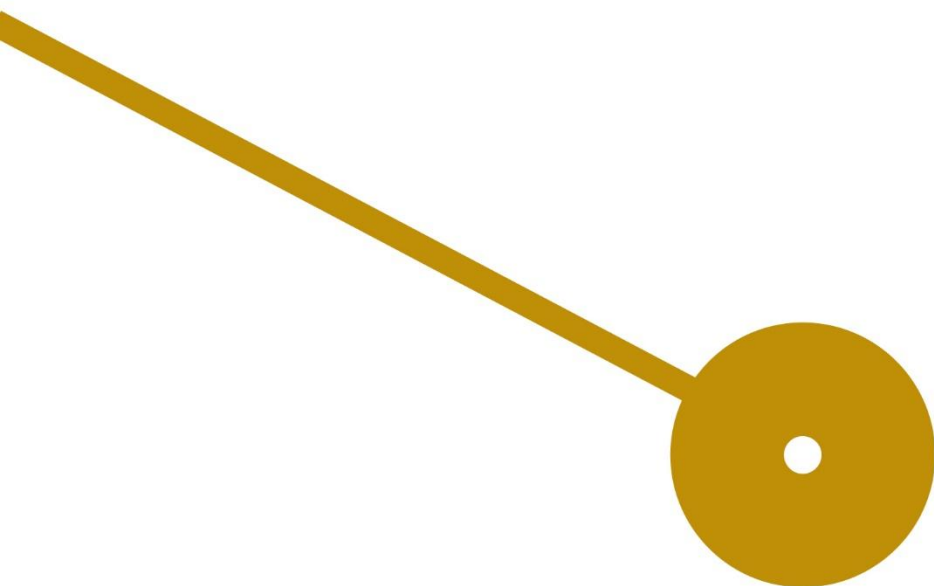


Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz

Matilde Lim Pratas Nogueira

06/2025





MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO E CLASSES DE CONJUNTO

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz

Matilde Lim Pratas Nogueira

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Instrumento e Classes de conjunto, *piano*.

Professor Orientador
Daniel Bernardes

Professor Cooperante
Pedro Neves

06/2025

Dedico este trabalho a todos aqueles que estudam a música improvisada.

Agradecimentos

Ao professor Daniel Bernardes, pelo apoio incansável, pelo voto de confiança ao longo destes anos e por ser uma referência inspiradora enquanto pessoa, músico e professor.

Ao professor Pedro Neves, pela sua generosidade e pela valiosa aprendizagem.

À Jobra e toda a sua comunidade escolar, em especial os alunos com quem estagiei e aos restantes professores do curso profissional de Instrumentista Jazz, pelo caloroso acolhimento.

À ESMAE e ESE do IPP por proporcionarem estas oportunidades e cultivarem o ensino de música em Portugal.

Resumo

O presente projeto de investigação procura refletir a aprendizagem de um dos conteúdos elementares à formação académica de um pianista jazz - a construção de *voicings*. Esta prática harmónica é vasta e especialmente exigente, dada a sua aplicação em contexto improvisado.

Este trabalho compreendeu a investigação bibliográfica aliada a excertos pianísticos transcritos, de modo a relacionar a teoria à prática, com o objetivo de alcançar um saber panorâmico e flexível, porém profundo, sobre esta matéria, visando o seu ensino.

Palavras-chave

Voicings; Piano Jazz; Ensino; Harmonia; Improvisação.

Abstract

The following research project reflects the learning process of one of the fundamental subjects in the academic education of a jazz pianist - the construction of voicings. This harmonic practice is vast and particularly demanding due to its application in an improvised context.

This work encompasses bibliographic research combined with transcribed piano excerpts, aiming to relate theory to practice, with the goal of achieving a wide and flexible yet profound understanding of this subject, with a focus on its learning.

Keywords

Voicings; Jazz Piano; Education; Harmony; Improvisation.

Índice

Capítulo I Guião de Observação da Prática Musical	1
Ensino do Jazz em Portugal	2
Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra - Art’J	3
Contextualização histórica	3
Localização e Infraestruturas.....	4
Oferta Formativa	5
Curso profissional de instrumentista de jazz.....	6
Plano de estudos	7
Corpo docente	9
Capítulo II Prática de Ensino Supervisionada	10
Contextualização da Prática de Ensino Supervisionada.....	11
Descrição metodológica	12
Especificações das disciplinas e alunos	14
Piano Jazz.....	14
Aluno A.....	14
Aluno B.....	15
Instrumento-Técnica.....	16
Par A.....	16
Par B.....	17
Combo	17
Reflexões.....	18
Capítulo III Projeto de Investigação	20
Introdução	21
Abordagem.....	23
Limitações	24
Contexto musical.....	25
Construção de <i>Voicings</i>	27
Condicionantes Gerais.....	27
Conteúdo Harmónico	31
Disposição Harmónica	42
Forma Harmónica.....	54
Considerações Finais.....	63
Referências	64

Bibliografia	64
Webgrafia	66
Discografia	67
Anexos – Prática de Ensino Supervisionada	68

Índice de Figuras

Figura 1 - Projeto Piloto de Inovação em associação com a ANQEP e com a Direção Geral da Educação (Escolhe o teu percurso/Jobra, s.d.)	8
Figura 2 - Plano Curricular do Curso de Instrumentista Jazz (Projeto Educativo/Jobra, 2024, p. 33)	9
Figura 3 - Esquema da organização das aulas no âmbito da prática de ensino supervisionada ..	13
Figura 4 - Esquema geral da organização do conteúdo do projeto de investigação	23
Figura 5 - Exemplo 15a 2ª compasso de exemplo 16 de terminologias de voicings, retirado de Liebman (1991, p. 37)	24
Figura 6 - Evolução do voicing the G-7 retirado de Liebman (1991, p. 32)	26
Figura 7 - Exemplo do início da série de harmónicos de Dó retirado de Mathieu (1997, p. 15)	28
Figura 8 - Rácios em relação a Dó de cada tom de “lattice”, organizados de forma descendente”, retirado de Mathieu (1997, p. 96)	29
Figura 9 - Classificação da análise interválica vertical em voicings, retirado de Hal Crook (1995, p. 22)	29
Figura 10 - Definição de registo para construção de voicings, retirado de Hal Crook (1995, p. 20)	30
Figura 11 - Alcance e características sonoras do piano, retirado de Pease & Pullig (Chord Scale Voicings for Arranging, 1997, p. 13) (Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles, 2001, p. 17)	30
Figura 12 – Limites graves dos intervalos, retirado de Lowell & Pullig (2003, p. 8)	31
Figura 13 - Exemplo em Dó maior da classificação de notas do acorde e extensões	33
Figura 14 - Exemplo de densidade: acompanhamento de Herbie Hancock em "I Thought about You" de Johnny Mercer e Jimmy Van Heusen, retirado de Berliner (1994, p. 533)	33
Figura 15 - Exemplo da variedade de cor em diferentes voicings do mesmo acorde de Fá dominante: acompanhamento de Red Garland em "Blues by Five" do próprio, retirado de Berliner (1994, p. 533)	34
Figura 16 - Substituição de notas do acorde por tensões	36
Figura 17 - Exemplo de voicings híbridos na parte de piano do tema "Wyrgly" de Maria Schneider	37
Figura 18 - Proposta de relações acorde-escala(s)	38
Figura 19 - Grafo representativo das cores da sonoridade de sétima maior	40
Figura 20 - Grafo representativo das cores da sonoridade aumentada de sétima maior	40
Figura 21 - Grafo representativo das cores da sonoridade menor com sétima maior	40
Figura 22 - Grafo representativo das cores da sonoridade dominante	40
Figura 23 - Grafo representativo das cores da sonoridade menor de sétima	40
Figura 24 - Grafo representativo das cores da sonoridade meia diminuta	40
Figura 25 - Grafo representativo das cores da sonoridade de sétima diminuta	40
Figura 26 - Técnica das 7ª maiores	41
Figura 27 - Esquema do posicionamento das técnicas de conteúdo harmónico num espectro de função e cor	42
Figura 28 - Representação da ideia de amplitude e conexão entre mãos na criação de voicings	43
Figura 29 - Exemplo de drops de Bill Evans no tema "I Loves You Porgy" de George Gershwin	44
Figura 30 - Exemplo de aplicação de drop 2+4 à harmonização da escala pentatónica	44

Figura 31 - Exemplo de aplicação de drop 2+4 à harmonização da escala pentatônica alternativa	45
Figura 32 - Exemplo de drops de McCoy Tyner num excerto do tema "Softly as In a Morning Sunrise" de Oscar Hammerstein II e Sigmund Romberg, retirado de Berliner (1994, p. 694) ...	45
Figura 33 - Proposta de análise ao comping de McCoy Tyner	46
Figura 34 - Exemplo de spreads na mão esquerda de Bill Evans num excerto do tema "Easy to Love" de Cole Porter (Hughes, 2017)	47
Figura 36 - Exemplo de clusters na introdução de piano do tema "Brooklyn Sometimes" de Kurt Rosenwinkel (Shapiro).....	48
Figura 35 – Exemplo de clusters no naipe de trompetes no tema“Wyrhgly” de Maria Schneider (redução da autora).....	48
Figura 37 - Exemplo de polychords de Herbie Hancock num excerto do tema "Autumn Leaves" de Joseph Kosma (Steingueldoir).....	49
Figura 38 - Sistematização de USTs maiores e menores sobre um acorde de C7.....	49
Figura 39 - Exemplo de polychords de John Taylor no tema "Between Moons" do próprio (Bernardes, 2020).....	50
Figura 40 - Evolução dos polychords retirado de Liebman (1991, p. 32).....	50
Figura 41 - Exemplo de estruturas por quartas na mão esquerda de Chick Corea em "Steps" retirado de Bill Dobbins (Dobbins, 2015).....	51
Figura 42 - Análise de voicings por quintas.....	52
Figura 43 - Exemplo de voicings "paralelos ou espelhados" retirado de Liebman (1991, p. 39)	53
Figura 44 - Exemplo de permutações sequenciais de voicings	54
Figura 45 - Exemplo de textura em bloco e voicings com melodia dobrada de George Shearing no tema "East of the Sun" de Brooks Bowman (Youtube, 2023)	55
Figura 46 - Exemplo de textura orquestral tipo figuração de Brad Mehldau num excerto do tema "Unrequited" do próprio.....	56
Figura 47 - Exemplo de textura contrapontística de Brad Mehldau no tema "Countdown" de John Coltrane (Lucke, 2021).....	57
Figura 48 - Exemplo do estilo stride de Bill Evans num excerto do tema "Easy to Love" de Cole Porter (Hughes, 2017)	58
Figura 49 - Exemplo de textura movimento perpétuo de Brad Mehldau no tema "Countdown" de John Coltrane (Lucke, 2021).....	59
Figura 50 - Padrões de swing segundo Sisking (2022, p.32)	60
Figura 51 - Exemplo de uso de clave de Chick Corea no tema "Tumba" do próprio (Noteheads, 2021)	61
Figura 52 - Exemplo de clusters, uso de articulação, dinâmicas e efeitos especiais de Chick Corea no tema "Armando's Rhumba” do próprio (Gondola)	62

Lista de Siglas

CPIJ – Curso profissional de instrumentista de jazz da Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra - Art'J;

ESE – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto;

ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto;

IPP – Instituto Politécnico do Porto;

PES – Prática de Ensino Supervisionada;

Introdução

Este trabalho insere-se na frequência do Mestrado em Ensino de Música com especialização em Instrumento piano e Classes de conjunto.

O primeiro e segundo capítulos abordam o estágio pedagógico realizado na Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra - Art'J e o terceiro e último capítulo aborda o projeto de investigação desenvolvido.

No primeiro capítulo contextualiza-se brevemente a história do ensino do jazz em Portugal e analisa-se a condição da Jobra enquanto instituição de ensino.

No segundo capítulo desenvolve-se aspetos relativos à prática de ensino supervisionada, sendo que as grelhas de observação e planificação a esta referentes constam nos anexos finais do trabalho. No terceiro capítulo, trabalha-se o projeto de investigação intitulado “Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz”.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Capítulo I || Guião de Observação da Prática Musical

Ensino do Jazz em Portugal

A história do jazz em Portugal nasce com Luíz-Villas Boas (1924-1999), o “pai” do jazz português, que dissemina esta música através da criação do programa de rádio Hot Club em 1945, da organização das primeiras *jams*, concertos e festivais, como o primeiro Festival de Jazz de Cascais em 1971, e da fundação do Hot Club de Portugal, em 1948 em Lisboa, um dos mais antigos clubes de jazz da europa (Azevedo, 2024) (Clube/História, s.d.).

Em 1979, o contrabaixista José Eduardo funda a primeira instituição de ensino de jazz, a Escola do Hot Clube de Portugal, hoje conhecida como Escola Luíz Villas-Boas, (Escola/História, s.d.). Foram surgindo outras instituições de ensino, como a Escola de Jazz do Porto em 1985 (Sanchez, 2020, p. 45), a criação pioneira de uma classe de conjunto Jazz pelo prof. Paulino Garcia no Conservatório de Música do Porto em 1994 (Sanchez, 2020, p. 119) e a criação do primeiro curso de ensino superior, a licenciatura em jazz na ESMAE em 2001 (Sanchez, 2020, p. 142).

Institucionalização (2002-2015) – tem seu início simbólico no ano de 2002 com a fundação, no Porto, da primeira licenciatura em jazz no país, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – ESMAE, e o seguimento nas licenciaturas na Escola Superior de Música de Lisboa (2008), na Universidade de Évora (também em 2008) e na Universidade Lusíada em Lisboa (2009), nas pós graduações, mestrados e doutoramentos na Universidade de Aveiro (2011), ESMAE e Universidade de Évora. Outra importante característica desse período é a proliferação de cursos profissionais de jazz em vários pontos do país, nomeadamente o Conservatório da JOBRA (Branca, Albergaria-a-Nova), o Conservatório de Música de Coimbra, a Academia de Música de Alcobaça e a Escola Básica e Secundária da Bemposta (Sanchez, 2020, p. 47).

Este crescimento exponencial e espalhado pelo território nacional em muito tem contribuído para uma democratização do acesso ao ensino da música no país. A título de exemplo, o sucesso do curso profissional de Instrumentista de Jazz da Escola Profissional de Artes Performativas, em Albergaria-a-Velha, demonstra que é possível, longe dos grandes centros urbanos, subverter as desvantagens geográficas, culturais e até económicas (Dias, 2019).

Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra - Art’J

A Art’J – Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra é uma secção da JOBRA – Associação de Jovens da Branca, Instituição de Utilidade Pública (Declaração 242/98, 2.^a Série, publicada no DR n.º 174, de 30 de julho de 1998), sem fins lucrativos.

Trata-se de uma instituição pedagógica singular em Portugal, entre vários aspetos, pela sua história, especificidade da oferta formativa e resultados alcançados. Nela reúnem-se três áreas performativas - música, dança e teatro, assim como produção e tecnologias da música - distribuídas por 6 ofertas de ensino profissional, de dupla certificação (12.º ano e Diploma Profissional de nível IV).

Segundo o projetivo educativo da Jobra, a instituição tem como missão:

“(…) formar e qualificar nas artes do espetáculo, na sustentabilidade e na cidadania num ambiente eclético, formal, criativo, inclusivo e de prática intensiva, proporcionando o desenvolvimento de competências críticas, profissionais e pessoais adequadas ao prosseguimento de estudos e ao mercado de trabalho” (Projeto Educativo/Jobra, 2024, p. 3).

Diz-se ter como objetivo ser uma referência europeia quanto ao ensino artístico performativo e carrega valores como o rigor e competência, empenho e dedicação, transparência, criatividade, ambição e paixão (Projeto Educativo/Jobra, 2024, pp. 1-3).

Contextualização histórica

A Art’J brota da história do Conservatório de Música da Jobra (CMJ) que foi fundado em 1986 por Filipe Marques como Escola Particular de Ensino Livre. Em 1994 o CMJ foi reconhecido como Escola de Ensino Oficial Artístico e em 1999 recebeu autorização definitiva de funcionamento pela Direção Regional de Educação do Centro (DREC). Desde então a sua oferta formativa tem vindo a crescer e desenvolver-se.

Em 2010-2011 abre na Art’J o Curso Profissional de Nível IV (10.º, 11.º e 12.º ano) de Instrumentista de Jazz em Portugal - curso pioneiro a nível nacional, tendo sido a primeira e

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

única escola a lecioná-lo nesse ano letivo. Autonomizada em 2015, a Art'J passou a exercer a partir do ano letivo de 2015-2016 as ofertas formativas de ensino profissional lecionadas no CMJ (Projeto Educativo/Jobra, 2024, pp. 4-5).

Localização e Infraestruturas

A Art'J tem sede na Região Centro (zona do Baixo-Vouga), no concelho de Albergaria-a-Velha que, com 24 842 habitantes (2021) é um dos concelhos com mais representatividade de população existente da freguesia da Branca. Funciona no Centro Cultural da Branca e no edifício da Junta de freguesia da Branca.

