificação de quiálteras de 5 e de 7 de base rítmica até à fusa.

(Programa da disciplina de Formação Auditiva II da EA/UE)

Consolidar conhecimentos da teoria musical; desenvolver a leitura e a escrita musical; fornecer competências para ler partituras corais, de canto e piano e de orquestra, à primeira vista, extraindo delas o que é mais significativo, ou cantadas e / ao piano, detalhadamente.

(Programa da disciplina de Formação Musical II da FCSH/UNL)

1. Identifica e interpreta, de forma progressivamente mais adequada e consciente, a notação e os elementos musicais principais utilizados em obras dos repertórios barroco e clássico (continuação);
2. Identifica e reproduz vocalmente diferentes tipos de intervalos melódicos e harmónicos (simples), escalas (modos maior e menor), graus e funções tonais, desenhos rítmicos e

estruturas melódico-rítmicas (extraídas de diferentes reportórios musicais) no âmbito do sistema tonal a uma, duas e três vozes;

3. Identifica e escreve em notação musical diferentes tipos de intervalos melódicos e harmónicos (simples), escalas (modos maior e menor), desenhos rítmicos e estruturas melódico-rítmicas (extraídas de diferentes reportórios musicais) no âmbito do sistema tonal a uma, duas e três vozes;

4. Identifica auditivamente, em obras do reportório musical dos períodos barroco e clássico, os elementos formais (motivo, segmento, frase, período, secção e género formal), os elementos rítmico-melódicos, as resoluções cadenciais, as funções tonais, as funções secundárias, os acordes (cifras elementares) e os percursos tonais utilizados (continuação);

5. Reconhece auditivamente, em obras do reportório musical (dos períodos barroco e clássico), os diferentes timbres e combinações instrumentais (continuação);

6. Improvisa melodias breves, ritmicamente variadas, dentro de uma determinada tonalidade ou modo (continuação);

7. Utiliza recursos tecnológicos/informáticos ao nível da escrita e da edição musical.

(Programa da disciplina de Linguagens Musicais II da ESE/IPP)

De uma forma pragmática, podemos dizer que o ensino da Formação Musical passa, num primeiro momento, de uma relação simples inicial de *legenda-símbolo* (porque o foco da aprendizagem reside na leitura do nome da nota e no reconhecimento da figura rítmica – leitura não entoada e escrita gráfica), para uma relação mais completa de *legenda-som-símbolo* (em que a preocupação reside na leitura e na escrita do nome da nota, da altura e da figura rítmica – leitura entoada e escrita sonora).

E, num segundo momento, desta relação para uma fórmula mais complexa de *legenda-som-símbolo-contexto* (leitura e escrita holística), com a introdução dos diferentes elementos que caracterizam um campo musical, designadamente, a preocupação com

i) o aspeto harmónico (ouvir/cantar/escrever a várias vozes, acordes, funções tonais, agregados sonoros, etc.), ii) as indicações interpretativas (andamento, carácter, dinâmica, intensidade e sinais de agógica), iii) a forma (noção de motivo, frase, período, secção, estrutura, repetição, variação ou desenvolvimento), iv) o timbre e as particularidades dos diferentes instrumentos, e v) os contextos históricos e estilísticos (diferentes agrupamentos instrumentais e vocais, períodos da história da música e estéticas musicais). Concluindo, pretende-se realizar, sobretudo, uma Formação Musical a partir da música com o seu multifacetado repertório.

	1ª etapa	2ª etapa	3ª etapa	4ª etapa	5ª etapa
<b>Período (ca)</b>	1835 a 1898	1901 a 1928	1930 a 1970	1971 a 1982	1983 a 2022
<b>Sociedade</b>	Monarquia Constitucional	Fim da Monarquia, I República e Ditadura Militar	Estado Novo	Primavera Marcelista, Abril de 1974 e III República	Democracia, Integração Europeia e Euro
<b>Designação da disciplina</b>	<i>Preparatórios e Rudimentos, Rudimentos, Solfejo e Canto Coral</i>	<i>Rudimentos e Solfejo, Ensino Preparatório Comum - Solfejo</i>	<i>Ensino Preparatório Comum - Solfejo</i>	<i>Educação Musical</i>	<i>Formação Musical</i>
<b>Duração curricular</b>	2 anos	2 anos	3 anos	6 anos	8 anos
<b>Programa da disciplina</b>	Regulamento Geral do Conservatório Real, 1890	Programa do Conservatório Nacional, 1922	Programa da Reforma do Ensino do Solfejo, 1934	Programa do Conservatório Nacional, 1974/75	Aprendizagens Essenciais, 2020
<b>Conteúdos e atividades curriculares</b>	i) teoria musical ou parte teórica, ii) leitura musical ou parte prática (leitura rezada e leitura entoada de exercícios e repertório) e iii) decifração musical ou parte escrita (ditados musicais, classificação e construção de intervalos e escalas, transposição).		Caligrafia musical, leitura à 1ª vista	Formação sólida e moderna nos domínios tradicionais da leitura, escrita e teoria musical; a improvisação; a contemporaneidade musical.	

Fig. 23 – Conteúdos curriculares fundamentais da disciplina

## 2.4 Sobre a bibliografia específica ou outra similar adotada...

No que diz respeito à bibliografia específica adotada ou sugerida pelas diferentes reformas ou outros documentos legais regulamentadores da disciplina, observa-se, genericamente, duas predisposições fundamentais.

Uma primeira que nos permite afirmar que, ao longo das cinco etapas definidas, existe uma



preocupação constante com a presença e utilização destes materiais bibliográficos, muito embora esta preocupação sofra, de etapa para etapa, algumas alterações, designadamente, em termos de importância, atributos de responsabilidade, processo de adoção, origem autoral e de obrigatoriedade no seu uso. E, uma segunda predisposição, em que o legislador apela para o uso de bibliografia de origem autoral internacional. No caso das primeiras décadas do século XIX e seguintes, a legislação refere, em diferentes momentos, que se os recursos bibliográficos não existirem devem, então, ser tomados como referência os utilizados nos Conservatórios estrangeiros de “primeira ordem”. Ou, como no caso do período da década de setenta do século XIX até à atualidade, em que elenca e aconselha, apenas, recursos bibliográficos de origem internacional:

§ unico. Em quanto se não formam os methodos, e obras elementares, que pelos Estatutos são obrigados a fazer os Professores, em cada um destes termos seguir-se-hão os methodos, e obras adoptadas no Conservatorio de Paris.

(Excerto do Edital de 2 de outubro de 1840)

Durante a primeira etapa considerada, o longo século XIX, a elaboração de compêndios e obras elementares de apoio à lecionação musical está cometida aos professores das diferentes disciplinas do Conservatório. Estas obras são submetidas a um exame prévio, que é realizado ou por uma comissão criada para o efeito ou pelo conselho escolar. A aprovação final destes materiais é, nas décadas iniciais do século, da responsabilidade da Conferência Geral do Conservatório e, nas últimas, do Conselho Superior de Instrução Pública.

## TITULO XII

Dos Compendios e obras elementares.

Artigo 51º Os Professores são obrigados a formar Compendios, e obras elementares para as suas aulas.

§ 1. Estes Compendios, e quaisquer outras obras elementares, que sejam precisas, serão examinadas por comissões especiaes, compostas de Membros do Conservatorio, nomeados pelo Inspector Geral.

§ 2. Feito o exame pela Comissão, será a obra apresentada em Conferencia geral, e ahi adoptada, ou rejeitada.

(Excerto do Decreto de 27 de março de 1839)

Art. 6.º Para o ensino das diferentes disciplinas podem continuar a ser adoptados no conservatorio, pelo conselho escolar, os methodos, compendios e obras musicas, que actualmente fazem parte dos cursos, e alem d'isso as obras e estudos de auctores classicos ou de reconhecido mérito, e quaesquer outros, concernentes ao ensino musical, approvados por algum dos conservatorios de primeira ordem e pelo conselho superior de instrucção publica.

Art. 7.º Qualquer obra didáctica que não esteja nas circunstancias indicadas no artigo antecedente, só póde ser adoptada para o ensino da musica com approvação do conselho superior de instrucção publica, precedendo informação do conselho escolar.

§ unico. Exceptuam-se as peças de musica para a aula de exercicios collectivos, que serão escolhidas pelo encarregado da sua direcção, e approvadas pelo conselho, podendo tambem ser executadas, quaesquer composições dos alumnos dos curso de harmonia, de contraponto e composição, quando os seus respectivos professores as julgarem no caso de se apresentar.