Espaços de ensino geral

- 24 salas de aula;
- 1 sala de informática e multimédia;
- 8 arrecadações para material didático;
- 2 gabinetes de trabalho para professores.

Espaços especializados para o ensino do Teatro e da Dança

- 9 oficinas e anexos;
- 18 salas de trabalho;
- 5 estúdios de dança com 10 anexos (vestiário, duches, sanitários);
- 6 camarins;
- 5 salas de expressão dramática;
- 1 arrecadação.

Espaços especializados para o Ensino da Música

- 24 salas de estudo e prática de instrumento;
- 18 salas de teoria musical;
- 1 sala de ensaio de orquestra;
- 1 sala de ensaio de coro;
- 7 salas de piano;
- 3 salas de grupo pequeno;

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

- 2 salas de grupo médio;
- 4 salas de prática de conjunto;
- 8 arrecadações.

Centro de Recursos da Escola

- 1 biblioteca;
- 1 auditório;
- 5 arrecadações de audiovisuais e equipamento de proteção;

Espaços Sociais e de convívio

- 1 sala de professores;
- Diversos espaços de convívio de alunos.

Direção, Gestão Escolar e Serviços

- 8 salas.

A localização da escola permite ainda o usufruto dos edifícios da zona, nomeadamente um pavilhão gimnodesportivo, uma piscina municipal, campos de jogos, um circuito de atletismo (400 m) e um *skate park* (Projeto Educativo/Jobra, 2024, pp. 6-7 /14-15).

Oferta Formativa

CMJ

- Curso de iniciação à Música;
- Curso de iniciação à Dança;
- Curso Básico de Música;
- Curso Básico de Dança.

Made in J'

- Cursos livres;

Art J' - Cursos profissionais

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

- Curso profissional de intérprete de dança contemporânea;
- Curso profissional de instrumentista de sopro e percussão;
- Curso profissional de técnico/a de desporto;
- Curso profissional de técnico de produção e tecnologias da música;
- Curso profissional de instrumentista de jazz;
- Curso profissional de intérprete/ator/atriz;
- Curso profissional de instrumentista de cordas e de tecla.

Os cursos profissionais oferecidos pela Art’J têm uma duração de 3 anos e permitem a dupla certificação de 12º ano e o diploma profissional nível IV, o que permite o acesso ao ensino superior e ou a integração no mercado de trabalho (Projeto Educativo/Jobra, 2024, pp. 18-23).

Implantado no ano letivo de 2024-2025, a Art’J implementa um modelo projeto piloto de inovação pedagógica em que os alunos do 10º ano podem escolher algumas das disciplinas que irão ter de modo a construírem de forma personalizada o seu percurso educativo, sendo caso único numa escola profissional em Portugal.

A operação “Cursos Profissionais 2024/2025” foi apoiada pelo Programa PESSOAS 2030, pelo Portugal 2030 e pela União Europeia. Encontra-se implantado o Sistema de Proteção e Cuidado (SPC) e tem em funcionamento diversos projetos ERASMUS+, bem como outros projetos de parceria, intercâmbio e articulação internacional (Escolhe o teu percurso/Jobra, s.d.).

Curso profissional de instrumentista de jazz

Fundado em 2010, o CPIJ está “enquadrado na família profissional de artes do espetáculo e integrado na área de educação e formação de Artes do Espetáculo (212), de acordo com a classificação aprovada pela Portaria n.º 256/2005, de 16 de março. Portaria de Criação de Curso n. 1040/2010, de 7 de outubro” (Projeto Educativo/Jobra, 2024).

O Curso de Instrumentista de Jazz pretende formar profissionais de música qualificados para integrar bandas musicais, como leaders ou como intérpretes, sendo capazes de planear, organizar e realizar concertos e outras atividades artísticas – desde a seleção do

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

repertório, elaboração de arranjos, aos ensaios e à apresentação ao público. É um curso de prática intensiva, com vista à preparação para a entrada no ensino superior e no mercado de trabalho. Muitas das atividades do curso (formações em contexto de trabalho, masterclasses, espetáculos anuais) são realizadas em estreita articulação com o mercado de trabalho, envolvendo colaboração com artistas de grande relevo na área do jazz, da música portuguesa e de outros géneros musicais (Projeto Educativo/Jobra, 2024, p. 33).

Plano de estudos

Componentes de formação do curso CPIJ no ano letivo de 2024-2025:

Sócio-culturais:

- Português;
- Inglês;
- Ética e Sociedade;
- Literacias;
- Educação Física.

Científicas:

- Física do Som;

Trienais:

- História A ou Matemática A (à escolha);

Bienais:

- Geografia A ou Literatura Portuguesa ou Biologia e Geologia ou Física e Química A ou Economia A (à escolha);

Anuais:

- No caso de escolha de História A: Sociologia ou Psicologia B ou Filosofia A (à escolha);
- No caso de escolha de Matemática A: História da Cultura e das Artes.

Técnicas:

- Instrumentos (específico);

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

- Combo;
- Naípe e Orquestra de Jazz;
- Teoria e Análise Musical;
- Técnicas de Improvisação;
- Formação em Contexto de Trabalho.



Figura 1 - Projeto Piloto de Inovação em associação com a ANQEP e com a Direção Geral da Educação (Escolhe o teu percurso/Jobra, s.d.)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz

Matilde Nogueira

DISCIPLINAS	1.º ANO					2.º ANO					3.º ANO					TOTAL			
	Horas de Formação					Horas de Formação					Horas de Formação					Horas de Formação			
	Piano Curricular	Disciplina eletiva	Blocos temáticos (50 min)	Total	FCT	Piano Curricular	Disciplina eletiva	Blocos temáticos (50 min)	Total	FCT	Piano Curricular	Disciplina eletiva	Blocos temáticos (50 min)	Total	FCT	Piano Curricular	Disciplina eletiva	Total	FCT
Português	100		4	100		100		4	100		125		5	125		325	0	325	0
Língua Estrangeira I	75		3	75		75		3	75		75		3	75		225	0	225	0
Área de Integração	75		3	75		75		3	75		50		2	50		200	0	200	0
Tecnologias da Informação e Comunicação	50		2	50		50		2	50		0		0	0		100	0	100	0
Educação Física	50		2	50		50		2	50		50		2	50		150	0	150	0
História da Cultura e das Artes	50		2	50		75		3	75		75		3	75		200	0	200	0
Teoria e Análise Musical	50		2	50		50		2	50		50		2	50		150	0	150	0
Física do Som	50		2	50		50		2	50		50		2	50		150	0	150	0
Instrumento de Jazz	100	1500	4	1600		100	1500	4	1600		100	1500	4	1600		300	4500	4800	0
Combo	80	80	3	160	100	75	75	3	150	100	75	75	3	150	100	230	230	460	300
Músico e Orquestra de Jazz	125		5	125	100	125		5	125	100	100		5	100	100	350	0	350	300
Técnicas de Improvisação	100		4	100		100		4	100		100		4	100		300	0	300	0
Educação Moral e Religiosa	30		1	30		30		1	30		21		1	21		81	0	81	0
				0					0					0		0	0	0	0
				0					0					0		0	0	0	0
				0					0					0		0	0	0	0
				0					0					0		0	0	0	0
Total	935	1580	37	2515	200	955	1575	38	2530	200	871	1575	36	2446	200	2761	4730	7491	600

FCT - Formação em Contexto de Trabalho

Figura 2 - Plano Curricular do Curso de Instrumentista Jazz (Projeto Educativo/Jobra, 2024, p. 33)

Corpo docente

Corpo docente do curso CPIJ no ano letivo de 2024-2025:

Coordenador - Carl Minnemann;

Saxofone - Rafael Gomes, Diogo Barbosa e Gil Silva;

Trombone - Gil Silva;

Voz - Ana Marques, Luís Castro e Cátia Gonçalves;

Piano - Marco Santos e Pedro Neves;

Guitarra - Guilherme Magalhães e Hugo Ferreira;

Contrabaixo/Baixo Elétrico - Carl Minnemann;

Bateria - Nuno Oliveira, João Cardita e Gonçalo Ribeiro.

(Curso Instrumentista de Jazz/Jobra, s.d.)

Capítulo II || Prática de Ensino Supervisionada

Contextualização da Prática de Ensino Supervisionada

O meu estágio pedagógico proporcionado no âmbito do mestrado em ensino de música com especialização em instrumento piano e classes de conjunto da ESMAE-ESE do IPP deu-se no decorrer do 3º e 4º semestres do respetivo curso, no ano letivo de 2024-2025.

A instituição acolhedora para o descrito efeito foi a escola profissional de artes performativas da Jobra - Art'J. O trabalho desenvolvido deu-se no curso profissional de instrumentista de jazz (10º, 11º e 12º anos) a cargo do professor cooperante, o professor Pedro Neves, e integrado nas disciplinas que leciona de piano jazz, instrumento técnica e combo. A supervisão da PES foi realizada pelo professor Daniel Bernardes.

Mostraram-se necessários alguns ajustes nas condições do estágio pedagógico. Primeiramente, deu-se a impossibilidade da realização da PES nos dois níveis de ensino previstos, uma vez que o ensino de jazz não abrange o nível básico nesta instituição. Isto resulta na seguinte estruturação das disciplinas frequentadas: instrumento técnica como disciplina substituta de instrumento a nível básico, piano jazz como disciplina de instrumento a nível secundário e combo como disciplina de classe de conjunto.

Em segundo, a organização do trabalho desenvolvido conjugou as especificações do calendário e horário atribuídos pela instituição acolhedora e os custos temporais e financeiros dada a minha condição de aluna trabalhadora-estudante. Isto refletiu-se numa divisão das disciplinas de piano jazz e instrumento técnica em dois alunos ou dois pares de alunos, como consta na figura 3, o que permitiu o vantajoso contacto com de estudar mais situações pedagógicas em horários mais convenientes.

Por último, a gestão das atividades realizadas na PES, que será elaborada posteriormente, foi feita de forma que a minha inserção enquanto elemento externo num sistema já decorrente, fosse o mais respeitosa quanto à sua dinâmica própria e o menos intrusiva possível. De forma orgânica, isto refletiu-se num maior número de aulas observadas, como consta na figura 3, não obstante, extremamente proveitosas pela oportunidade de aprender a observar.

Descrição metodológica

A observação realizada foi de tipo naturalista, cuja descrição biográfica assenta em 4 pilares: o princípio da não seletividade da observação, o princípio da precisão da situação, o princípio da composição e o princípio da continuidade. Nas aulas observadas a minha postura era de tipo não participante, resultando numa reflexão alospetiva, enquanto nas aulas cooperadas a minha observação era de tipo participante passiva, resultando numa reflexão introspetiva (Dias C. , 2009, pp. 179-180).

Em toda a instância, a função da observação realizada foi essencialmente descritiva (Dias C. , 2009, p. 178) quanto às circunstâncias e comportamentos, o que resulta, portanto, numa abordagem qualitativa dos dados, sendo apenas de natureza quantitativa aspetos como o balizar temporal de determinada atividade e a quantidade de ocorrências das mesmas.

A observação foi molar, em vez de molecular, isto é, deu-se uma apreciação panorâmica dos eventos e comportamentos (Estrela, 1986, p. 53). Ainda assim, a observação não foi totalmente livre, mas sim sistemática, uma vez que foram utilizados instrumentos de observação, como grelhas de observação e planificação, de modo a organizar a experiência didática com critérios uniformes, abrangentes e objetivos.

As grades construídas permitem uma interpretação longitudinal pela categoria temporal e transversal por todas as outras categorias referentes a fenómenos e circunstâncias, como os objetivos, conteúdos, atividades, métodos e recursos e receção do(s) aluno(s) no sentido das suas manifestações verbais (Dias C. , 2009, p. 181). Esta informação consta nos anexos deste trabalho.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Calendário Estágio Pedagógico		Instrumento Ensino Secundário		Instrumento-Técnica		Combo
		Segundas-feiras 12h40-13h30	Segundas-feiras 13h30-14h20	Segundas-feiras 15h20-16h10	Segundas-feiras 1620-1710	Quintas-feiras 09h00-10h40
		Aluno 1	Aluno 2	Par 1	Par 2	
Semana 1	07/10/2024 - 13/10/2024	Aula 1 - 07/10/2024	-	-	-	Aula 1 - 10/10/2024
Semana 2	14/10/2024 - 20/10/2024	Aula 2 - 14/10/2024	-	-	-	Aula 2 - 17/10/2024
Semana 3	21/10/2024 - 27/10/2024	Aula 3 - 21/10/2024	-	-	-	Aula 3 - 24/10/2024
Semana 4	28/10/2024 - 03/11/2024	Aula 4 - 28/10/2024	-	-	-	Aula 4 - 31/10/2024
Semana 5	04/11/2024 - 10/11/2024	Aula 5 - 04/11/2024	-	-	-	Aula 5 - 07/11/2024
Semana 6	11/11/2024 - 17/11/2024	Aula 6 - 11/11/2024	-	-	-	Aula 6 - 14/11/2024
Semana 7	18/11/2024 - 24/11/2024	Aula 7 - 18/11/2024	-	-	-	Aula 7 - 21/11/2024
Semana 8	25/11/2024 - 01/12/2024	Aula 8 - 25/11/2024	Aula 1 - 25/11/2024	-	-	Aula 8 - 28/11/2024
Semana 9	02/12/2024 - 08/12/2024	-	Aula 2 - 02/12/2024	-	-	Aula 9 - 05/12/2024
Semana 10	09/12/2024 - 15/12/2024	-	Aula 3 - 09/12/2024	-	-	Aula 10 - 12/12/2024
Semana 11	16/12/2024 - 22/12/2024	-	Aula 4 - 16/12/2024	-	-	Aula 11 - 19/12/2024
Semana 12	23/12/2024 - 29/12/2024	-	Aula 5 - 23/12/2024	-	-	Aula 12 - 26/12/2024
Semana 13	30/12/2024 - 05/01/2025	-	Aula 6 - 30/12/2024	-	-	Aula 13 - 02/01/2025
Semana 14	06/01/2025 - 12/01/2025	-	Aula 7 - 06/01/2025	-	-	Aula 14 - 09/01/2025
Semana 15	13/01/2025 - 19/01/2025	-	Aula 8 - 13/01/2025	-	-	Aula 15 - 16/01/2025
Semana 16	20/01/2025 - 26/01/2025	-	-	Aula 1 - 20/01/2025	-	Aula 16 - 23/01/2025
Semana 17	27/01/2025 - 02/02/2025	-	-	Aula 2 - 27/01/2025	-	Aula 17 - 30/01/2025
Semana 18	03/02/2025 - 09/02/2025	-	-	Aula 3 - 03/02/2025	-	Aula 18 - 06/02/2025
Semana 19	10/02/2025 - 16/02/2025	-	-	Aula 4 - 10/02/2025	-	Aula 19 - 13/02/2025
Semana 20	17/02/2025 - 23/02/2025	-	-	Aula 5 - 17/02/2025	-	Aula 20 - 20/02/2025
Semana 21	24/02/2025 - 02/03/2025	-	-	Aula 6 - 24/02/2025	-	Aula 21 - 27/02/2025
Semana 22	03/03/2025 - 09/03/2025	-	-	Aula 7 - 03/03/2025	-	Aula 22 - 06/03/2025
Semana 23	10/03/2025 - 16/03/2025	-	-	Aula 8 - 10/03/2025	Aula 1 - 10/03/2025	Aula 23 - 13/03/2025
Semana 24	17/03/2025 - 23/03/2025	-	-	-	Aula 2 - 17/03/2025	Aula 24 - 20/03/2025
Semana 25	24/03/2025 - 30/03/2025	-	-	-	Aula 3 - 24/03/2025	Aula 25 - 27/03/2025
Semana 26	31/03/2025 - 06/04/2025	-	-	-	Aula 4 - 31/03/2025	Aula 26 - 03/04/2025
Semana 27	07/04/2025 - 13/04/2025	-	-	-	Aula 5 - 07/04/2025	Aula 27 - 10/04/2025
Semana 28	14/04/2025 - 20/04/2025	-	-	-	Aula 6 - 14/04/2025	Aula 28 - 17/04/2025
Semana 29	21/04/2025 - 27/04/2025	-	-	-	Aula 7 - 21/04/2025	Aula 29 - 24/04/2025
Semana 30	28/04/2025 - 04/05/2025	-	-	-	Aula 8 - 28/04/2025	Aula 30 - 01/05/2025
Total		16 Aulas		16 Aulas		30 Aulas

Figura 3 - Esquema da organização das aulas no âmbito da prática de ensino supervisionada

Legenda:

Interrupções Letivas:

23/12/2024 - 02/01/2025 = Interrupção letiva - Férias Natal

03/02/2025 - 06/02/2025 = Interrupção letiva entre semestres

03/03/2025 = Carnaval

14/04/2025 - 21/04/2025 = Interrupção letiva - Férias Páscoa

01/05/2025 = Feriado

Ordem de Trabalhos:

Observação

Cooperação

Lecionação

Supervisão

Especificações das disciplinas e alunos

Piano Jazz

A disciplina piano jazz, correspondente à disciplina de instrumento a nível secundário e acontece uma vez semanalmente num bloco de 50 minutos. Como referido anteriormente, as 15 aulas nas 15 semanas previstas foram divididas por 2 alunos.

Aluno A

O aluno A frequenta o 11º ano e tem aulas às segundas-feiras das 12h40-13h30 na sala C4. Eis os objetivos específicos para este aluno nesta disciplina durante o período de estágio:

- Aprendizagem de 6 temas de Charlie Parker:
 - “Confirmation”;
 - “Donna Lee”;
 - “Anthropology”;
 - “Segment”;
 - “Ornithology”;
 - “Yarbird Suite”;

- Aprendizagem de 6 temas de Thelonious Monk:
 - “Round Midnight”;
 - “We See”;
 - “Ask Me Now”;
 - “Rhythm-A-Ning”;
 - “Evidence”;
 - “Body and Soul”;

- Transcrições:
 - Solo de Bud Powell no tema “Anthropology” de Charlie Parker;

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

- Solo de Thelonious Monk no tema “Rhythm-a-ning” do próprio;

Aluno B

O aluno B frequenta o 11º ano e tem aulas às segundas-feiras, 13h30-14h20 na sala C4. Embora frequente o 11º ano e se preveja a realização da referente prova de instrumento do primeiro semestre, o aluno B terá de realizar paralelamente uma prova de instrumento de recuperação referente ao semestre passado, que não realizou com bom aproveitamento. Eis os objetivos específicos para este aluno nesta disciplina durante o período de estágio:

- Exercícios:
 - II-V-I maiores no estado fundamental em todos os tons (mão esquerda);
 - II-V-I maiores no estado fundamental (abertas) e na segunda inversão (fechadas) em todos os tons (mão esquerda);
 - II-V-I maiores *shell voicing* aberto (3ª-7ª) e fechado (7ª-3ª) (mão esquerda);
 - II-V-I-VI maiores estilo montuno (a gosto do aluno) (ambas as mãos);
 - Modos da escala maior aplicado ao II-V-I (Dórico-Mixolídio-Jônio) (mão direita);
- Temas a aprender:
 - “Autumn Leaves”, Joseph Kosma;
 - “Softly, as In a Morning Sunrise”, Sigmund Romberg;
- Transcrições:
 - Solo de Winton Kelly no tema “Freddie Freeloader” de Miles Davis;
 - Revisão do solo de Winton Kelly no tema “Pfrancing” de Miles Davis;

Instrumento-Técnica

A disciplina de Instrumento-Técnica, a substituição da disciplina de instrumento a nível básico devido à sua inexistência, acontece uma vez semanalmente num bloco de 50 minutos.

Trata-se de uma disciplina cujo trabalho se ajusta aos alunos e as suas necessidades. No caso de alunos pianistas, objetiva-se o estudo de técnicas de improvisação e no caso de alunos não-pianistas, objetiva-se a aprendizagem de um segundo instrumento harmónico de complemento à sua formação académica musical. Como referido anteriormente, as 15 aulas nas 15 semanas previstas foram divididas por 2 pares de alunos.

Par A

O par A tem aulas às segundas-feiras 15h20-16h10 na sala C4. Os 2 alunos em questão que coincidem os alunos A e B de piano jazz e são, portanto, ambos do 11º ano. Eis os objetivos específicos para estes alunos nesta disciplina durante o período de estágio:

- Exercícios de desenvolvimento motivico com recurso a:
 - Transposição;
 - Transformação;
 - Deslocação rítmica;
 - Variação;
 - Extensão;

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Par B

O par B tem aulas às segundas-feiras das 16h20-17h10 na sala C4. As 2 alunas em questão são cantoras do 11º ano. Eis os objetivos específicos para estas alunas nesta disciplina durante o período de estágio:

- Exercícios em todos os tons:
 - Exercício técnico constituído por frase melódica com as 5 notas dos primeiros 5 graus da escala maior, utilizando os 5 dedos numa posição neutra da mão de um dedo para cada tecla;
 - Tríades maiores e suas inversões;
 - Todos os tipos de tríades com o mesmo eixo (d/m/Sus2/Sus4/M/A);
 - V7-I maior (estado fundamental-2ª inversão) na mão direita e fundamentais na mão esquerda;

Combo

A disciplina combo correspondente à disciplina de classe de conjunto acontece uma vez por semana em 3 blocos de 50 minutos, sendo o primeiro bloco das 09h00-09h50, o segundo bloco das 09h50-10h40, um intervalo de 10 minutos no entretanto, e o terceiro e último bloco das 10h50-11h40, na sala C25. O estágio pedagógico deu-se no 3º bloco de aula de combo.

Para além das aulas previstas, o grupo faz diversos ensaios extra com ou sem o professor presente e participa, graças à dinamização da escola e professores, em diversas atividades e eventos.

O grupo é constituído por 6 alunos do 12º ano: um baixista elétrico, dois bateristas, um pianista (que toca teclado nas aulas), um saxofonista alto e um trombonista. O facto de haver dois bateristas é gerido de forma a ou revezarem ou um deles tocar outro(s) instrumento(s) de percussão.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Por vezes decorrem ensaios do combo representante da escola durante o horário da aula de combo, o Ensemble de Jazz da Art’J, um grupo composto por alunos do combo do professor Pedro Neves (baixista, pianista e saxofonista alto) e do combo do professor Guilherme Magalhães (baterista, e dois saxofonistas tenor e soprano).

Eis os objetivos específicos para este combo nesta disciplina durante o período de estágio:

- Aprendizagem de repertório dos anos 60;
- Leitura e montagem de arranjos;
- Construção de programa para performance;
- Trabalho do som coletivo;
- Desenvolvimento da interação musical;
- Desenvolvimento da improvisação;

Reflexões

Segundo Estrela (1986, p. 50), “A observação naturalista (...) visa explicar o porquê e o para quê através do como”. Ora, do lado do recetor – tanto dos alunos como do meu, enquanto observadora – é evidente o porquê e o para quê dos conteúdos lecionados pelo professor Pedro Neves devido à sua clareza na transmissão de conhecimentos. Para além desta eficácia de comunicação, o próprio “como” tem o seu tempo valorizado em aula, isto é, o importante estudo acompanhado existe para que, ao compreenderem e ganharem confiança em conjunto, os alunos desenvolvam motivação e autonomia.

Ainda antes de se pronunciar, em pé de igualdade, o professor incentiva os alunos à autorreflexão para o diagnóstico e solução de problemas. As suas observações são feitas num tom otimista e tolerante que perspetiva um caminho para ultrapassar os desafios musicais. Claramente isto torna o professor numa figura respeitada, disponível e de confiança para os alunos.

A postura do professor Pedro Neves é descontraída e marcada pelo humor, porém

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

responsável e empenhada. Em todas as instâncias, transmite-se uma mensagem empática diante as dificuldades escolares e pessoais dos alunos demonstrando, em primeiro lugar, sensibilidade para esses aspetos.

As relações entre os alunos mostraram-se positivas, com vários momentos de cooperação e interajuda. Em muitos casos, observou-se vulnerabilidade emocional, o que nem sempre é fácil de expressar nesta faixa etária.

O espaço escolar, o seu bom funcionamento e a disponibilidade de recursos contribuíram significativamente para o processo de aprendizagem. Por fim, destaca-se a dinâmica interdisciplinar e a colaboração entre os professores que marca a prática desta instituição.

A PES incentivou-me a ver o ensino de forma mais holística, ao refletir sobre ele através de diversos ângulos. Sem dúvida, toda a experiência levou-me a “reconhecer e identificar fenómenos, apreender relações sequenciais e causais; ser sensível às reações dos alunos; pôr problemas e verificar soluções; recolher objetivamente a informação, organizá-la e interpretá-la; situar-[me] criticamente face aos modelos existentes e realizar a síntese entre teoria e prática” (Estrela, 1986, p. 62).

Capítulo III || Projeto de Investigação

Introdução

A realização harmónica no piano jazz é um conteúdo vasto e de acrescida exigência dada a natureza improvisada do contexto em que se aplica, exigindo, por um lado, um conhecimento profundo das possibilidades e, por outro, grande qualidade do processo de tomada de decisão. Este projeto de investigação nasce da vontade de contribuir para a comunidade científica do campo de estudo do ensino do jazz e da música improvisada e fomentar a reflexão sobre a melhoria das suas práticas artísticas e pedagógicas.

O trabalho assenta na investigação bibliográfica no sentido de reunir e recompor linhas gerais sobre a construção de *voicings* para piano jazz, visando a sua aprendizagem. É pensada uma organização, de grosso modo, em dois eixos: a construção de *voicings* e o contexto musical. A construção de *voicings* infere a materialização sonora de uma identidade harmónica proveniente de um acorde (Berman, 2000, p. 12) (Ricigliano, 1967, p. 148) e o contexto musical, neste caso, remete para tudo o que se dá na experiência musical extra ao conteúdo harmónico. A relação entre estes dois eixos é de tipo ação-reação mútua, por vezes difícil de segmentar. Exploram-se as diversas ideias harmónicas em processos internos distintos, observando as suas respetivas variáveis, técnicas e condicionantes. O resultado esperado é um entendimento panorâmico e flexível, porém aprofundado, do tema.

Paralelamente, pretende-se que os pontos discutidos acima sejam ilustrados por exemplos práticos, partindo da análise de excertos transcritos de pianistas jazz em variados contextos musicais. O objetivo central deste trabalho é estabelecer uma relação entre a construção teórica de *voicings* e a observação da sua aplicação em contexto real, indo ao encontro de uma dimensão mais empírica, de contacto com a tradição oral, característica do jazz.

As questões centrais que orientam esta investigação são as seguintes:

- Quais os conteúdos harmónicos que contribuem para um conhecimento mais aprofundado e, conseqüentemente, para uma maior elasticidade técnica e estética na prática do aluno?

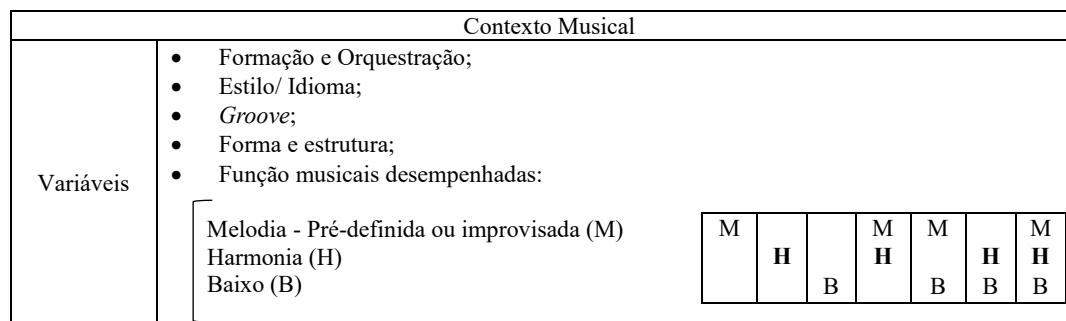
Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

- De que maneira o legado dos pianistas de jazz de referência pode ser utilizado para uma pedagogia mais significativa?

A aprendizagem de *voicings* para piano jazz toca uma certa infinitude, pelo que a presente proposta não se assume como caminho único, mas como uma tentativa de agilização desse processo.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Abordagem



Construção de <i>Voicings</i>			
Processo	Conteúdo	Disposição	Forma
Definição	Escolha de notas que compõe o <i>voicing</i>	Escolha da disposição das notas que compõe o <i>voicing</i>	Escolha da apresentação do <i>voicing</i>
Variáveis	<ul style="list-style-type: none"> • Quantidade de notas <ul style="list-style-type: none"> – Densidade; • Qualidade das notas (definidoras-ambíguas) <ul style="list-style-type: none"> – Função; – Cor; 	<ul style="list-style-type: none"> • 1* 1 mão posição fechada; • 2* 1 mão posição aberta; • 3* 2 mãos posição fechada; • 4* 2 mãos posição aberta; 	<ul style="list-style-type: none"> • Textura; • Ritmo; • Articulação; • Dinâmica; • Efeitos especiais;
Técnicas	<ul style="list-style-type: none"> • Omissão: <ul style="list-style-type: none"> – Notas estruturais; – “Rootless/ root-oriented”; – <i>Voicings</i> Incompletos; • Duplicação: <ul style="list-style-type: none"> – “Double Lead”; • Acréscimo: <ul style="list-style-type: none"> – Negação Intervalar; – <i>Voicings</i> Híbridos; – Técnica 7ªM; 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Four Way Close</i>, Inversões e <i>Drops</i>; – <i>Drops</i> para além da tétrede; • <i>Spreads</i>; • <i>Clusters</i>; • <i>Polychords</i>; • Outras organizações intervalares: <ul style="list-style-type: none"> – 4ª – 5ª – <i>Voicings</i> paralelos ou espelhados • Permutações sequenciais; 	<ul style="list-style-type: none"> • Textura: <ul style="list-style-type: none"> – Bloco; – Orquestrais; – Figurações (Alberti); – Contraponto; – <i>Stride</i>; – Estilo movimento perpétuo; • Ritmo: <ul style="list-style-type: none"> – Antecipar e retardar; – Incisão ou sustentação; – Padrões/ Claves;
Condicionantes	<ul style="list-style-type: none"> • Âmbito anatómico e ergonómico da(s) mão(s); • Registo; • Intervalos gerados; • Contexto harmónico horizontal. 		

Figura 4 - Esquema geral da organização do conteúdo do projeto de investigação

Limitações

Ainda antes de mergulhar na reflexão proposta propriamente dita, salienta-se o que este trabalho não engloba. Uma vez que se adota uma perspectiva localizada e/ou vertical da harmonia não são contemplados aspetos relacionados com o contexto harmónico e a sua perspectiva horizontal como:

- Análise, interpretação harmónica e métodos de cifragem e consequentes efeitos na construção de *voicings*. Como Liebman (1991, p. 164) afirma, “a terminologia depende do resultado desejado; um acorde pode ter diversas nomenclaturas”;
- Técnicas de rearmonização ou desenvolvimento de progressões harmónicas;
- Condução melódica das vozes no contexto harmónico ou “*voice leading*” (Berliner, 1994, p. 86) (Berman, 2000, p. 21) (Levine, *The Jazz Piano Book*, 1989, pp. 26, 49) (Levine, 1995, p. 22) (Liebman, 1991, p. 32) (Mantooth, 1986, p. 43) (Ricigliano, 1967, p. 164) (Santisi, 1993, p. 2);
- O estudo da inserção da intervenção harmónica no âmbito da “conversa musical” (Crook, 1995, pp. 131-134);

The image displays two measures of piano jazz voicing notation. The first measure is labeled 'a) E-Δ9' with a '#11' above it. The second measure is labeled 'c) Badd7' with '#9' and '13'' above it. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various chord symbols and accidentals.

Figura 5 - Exemplo 15a 2ª compasso de exemplo 16 de terminologias de voicings, retirado de Liebman (1991, p. 37)

Contexto musical

O contexto musical pode apresentar algumas variáveis que podem influenciar a construção harmônica, como a formação e orquestração, o estilo ou idioma musical, o *groove*, a forma e estrutura e as funções musicais desempenhadas.

A formação e orquestração inferem a quantidade, qualidade e relação entre os instrumentos participantes na construção de um objeto sonoro. Logicamente, cada instrumento tem as suas especificidades, como por exemplo, a massa sonora que é capaz de produzir, aspetos tímbricos, extensão e particularidades de registo, características de afinação, aspetos técnicos específicos, entre tantos outros (Levine, 1989, p. 231) (Pease & Pulling, 2001, pp. 5-10). Algumas das possíveis implicações desta variável passam pelo cuidado das intervenções harmônicas no que toca, por exemplo, ao ajuste do volume sonoro e na escolha de notas que compõem determinado *voicing* (Berliner, 1994, pp. 345-346) (Levine, 1989, p. 231).

Sub-idiomas do jazz, como como o *swing*, *hard-bop* ou *even-eights*, entre outros, inferem convenções estilísticas, às quais a construção de *voicings* não é exceção (Dobbins, 1984, pp. 72-144). O *groove*, por outras palavras, a sensação atmosférica musical, muitas vezes ditada por componentes rítmicos, é outra variável associada ao estilo ou idioma musical (Berliner, 1994, p. 349) (Crook, 1995, p. 132). Em ambos os casos, este aspetos percecionam-se de forma intuitiva e implicam uma resposta harmônica dentro ou fora da linguagem de determinado momento musical (Berliner, 1994, pp. 336-341, 343-345) (Dobbins, 2014, pp. 34-35)(Liebman, 1991, p. 32). Nesse sentido, Liebman aconselha consistência estilística:

Se as combinações mudarem demasiado rapidamente entre cores muito diferentes, o resultado pode facilmente tornar-se caótico e disperso, levando à perda de unidade e coerência. (...) Trata-se, obviamente, de uma área subjetiva e de estética pessoal, mas é necessário controlar a tentação de abusar da surpresa e do contraste. No geral, a harmonização é uma questão de manter o equilíbrio. (Liebman, 1991, p. 36)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Pre Bebop Bebop Bill Evans McCoy Tyner Herbie Hancock Chromatic

G-7

The image shows a musical score for the G-7 chord across six different jazz styles. The styles are labeled above the staff: Pre Bebop, Bebop, Bill Evans, McCoy Tyner, Herbie Hancock, and Chromatic. The chord is identified as G-7. The notation is in G minor (one flat) and shows the progression of notes in both the treble and bass staves. The Pre Bebop style shows a simple triad in the treble and a single bass note. The Bebop style adds a fourth and a fifth. The Bill Evans style uses a more complex voicing with a tritone. The McCoy Tyner style uses a more complex voicing with a tritone and a fourth. The Herbie Hancock style uses a more complex voicing with a tritone and a fourth. The Chromatic style uses a more complex voicing with a tritone and a fourth.