(Excerto do Regulamento do Conservatório Real de Lisboa de 20 de março de 1890)

## CAPITULO I

Art. 5.º Para o ensino das differentes disciplinas serão adoptados no conservatorio os compendios e methodos propostos pelo conselho escolar e approvados pelo conselho superior de instrucção publica.

(Excerto do Regulamento Interno de 28 de julho de 1898)

Os compêndios e obras elementares adotados para este período são, por isso, de autores nacionais e versam, sobretudo, matérias como a escrita e caligrafia musical, a leitura de solfejos entoados e não entoados ou a teoria musical. Referimo-nos a livros<sup>93</sup> como:

---

<sup>93</sup> As datas de publicação mencionadas podem, por vezes, não corresponder à primeira edição do livro em causa.

- o *Breve Tratado de Musicographia*, adoptado pela Escola de Musica do Conservatório Real de Lisboa, em sessão de 11 de março de 1854, para ensino das classes da aula de rudimentos, e a *Grammatica musical* ou elementos de musica (1856), ambos do mestre da Casa Pia, o professor José Theodoro Hygino da Silva (1808-1873) (Fig. 24);

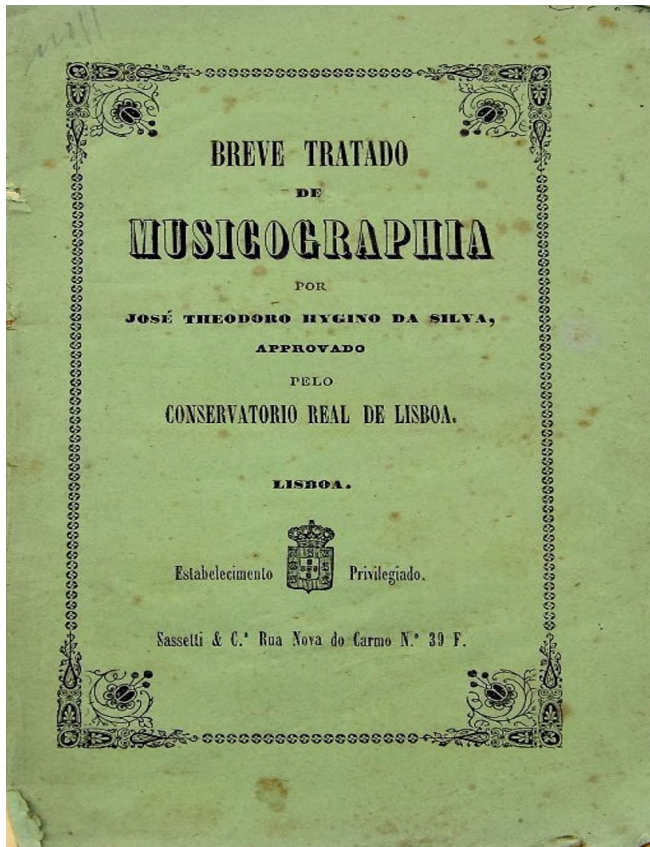


Fig. 24 – Breve Tratado de Musicographia, 1854

- o *Methodo de Entoação dos intervallos alternados: Collecção de exercicios e solfejos com acompanhamento de Piano* (1880), de Alfredo Gazul (1844-1908), cantor lírico, instrumentista de cordas e pedagogo musical;

- o *Compendio Elementar de Musica* (1881), de Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida (1829-1898), músico da Real Câmara (Fig. 25);



Fig. 25 – Compendio Elementar de Musica, 1881

- ou os *Solfejos* adoptados na aula de rudimentos (1882), os *Exercícios do rythmo e leitura musical* (1890) e o *Novo curso da aula de rudimentos do Conservatorio Real de Lisboa* (1890), do compositor, maestro e professor Francisco Freitas Gazul (1842-1925) (Fig. 26);

- *Breve tratado de harmonia* aprovado pela Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, em sessão de 7 de julho de 1851, e dedicado à mocidade diletante por Raphael C. Machado

(1814-1887), musicólogo, organista, professor e compositor, nascido na Ilha da Madeira:

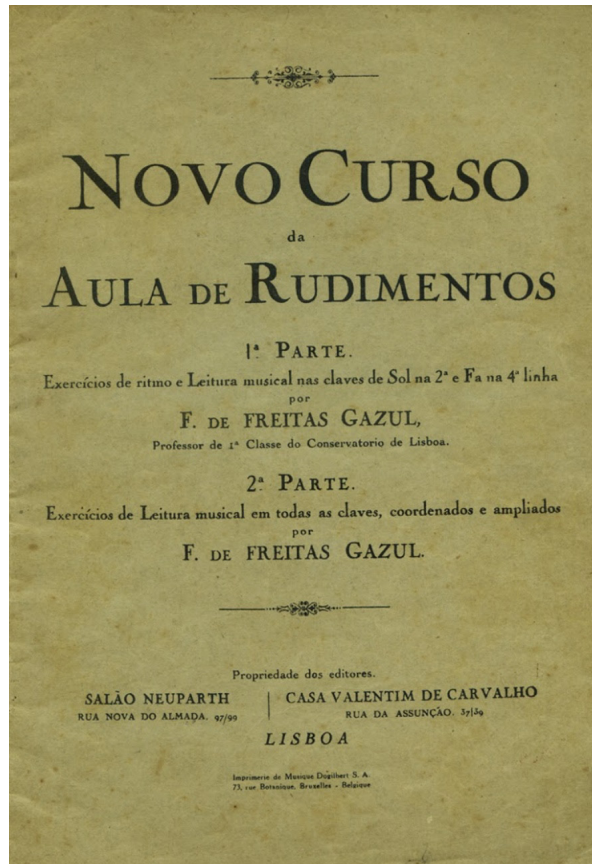


Fig. 26 – Novo Curso da Aula de Rudimentos, 1934

Tendo aparecido em Lisboa uma obra gravada em Paris, intitulada – Breve tractado de harmonia, etc., aprovado pela escola de música do conservatório real de Lisboa (em sessão de 7 de Julho de 1851), e dedicado á mocidade diletante por Raphael C. Machado – a escola de música do conservatório real de Lisboa protesta contra tal aprovação, visto que o auctor não há feito todas as correcções de que o mesmo tractado muito carecia.

O facto foi: a inspecção geral dos teatros submetteu ao exame da escola de música do

conservatório real de Lisboa um manuscrito do supra referido tractado, em resultado do que, esta escola deu o parecer, que – para seu descargo adiante fielmente vai transcripto; e do qual não se deve deprender absoluta aprovação.

(Excerto de notícia no Diário do Governo n.º 28 de 2 de fevereiro de 1852)

Na segunda e terceira etapas, do início do século XX até ao final da década de 60, a legislação deixa de atribuir aos professores do Conservatório a responsabilidade imediata na elaboração dos métodos de ensino e determina que os materiais a adotar sejam submetidos a um concurso público. Este realiza-se de cinco em cinco anos e é aberto a professores músicos internos ou externos ao Conservatório de música. O exame e seleção dos métodos de ensino a concurso são da competência do Conselho de Arte Musical e a sua aprovação, bem como a aceitação do preço de venda e homologação em Diário do Governo, são da competência do Conselho Superior de Instrução Pública.

#### CAPITULO X

##### Dos methodos de ensino

Art. 38º De cinco em cinco anos, a começar da data de publicação d'este decreto, em reunião ou reuniões do conselho de arte musical serão organizados programas de concurso para methodos de ensino de todas as aulas de musica que os exijam.

[...]

Art. 41º Os methodos apresentados em concurso serão submetidos ao exame do conselho de arte musical, ou do conselho de arte dramatica, conforme se tratar do ensino musical ou do ensino dramatico. Em seguida estes conselhos proporão ao Governo, em parecer fundamentado, os methodos que devam ser adoptados e qual o seu preço. Acêrca d'este parecer é indispensavel o voto afirmativo do conselho superior de Instrucção Publica.

[...]

Art. 44º O Governo reserva-se o direito de mandar adoptar methodos estrangeiros, tendo

ouvido previamente o conselho de arte musical ou o conselho de arte dramática, conforme a secção a que se refiram, e sempre o Conselho Superior de Instrução Pública.

(Excerto do Decreto de 24 de outubro de 1901)

Artigo 1º São aprovados para servirem ao ensino das aulas de música do Conservatório Real de Lisboa, os livros existentes da relação anexa a este decreto.