Figura 6 - Evolução do voicing the G-7 retirado de Liebman (1991, p. 32)

A forma e estrutura de determinada composição influenciam a intervenção harmónica uma vez que simbolizam a experiência do “espaço físico” musical a ocupar. Nesse sentido podemos encarar a forma como a história que a música conta e como uma eventual soma de estruturas, os seus capítulos. A resposta harmónica pode delinear esta organização formal consoante as suas nuances de carácter (Berliner, 1994, pp. 334-335, 372).

Por fim, podemos pensar sobre a variável da função do(s) instrumento(s) participantes. Esta ideia pressupõe a divisão do fazer musical em ‘tarefas’ convencionadas no jazz, no entanto é importante realçar que esta categorização serve meramente como orientação. Trata-se de funções musicais que existem de forma espectral e na maior parte das vezes é difícil identificar o início de uma e o fim de outra. Não obstante, as tais tarefas seriam: a melodia pré-definida ou improvisada, a harmonia tipicamente associada a instrumentos harmónicos e o baixo tendencialmente desempenhado por instrumentos de registo grave (Dobbins, 1978, p. 8) (Siskind, 2022, p. 66).

Passando a exemplos práticos das ideias acima, um instrumento a improvisar no papel de solista, como um saxofone, seria um exemplo do desempenhar de uma função melódica. Um acompanhamento típico a esse mesmo solo seria, possivelmente, um papel harmónico, num instrumento como o piano, e de um papel de baixo, num instrumento como o contrabaixo.

Um cenário em que um pianista improvisa (com a mão direita) e se acompanha (com a mão esquerda) seria um exemplo de um único instrumento a desempenhar simultaneamente um papel melódico e harmónico, no caso de se acompanhar harmonicamente, ou até poderia ser um exemplo do desempenhar um papel melódico e um papel de baixo, caso se acompanhasse com uma linha de baixo. Se um pianista, numa formação de duo, acompanhasse um saxofonista,

desempenharia também simultaneamente uma combinação do papel de baixo e do papel harmónico.

Por fim, quando um pianista toca a solo desempenha muitas vezes e, de forma orgânica, as três funções referidas acima, no mesmo instrumento.

Entre estas três funções, iremos focar-nos na realização harmónica, mais propriamente no caso do piano, pela sua singularidade enquanto acompanhador harmónico, o que revela a pertinência deste estudo.

Como remate a estas ideias, ressalva-se novamente que "na música, tudo é possível, dependendo do contexto. (...) O contexto determina o que é aceitável o público, os músicos e, mais importante ainda, para nós próprios" (Levine, 1989, pp. 33-34).

Construção de *Voicings*

A construção de *voicings* está estruturada em três processos internos: o conteúdo, a disposição e a forma. Cada qual tem os seus objetivos, variáveis, técnicas. Como em todas estas sistematizações, há que salientar que são apenas tentativas de organizar algo que não se dá de forma linear ou exclusiva e, portanto, serve meramente como orientação.

Condicionantes Gerais

As condicionantes gerais para a construção de *voicings* são o registo, os intervalos gerados e a singularidade anatómica de cada pianista.

O registo e os intervalos gerados são condicionantes inter-relacionados, uma vez que ambos derivam de aspetos da física do som e têm implicações na perceção auditiva humana. Verifica-se uma tendência na harmonia tonal que, à semelhança do que ocorre na série dos harmónicos, associa a maior amplitude intervalar a registos mais graves na realização harmónica, tendência essa abordada adiante.

Assim sendo, trazem-se as seguintes ideias para a construção de *voicings*:

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
 Matilde Nogueira

- A harmonia de um só som;

A série de harmônicos mostra-nos como um som é um microcosmo, uma vez que é composto por múltiplas frequências adjacentes ‘invisíveis’. Quando agregamos mais do que um som criamos um macrocosmo, uma malha das frequências fundamentais e de todos os sons ‘fantasmas’ que estes carregam.

Common Names	Generating tone or Fundamental	First overtone or first harmonic	Second overtone or second harmonic	Third overtone or Third harmonic	Fourth overtone or fourth harmonic	Fifth overtone or fifth harmonic
Scientific Names	First Partial	Second Partial	Third Partial	Fourth Partial	Fifth Partial	Sixth Partial
If Generating Tone is X	1x	2x	3x	4x	5x	6x
Ratio with C	1:1	2:1	3:1	4:1	5:1	6:1
Cycles per Second	128	256	384	512	640	768

Letter Names C C G C E G

Figura 7 - Exemplo do início da série de harmônicos de Dó retirado de Mathieu (1997, p. 15)

- Consonância e dissonância;

A ideia de consonância e dissonância parte de convenções associadas ao contexto, tanto que o podemos verificar nas reinterpretações da mesma, consoante as nuances estéticas da história da música. Como diz Liebman (1991, p. 15), "simplificando, a dissonância de ontem é a consonância de hoje, enquanto a dissonância de hoje será a consonância de amanhã."

No entanto, podemos organizar a gradação de consonância perante o afastamento das frequências adjacentes à frequência fundamental. Segundo Mathieu (1997, p. 508) "reconhecemos os rácios de frequência com números primos baixos entre tons como algo mais do que simplesmente agradável – são eficazes de várias formas."

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

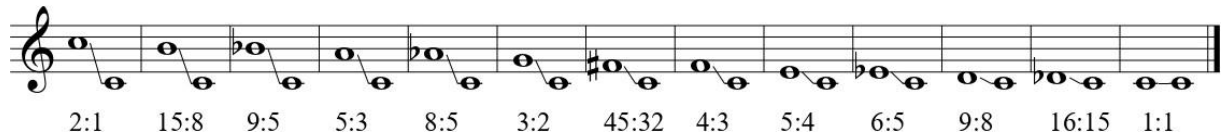


Figura 8 - Rácios em relação a Dó de cada tom de "lattice", organizados de forma descendente", retirado de Mathieu (1997, p. 96)

Ideia essa que se alinha, por outros termos, com Crook (1995, p. 22):

Consonance	Mild Dissonance	Dissonance
Uníssono	4 ^a P	2 ^a m
8 ^a P	5 ^a P	7 ^a M
3 ^a M	4 ^a A	2 ^a M
6 ^a m	5 ^d	7 ^a m
3 ^a m	-	-
6 ^a M	-	-

Figura 9 - Classificação da análise interváltica vertical em voicings, retirado de Hal Crook (1995, p. 22)

Repare-se que um intervalo e a sua inversão têm a mesma classificação. (...) Intervalos maiores do que uma oitava produzem a mesma qualidade sonora que os seus equivalentes dentro da oitava (...), com a diferença de que o intervalo maior que a oitava é menos esbatido devido à maior distância que separa as notas individuais. (Crook, 1995, p. 22)

É várias vezes referenciada na literatura sobre o tópico intervalar na construção harmônica a pertinência em evitar dissonâncias como o intervalo a evitar 9^am, "o intervalo mais dissonante" (Dobbins, 1984, p. 9) (Levine, 1989, pp. 99, 107) (Levine, 1995, p. 47) (Pease & Pulling, 1997, p. 33) (Pease & Pulling, 2001, p. 35) (Santisi, 1993, p. 46). No entanto, entende-se mais frutífera a perspectiva de Dobbins:

Regras simplistas sobre questões como intervalos expostos de nona menor ou listas de 'notas a evitar' ensinam aos estudantes, por implicação, que compositores ou pianistas aspirantes podem evitar a tarefa difícil e demorada de aprender a ouvir. (Dobbins, 2014, p. 35)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Ao qual se acrescenta o conselho de Levine (1989, p. 64): “seja o que for que se faça, que não se pense na dissonância como algo 'mau'. Dissonância não é um termo pejorativo. Muitas vezes, a dissonância é o que torna a música interessante, proporcionando tensão, resolução e energia.”

- Diferentes registros, diferentes impactos sensoriais;

Intervalos verticais (ou harmônicos) tocados no registo agudo tendem a soar mais brilhantes (e por vezes mais agressivos) do que nos registos médio e médio-baixo, onde soam quentes e ricos. Certos intervalos tocados no registo grave podem soar distorcidos, ou demasiado densos, pouco claros, abafados. (...) Para determinar o quão grave pode ser tocado um determinado intervalo sem soar distorcido, basta tocá-lo num instrumento de acompanhamento específico, ouvir se a clareza é satisfatória e decidir. (Crook, 1995, p. 20)

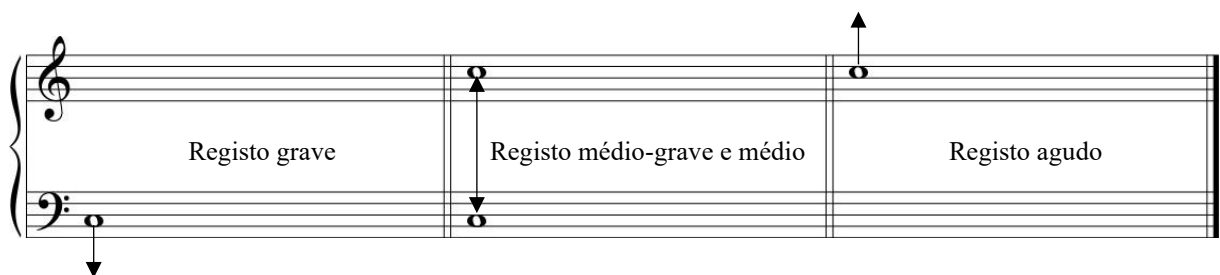


Figura 10 - Definição de registo para construção de voicings, retirado de Hal Crook (1995, p. 20)

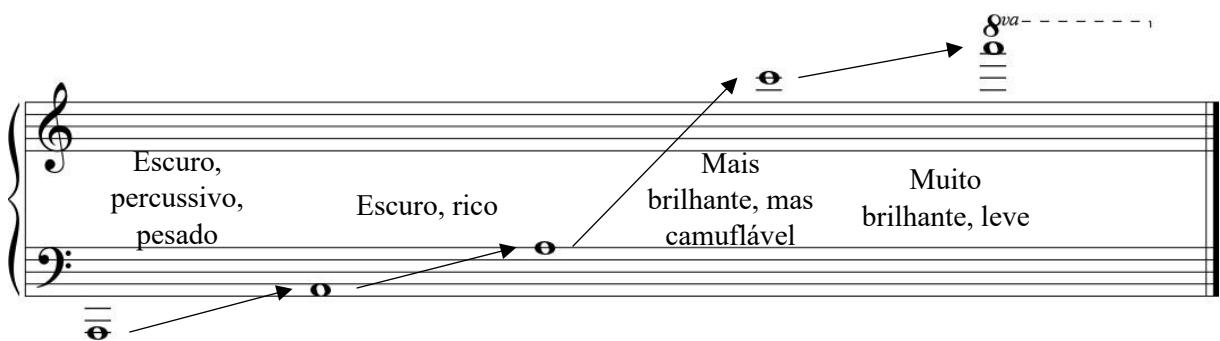


Figura 11 - Alcance e características sonoras do piano, retirado de Pease & Pullig (*Chord Scale Voicings for Arranging*, 1997, p. 13) (*Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*, 2001, p. 17)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz Matilde Nogueira

Assim sendo, entende-se que o mesmo intervalo em registos diferentes pode não corresponder à mesma sensação auditiva, resultando no que Crook (1995, p. 18) denomina de "limites graves do intervalo" ou "violação dos limites graves do intervalo".

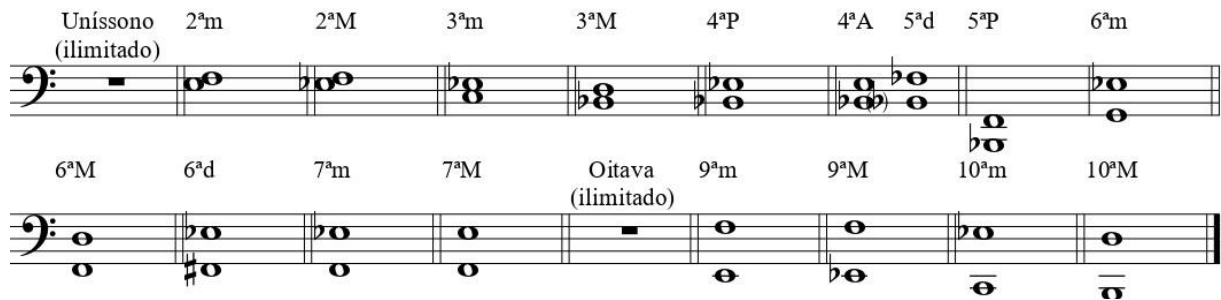


Figura 12 – Limites graves dos intervalos, retirado de Lowell & Pullig (2003, p. 8)

Concluem-se estas ideias sobre a gestão de registo e intervalos com as palavras de Liebman (1991, p. 44): “aprender a construir bons *voicings* é uma questão de combinar tentativa e erro, treino auditivo constante, memória, experiência, análise e uma atitude de vontade constante de melhorar e adquirir novos conhecimentos.”

Por fim a condicionante anatómica e ergonómica da prática harmónica ao piano remete para questões físicas e técnicas do instrumentista. Aconselha-se sempre a adaptação individual dos conceitos para uma prática saudável e segura (Siskind, 2022, p. 13) (Dobbins, 1985, p. 5). Estes constrangimentos refletem-se, por exemplo, na capacidade de abertura da(s) mão(s), o que se pode contornar tocando o *voicing* de forma “quebrada” (Santisi, 1993, p. 101) ou “enrolada” (Dobbins, 1989, p. 58) (Levine, 1989, p. 248).

Conteúdo Harmónico

À definição de notas que constituem um *voicing*, chamaremos de conteúdo harmónico. Neste processo podemos identificar duas grandes variáveis: a quantidade e a qualidade de notas.

Antes de explorar as variáveis do conteúdo harmónico, sintetiza-se uma possível organização conceptual das notas existentes segundo um contexto harmónico tercial (Berman, 2000, p. 60) (Mantooth, 1986, pp. 10, 51) (Pease & Pulling, 1997, p. 59).

- Notas do acorde;

Designaremos por notas do acorde as notas que constituem a estrutura base do acorde, referidas como “chord tones” (Crook, 1995, p. 16) (Keller, 2015, p. 8). Estas dão-se por terceiras dentro do âmbito de uma oitava, o que resulta tipicamente em (1-3-5) no caso de tríades e (1-3-5-7) no caso de tétrades, com devida adaptação a estruturas que escapem a uma construção por terceiras, como acorde de sexta, suspensos, entre outros.

Podemos identificar uma subcategoria das notas do acorde, as notas estruturais, referidas por vezes como “guide tones” (Crook, 1995, p. 16) (Gillespie, 2000, p. 13). Trata-se de notas essenciais para a definição da funcionalidade harmónica, tipicamente, a terceira e sétima dos acordes. A quinta é incluída apenas nas qualidades de acordes em que esta não se apresenta perfeita, uma vez que deixa de ser naturalmente inferida da frequência fundamental (Crook, 1995, p. 17) (Levine, 1989, p. 26) (Dobbins, 1984, p. 12) (Ricigliano, 1967, p. 148). Salienta-se a concretização destas notas estruturais nos chamados “three-note voicings” (Levine, 1989, p. 26), “shell voicing” (Haerle, 1994, p. 5) (Berman, 2000, p. 16) “Bud Powell bebop shell voicing” (Gillespie, 2000, p. 14), “Bud Powell voicings” (Pease & Pulling, 2001, p. 162), “bebop style left-hand voicings” (Berman, 2000, p. 17).

- Extensões

As extensões remetem para notas também por terceiras que extravasam o âmbito da oitava (até chegar de novo à fundamental) (Berman, 2000, p. 27) (Keller, 2015, p. 9). Estas são também referidas como “tensões” (Crook, 1995, pp. 16-17) (Mulholland & Honjnacki, 2013, p. ix) (Pease & Pulling, 1997, p. 11) (Pease & Pulling, 2001, p. 11) e “non-harmonic (or non-chordal) tones” (Ricigliano, 1967, p. 150) (Pease & Pulling, 1997, pp. 11, 37) (Santisi, 1993, p. 10). Todos os restantes sons cromáticos são cores não diatónicas que, consoante o contexto, musical podem estar mais ou menos acessíveis.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
 Matilde Nogueira

CΔ (Lídio)

Notas do acorde

Extensões



Figura 13 - Exemplo em Dó maior da classificação de notas do acorde e extensões

Quanto às ditas variáveis, a quantidade das notas infere uma escolha referente à densidade sonora (Berliner, 1994, p. 83). É de realçar a distinção entre elementos e notas que constituem o *voicing*, sendo que o termo “elementos” refere-se à totalidade de sons presentes, sem discriminar duplicações, e o termo “notas” refere-se à coleção de sons presentes, discriminando duplicações.

Pianistas como Al Haig enfatizam voicings esparsos com apenas dois elementos, por vezes tocando apenas a fundamental e a sétima. Thelonious Monk utiliza intervalos dissonantes como as segundas. Outros, como Red Garland, preferem acordes de quatro a seis vozes que alternam ou combinam sétimas e terceiras na mão esquerda. (Berliner, 1994, p. 334)

Figura 14 - Exemplo de densidade: acompanhamento de Herbie Hancock em "I Thought about You" de Johnny Mercer e Jimmy Van Heusen, retirado de Berliner (1994, p. 533)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

A qualidade das notas pode ser medida num espectro entre notas mais definidoras ou “explícitas” e notas mais ambíguas quanto à função e ou cor das mesmas (Berliner, 1994, p. 335). A função das notas pressupõe uma hierarquia entre elas, enquanto a cor das notas pressupõe um leque de opções, cada uma com as suas implicações sensoriais. Note-se ainda que todas as notas têm cor, mas nem todas têm função, no entanto, de modo geral, as notas do acorde são sons com carácter mais funcional e as extensões (e até outras notas cromáticas) são sons de carácter mais colorido.

Note-se que são muitas vezes distintos “voicings de acordes funcionais” e “voicings de acordes modais”, como em Keller (2015), implicando uma aplicação em contexto de harmonia tonal ou em contexto de harmonia modal. Neste caso não será discriminado o contexto de aplicação do conteúdo e apenas serão distintos os tais caracteres dos sons.

Ao aplicar todos os acordes e criar diferentes voicings, deve ter-se em conta a importância de cada nota do acorde, ou seja, quais as notas necessárias para preservar a qualidade e a função do acorde original. (Ricigliano, 1967, p. 148)

The image shows two systems of piano accompaniment for the song "Blues by Five" by Red Garland. The first system contains eight measures with the following voicings: F9 (117), F13 (36), F13 (33), F13 (46), F13 (81), F13 (57), F7(b9) (34), and F7(b9) (106). The second system contains ten measures with the following voicings: F7(#9) (58), F7(#9) (106), F7(#9) (48), F13(#9) (82), F13(b9) (94), F13(b9) (46), F13(b9) (71), F7(b13) (2), F13 (3), and F7 (122). The chords are written in a piano style with a bass line and a treble line.

Figura 15 - Exemplo da variedade de cor em diferentes voicings do mesmo acorde de Fá dominante: acompanhamento de Red Garland em "Blues by Five" do próprio, retirado de Berliner (1994, p. 533)

Existem várias linhas de pensamento quanto às técnicas de escolha de notas de um *voicing*, entre elas a omissão, duplicação e acréscimo de notas (Berman, 2000, p. 14).

- Omitir notas

A omissão de notas do acorde pode resultar em trabalhar, por exemplo, a fundamental e apenas uma das notas estruturais (1-3) ou (1-7), a fundamental e as notas estruturais (1-3-7) ou apenas as notas estruturais (3-7) (Siskind, 2022, pp. 32-33).

De forma lata e abstrata, Liebman (1991, p. 39) referencia “*voicings* incompletos”, *voicings* em que são omitidos um ou dois elementos de função e se assume esteticamente essa falta de definição. Mesmo que a omissão tenha como propósito determinado efeito especial, segundo Dobbins (1984, pp. 11-12) “tal omissão nunca deve ser acidental nem resultado de uma falta de conhecimento harmónico”.

Repare-se que *voicings* parcos, especialmente se não contiverem notas do acorde, podem ser uma estratégia para o acompanhador dar relevância harmónica ao instrumento melódico, na medida em que o ouvinte procurará “pistas” harmónicas nas intervenções melódicas.

A fundamental, embora seja imperativa harmonicamente, pode, em certas instâncias, ser suprimida. Assim sendo, podemos ter acordes pensados para a presença ou ausência da fundamental, chamados de “*rootless or root-oriented voicings*” (Berliner, 1994, p. 83) (Gillespie, 2000, p. 36).

Esta omissão provém da íntima relação entre os papéis de baixo e harmonia, uma vez que ambos pretendem descrever o percurso harmónico da composição (Berliner, 1994, p. 356). Nesse sentido, num contexto em que o papel de baixo existe, o instrumento harmónico pode omitir a fundamental, nunca esquecendo, porém, que “mesmo que se tenha um baixista, os baixistas nem sempre tocam a fundamental” (Levine, 1989, p. 43).

- Duplicar notas

A duplicação de notas, como referido anteriormente, afeta a variável da quantidade e respetiva densidade de um *voicing* e afeta, indiretamente, a valorização da(s) nota(s) repetida(s).

A(s) nota(s) repetida(s) é(são) enfatizada(s) e, nesse sentido, existem situações em que esse efeito é desejado, como o reforçar de uma melodia, referido como “*double lead*” ou duplicação da melodia (Pease & Pulling, 1997, pp. 19-20) ou no reforçar de uma outra nota que

não a do topo de determinado *voicing*. No entanto, a duplicação pode salientar uma nota de tal forma que faz pesar a sua qualidade nesse *voicing*, afetando o seu equilíbrio (Liebman, 1991, p. 33). Segundo Dobbins (1984, pp. 11-12) "cada nota num *voicing* (...) deve ter uma razão para estar lá." Aliás, o autor vai mais longe ao propor: "(...) deve-se sempre procurar alcançar o som desejado com o mínimo de notas possível." (ver figura 28, 30 e 35).

- Acrescentar notas

O acrescentar de notas – por oposição ao acrescento de elementos através de duplicação – pressupõe uma escolha de cor na construção de *voicings* (Levine, 1989, pp. 20-22, 27-36).

O acréscimo de notas pode ocorrer de duas formas: aumentando a quantidade de notas de um acorde, por exemplo, C-7 passar a C-9, com o acréscimo da nona às quatro notas da téttrade, ou através da substituição de notas do acorde, resultando num aumento de cor mantendo um número menor de elementos (Pease & Pulling, 1997, p. 31) (Santisi, 1993, p. 14).

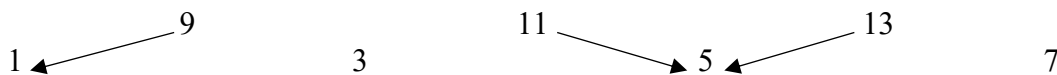


Figura 16 - Substituição de notas do acorde por tensões

Também de forma mais abstrata, Liebman (1991, pp. 33, 172) refere a estratégia de “negação intervalar” em que se utiliza uma nota inesperada próxima a uma nota do acorde como forma de evitar a duplicação de notas e resultando num efeito mais colorido. Um exemplo seria um acorde de sétima menor em que constam a sétima menor e a sétima maior, ou um acorde dominante alterado em que constam a terceira menor e a terceira maior em simultâneo.

Uma técnica entre a omissão e o acréscimo de notas são os “*voicings* híbridos” sugeridos por Mulholland & Honjnacki. Estes *voicings* por vezes designados de “*slash chords*” ou “*ambichords*” (pela sua ambiguidade) são tipicamente *voicings* que omitem a terceira do acorde e utilizam elementos de cor, tipicamente, na forma de uma tríade ou téttrade composta por extensões sobre a fundamental, normalmente a uma oitava ou mais de distância. Estes *voicings* podem ser relacionados com os *polychords* que serão abordados posteriormente. Segundo

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Mulholland & Honjnacki (2013, pp. 218-219), os *voicings* híbridos “são o reverso dos polychords: enquanto os polychords contêm todas as notas do acorde e tensões, os híbridos são *voicings* ‘low-calorie’, sem aquela saborosa 3”.

Repare-se no excerto abaixo, o *voicing* híbrido de E-7 na parte de piano do tema "Wyrgly" de Maria Schneider.

The image shows a musical score for piano, starting at measure 105. The score is written in treble and bass clefs. Above the staff, there are three chord symbols: Bb/D, G/B, and E-7. Below the Bb/D and G/B symbols, the numbers 1, 2, and 3 are written, indicating first, second, and third endings. The music consists of eighth and quarter notes in the right hand and eighth and quarter notes in the left hand. The E-7 chord is a hybrid voicing, with the bass note (G) and the 7th (D) being the primary notes, and the 3rd (Bb) and 5th (E) being secondary notes.

Figura 17 - Exemplo de *voicings* híbridos na parte de piano do tema "Wyrgly" de Maria Schneider

No sentido de agilizar o processo de escolha de cor, há que observar o contexto harmónico – modal, tonal ou atonal – e há que observar a relação aplicável acorde-escala(s), servindo a escala como concatenação de notas à disposição para o *voicing* (Pease & Pulling, 1997, pp. 37, 39-42) (Dobbins, 1978, p. 26) (Keller, 2015, p. 8) (Levine, 1989, p. 60) (Pease & Pulling, 2001, pp. 41, 44).

Abaixo segue um esquema que exemplifica possíveis relações entre as diversas qualidades de acordes e respectivas escalas ou modos que se lhe podem impor. Para tal, foram contempladas tríades – aumentada, maior, menor e diminuta – e tétrades – sétima aumentada, sétima maior, dominante, menor de sétima maior, sétima menor, meio diminuto e sétima diminuto. Inerente aos acordes dominantes, identifica-se também, “acorde de tons inteiros” (Levine, 1989, p. 36) ou acordes aumentados de sétima menor. Contemplam-se também escalas assimétricas heptatónicas (Levine, 1989, p. 76) – escala maior e escala menor natural, escala menor melódica ascendente, escala menor harmónica e escala maior harmónica – e respetivos modos, cuja nomenclatura segue Keller (2015, pp. 13-15), e escalas simétricas – escala tons inteiros, escala diminuta 1/2-Tom e Tom-1/2 e escala aumentada 3m-Tom e Tom-3m.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz

Matilde Nogueira

O mesmo modo pode constar contra diversas qualidades de acordes, devido a possíveis reinterpretções enarmónicas das notas que o compõem. Partindo destas relações acorde-escala, são assinaladas as cores resultantes, – entre b9, #9, #9, #11, #11, b13 e #13 – cujas alterações resultam da diferença por comparação com a qualidade dos intervalos gerados na escala maior. Repare-se que na última coluna à direita, constam possíveis interpretações de cores que chocam com as notas do acorde de base, o que pode, conseqüentemente, indicar uma utilização menos idiomática ou uma maior fraqueza nessa relação acorde-escala.

Qualidade de acorde		Escala	Grau	Modo	Cores									
Triade	Tétrade				9		11		13		!			
					b	#	b	#	b	#				
+	+Δ	Escala Aumentada (1/2 Tom-3m)			x	-	-	x	-	-	x	-		
		Escala Menor Melódica Ascendente	bIII	Lídio #5/ Lídio Aumentado	-	x	-	-	x	-	x	-		
		Escala Menor Harmónica	bIII	Jónio #5/ Jónio Aumentado	-	x	-	-	x	-	-	x		
		Escala Maior Harmónica	bVI	Lídio #2 #5/ Lídio Aumentado #2	-	-	x	-	-	x	-	x		
+/-ATI	ATI +7/7(b5)	Escala Aumentada (3m-1/2 Tom)			-	-	x	-	-	-	-	-		
		Escala Menor Melódica Ascendente	VII	Lócrio b4/ Escala Alterada	x	-	x	-	(x)	(x)	-	-		
		Escala Tons Inteiros			-	x	-	-	(x)	-	-	-		
		Escala Menor Melódica Ascendente	V	Mixolídio b6	-	x	-	-	x	-	(x)	-		
		Escala Menor Harmónica	V	Frigio #3/ Mixolídio b9 b13	x	-	-	-	x	-	(x)	-		
		Escala Maior Harmónica	III	Frigio b4	x	-	x	-	-	-	(x)	-		
		7	7	Escala Maior/ Escala Menor Natural	V/ bVII	Mixolídio	-	x	-	-	x	-	-	x
				Escala Menor Melódica Ascendente	IV	Lídio b7/ Lídio Dominante	-	x	-	-	-	x	-	-
				Escala Maior Harmónica	V	Mixolídio b2	x	-	-	-	x	-	-	x
				Escala Diminuta (1/2 Tom-Tom)			x	-	-	-	x	-	-	-
				Escala Maior/ Escala Menor Natural	I/ bIII	Jónio	-	x	-	-	x	-	-	x
				Escala Menor Harmónica	IV/ bVI	Lídio	-	x	-	-	-	x	-	-
Δ	Δ	Escala Menor Harmónica	bVI	Lídio #2	-	-	x	-	-	x	-	x		
		Escala Maior Harmónica	I	Jónio b6	-	-	x	-	-	-	x	-		
		Escala Aumentada (3m-1/2 Tom)			-	-	x	-	-	-	x	-		
		Escala Menor Melódica Ascendente	I	Jónio b3/ Jónio Menor	-	x	-	-	x	-	-	x		
		Escala Menor Harmónica	I	Eólio #7	-	x	-	-	-	x	-	-		
		Escala Maior Harmónica	IV	Lídio #2	-	-	-	-	-	x	-	x		
-	-Δ	Escala Maior Harmónica	IV	Lídio b3	-	x	-	-	-	x	-	-		
		Escala Aumentada (3m-1/2 Tom)			-	-	-	-	-	-	x	-		
		Escala Maior/ Escala Menor Natural	II/ IV	Dórico	-	x	-	-	x	-	-	x		
		Escala Menor Melódica Ascendente	III/ V	Frigio	x	-	-	-	-	x	-	-		
		Escala Maior Harmónica	VI/ I	Eólio	-	x	-	-	x	-	-	-		
		Escala Menor Melódica Ascendente	II	Frigio #6	x	-	-	-	x	-	-	x		
	-7	-7	Escala Menor Harmónica	IV	Dórico #4	-	x	-	-	-	x	-	-	
			Escala Maior Harmónica	III	Frigio b4	x	-	-	-	-	-	x	-	
			Escala Diminuta (1/2 Tom-Tom)			x	-	-	-	-	-	x	-	
			Escala Maior/ Escala Menor Natural	VIII/ II	Lócrio	x	-	-	-	-	-	-	x	
			Escala Menor Melódica Ascendente	VI	Lócrio #2	-	x	-	-	-	-	-	x	
			Escala Maior Harmónica	VII	Lócrio b4/ Escala Alterada	x	-	-	-	-	-	-	x	
°	°	Escala Menor Harmónica	II	Lócrio #6	x	-	-	-	x	-	-	x		
		Escala Maior Harmónica	IV	Dórico #4	-	x	-	-	-	-	-	x		
		Escala Maior Harmónica	II	Dórico b5/ Dórico Diminuto	-	x	-	-	-	-	-	x		
		Escala Diminuta (1/2 Tom-Tom)			x	-	-	-	-	-	-	x		
		Escala Menor Harmónica	II	Lócrio #6	x	-	-	-	x	-	-	-		
		Escala Menor Harmónica	IV	Dórico #4	-	x	-	-	-	-	-	-		
	°7	°7	Escala Menor Harmónica	bVI	Lídio #2	-	-	-	-	-	-	-	3/5/7	
			Escala Maior Harmónica	VII	Lócrio b4 b5/ Escala Alterada Diminuta	x	-	-	-	-	-	-	b4-3	
			Escala Maior Harmónica	II	Dórico b5/ Dórico Diminuto	-	x	-	-	x	-	-	-	
			Escala Maior Harmónica	IV	Lídio b3	-	x	-	-	-	-	-	5/7	
			Escala Maior Harmónica	bVI	Lídio #2 #5/ Lídio Aumentado #2	-	-	-	-	-	-	-	3/7	
			Escala Maior Harmónica	VII	Lócrio bb7	x	-	-	-	x	-	-	-	
Escala Diminuta (1/2 Tom-Tom)			x	-	-	-	-	-	-	3/5/b7				
Escala Diminuta (Tom-1/2 Tom)			-	x	-	-	x	-	-	-	7			

Figura 18 - Proposta de relações acorde-escala(s)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

A partir do esquema acima podemos deduzir cores mais ou menos definidoras dependendo do quão recorrentes são. No entanto, os resultados podem induzir-nos em erro, uma vez que certas relações acorde-escala podem ser de utilização menos comum no jazz.

De modo a representar de forma mais imediata as cores provenientes de relações acorde-escala(s) mais convencionais, abaixo seguem grafos. Ressalva-se, no entanto, que uma vez que a qualidade de acorde suspenso não foi considerada, a cor 11 consta contra acordes maiores nos grafos.