Art. 2.º Nenhum aluno, sob qualquer pretexto, pode ser obrigado á compra ou lição de outros livros, que não sejam os indicados na relação anexa. No caso de transgressão os responsáveis incorrem nas penas dos §§ 1º e 2.º do artigo 45.º do citado decreto de 24 de outubro de 1901.

Art. 3.º Os preços dos livros ora aprovados são os que constam da mesma relação anexa a este decreto e fixados sob proposta do referido Conselho de Arte Musical.

[...]

Curso da aula de rudimentos e solfejo

Ernesto Vieira, teoria da musica, 1.ª parte .....\$320

Ernesto Vieira, teoria da musica, 2.ª parte .....\$450

(Excerto do Decreto de 3 de setembro de 1903)

## CAPITULO VI

Dos compêndios

Art. 18º De cinco em cinco anos, a começar da entrada em vigor do presente decreto, será nomeada uma comissão constituída pelos membros do Conselho de Arte Musical, pelo director do Conservatório Nacional de Música e por três professores escolhidos pelo Conselho Escolar do referido estabelecimento de ensino e destinada a organizar programas de concurso para livros de ensino cuja adopção se torne precisa.

[...]

§ 3.º Quando aconteça que a totalidade, ou uma parte dos indicados concursos, fique deserta, ou que a comissão opine pela desnecessidade de o abrir por haver obras nacionais ou estrangeiras com os requisitos pedagógicos, pode o Govêrno determinar a adopção das obras que a comissão em qualquer dos dois casos indigite para compêndios oficiais.

(Excerto do Decreto n.º 5:546 de 9 de maio de 1919)

#### CAPÍTULO XXIII

##### Dos livros escolares

Art. 123.º O Conselho Escolar do Conservatório Nacional de Música, tendo de proceder em defesa dos interesses do Estado, dos alunos e ainda das indústrias e artes nacionais, abrirá, de cinco em cinco anos, concursos públicos para a escolha dos métodos, compêndios e outros livros que hajam de ser adoptados para satisfazer aos programas de cada disciplina.

(Excerto do Decreto n.º 6:129 de 25 de setembro de 1919)

#### CAPITULO VI

##### Dos compêndios

Art. 49º Os livros de ensino cuja adopção se torne precisa no Conservatório Nacional serão aprovados pelo Govêrno, mediante concurso, de cinco em cinco anos.

Art. 50º O concurso será aberto pela Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes um ano antes do termo do quinquênio, pelo prazo de seis meses.

(Excerto do Decreto n.º 18:881 de 25 de setembro de 1930)

Ao longo destes dois períodos podemos encontrar vários documentos legais que publicitam os métodos de ensino, os compêndios ou os livros escolares adotados, bem como alguns pareceres críticos que as referidas comissões fazem sobre os mesmos. Observe-se, a título de exemplo: i) o Diário do Governo de 3 de setembro de 1903, que aprova o livro *Theoria da musica: Curso da aula de rudimentos e solfejo do Conservatorio de Musica*, de Ernesto Vieira, e os *Exercícios do Ritmo e Leitura Musical e Exercícios de Entoação*, de Freitas Gazul; ii) o Diário do Governo de 19 de



fevereiro de 1925, que aprova as *Lições de solfejo com acompanhamento de piano por Silveira Pais*, de Augusto Machado e Júlio Neuparth (Fig. 27), e os *Exercícios Graduados de Solfejo: para uso das escolas primárias, colégios, liceus, etc.*, de Tomás Borba; iii) o Diário do Governo de 2 de janeiro de 1931, que aprova os *Solfejos autógrafos de compositores portugueses*, de Tomás Borba (Fig. 28); ou iv) o Diário do Governo de 28 de setembro de 1934, que aprova os *Novos exercícios graduados de solfejo*, de Tomás Borba (Fig. 29) e o *Novo curso da aula de rudimentos do Conservatorio Real de Lisboa*, de Francisco Freitas Gazul.

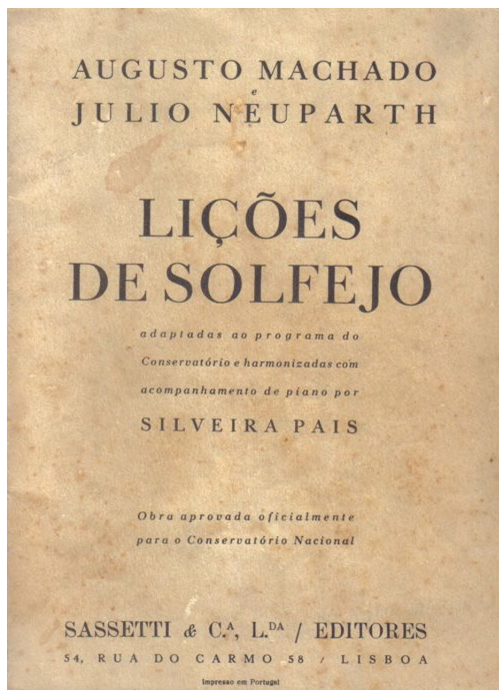


Fig. 27 – Lições de Solfejo, 1922



Fig. 28 – Solfejos Autógrafos de Compositores Portuguezes, 1921

Observe-se, ainda, um parecer da comissão e despachos ministeriais, nomeada pelo Conselho de Arte Musical, sobre uma das obras apresentadas ao concurso para compêndios de solfejo a adotar pela secção de música do Conservatório Nacional, em 1930:

Pareceres da comissão e despachos ministeriais.

Parecer

Ex.º Sr. Presidente do Conselho de Arte Musical. – Lisboa. – A comissão encarregada pelo Conselho de Arte Musical de dar o seu parecer sobre as obras apresentadas ao concurso para compêndios de solfejo a adoptar na secção de música do Conservatório Nacional vem depor nas mãos de V. Ex.<sup>a</sup> o resultado dos seus trabalhos.

[...]

Comecemos pela apreciação da obra do professor Tomás Borba.

Os Exercícios graduados de solfejo constam de dois volumes para o primeiro ano e outros dois para o segundo ano. Nota esta comissão uma superabundância de exercícios, muitos dos quais são inúteis ou pouco progressivos, tendo além disso o inconveniente de tornar o compêndio bastante volumoso e consequentemente caro. Além disso vários exercícios excederam a tessitura indicada no programa e outros dobram o canto, o que os fez excluir do concurso. Mas pela razão do seu elevado número, 327, há por onde escolher e formar um compêndio de solfejo recomendável para o ensino.

Esta comissão verificou ainda quam patrióticos foram os intuitos do professor Tomás Borba ao elaborar os Exercícios graduados de solfejo, pois que tal compêndio é uma antologia, um repositório valioso de melodias extraídas das obras dos principais mestres, tendo ali guarida os nossos antigos compositores. Com efeito, deve-se em grande parte a Tomás Borba, desde que os seus solfejos foram adoptados no Conservatório, o ressurgimento dos nomes de alguns dos nossos maiores músicos. Além disso os referidos exercícios de solfejo possuem no final um bem elaborado dicionário biográfico dos autores transcritos.

(Excerto do Decreto 19 de dezembro de 1930)

Da bibliografia<sup>94</sup> encontrada destacámos alguns dos títulos mais representativos e utilizados,

---

<sup>94</sup> As datas de publicação mencionadas podem, por vezes, não corresponder à primeira edição do livro em causa.

muitos dos quais, curiosamente, com reedições numa atualidade muito próxima (algumas datam do final do século XX):

- a *Theoria da musica* (1896), do musicólogo, pedagogo, flautista e compositor Ernesto Vieira (1848-1915);
- os *Dictados musicaes: oficialmente aprovados para fazerem parte do curso de rudimentos e solfejo* (1910), do músico, compositor, professor, jornalista e maestro Júlio Neuparth (1863-1919);
- os *Exercícios Graduados de Solfejo: para uso das escolas primárias, colégios, liceus, etc.* (1915), os *Novos exercícios graduados de solfejo* (1921) e os *Solfejos autógrafos de compositores portugueses* (1921), do padre, compositor e professor Tomás Borba (1867-1950) (Fig. 28 e 29);
- as *Lições de solfejo com acompanhamento de piano por Silveira Pais* (1922), do compositor Augusto Machado (1845-1924) e Júlio Neuparth (1863-1919) (Fig. 27);