O critério utilizado para balançar os dados foi a seguinte hierarquia: modos provenientes da escala maior ou escala menor natural > modos provenientes da escala menor melódica > modos provenientes da escala menor harmónica > modos provenientes da escala maior harmónica > escalas simétricas > modos assinalados com “!”.

Deve-se interpretar os grafos tendo em conta que os seus vértices representam as cores presentes em determinada qualidade de acorde, sendo que o seu tamanho indica o quão comum determinada cor é e, conseqüentemente, o quão definidora ou ambígua é na construção de *voicings*. As arestas, por sua vez, representam a interceção de determinadas cores nas relações acorde-escala consideradas, sendo que quanto mais espessa a aresta, mais comum é determinadas cores aparecerem em simultâneo e vice-versa.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

+Δ

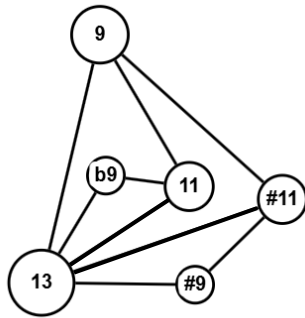


Figura 20 - Grafo representativo das cores da sonoridade aumentada de sétima maior

Δ

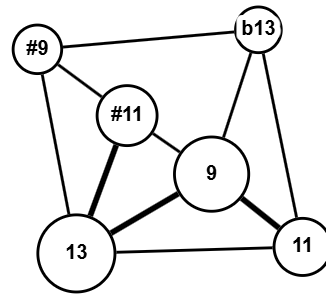


Figura 19 - Grafo representativo das cores da sonoridade de sétima maior

7

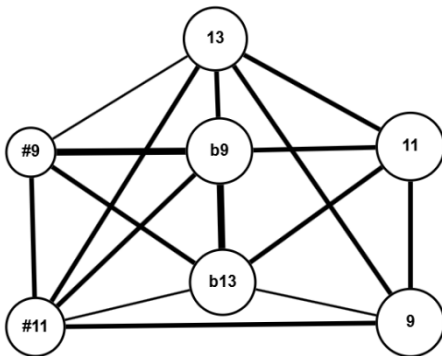


Figura 22 - Grafo representativo das cores da sonoridade dominante

-Δ

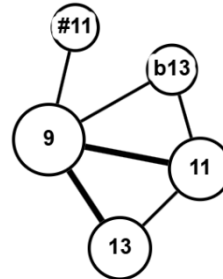


Figura 21 - Grafo representativo das cores da sonoridade menor com sétima maior

-7

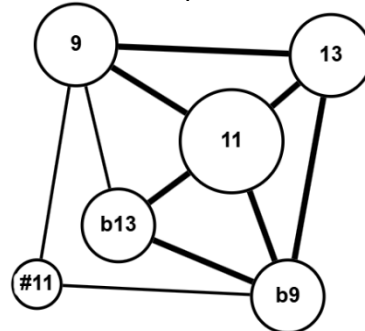


Figura 23 - Grafo representativo das cores da sonoridade menor de sétima

ø

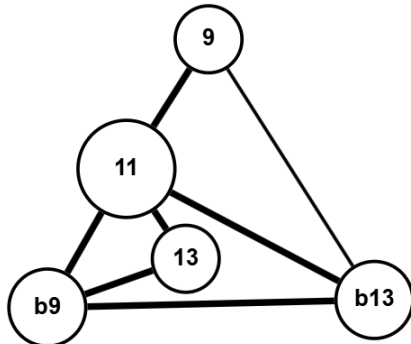


Figura 24 - Grafo representativo da sonoridade meia diminuta

°7

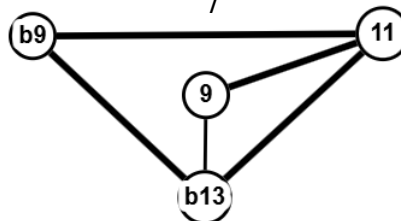


Figura 25 - Grafo representativo das cores da sonoridade de sétima diminuta

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Numa outra perspetiva em que constituímos um *voicing* privilegiando elementos de cor em vez de elementos de função, podemos explorar a técnica de sobreposição das 7ª maiores que compõem determinada escala mãe (assimétrica heptatónica) com a fundamental de um modo proveniente dessa mesma escala mãe (Neves, 2018, pp. 79-81), o que coincide com Keller (2015, p. 86) e com a estratégia de “voicings incompletos” de Liebman.

Escala Mãe	7ª Maiores da Escala Mãe			Grau em relação à Escala Mãe	Respetivos Modos
Escala Maior	1-7	4-3		I	Jónio
				II	Dórico
				III	Frígio
				IV	Lídio
				V	Mixolídio
				VI	Eólio
				VII	Lócrio
Escala Menor Melódica Ascendente	1-7	b3-2		I	Jónio b3 ou Jónio Menor
				II	Frígio #6
				bIII	Lídio #5/ Lídio Aumentado
				IV	Lídio b7/ Lídio Dominante
				V	Mixolídio b6
				VI	Lócrio #2
				VII	Lócrio b4/ Escala Alterada
Escala Menor Harmónica	1-7	b3-2	b6-5	I	Eólio #7
				II	Lócrio #6
				bIII	Jónio #5 / Jónio Aumentado
				IV	Dórico #4
				V	Frígio #3/ Mixolídio b9 b13
				bVI	Lídio #2
				VII	Lócrio b4 bb7/ Escala Alterada Diminuta
Escala Maior Harmónica	1-7	4-3	b6-5	I	Jónio b6
				II	Dórico b5
				III	Frígio b4
				IV	Lídio b3
				V	Mixolídio b2
				bVI	Lídio #2 #5/ Lídio Aumentado #2
				VII	Lócrio bb7

Figura 26 - Técnica das 7ª maiores

Reflete-se sobre as palavras de Levine:

Não há regras rígidas sobre quando adicionar certas notas a um determinado acorde. Existem demasiadas variáveis – o que determinada nota representa na melodia; se se quer um acorde denso, com muitas notas, ou um acorde mais espaçado, esparso ou com

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

estrutura mínima; o quão ‘escuro’ ou ‘brilhante’ se quer que o acorde soe; se se está numa zona aguda ou grave do teclado; por aí fora. (Levine, 1989, p. 33)

Abaixo segue uma proposta do posicionamento das técnicas exploradas de modo a organizá-las numa escala que visa desde uma perspetiva mais funcional e menos colorida ao seu oposto, uma perspetiva menos funcional e mais colorida. Quando um dos aspetos é mais prevalente, esses *voicings* serão mais explícitos nesse sentido e mais ambíguos na sua contraparte.

+ Função - Cor		- Função + Cor			
Notas Constituintes	Notas Estruturais Sem fundamental	Voicings Incompletos	Negação Intervalar Polychords	Voicings Híbridos	Técnica 7 ^a Majores

Figura 27 - Esquema do posicionamento das técnicas de conteúdo harmónico num espectro de função e cor

Disposição Harmónica

A disposição das notas é outro processo interno da construção de *voicings*. Como o nome indica, trata-se do arranjo das notas a utilizar para a montagem harmónica. Este processo é de enorme relevância uma vez que incide em alguns dos aspetos mais importantes da experiência harmónica – o registo e arranjo interválico.

Assim sendo, podemos organizar a reposta do piano em quatro cenários: *voicings* para uma mão em posição fechada (*1) (Santisi, 1993, p. 1) (Siskind, 2022, p. 179), como os “*voicings* de mão esquerda” (Dobbins, 1978, p. 8) (Levine, 1989) (Levine, 1995, p. xii), *voicings* para uma mão em posição aberta (*2), como os “*walking* de décimas” (Levine, 1989, p. 156), “Bud Powell *voicings*” (Levine, 1989, pp. 162-163), *voicings* para duas mãos (Levine, 1989, p. 44) (Dobbins, 1984, p. 3) em posição fechada (*3), como possíveis *clusters*, e *voicings* para duas mãos em posição aberta (Santisi, 1993, p. 102) (*4), como os *spreads* e *polychords*.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

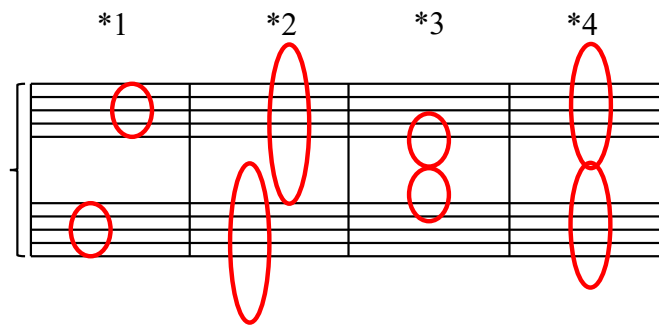


Figura 28 - Representação da ideia de amplitude e conexão entre mãos na criação de voicings

Abaixo seguem algumas técnicas referentes à disposição harmónica:

- *Four way close*, Inversões e *Drops*

Descrevemos a téttrade em posição fechada como *four way close*, independentemente da inversão em que se encontre, desde que a disposição das notas descreva a organização mais compacta possível para aquela téttrade. De forma a alargar a disposição da téttrade para além do âmbito de oitava recorremos ao(s) *Drop(s)*.

O *Drop* trabalha determinado conjunto de notas oitavando descendente determinada(s) voz(es) a contar do soprano, sendo que esta voz é privilegiada e permanece imutável (Dobbins, 1984, p. 3) (Dobbins, 2014, pp. 16-17, 87,114) (Gillespie, 2000, pp. 29-30) (Levine, 1989, p. 186) (Levine, 1995, p. 181) (Pease & Pulling, 2001, pp. 24-26) (Santisi, 1993, pp. 33-34) (Siskind, 2022, p. 54). Para tal, são tipicamente utilizados *drop 2*, *drop 3*, *drop 2-3* e *drop 2-4* (Pease & Pulling, 1997, p. 20) (Santisi, 1993, pp. 34-35). Dada a natureza mais protocolar desta técnica, o *drop* é considerado um “voicing mecânico” (Pease & Pulling, 1997, p. 25) (Pease & Pulling, 2001, p. 28).

Cada afirmação harmónica composta por voicings de quatro notas sobre uma linha de baixo, independentemente do grau de simplicidade ou complexidade, pode ser tocada de quatro formas diferentes. Além disso, sempre que esses mesmos voicings de quatro notas são dispostos com um espaçamento ou posicionamento diferente (mais aberto ou mais fechado), existem mais quatro formas de tocar o mesmo material — uma revelação muitas vezes surpreendente para pianistas ou compositores, ao perceberem como uma

simples reorganização das mesmas linhas harmónicas pode alterar drasticamente o resultado musical. (Dobbins, 2014, pp. 11-12)

No excerto abaixo de Bill Evans a solo no tema “I Loves You Porgy” exemplifica-se a utilização de *drop 2* em tétrades diatónicas a G-7. Denote-se ainda o adensar dos *voicings* de acordo com a ascensão da melodia, de forma a sustentá-la.

Figura 29 - Exemplo de drops de Bill Evans no tema "I Loves You Porgy" de George Gershwin

– *Drops* - para além da tétrede

A aplicação da técnica de *drop* a outros materiais além da tétrede proporciona resultados interessantes para a coloração harmónica. Observa-se possibilidades derivadas da exploração da escala pentatónica, cuja mesma coleção permite sonorizar as cores maior e menor. No exemplo abaixo progredimos desde a estrutura melódica, para a sua harmonização vertical e consequente aplicação de *Drop 2+4* para obtenção de *voicings* onde a sonoridade quartal é preponderante.

O facto de conter apenas cinco notas, atribui uma certa isenção no sentido em que a mesma escala permite gerar conteúdo sobre diferentes cores harmónicas. A escala do exemplo abaixo gera estruturas harmónicas aplicáveis em Dó Maior ou Lá menor, e suas gradações de cor: Dó Jónio, Lídio ou Mixolídio ou ainda Lá Dórico, Frígio ou Aeólio.

Figura 30 - Exemplo de aplicação de drop 2+4 à harmonização da escala pentatónica

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

De forma a preencher outras qualidades de tétrades mais comuns, podemos operar a substituição da sexta pela sétima, afastando-nos da natureza da escala pentatónica e a sua negação de meios-tons, e obtendo assim o trítono, quiçá o intervalo mais importante da harmonia funcional. Assim sendo, através da mesma operação do exemplo anterior, obtemos uma coleção de estruturas que definem as cores: dominante, meio-diminuta e alterada. A par do exemplo de sistematização teórico exposto anteriormente, deve salientar-se a natureza empírica da prática musical associada ao Jazz, e há por isso uma experimentação constante que mistura um conhecimento profundo destas estruturas e sua aplicação, com um explorar de pequenas variações para obtenção de novas cores harmónicas, como no exemplo abaixo.

C7 ou E[♭] ou F#7alt

Estrutura melódica Harmonização vertical Drop 2+4



The figure shows a musical staff with two systems. The first system, labeled 'Estrutura melódica', shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The second system, labeled 'Harmonização vertical', shows the notes grouped into vertical chords. The third system, labeled 'Drop 2+4', shows the chords with the second and fourth notes of the triad dropped an octave, creating a tritone interval between the remaining notes.

Figura 31 - Exemplo de aplicação de drop 2+4 à harmonização da escala pentatónica alternativa

No exemplo que se segue consta um excerto do acompanhamento harmónico de McCoy Tyner ao solo de John Coltrane no tema "Softly as In a Morning Sunrise". São criados *voicings* para duas mãos em posição aberta no registo médio do teclado, com carácter incisivo que conjuga a sustentação harmónica com o preenchimento dos espaços da melodia.

C- G7 C- D-7(♭5) G7

Pno.



The figure shows a piano accompaniment for the song 'Softly as In a Morning Sunrise'. It is in 4/4 time and features McCoy Tyner's characteristic wide voicings. The notation shows the left and right hands playing chords and moving lines. Above the staff, the chords are labeled: C-, G7, C-, D-7(♭5), and G7. The piece is marked with a '5' at the beginning of the first measure.

Figura 32 - Exemplo de drops de McCoy Tyner num excerto do tema "Softly as In a Morning Sunrise" de Oscar Hammerstein II e Sigmund Romberg, retirado de Berliner (1994, p. 694)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

É de salientar os três primeiros *voicings* em *drop 2+4* combinando a pentatônica de dó menor (2º *voicing*) com a coleção (Dó-Ré-Mib-Sol-Lá), permitindo a adição da 9 e 13 acrescentando cor e explicitando a cor Dórica. No quarto *voicing*, identifica-se uma estrutura proveniente de *drop2*, com a substituição da quinta e fundamental por notas de cor $\flat 13$ e $\#9$, uma vez que nesta inversão o *drop2* dá-nos as notas estruturais nas vozes inferiores do *voicing*. Estes são exemplos desta prática orgânica que refina estruturas de base, operando certas substituições em busca de determinadas qualidades expressivas relevantes para o improvisado e para o contexto em que este opera.

5

C-
Voicings 2+4 do exemplo
em posição fechada

G7
Drop 2
Si \flat substitui Sol
Mi \flat substitui D

C-
Drop 2
Ré substitui Dó
Lá substitui Si \flat

Figura 33 - Proposta de análise ao comping de McCoy Tyner

- *Spreads*

O *spread* é uma técnica definida pela grande distância intervalar entre os elementos que compõem o *voicing* (Berman, 2000, p. 59) (Pease & Pulling, 1997, pp. 19, 25-27) (Pease & Pulling, 2001, pp. 28-31). A construção de *spreads* difere da de outras técnicas de harmonização pela sua lógica próxima da série dos harmônicos, construindo *voicings* do registo grave para o agudo, um exemplo de *spread* com 5 elementos seria (1-7-3-5-9) ou ainda (1-3-7-9-5). O espaçamento amplo dos *spreads* permite sonoridades muito dispersas pelo registo mas também estruturas densas com várias notas de cor. Embora se trabalhe os mesmos intervalos utilizados nos *clusters*, mas invertidos, a cor harmónica destes *voicings* transforma-se (Liebman, 1991, p. 42).

Abaixo consta um excerto de Bill Evans a solo no standard “Easy to Love” em que podemos observar *spreads* nos *voicings* da sua mão esquerda. Observam-se soluções como (1-7-3) ou (1-5-7-3).

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

The image displays two systems of musical notation for piano jazz. The first system consists of four measures. Above the staff, the voicings are labeled as Bb-7, Eb-7, Bb-7, and Eb7. The second system consists of five measures, with voicings labeled as C-7, Db7, C-7, and Bb-7. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as triplets (3:2), slurs, and specific voicing symbols. The key signature is Bb major (two flats), and the time signature is 4/4.