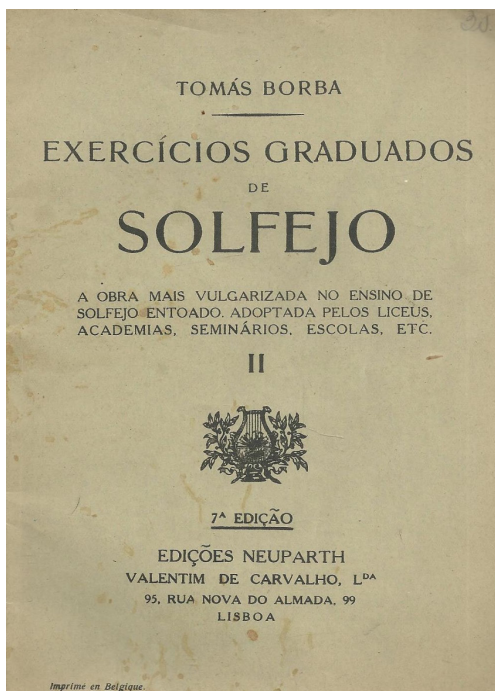


Fig. 29 – Exercícios Graduados de Solfejo, 1915



Fig. 30 – Teoria da Música, 1986

- o *Ditado e ortografia: para uso dos discípulos e dos professores de solfejo* (1930), do professor de Canto Coral Silveira Pais;

- ou os *Solfejos* (1935), a *Teoria Musical* (1937) e os *Exercícios de entoação* (1939), de Artur Fernandes Fão (1894-1963), regente da Banda da Armada, violinista e compositor.

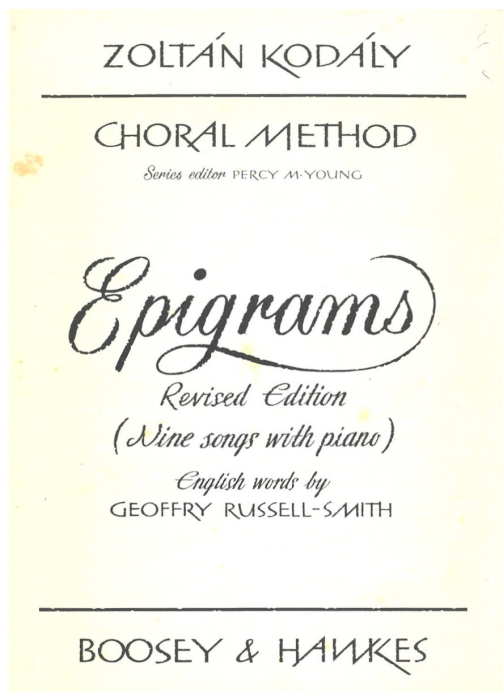


Fig. 31 – Epigrams, 1926

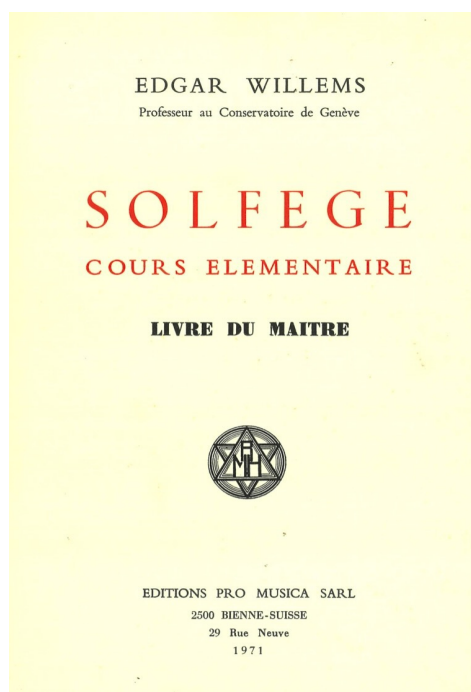


Fig. 32 – Solfègè, Cours Elementaire, 1971

À semelhança do período anterior, verifica-se que os compêndios de solfejo adotados são de professores músicos nacionais, debruçam-se sobre matérias como a escrita e caligrafia musical, os ditados musicais, a leitura de solfejos entoados e não entoados ou a teoria musical e constituem-se, alguns deles, como livros de exercícios obrigatórios a realizar nas respetivas provas de exame oral no Conservatório. A partir de 1971, até à presente data, a realidade bibliográfica da disciplina de Educação Musical e, posteriormente, de

Formação Musical sofre uma profunda transformação. Esta ocorre, fundamentalmente, em virtude do corte radical que estabelece com os procedimentos e as orientações bibliográficas do passado e das transformações evolutivas que o meio musical nacional atravessa.

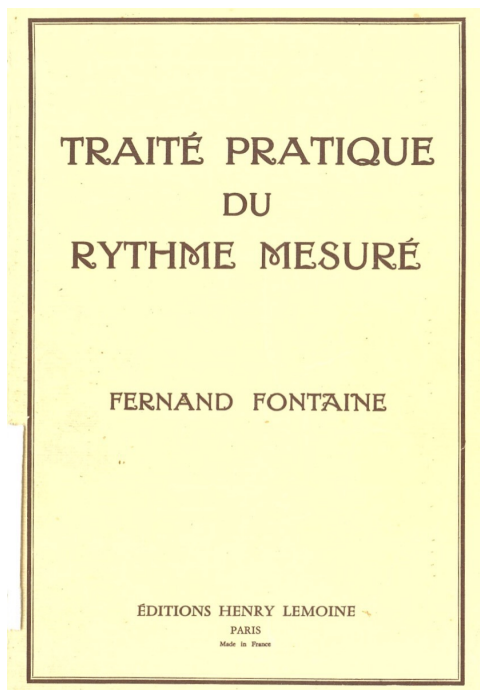


Fig. 33 – Fernand Fontaine, 1955



Fig. 34– Fernand Fontaine, 1955

Os concursos para adoção de compêndios e outras obras elementares deixa de se realizar. Os professores que lecionam a disciplina não têm qualquer responsabilidade na elaboração destes recursos, sendo raros ou mesmo inexistentes os livros de autoria de professores de música nacionais neste domínio disciplinar<sup>95</sup>. O número de estabelecimentos de ensino especializado de música, de acervo bibliográfico escolar

<sup>95</sup> Referimo-nos a compêndios, livros ou manuais publicados e não às diferentes sebatas pedagógicas utilizadas em diferentes estabelecimentos de ensino artístico e especializado de música.



e de atores envolvidos no ensino da Formação Musical cresce exponencialmente. E a preferência por uma bibliografia de origem internacional, atualizada, inovadora e em sintonia com as novas correntes pedagógica-musicais e com as novas práticas musicais desenvolvidas nos principais Conservatórios do mundo, passa a ser uma realidade e uma exigência, também, a nível nacional.

Se observarmos, por exemplo, o programa de Educação Musical<sup>96</sup>, criado a partir da Experiência Pedagógica de 1971, verificámos que este inclui na sua organização dois livros de estudo obrigatório, dos quais são retirados os exercícios impostos a realizar oralmente nos três anos de exame (2.º, 4.º e 6.º), e uma extensa lista de referências bibliográficas, de carácter facultativo e auxiliar, a utilizar nas práticas letivas quotidianas de Educação Musical.

A lista de referências é constituída por uma multiplicidade de autores musicais de renome internacional que abordam as diferentes atividades musicais práticas e teóricas (a leitura, a escrita, a compreensão teórica, a improvisação, etc.) a partir de uma perspectiva pedagógica moderna e atenta à contemporaneidade musical.

Os livros impostos referidos são o *Elementary Training for Musicians* (1940), de Paul Hindemith (1895-1963), e o *Traité Pratique du Rytme Mesuré* (1955), (Fig. 33) de Fernand Fontaine (1903-sd). Na bibliografia aconselhada encontramos uma multiplicidade de publicações, designadamente, *Étude de l'Audition*, de Georges Dandelot, *Traité de Dictées Musicales en Trois Parties*, de René Delaunay, *Cent Dictées Musicales á Une Voix*, de Robert Planel, *100 Dictées d'Accords Progressives*, de M. Dautremer, *Epigrams*, de Zoltan Kodaly, (Fig. 31) *Solfège Contemporain*, de Pierre Noel, *Modus Vetus*, de Lars Edlund, (Fig. 34) *Solfège – Cours Elementaire*, de Edgard Willems, (Fig. 32) *Exercices d'Intonation en Trois Cahiers*, de Anne Marie Mangeot, *Méthode Martenot*, de Maurice Martenot, *30 Leçons Mélodiques de Solfège*, de Jacques Delacroze, *Teoria de la Musica*, de Joaquim

---

<sup>96</sup> Recorremos aos programas em vigor no Conservatório de Música do Porto para os anos letivos de 1974/75 e de 1978/79.

Zamacois, *Théorie Complète de la Musique*, de Jaccques Chailley, *O Mundo da Música*, de Leonard Bernstein, *Pour Comprendre Les Musiques d'Aujourd'hui*, de Henry Barraud, entre muitos outros.

Como é que esta bibliografia foi escolhida, ou quais os motivos por que é esta bibliografia e não uma outra qualquer, ou se esta bibliografia é a adotada para todos os estabelecimentos de ensino especializado de música do país, é algo que não é muito claro nem dado a conhecer na documentação disponível sobre este assunto. Carece, naturalmente, de uma investigação mais ampla e aprofundada. Mas algo sabemos, que é quem esteve envolvido ou pelo menos anuiu na escolha deste material bibliográfico para um estabelecimento de ensino de música específico, o Conservatório de Música do Porto:

Os Professores de Educação Musical do Conservatório de Música do Porto, considerando a experiência dos anos anteriores e a necessidade de actualização dos programas, no intuito de fazer subir o nível de exigência nas avaliações de modo a melhorar o apetrechamento técnico dos alunos em função das exigências profissionais e a promover uma sólida preparação básica que a música contemporânea cada vez mais exige e pressupõe, - decidiram, e o Conselho Directivo aprovou, introduzir nos programas da disciplina de Educação Musical actualmente em vigor as alterações constantes do regulamento que a seguir se transcreve, e que passam a vigorar neste Conservatório a partir do presente ano lectivo de 1979/1980. (C.M.P., 1979)<sup>97</sup>

Neste sentido, podemos afirmar que esta escolha bibliográfica reside na iniciativa voluntariosa, informada e subjetiva dos envolvidos na construção deste programa de Educação Musical, uma iniciativa que é parcial, porque só serve o Conservatório de Música do Porto e as escolas privadas na sua dependência, mas arredada de qualquer concurso, consulta ou convite.

---

<sup>97</sup> Cf. Alterações aos Programas de Educação Musical – Novo Regulamento, de 7 de novembro de 1979, do Conservatório de Música do Porto.

Nas décadas seguintes, fruto de uma ausência normativa orientadora e de uma autonomia pedagógica consignada de modo informal, é este o procedimento que observaremos em diversos pontos da rede de ensino artístico, especializado e profissional de música. Ou seja, de uma possível lista única de referências bibliográficas de carácter obrigatório e auxiliar proveniente de um Conservatório de Música público transitamos, agora, para uma diversidade de listas de referências bibliográficas provenientes de uma multiplicidade de estabelecimentos de ensino de música públicos e privados (estes últimos formalmente legitimados, a partir de 2013, com a consagração da sua autonomia pedagógica).

As diferentes escolas de ensino artístico, especializado e profissional de música, têm agora, de acordo com os objetivos traçados pelas suas direções e coordenações, a liberdade de propor os seus próprios métodos e compêndios e de escolher os autores e obras que melhor se ajustam aos seus propósitos pedagógico e escolares tendo como referência o documento regulamentador das aprendizagens essenciais, de 2020<sup>98</sup>.

A nível do ensino superior esta liberdade de escolha e de decisão sobre que melhor e mais adequada bibliografia utilizar nas dinâmicas de ensino aprendizagem sempre foi uma realidade incontornável e, por isso, assumida pelos diferentes docentes da disciplina. A bibliografia elencada nos diferentes programas é vasta e variada sobre os diferentes objetivos da disciplina (leitura, ritmo, entoação, harmonia, teoria e ditados rítmicos, melódicos e harmónicos, etc.), fundamentalmente, de autores estrangeiros e centra-se, sobretudo, sobre seis temáticas: *ear training*, *sight singing*, *aural awareness*, *music dictation*, *music analysis* e *music theory*<sup>99</sup>.

Como nota final, ainda a propósito desta mesma bibliografia, deixamos uma breve reflexão crítica sobre algo, que à vista desarmada, parece ser inócuo, mas que em nosso entender

---

<sup>98</sup> Cf. Despacho n.º 7415, de 24 de julho de 2020.

<sup>99</sup> Tradução livre: Treino Auditivo, Leitura à Primeira Vista, Escuta Consciente, Ditado Musical, Análise Musical e Teoria Musical.



está repleto de significado. A “deslocação ou transição geográfica” da bibliografia específica utilizada pela disciplina de Formação Musical, em virtude da alteração da nacionalidade e da língua materna dos respetivos autores, traduz a influência e a atualidade da literatura estrangeira e dos teóricos da Formação Musical nas aprendizagens e nas práticas musicais, mas também indicia uma certa mudança do perfil autoral e uma diferente atitude pedagógica perante estas mesmas aprendizagens e práticas.

Assim, observa-se uma primeira passagem geográfica de autores de origem lusófona para autores, maioritariamente, francófonos e, uma segunda passagem, destes últimos para autores nativos da língua anglo-saxónica. Ou seja, de autores como Tomás Borba, Freitas Gazul ou Augusto Machado (instrumentistas e/ou compositores), para autores como Noël Gallon, Fernand Fontaine ou Georges Dandellot (instrumentistas/compositores e/ou professores) e destes para autores como Gary Karpinski, Michael Friedmann, Kent Cleland, George Pratt, Michael Rogers ou Monika Andrianopoulou (teóricos musicais/investigadores e/ou professores).

Face às características identificadas na bibliografia lusófona e francófona parece-nos que esta está mais próxima de um ensino funcional, de um modelo de ensino baseado na repetição exaustiva de exercícios e atividades de oralidade e escrita musical, uniformes e de dificuldade gradual, com o mero objetivo de responder ou executar de uma forma correta, graças a um *dom* que se vai desenvolvendo aula após aula. O magistério e a habilidade do professor têm um lugar de destaque e a pedagogia parece querer colocar a força da sua ação, sobretudo, na realização exaustiva do produto final.

Por outro lado, a bibliografia anglo-saxónica tem características na sua construção que parecem ser mais conducentes a um tipo de ensino de pendor construtivista, a um modelo de ensino que se preocupa com as dificuldades e especificidades de cada um dos alunos e com o modo adequado de superação consciente destes mesmos obstáculos. É uma bibliografia que se preocupa em fornecer caminhos, explicações e estratégias

que promovam a vivência, o conhecimento e a percepção de “como fazer”, atendendo às potencialidades de cada um, antes de “fazer”. Neste caso, a bibliografia parece dirigir-se para o canal de comunicação entre o professor, como agente mediador das aprendizagens, e o aluno e para a ação pedagógica em torno dos processos formativos.

	1ª etapa	2ª etapa	3ª etapa	4ª etapa	5ª etapa
<b>Período (ca)</b>	1835 a 1898	1901 a 1928	1930 a 1970	1971 a 1982	1983 a 2022
<b>Sociedade</b>	Monarquia Constitucional	Fim da Monarquia, I República e Ditadura Militar	Estado Novo	Primavera Marcelista, Abril de 1974 e III República	Democracia, Integração Europeia e Euro
<b>Designação da disciplina</b>	<i>Preparatórios e Rudimentos, Rudimentos, Solfejo e Canto Coral</i>	<i>Rudimentos e Solfejo, Ensino Preparatório Comum - Solfejo</i>	<i>Ensino Preparatório Comum - Solfejo</i>	<i>Educação Musical</i>	<i>Formação Musical</i>
<b>Duração curricular</b>	2 anos	2 anos	3 anos	6 anos	8 anos
<b>Programa da disciplina</b>	Regulamento Geral do Conservatório Real, 1890	Programa do Conservatório Nacional, 1922	Programa da Reforma do Ensino do Solfejo, 1934	Programa do Conservatório Nacional, 1974/75	Aprendizagens Essenciais, 2020
<b>Conteúdos e atividades curriculares</b>	i) teoria musical ou parte teórica, ii) leitura musical ou parte prática (leitura rezada e leitura entoada de exercícios e repertório) e iii) decifração musical ou parte escrita (ditados musicais, classificação e construção de intervalos e escalas, transposição).		Caligrafia musical, leitura à 1ª vista	Formação sólida e moderna nos domínios tradicionais da leitura, escrita e teoria musical; a improvisação; a contemporaneidade musical.	
<b>Compêndios, livros de exercícios e outros livros</b>	Theodoro Hygino, Monteiro de Almeida, Alfredo Gazul...	Ernesto Vieira, Júlio Neuparth, Augusto Machado...	Artur Fão, Silveira Pais, Tomás Borba, Freitas Gazul...	P. Hindemith, F. Fontaine, G. Dandelot, R. Delaunay...	K. Cleland, G. Karpinski, M. Rogers, G. Pratt, J. Merrit...