Figura 34 - Exemplo de *spreads* na mão esquerda de Bill Evans num excerto do tema "Easy to Love" de Cole Porter (Hughes, 2017)

- Clusters

O *cluster* é uma técnica definida pela pequena distância intervalar entre os elementos que compõem o *voicing* (Berman, 2000, p. 58) (Dobbins, 1989, p. 115) (Levine, 1989, p. 147) (Pease & Pulling, 1997, pp. 79-80). Esta organização intervalar, que faz uso de segundas e terceiras, resulta num efeito de coloração (Liebman, 1991, p. 41), numa sonoridade tensa e ambígua (Dobbins, 1984, p. 3) e no mais elevado nível de densidade (Pease & Pulling, 1997, p. 79) (Pease & Pulling, 2001, p. 93). Devido ao uso de intervalos pequenos, também o âmbito do *voicing* em questão será reduzido, sendo típico em cenários para uma ou duas mãos em posição fechada.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira



Figura 36 – Exemplo de clusters no naipe de trompetes no tema “Wyrhgly” de Maria Schneider (redução da autora)

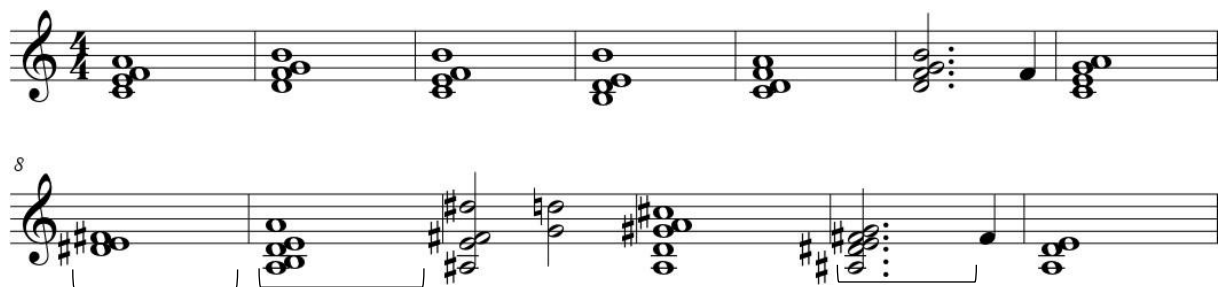


Figura 35 - Exemplo de clusters na introdução de piano do tema "Brooklyn Sometimes" de Kurt Rosenwinkel (Shapiro)

- *Polychords*

Os *polyhords* (Dobbins, 1989, p. 133) (Haerle, 1994, pp. 71, 79, 83, 135, 141) (Mantooth, 1986, p. 19), por vezes designados de “superimposições” (Ricigliano, 1967, p. 147), “upper structure chords” (Keller, 2015, p. 87) (Liebman, 1991, p. 23), “relações politonais” (Reilly, 1992, p. 20) e “voicings de acordes bitonais” (Berman, 2000, p. 689) (Dobbins, 1984, p. 3) (Gillespie, 2000, p. 94) resultam da sobreposição de estruturas harmônicas de forma a representar uma só cor harmônica (Levine, 1995, p. xiii), sendo que a superior é tipicamente referida como *upper structure* (Berman, 2000, p. 69) (Keller, 2015, pp. 10, 11) (Liebman, 1991, p. 17) (Santisi, 1993, pp. 41-42).

A estrutura de base normalmente contém as notas do acorde ou pelo menos as suas notas estruturais e é típico que as *upper structures* contenham pelo menos uma extensão (Pease & Pulling, 1997, p. 98). Uma solução idiomática é a *upper structure* ser uma tríade maior ou menor na segunda inversão para máxima ressonância (Pease & Pulling, 1997, pp. 97, 101). Estas estruturas podem estar organizadas de modo sobreposto ou até intercalado (Liebman, 1991, p. 40), embora nesta última se possa perder alguma clareza da dualidade harmônica

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

implícita e a separação da estrutura inferior de caráter de função e a estrutura superior de caráter de cor (Dobbins, 1984, p. 3) (Pease & Pulling, 2001, p. 109).

Repare-se no excerto abaixo a utilização de *polychords* no solo de Herbie Hancock. Consta no c. 168 a tríade de B \flat sobre G7alt, acrescentado a #9, no c. 169 a tríade de D sobre C7, acrescentando a 9, #11 e 13, e no c. 170 a tríade de G \flat sobre F7alt, acrescentado a b9 e a b13, note-se ainda que a nota Lá é enarmônica com Si \flat , a 3^a da *upper structure*.

Figura 37 - Exemplo de polychords de Herbie Hancock num excerto do tema "Autumn Leaves" de Joseph Kosma (Steingueidoir)

Sugere-se abaixo, como exemplo, uma sistematização de possíveis sobreposições de *upper structure triads* maiores e menores a um acorde dominante.

Figura 38 - Sistematização de USTs maiores e menores sobre um acorde de C7

Repare-se no excerto abaixo, nos cc. 21-22, a sobreposição da tríade de A \flat e posteriormente de G ao acorde de B \flat 7 de John Taylor a solo no seu tema "Between Moons".

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

18 C#7sus F#+Δ B6 $\frac{A\flat}{B\flat 7}$ $\frac{G}{B\flat 7}$ Ab-/Eb

Figura 39 - Exemplo de polychords de John Taylor no tema "Between Moons" do próprio (Bernardes, 2020)

$\frac{G}{A\flat}$ $\frac{G}{*A\flat tr.}$ $\frac{G}{A\flat / D}$ $\frac{G}{A\flat / *D tr.}$

*tr. significa tríade para a estrutura inferior do "slash chord"; se não constar, assumir apenas fundamental; para a estrutura superior ou intermédia de um "triple slash chord", designada letra infere sempre uma tríade (...)

** Estas notas do baixo devem sempre ser percutidas primeiro e sustentadas com pedal com o pedal ou tocadas simultaneamente com o baixo ou outro instrumento de modo a ouvir o som cheio do acorde (...)

Figura 40 - Evolução dos polychords retirado de Liebman (1991, p. 32)

- Outras organizações intervalares

De acordo com o que foi anteriormente referido, os intervalos gerados na composição de um *voicing* têm tremendo impacto na perceção sensorial do mesmo. Neste ponto reflete-se a construção harmónica numa (outra) perspectiva intervalar.

Dobbins (1984, p. 9) afirma: "enquanto as estruturas intervalares dentro de um *voicing* determinam a sua qualidade textural (aberta, cheia, tensa), os membros específicos do acorde determinam a sua cor harmónica particular". Em geral, outras organizações intervalares que não por terceiras tendem a ser mais ambíguas em termos funcionais e com carácter mais colorido (Berliner, 1994, p. 361) por fugirem à típica harmonia tercial. No entanto, podemos alinhar a construção destas estruturas com notas mais ou menos definidoras (Pease & Pulling, 1997, pp. 62-63).

– *Voicings* por quartas

Mimetizando a exploração harmônica dos compositores de música erudita, a crescente procura por novos territórios fomentou a emergência de sonoridades por quartas enfatizada por pianistas como o já referido McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea e muitos outros, por influência de compositores de transição dos Séc. XIX para XX como Debussy, Ravel, Bartok entre outros (Berman, 2000, p. 60) (Haerle, 1994, pp. 51, 97) (Levine, 1989, p. 105) (Levine, 1995, p. 190) (Liebman, 1991, p. 41) (Mantooth, 1986, p. 8) (Mulholland & Honjnacki, 2013, pp. 210, 225) (Pease & Pulling, 1997, p. 60) (Pease & Pulling, 2001, pp. 70-73) (Santisi, 1993, p. 38). Os *voicings* por quartas são tipicamente trabalhos na qualidade intervalar perfeita, embora se seja flexível nessa matéria, ao contrário dos “acordes espelhados” abordados posteriormente. Nesse sentido é muitas vezes distinta harmonia quartal diatônica ou não-diatônica, perfeita ou paralela (Santisi, 1993, pp. 38-39).

Figura 41 - Exemplo de estruturas por quartas na mão esquerda de Chick Corea em "Steps" retirado de Bill Dobbins (Dobbins, 2015)

Para além de sonoridades por quartas a panóplia de pianistas e compositores que contribuíram para a diversidade de estruturas harmônicas da linguagem é vastíssima o que tornaria o exercício de catalogação de estruturas um processo vastíssimo que não cabe no âmbito de uma Tese de Mestrado, pelo que apresentaremos alguns exemplos de outras estruturas com foco noutros intervalos.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

– *Voicings* por quintas

Os *voicings* com preponderância de intervalos de quinta potenciam uma ocupação vasta do registo distanciando-se da sonoridade das estruturas tradicionais do tonalismo, tríades e tétrades, um pouco à semelhança do que acontece com *voicings* por quartas. Contudo, ao contrário das quartas, o intervalo de quinta está mais próximo da raiz da série dos harmónicos pelo que a sobreposição de várias quintas resulta num *voicing* ressoante pelo reforço harmónico ao nível da física do som.

Abaixo segue uma tabela de *voicings* por quintas, abrangendo um registo de 2 a 3 oitavas. Mantendo a mesma estrutura em ambas as mãos, subimos cromaticamente e verificamos as cores harmónicas que podemos exprimir com cada estrutura.

? G₉⁶ G-(11) G^A(#11) x ? x 9^{am} G^Δ G 7_{sus4} ?

Figura 42 - Análise de *voicings* por quintas

Podemos observar 5 estruturas descritas com a cifra, as estruturas assinaladas com "x" envolvem duplicação de notas, tirando "força" ao *voicing* num contexto de tão poucas notas, e os *voicings* assinalados com "?" remetem para um contexto extremamente cromático pela presença de dois ou mais meios tons entre as notas do *voicing*, tornando a sua aplicação difícil em contexto tonal. A estrutura assinalada com "9^{am}" envolve a ocorrência de dois intervalos de 9^{am} intervalo "problemático" num contexto estético tradicional, observação suscetível de debate, obviamente.

– *Voicings* paralelos ou espelhados

Segundo Liebman (1991, p. 173), Vincent Persichetti em *Twentieth Century Harmony* (Norton and Co., NY; 1961) cunhou o termo "acordes espelhados", ou seja, acordes simétricos compostos por uma qualidade intervalar específica e constante. Liebman (1991, p. 39)

menciona também “acordes paralelos ou espelhados” e a estes refere a sobreposição de duas distintas estruturas harmônicas simétricas, separadas por qualquer intervalo.

Reconhece-se que esta procura por simetria intervalar harmônica toca, de certa forma, na teoria de harmonia negativa de Ernst Levy. No entanto, assume-se que esta matéria mais horizontal extrapola este estudo, uma vez que aqui se reflete a verticalidade na criação de estruturas harmônicas (Levy, 1985).

The figure shows a piano score with four measures. Above each measure are chord symbols and voicing descriptions. Measure 1: Chords B7sus4 and A7sus4; voicing 4ª Perfeitas. Measure 2: Chords B#5 and A#5; voicings 3ª Maiores and 3ª Menor. Measure 3: Chords B#5 and A7sus4; voicings 3ª Maiores and 4ª Perfeitas. Measure 4: Chords C add2 and A add9; voicings 2ª Maiores and 5ª Perfeitas. The bass clef has a key signature of one flat.

Figura 43 - Exemplo de voicings "paralelos ou espelhados" retirado de Liebman (1991, p. 39)

Repare-se, na figura acima, exemplos em que a técnica de voicings paralelos ou espelhados coincidem com a técnica de negação intervalar, dada a natureza mais abstrata de construção *voicings*.

Verifica-se que a homogeneidade ou heterogeneidade da estrutura intervalar determina precisamente a qualidade sonora de um determinado voicing. Os intervalos de quarta tendem a soar ‘abertos’ ou transparentes; os de terceira tendem a soar ‘cheios’ ou ‘sólidos’; os de segunda soam geralmente ‘tensos’ ou dissonantes. As mesmas tendências podem ser observadas em intervalos maiores, quer formados por notas adjacentes ou não adjacentes do acorde: quintas (abertas), sextas (cheias) e sétimas (tensas). (Dobbins, 1984, pp. 3-4)

- Permutações sequenciais

Nesta técnica trabalha-se a permutação de dado conjunto de notas, mantendo a sua ordem sequencial. Resume-se, portanto, uma exploração das possíveis organizações dos

elementos de um *voicing*, desconsiderando a estruturação comum de elementos de função, de modo geral, inferiores aos elementos de cor.



Figura 44 - Exemplo de permutações sequenciais de voicings

Forma Harmónica

O terceiro e último processo analisado na construção de *voicings* é a forma harmónica, isto é, a escolha da apresentação de determinado *voicing*. Possíveis variáveis quanto à forma são aspetos musicais como a textura, ritmo, articulação, dinâmica e efeitos especiais.

Quanto à textura (Siskind, 2022, pp. 141-150), podemos segmentar o pensamento em texturas em bloco (Berliner, 1994, p. 333) (Dobbins, 1989, p. 72) (Levine, 1989, p. 179) também chamadas de “mãos presas” (Dobbins, 1989, p. 79) e “estilo Freddie Green” (Dobbins, 1989, p. 86) (Siskind, 2022, pp. 16-17) ou texturas mais “orquestrais” (Dobbins, 1989, p. 86) (Berliner, 1994, p. 334) como figurações tipo baixo de Alberti, contraponto (Santisi, 1993, pp. 78-80) (Siskind, 2022, pp. 62, 151-158) (Gillespie, 2000, p. 73), estilo quebrado como o *stride* que pode conjugar técnicas como “*walking bass* de oitavas” (Dobbins, 1985, p. 5) e “*décimas quebradas*” (Dobbins, 1989, p. 39) ou “*walking* de *décimas*” (Dobbins, 1985, p. 5) (Siskind, 2022, pp. 8, 11) (Levine, 1989, p. 155) com *voicings* para uma mão em posição fechada, “estilo movimento perpétuo” (Siskind, 2022, pp. 159-165), entre tantos outros (Berliner, 1994, p. 373).

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

No excerto abaixo exemplifica-se a textura em bloco e a duplicação da melodia por George Shearing na exposição do standard “East of the Sun”. Realça-se a uniformidade do trabalho de ambas as mãos na criação de *voicings* com fundamental em posição fechada no registo médio do piano. Repara-se também maior peso de notas do acorde do que de extensões. Por fim, este carácter em bloco enfatiza a melodia do tema, especialmente dada a duplicação da melodia no baixo.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the standard "East of the Sun" by George Shearing. The score is written in 4/4 time and G major. It consists of two systems of music. The first system covers measures 1 through 4, with chord changes indicated above the staff: G^Δ, A-7, B-7, E7, and B^b-7. The second system covers measures 5 through 8, with chord changes A-7, C-7, and F7. The notation features a consistent block texture where the right hand plays chords and the left hand plays a melody that is often doubled in the bass register. Triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) are present in both hands across several measures. The overall style is characteristic of mid-20th-century jazz piano accompaniment.

Figura 45 - Exemplo de textura em bloco e voicings com melodia dobrada de George Shearing no tema "East of the Sun" de Brooks Bowman (Youtube, 2023)

Na seguinte figura, exemplifica-se uma textura orquestral tipo figuração, partindo de um excerto do início do tema “Unrequited” de Brad Mehldau. Repare-se, primeiramente no relevo musical que Mehldau cria, mesmo tendo de dividir tantas camadas ou vozes em apenas duas mãos e desempenhando os três papéis musicais em simultâneo.

Não só se gere uma melodia na voz superior, como uma contra melodia nas vozes intermédias, uma camada harmónica também intermédia que joga com elementos de cor e função de forma arpejada e com um carácter rítmico sustentado, porém interventivo, delineando a subdivisão binária do *groove even-eights*, e ainda o baixo, mesmo com a presença de um contrabaixo, na voz inferior e de forma ainda mais estável tanto quanto o ritmo como o conteúdo.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

The image displays a musical score for piano jazz, consisting of four systems of music. Each system is written in 4/4 time and features a complex texture of overlapping melodic lines in both the treble and bass staves. The chords are indicated above the staff lines. The first system includes chords E-7, C Δ , A-7, and B7. The second system includes C-6, G-/B \flat , A7, and D7. The third system includes B \flat Δ , E \flat Δ , C-7, and D7. The fourth system includes E \flat - Δ , B \flat /F, F \sharp , and G-. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and a focus on harmonic movement through overlapping voices.

Figura 46 - Exemplo de textura orquestral tipo figuração de Brad Mehldau num excerto do tema "Unrequited" do próprio

Através do excerto que se segue, reflete-se a textura contrapontística criada por Brad Mehldau ao vivo na *jam* Small's em 1994 durante o seu solo no standard "Countdown". Repare-se que, nesta textura, perde-se a perspetiva em bloco ou vertical da harmonia e passa-se a encarar a mesma como uma sobreposição de melodias em movimento. A complexa teia que Mehldau cria conjuga notas do acorde com extensões, dando pistas da harmonia, mas mantendo suspense no solo que monta.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

The image displays two systems of musical notation for piano jazz. The first system, starting at measure 17, features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Above the first system, the following chords are indicated: E-7, F7, BbΔ, Db7, GbΔ, A7, and DΔ. The second system, starting at measure 21, continues the piece with a similar texture. The chords indicated above it are: D-7, Eb7, AbΔ, B7, EΔ, G7, and CΔ. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 47 - Exemplo de textura contrapontística de Brad Mehldau no tema "Countdown" de John Coltrane (Lucke, 2021)

A partir do excerto seguinte analisa-se o acompanhamento *stride* de Bill Evans à reexposição da sua versão do tema “Easy to Love” a solo. Primeiramente, repare-se que não se trata de um exemplo tradicional de *stride* no sentido em que o padrão se baseia num baixo mais ou menos elaborado nos tempos fortes e uma estrutura harmónica tipo *voicing* de mão esquerda nos tempos fracos dos compassos. Embora Evans mantenha essa alternância, existe mais variação nos padrões utilizados, especialmente ritmicamente, jogando com intervenções nos contratempos de forma antecipada ou retardada, maioritariamente nos espaços que a melodia deixa.