Fig. 35 – Síntese analítica



## EPÍLOGO DO RELATÓRIO

Para encerrar esta análise interpretativa e crítica sobre o lugar da Formação Musical no *campo* de ensino artístico especializado e profissional de música, propomos um curto epílogo, que embora caia na tentação de desenhar algumas conclusões, apenas pretende proporcionar um último exercício de reflexividade sobre o referido anteriormente e justificar as pretensões pedagógicas e artísticas que se desenvolvem para uma possível **Lição** .

Assim, podemos referir que no âmbito deste *campo* de ensino, desde a década de 30 do século XIX, até ao presente, e apesar da consistência identitária que as diferentes disciplinas existentes no *campo* foram granjeando de reforma em reforma, a prática instrumental constitui o aspeto principal do processo de ensino e aprendizagem e, por isso, o elemento dinamizador de toda a atividade educativa musical, ao nível dos ensinos básico, secundário e, até mesmo, em alguns cursos do ensino superior.

A enorme importância atribuída, desde sempre, ao desenvolvimento da competência de leitura, entoada e não entoada, na disciplina de Formação Musical, ou sua congénere, ao longo das cinco etapas referidas, é um bom exemplo deste predomínio catalisador do instrumento. O domínio da leitura é, neste *campo*, a ferramenta ímpar que irá possibilitar aos alunos a passagem de um processo de aprendizagem por imitação e repetição para um processo de autoaprendizagem na aula de Instrumento e na Prática Instrumental Coletiva. É uma mais valia técnica e pedagógica da Formação Musical que se transfere, incorpora e valoriza em virtude de uma necessidade que é reivindicada constantemente pelos professores de instrumentos. O mesmo raciocínio se pode aplicar à suma importância dada aos exercícios de transposição, de construção de escalas e de identificação de intervalos, matérias muito versadas e examinadas nos programas das diferentes reformas, sobretudo durante as três primeiras etapas referidas, dos anos de 1835 a 1971.

Curiosamente, mesmo com o aparecimento do chamado curso secundário especializado em Formação Musical, em 1984, no seio da quinta etapa considerada, do qual se esperava uma mudança ampla e forte para este domínio do saber musical, a situação da unidade curricular em si mesma, em termos de *autonomia* programática, de *identidade* pedagógica e de *dimensão* curricular, não sofre qualquer alteração substancial. Apenas se altera o currículo acrescentando-lhe um segundo instrumento harmónico, caso o primeiro não o seja, e uma disciplina de técnica vocal. O curso secundário em Formação Musical torna-se numa espécie de não opção ou de uma opção de recurso para aqueles alunos do ensino articulado que, face a uma insuficiente ou desarticulada aprendizagem do instrumento com a formação geral, são obrigados a mudar de opção de curso secundário para não perderem o apoio monetário por parte da tutela.

Neste sentido, julgamos lícito afirmar que a Formação Musical é uma disciplina sem grande *autonomia* programática, com uma *identidade* pedagógica limitada e uma *dimensão* curricular reduzida, quando a sua existência se constrói a partir de um mero papel de apoio funcional (não de articulação) à prática instrumental. Ou seja, quando a configuração curricular da disciplina se assume como uma unidade de saber anexa a uma outra formação principal.

Podemos verificar o oposto quando os seus atributos de importância recaem sobre uma unidade formativa capaz de potenciar a aquisição de competências específicas e singulares em Teoria e Formação Musical, fruto do conjunto de propriedades e de recursos detidos que dão sentido e justificam o lugar da disciplina no *campo* de ensino artístico especializado de música.

Neste lugar, a disciplina de Formação Musical exhibe um programa próprio, procura uma formação específica e detém um horário adequado. Ou seja, a Formação Musical usufrui de *autonomia* sobre as demais disciplinas do currículo; tem uma *identidade* com características próprias e exclusivas que lhe permitem diferenciar-se de uma identidade coletiva, não obstante as possíveis articulações disciplinares; e tem uma *dimensão* ou um tipo de presença reconhecida no seio do plano curricular global.

A alteração da designação da unidade curricular (de *Rudimentos e Preparatórios para Solfejo*, de

*Solfejo para Ensino Preparatório Comum – Solfejo*, deste para *Educação Musical* e, mais tarde, para *Formação Musical*); o aumento do número de anos curriculares que foi registando de reforma em reforma (de dois para três anos, destes para seis e, finalmente, para oito anos); o envolvimento de figuras cimeiras do meio musical na organização e leccionação da disciplina (referimo-nos a músicos como Freitas Gazul, Ernesto Vieira, Artur Fão, Cláudio Carneyro ou Teresa Macedo); a criação de uma opção de curso secundário em *Formação Musical*; o aparecimento de diferentes cursos de *Formação Musical* a nível superior; e a inclusão de bibliografia específica para *Formação Musical* (destacamos a obra *Solfejos Autógrafos de Compositores Portugueses* coligidos por Tomás Borba) não deixam de ser manifestações, pelo menos simbólicas, desta busca de *autonomia*, de *identidade* e de *dimensão* (Fig. 31). Uma busca que, por nem sempre ser conseguida ou claramente assumida, remete a disciplina de *Formação Musical* para uma posição volúvel no *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música.

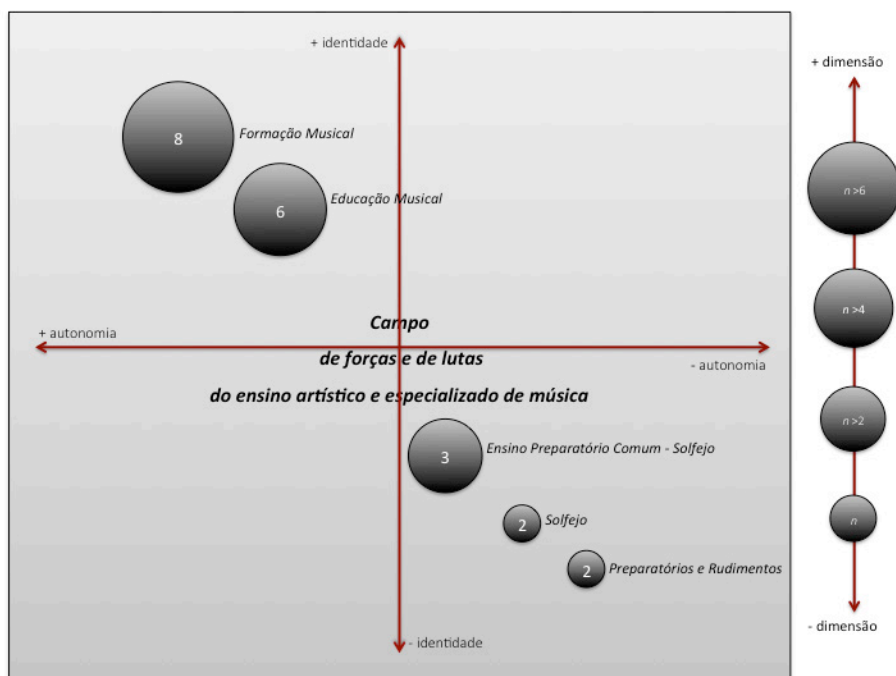


Fig. 36 – Lugar da disciplina em função da *autonomia*, *identidade* e *dimensão* (ensinos básico e secundário)

Mesmo ao nível do ensino superior de música o lugar da Formação Musical, ou sua congénere, não tem uma aceitação plena e consensual. De acordo com os programas e currículos observados, esta parece usufruir de uma *autonomia* programática clara e de uma *identidade* formativa bem definida, muito embora, apresente uma *dimensão* curricular variável em função dos diferentes domínios de especialização em que se encontra inserida.

A disciplina tem uma maior *dimensão*, em número de semestres, horas de trabalho e ECTS, nos cursos superiores que se orientam para a sua área de formação e uma menor *dimensão*, de um modo geral, nos restantes cursos, sendo esta redução mais acentuada nos cursos de ciências musicais. Nos cursos de instrumento, em que a Formação Musical também apresenta uma *dimensão* mais reduzida, a disciplina é observada, um pouco à semelhança do que se verifica ao nível dos ensinos básico e secundário, artístico, especializado e profissional, como uma unidade disciplinar de apoio ao estudo do instrumento (Fig. 37).

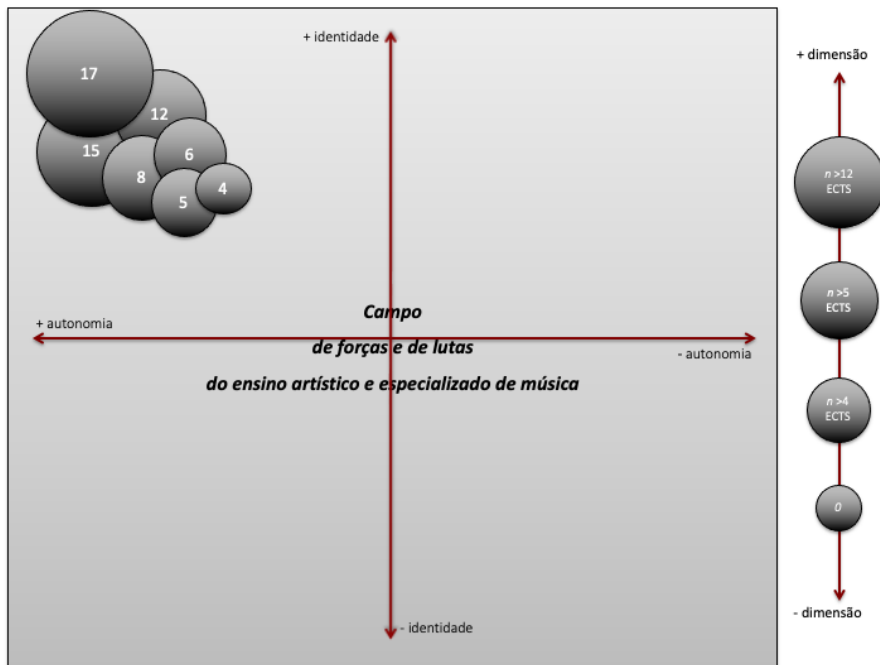


Fig. 36 – Lugar da disciplina em função da *autonomia*, *identidade* e *dimensão* (ensinos básico e secundário)

A referida posição volúvel da disciplina de Formação Musical no *campo* de ensino artístico, especializado e profissional de música, básico e secundário, parece ter uma certa continuidade para o ensino superior, salvo quando integra um curso pleno a si dedicado. As práticas letivas que propomos desenvolver na **Lição** para o desenvolvimento de um *habitus* de escuta emancipatório, parece-nos ser uma possibilidade real para contrariar esta volubilidade da disciplina de Formação Musical (ou pelo menos, assim, o esperamos).

Encerremos esta viagem pela Formação Musical com as palavras avisadas e pertinentes de Maria Teresa Macedo, obtidas numa entrevista realizada em 2018, a

Formação Musical no âmbito da formação artística, não é propriamente uma arte, mas sim o encontro com o fenómeno sonoro que desdobrando-se em vários códigos e itens nos encaminha para a música. A Formação Musical e a música, na sua prática bem orientada, ajudam a abrir a mente ao mundo que a rodeia e a ser fator que se reflete comprovadamente em todo o rendimento escolar. Fazendo apelo às potencialidades dos vários elementos que as constituem, contribuem para moldar a personalidade e ser fonte de equilíbrio psíquico, físico e emocional. Além do mais, poderão tornar a sociedade mais culta permitindo ao indivíduo que no exercício das suas funções, dê mostras, no que faz ou manda fazer, de possuir uma cultura básica que o inibe de atuar divorciado do fator artístico. As artes e as ciências entrelaçam-se em numerosos momentos. Porquê não atentar em tão evidente realidade?<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Entrevista realizada por Daniel Carvalho, em 2018, sob minha orientação, à professora Teresa Macedo no âmbito do mestrado em ensino de música - ramo formação musical - da ESE/ESMAE do Politécnico do Porto.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Joaquim (1994). *Avenidas de Liberdade. Reflexões sobre política educativa*. Porto: Edições Asa.
- BARDIN, Laurence (2003). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Lição sobre a lição* (1ª ed.). V.N.Gaia: Estratégias Criativas.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Razões Práticas. Sobre a teoria da acção* (2ª ed.). Oeiras: Celta Editora.
- BOURDIEU, Pierre (2002). *Esboço de Uma Teoria da Prática. Procedido de Três Estudos de Etnologia Cabila* (1ª ed.). Oeiras: Celta Editora.
- BOURDIEU, Pierre (2003). The Forms of Capital. In A.H.; Lauder Halsey, Hugh; Brown, Phillip and Wells, Stuart, *Education, Culture, Economy, Society* (1ª ed., pp. 46-58). Oxford: Oxford University Press.
- BOURDIEU, Pierre (2004). *Para uma Sociologia da Ciência* (1ª ed.). Lisboa: Edições 70.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *Esboço para uma Auto-Análise* (1ª ed.). Lisboa: Edições 70.
- BOURDIEU, Pierre (2022). *L'Intérêt au Désintéressement*. Paris: Raisons d'agir/Seuil.
- BOURDIEU, Pierre e SAINT MARTIN, Monique (1982). La sainte famille. L'episcopat français dans le champ du pouvoir. In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 44 (1), pp.2-53. Paris: Centre de Sociologie Europeene.
- BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc J. D. (ed.) (1996). *An Invitation to Reflexive Sociology* (2ª ed.). Oxford: Polity Press.
- CLELAND, Kent D. & Fleet, Paul (ed.) (2021). *The Routledge Companion to Aural Skills Pedagogy. Before, In, and Beyond Higher Education*. New York: Routledge.
- COSTA, Jorge (2000). *A Reforma do Ensino da Música no Contexto das Reformas Liberais: do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841*. Dissertação de mestrado, Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- COSTA, Jorge et al (2017). Aprender Música na Orquestra Geração. In Graça Mota e João Teixeira Lopes (org.), *Crescer a tocar na Orquestra Geração*, pp. 127-157. Porto: Verso da História.
- COSTA, Jorge (2021). Musical analysis and the (re)construction of a habitus of listening. In Kent Cleland & Paul Fleet (ed), *The Routledge Companion to Aural Skills Pedagogy. Before, In, and Beyond Higher Education*. New York: Routledge.

- COSTA, Jorge (2024). El análisis musical y la (re)construcción de un habitus de escucha. In Maria Elena Cuenca Rodríguez et al. (coords.), *Propuestas Pedagógicas e Interdisciplinares sobre el Análisis y la Teoría Musical*. Wanceulen Educación, Universidad Autónoma de Madrid (pp. 297-308)
- CRUZ, Cristina Brito da (2022). Zoltán Kodály, Edgar Willems, Carl Orff, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Associação Portuguesa de Educação Musical. *Revista Portuguesa de Educação Musical*, 148 (janeiro-dezembro).
- CRUZ, Ivo (1985). *O que fiz e o que não fiz*. Lisboa.
- D'INDY, Vincent (1912). *Cours de Composition Musicale, Premier Livre*. Paris: A. Durand, Ida.
- FERNANDES, Domingos (coord.), RAMOS DO Ó, Jorge., FERREIRA, Mário et al. (2007). Estudo de Avaliação do Ensino Artístico. Relatório Final Revisto. Fevereiro de 2007. (Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5501/1/Relato%CC%81rioEnsinoArti%CC%81sticol.pdf>)
- FERNANDES, Domingos, RAMOS DO Ó, Jorge e PAZ, Ana (2014). *Da Génese das Tradições e do Elitismo ao Imperativo da Democratização: A Situação do Ensino Artístico Especializado*. Universidade de Lisboa, Instituto de Educação.
- FERREIRA, J.M. Carvalho et al. (1995). *Sociologia*. Lisboa: MacGraw-Hill.
- FOLHADELA, Paula, VASCONCELOS, António e PALMA, Eduardo (1998). *Ensino Especializado da Música: Reflexões de escolas e de Professores*. Lisboa: Ministério da Educação. Departamento de Ensino Secundário.
- GIDDENS, Anthony (1997). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- HARKER, Richard, MAHAR, Cheleen e WILKES, Chris (1990). *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. London: MacMillan Press.
- HENNION, Antoine (2001). Music Lovers. Taste as Performance. In *Theory, Culture & Society*, vol.18(5), 1-22, London, Sage.
- HODDER, Ian (2000). The Interpretation of Documents and Material Culture. In N. Denzin e Y. Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research* (2ª ed.), pp. 703-715. Londres: Sage Publications.
- KARPINSKI, Gary S. (2000a). *Aural Skills Acquisition. The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- KÜHN, Clemens (1988). *La Formación Musical del Oído*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

- L'ECUYER, René (1990). *Méthodologie de L'Analyse Développementale de Contenu. Méthode GPS et concept de soi* (1ª ed.). Québec: Presses de l'Université du Québec.
- LAHIRE, Bernard (2003). *O Homem Plural. As Molas da Acção*. Lisboa: Instituto Piaget.
- LAHIRE, Bernard (2017). Mundo plural: ¿por qué los individuos hacen lo que hacen?. In *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 7 (2), e030. En Memoria Académica. (Disponível em [https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8173/pr.8173.pdf](https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8173/pr.8173.pdf))
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1973). *A música portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Edições Cosmos.
- MACEDO, Maria Teresa (1986). Educação Musical. A Formação Musical nas escolas profissionais de música. In *Revista Portuguesa de Educação Musical (APEM)*, 49, 8-12.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO - Gabinete de Educação Tecnológica Artística e Profissional (1992). *Conferência nacional [sobre] ensino artístico: preparar as mudanças qualitativas*. Maia: GETAP.
- NERY, Rui e ALMEIDA, Inês (coords.) (2023). *Vamos Correr Riscos. Textos escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PEDROSO, Fátima (2003). *A disciplina de Formação Musical: Contributos para uma reflexão sobre o seu papel no currículo do ensino especializado de música (básico e secundário)*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.
- RITZER, George (1993). *Teoria Sociológica Contemporânea*. México: McGraw-Hill.
- RODRIGUES, Maria (2010). *A escola pública pode fazer a diferença*. Coimbra: Edições Almedina.
- UNESCO (2006). *Conferência Mundial sobre Educação Artística*. Lisboa: Portal de Educação e Arte.
- VALENTE, Vasco Pulido (1979). *O País das Maravilhas*. Lisboa: Editorial Intervenção.

**DOCUMENTOS LEGAIS**

- 1835**\_Decreto de 5 de maio de 1835
- 1836**\_Decreto de 15 de novembro de 1836
- 1838**\_Programa de 2 de agosto de 1838  
\_Relatório de 24 de novembro de 1838
- 1839**\_Regimento de 27 de março de 1939  
\_Plano de Estudos de 6 de setembro de 1939
- 1840**\_Decreto de 4 de julho de 1840  
\_Programa de Estudos de 2 de outubro de 1840
- 1841**\_Estatutos de 24 de maio de 1840
- 1869**\_Reforma de 29 de dezembro de 1869
- 1887**\_Carta de lei de 25 de agosto de 1887
- 1888**\_Regulamento de 6 de dezembro de 1888
- 1890**\_Regulamento de 20 de março de 1890
- 1898**\_Relatório de 13 de janeiro de 1898  
\_Decreto de 13 de janeiro de 1898  
\_Regulamento de 28 de julho de 1898
- 1901**\_Decreto de 24 de outubro de 1901  
\_Decreto de 22 de novembro de 1901
- 1903**\_Decreto de 3 de setembro de 1903
- 1918**\_Portaria de 21 de janeiro de 1918
- 1919**\_Decreto n.º5:546, de 9 de maio de 1919  
\_Decreto n.º6:129, de 25 de setembro de 1919
- 1928**\_Decreto n.º15:561, de 9 de junho de 1928  
\_Decreto n.º15:562, de 9 de junho de 1928
- 1929**\_Decreto n.º16:677, de 1 de abril de 1929

- 1930**\_Decreto n.º18:461, de 14 de junho de 1930  
\_Decreto n.º18:881, de 25 de setembro de 1930  
\_Decreto n.º18:995, de 1 de novembro de 1930
- 1931**\_Diário do Governo n.º 14, de 17 de janeiro de 1931
- 1934**\_Decreto-Lei n.º23:577, de 19 de fevereiro de 1934
- 1936**\_Decreto-Lei n.º26:611, de 19 de maio de 1936
- 1967**\_Decreto-Lei n.º47:480, de 2 de janeiro de 1967  
\_Decreto-Lei n.º47:587, de 10 de março de 1967
- 1973**\_Decreto-Lei n.º5, de 25 de julho de 1973
- 1977**\_Decreto-Lei n.º17, de 18 de fevereiro de 1977
- 1979**\_Plano Nacional de Educação Artística: Relatório Preliminar, novembro
- 1983**\_Decreto-Lei n.º310, de 1 de julho de 1983
- 1984**\_Portaria n.º294, de 17 de maio de 1984  
\_Despacho conjunto n.º17/SEAM/SEEBS/84 de 4 de outubro de 1984
- 1985**\_Despacho n.º76/SEAM/85 de 27 de setembro de 1985  
\_Despacho n.º 78/SEAM/85 de 27 de setembro de 1985
- 1986**\_Decreto-Lei n.º46, de 14 de outubro de 1986
- 1988**\_Decreto-Lei n.º397 de 25 de outubro de 1988
- 1989**\_Decreto-Lei n.º26/89 de 21 de janeiro de 1989  
\_Portaria n.º51/SERE/89 de 26 de julho de 1989
- 1990**\_Despacho n.º65/SERE/90, de 23 de outubro de 1990  
\_Decreto-Lei n.º344/90 de 2 de novembro de 1990
- 1993**\_Decreto-Lei n.º70 de 10 de março de 1993  
\_Decreto-Lei n.º 133 de 26 de abril de 1993  
\_Decreto-Lei n.º 137 de 26 de abril de 1993  
\_Portaria n.º 569 de 2 de junho de 1993
- 1995**\_Portaria n.º531 de 2 de junho de 1995
- 1996**\_Despacho n.º59/ME/1996 de 15 de maio de 1996

- 1998**\_Portaria n.º370/98 de 29 de junho de 1998  
\_Despacho n.º9922/1998 de 12 de junho de 1998  
\_Portaria n.º693/98 de 3 de setembro de 1998
- 2002**\_Portaria n.º1550 de 26 de dezembro de 2002
- 2007**\_Decreto-lei n.º43, de 22 de fevereiro de 2007  
\_Portaria n.º220 de 1 de março de 2007  
\_Portarias n.º221 de 1 de março de 2007  
\_Decreto-Lei n.º396 de 31 de dezembro de 2007
- 2008**\_Despacho n.º17932/2008 de 3 de julho de 2008
- 2009**\_Portaria n.º691 de 25 de junho de 2009  
\_Despacho n.º15897/2009 de 13 de julho de 2009  
\_Decreto-lei n.º220, de 8 de setembro de 2009  
\_Despacho n.º23057/2009 de 20 de outubro de 2009
- 2010**\_Portaria n.º1189, de 17 de novembro de 2010  
\_Despacho n.º12522/2010 de 3 de Agosto de 2010
- 2011**\_Portaria n.º267 de 15 de setembro de 2011
- 2012**\_Decreto-Lei n.º36 de 15 de fevereiro de 2012  
\_Decreto-Lei n.º139 de 5 de julho de 2012  
\_Portaria n.º225 de 30 de julho de 2012  
\_Portaria n.º243-B de 13 de agosto de 2012
- 2013**\_Decreto-Lei n.º152, de 4 de novembro de 2013
- 2014**\_Decreto-lei n.º79, de 14 de maio de 2014
- 2015**\_Portaria n.º 224-A/2015 de 29 de julho
- 2016**\_Despacho n.º14292 de 4 de novembro de 2016
- 2017**\_Despacho n.º7160 de 12 de julho de 2017  
\_Despacho n.º7163 de 19 de julho de 2017  
\_Despacho n.º10654 de 7 de novembro de 2017

**2018**\_Aviso n.º 4479 de 12 de março de 2018

\_Despacho n.º2529 de 12 de março de 2018

\_Decreto-Lei n.º55 de 6 de julho de 2018

\_Portaria n.º223-A de 3 de agosto de 2018

\_Portaria n.º229-A de 14 de agosto de 2018

\_Portaria n.º235/A de 23 de agosto de 2018

**2019**\_Despacho n.º3928 de 26 de março de 2019

\_Despacho n.º5828 de 29 de maio de 2019

\_Despacho n.º5473 de 21 de maio de 2019

\_Portaria n.º168 de 30 de maio de 2019

\_Despacho n.º8353 de 19 de setembro de 2019

\_Aviso n.º18079 de 14 de novembro de 2019

**2020**\_Despacho n.º7415, de 24 de julho de 2020

\_Despacho n.º8553 de 4 de setembro de 2020

\_Despacho n.º11020 de 10 de novembro de 2020

**2021**\_Aviso n.º17439 de 15 de setembro de 2021