Nos cc. 157-159 trabalha-se um padrão rítmico, como o “ritmo Red Garland”, mas nos tempos 1 e 3, em vez dos tempos 2 e 4. Depois, repare-se a diversidade no trabalho das estruturas inferiores, como no c. 161 em que se utiliza uma quinta, no c. 163 em que se utiliza uma nona, nos cc. 164-166 e cc. 169-171 utilizam-se oitavas, sendo que no último se utiliza *walking* de oitavas. Nos cc. 177-178 denota-se ainda outra variação rítmica e harmónica em forma de diminuição dada a alteração do ritmo harmónico. Quanto às estruturas superiores, repare-se o uso de *voicings* para uma mão tanto em posição fechada como aberta, de duas a quatro notas, maioritariamente sem fundamental visto que esta se encontra na estrutura inferior.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

The musical score is presented in six systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is B-flat major (two flats). The systems are numbered 155, 159, 163, 167, 171, and 175. Chord voicings are indicated above the piano staff, and melodic lines are written in the piano staff. The bass staff provides harmonic support with chords and bass lines. Some systems include triplets, indicated by a '3' over a bracket. The overall style is characteristic of Bill Evans' stride piano technique, featuring a strong bass line and complex piano accompaniment.

155 C-7 B-7 Bb-7 Eb7 Bb-7

159 Eb7 AbΔ Db7 C-7

163 F7 Bb-7 Eb7 C7

167 F6 Bb-7 Eb7 D-7

171 C-7 B-7 Bb-7 Eb-7 Bb-7

175 Eb7 AbΔ D-7 Db-7 C-7

Figura 48 - Exemplo do estilo stride de Bill Evans num excerto do tema "Easy to Love" de Cole Porter (Hughes, 2017)

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Ainda sobre o mesmo solo, no mesmo tema, durante a mesma performance, o excerto abaixo exemplifica a textura de movimento perpétuo através de Mehldau. Impõe-se ao compasso quaternário as figuras ritmicamente constantes de tercina de semínima. Na mão direita joga-se com duas notas à distância de quinta ou sexta enquanto a mão esquerda intervém com uma só nota. Repare-se o padrão do intercalar das mãos de dois compassos, mantendo, no entanto, as intervenções em todas as partes da subdivisão. Mais uma vez, perde-se a perspetiva harmónica em terceiras e vertical e cria-se uma complexa malha que conjuga notas do acorde com extensões, mantendo um carácter por vezes ambíguo e aéreo.

The image displays two systems of musical notation for piano jazz. The first system, starting at measure 209, includes chords E-7, F7, Bb^Δ, Db7, Gb^Δ, A7, and D^Δ. The second system, starting at measure 213, includes chords D-7, Eb7, Ab^Δ, B7, E^Δ, G7, and C^Δ. The notation features treble and bass clefs, with triplets of eighth notes in both hands. The right hand plays dyads (thirds or sixths) and the left hand plays single notes, creating a complex, interlocking texture.

Figura 49 - Exemplo de textura movimento perpétuo de Brad Mehldau no tema "Countdown" de John Coltrane (Lucke, 2021)

Quando pensamos o ritmo do *comping* ou acompanhamento harmónico, refletimos o encaixe do *voicing* no espaço do tempo, consoante a organização pré-definida da harmonia na métrica, frase e forma de dada composição ou “ritmo harmónico” (Liebman, 1991, p. 172) (Mulholland & Honjnacki, 2013, p. 13) (Ricigliano, 1967, p. 160). Sobre o assunto, Ricigliano (1967, p. 161) diz que “(...) acordes que mudam rapidamente tendem a produzir uma sensação de inquietação. Mudanças de acordes menos frequentes tendem a criar um efeito de amplitude e relaxamento.”

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Isto pode traduzir-se numa resposta harmónica com carácter mais incisivo ou mais sustentado (Levine, 1989, p. 226). Pode-se jogar com uma entrada ritmicamente antecipada ou retardada (Crook, 1995, pp. 74, 90) (Levine, 1989, p. 228) do *voicing* relativo ao seu período de duração ou ainda a utilização de padrão rítmicos (Levine, 1989, p. 224) ou claves (Levine, 1989, pp. 207-208, 232-233) (Berliner, 1994, pp. 354-355, 334), cada qual, idiomático de cada linguagem. Quanto a padrões rítmicos de *swing*, Siskind (2022, p. 32) diz que "um bom lugar para começar o comping é aprendendo três ritmos essenciais: o Charleston, o Charleston invertido e o ritmo Red Garland." (ver figura 33 e 38).

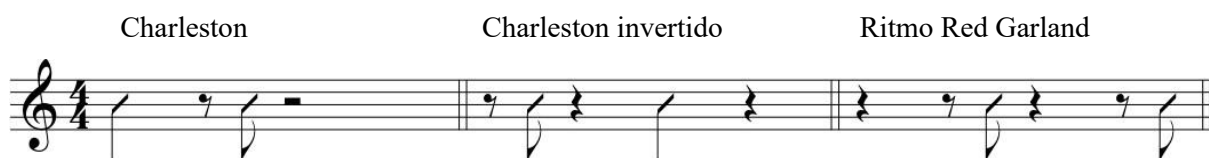


Figura 50 - Padrões de swing segundo Siskind (2022, p.32)

Dobbins refere:

Existem, em geral, três abordagens básicas para acompanhar uma linha melódica. Na primeira abordagem, a mão esquerda toca principalmente durante pausas ou notas prolongadas da melodia, por vezes enfatizando notas importantes da melodia ou antecipações. Na segunda abordagem, os acordes da mão esquerda coincidem sempre com as notas da melodia, enquanto realçam o efeito dramático das pausas e das notas sustentadas. Na terceira abordagem, muitas vezes combinada com a primeira ou segunda, a mão esquerda toca uma figura rítmica repetida, frequentemente designada por 'vamp'. Dependendo da melodia em questão, esta vamp pode ocorrer durante pausas ou notas prolongadas na melodia (como na primeira abordagem) ou pode coincidir com frases da melodia (como na segunda abordagem). (Dobbins, 1978, p. 34)

Abaixo exemplifica-se a clave latina desenvolvida por Chick Corea no seu tema "Tumba". Repare-se o padrão de dois compassos em que a linha da mão esquerda arpeja de forma fixa as notas do acorde, enquanto a mão direita lhe acrescenta alguma notas de cor com intervenções que conjugam o tempo e o contratempo, entre as quais sextas diatónicas. A clave sofre variações rítmicas e melódicas na performance de Corea.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

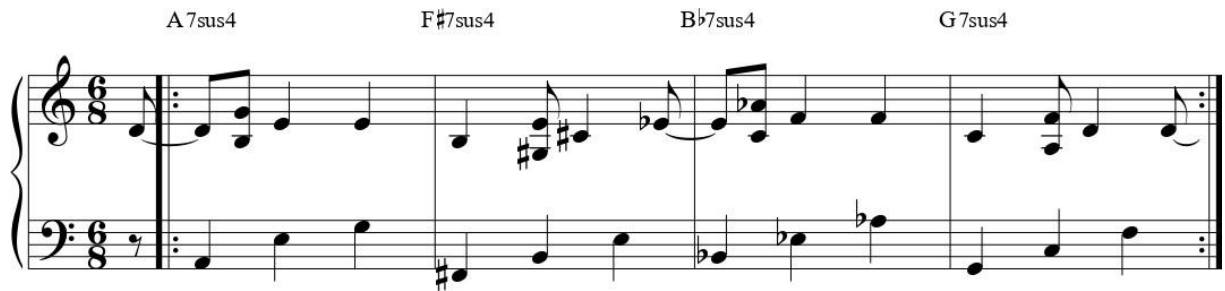


Figura 51 - Exemplo de uso de clave de Chick Corea no tema "Tumba" do próprio (Noteheads, 2021)

Aspetos como articulações, dinâmicas e efeitos especiais (Dobbins, 1978, pp. 92-93) têm um papel ativo na perceção do *voicing* construído por serem ferramentas para a construção de diferentes planos da paisagem sonora. A sua exploração tem infindáveis parâmetros.

Por último, segue-se um excerto de Chick Corea numa performance a solo ao vivo em 2006 do seu tema "Armando's Rhumba" no programa televisivo "Legends of Jazz" com Ramsey Lewis por LRSmedia e WTTW.

Nos primeiros quatro compassos, enquanto a mão esquerda sustenta um pedal em Dó, a mão direita pinta esse mesmo dó com diversas cores através de *clusters* no registo médio do piano.

Denota-se a riqueza expressiva do conteúdo na exploração de articulações, do pedal, de dinâmica, de acentuações e até a utilização de efeitos ao aflorar a corda dentro do piano fazendo soar harmónicos de Dó.

Várias técnicas alcançam os mesmos objetivos, cada uma com qualidades expressivas distintas. Os artistas podem criar diferentes esquemas de acentuação simplesmente variando a escolha dos tempos ou partes do tempo em que alteram os níveis dinâmicos da direção melódica. Podem colocar diferentes acentos no contorno de um gesto recorrente através do deslocamento rítmico, ou seja, executando o gesto em diferentes posições métricas. (Berliner, 1994, p. 154)

Em suma, quanto à forma harmónica, reflete-se sobre as palavras de Berliner (1994, p. 362) que diz ver a "textura melódico-harmónica como se fossem peças de um mosaico em progresso."

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

The musical score is divided into four systems, each with a specific performance instruction:

- System 1:** *Staccato but hold with pedal*. The right hand plays chords with staccato articulation, while the left hand plays a steady bass line with a pedal effect.
- System 2:** *Lightly mute strings with LH*. The right hand is silent, and the left hand plays a rhythmic pattern with a *sffz* dynamic marking.
- System 3:** *Very faint overtones*. The right hand plays sparse notes, and the left hand continues the rhythmic pattern with a *sffz* dynamic marking.
- System 4:** *Audible overtones*. The right hand plays notes with a clear overtone effect, and the left hand continues the rhythmic pattern.

Figura 52 - Exemplo de clusters, uso de articulação, dinâmicas e efeitos especiais de Chick Corea no tema "Armando's Rhumba" do próprio (Gondola)

Considerações Finais

Por fim, reflete-se sobre as hipóteses lançadas em relação à concretização deste projeto de investigação.

Constata-se, como previsto, a infinitude desta matéria e a complexidade da didática e aprendizagem da construção harmónica em contexto improvisado, ao qual esta tese tenta responder.

Dentro do âmbito bibliográfico deste trabalho, verificou-se informação dispersa e, por vezes, algo confusa – constando, por exemplo, tanto o mesmo termo para conceitos distintos, como diversos termos para o mesmo conceito. Esta falta de uniformização pode se dar devido à tendência autodidata no jazz, à sua forte tradição oral e à ainda breve história do jazz na academia.

Espera-se, contudo, que esta tese tenha auxiliado um saber acessível, inclusivo e flexível, ao procurar facultar ferramentas práticas, de forma organizada e coerente, que agilizem o processo de aprendizagem.

Para além deste projeto de investigação inevitavelmente mais concecional, aconselha-se que a didática dos conteúdos aqui presentes assente, primeiramente, numa avaliação sensata da parte do professor quanto a cada aluno e situação pedagógica, para que depois se faça uma gestão criteriosa dos conteúdos a explorar.

Referências

Bibliografia

- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press .
- Berman, N. (2000). *Harmony: Take the Mystery out of Jazz Harmony*. U.S.A.: Alfred Publishing.
- Crook, H. (1995). *How to Comp: A Study in Jazz Accompaniment*. Advance Music.
- Dias, C. (2009). Olhar com Olhos de Ver. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, pp. 175-188.
- Dobbins, B. (1978). *The Contemporary Jazz Pianist: A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation* (Vol. I). New York: Charles Colin.
- Dobbins, B. (1984). *The Contemporary Jazz Pianist: A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation* (Vol. II). New York: Charles Colin .
- Dobbins, B. (1985). *The Contemporary Jazz Pianist: A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation* (Vol. III). New York: Charles Colin.
- Dobbins, B. (1989). *The Contemporary Jazz Pianist: A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation* (Vol. IV). New York: Charles Colin.
- Dobbins, B. (2014). *A Creative Approach to Jazz Harmony*. Advance Music.
- Dobbins, B. (2015). *Chick Corea: Now He Sings, Now He Sobs*. Alfred Music.
- Estrela, A. (1986). *Teoria e Prática de Observação de Classes: Uma Estratégia de Formação de Professores* (2ª ed.). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Gillespie, L. (2000). *Stylistic II/V7/I Voicings for Keyboardists*. New Albany: J. Aebersold Jazz.
- Haerle, D. (1994). *Jazz Piano Voicing Skills: A Method for Individual or Class Study*. New Albany: J. Aebersold Jazz.
- Keller, G. (2015). *The Jazz Chord/Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Germany: Advance Music.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. U.S.A.: Sher Music .
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. U.S.A.: Sher Music .
- Levy, E. (1985). *A Theory of Harmony*. Albany: State University of New York Press.
- Liebman, D. (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music.
- Mantooth, F. (1986). *Voicings for Jazz Keyboard*. U.S.A.: Hal Leonard.
- Mathieu, W. (1997). *Harmonic Experience: Tonal Harmony From its Natural Origins to its Modern Expressions*. Vermont: Inner Traditions International.
- Mulholland, J., & Honjnacki, T. (2013). *The Berklee Book of Jazz Harmony*. U.S.A.: Berklee Press.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

- Neves, A. (2018, Junho). Treino Auditivo como Instrumento para a Improvisação: Reconhecimento de Progressões Harmônicas. *Relatório de Estágio de Mestrado ESMAE e ESE*.
- Pease, T., & Pulling, K. (1997). *Chord Scale Voicings for Arranging*. Berklee College of Music.
- Pease, T., & Pulling, K. (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. U.S.A.: Berklee Press.
- Reilly, J. (1992). *The Harmony of Bill Evans*. Milwaukee: Hal Haleonard.
- Ricigliano, D. (1967). *Popular and Jazz Harmony for: composers arrangers performers*. New York: Donato Music .
- Sanchez, L. (2020). A Malta do Norte: Um Estudo Etnográfico Sobre a Cena do Jazz Portuense.
- Santisi, R. (1993). *Berklee: Jazz Piano*. U.S.A.: Berklee Press.
- Siskind, J. (2022). *Tocando Solo Jazz Piano: Un Nuevo Enfoque Para Pianistas Creativos*. (D. Ayala, Trans.) Jeremy Siskind Music Publishing.: U.S.A.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Webgrafia

- Azevedo, F. (22 de Fevereiro de 2024). *Novidades/CamoesRadio*. Obtido de Web Site de Camões Rádio: <https://camoesradio.com/novidades/news/a-historia-do-jazz-completa-cem-anos-em-portugal/>
- Bernardes, D. (2020, Abril 18). *Youtube*. Retrieved Junho 2025, from Canal de youtube de Daniel Bernardes: https://www.youtube.com/watch?v=1_JJT38gzz0&ab_channel=DanielBernardes
- Clube/História*. (n.d.). Retrieved from Web site de Hot Clube de Portugal: <https://hcp.pt/#clube>
- Curso Instrumentista de Jazz/Jobra*. (s.d.). Obtido de Web site de Art'J: <https://jobra.pt/educacao/cursos-profissionais-com-inscricoes-abertas/ensino-profissional/curso-profissional-de-instrumentista-de-jazz/>
- Dias, J. (2019, Novembro 27). *Cultura/Artigo/FFMS*. Retrieved from Web site de Fundação Francisco Manuel dos Santos: <https://ffms.pt/pt-pt/atualmentes/multiplas-periferalidades-do-jazz-portugues-no-contexto-europeu-atual>
- Escola/História*. (n.d.). Retrieved from Hot Clube de Portugal: <https://hcp.pt/#escola>
- Escolhe o teu percurso/Jobra*. (n.d.). Retrieved from Web site de Art'J: <https://jobra.pt/escolhe-o-teu-percurso/>
- Gondola, T. (n.d.). *Gondola Music*. Retrieved Junho 2025, from Web site de Timothy Gondola: <https://www.gondolamusic.com/shop/p/chick-corea/armandos-rumba-2?rq=Armando%27s%20Rhumba>
- Hughes, W. (2017, Março 28). *The Chronicles of Dr. Hughes*. Retrieved Maio 2025, from Web site William Hughes: <https://drwilliamhughes.blogspot.com/search/label/Solo%20Sessions>
- Lucke, M. (2021, Fevereiro 20). *Youtube*. Retrieved Junho 2025, from Canal de youtube de Michael Lucke: https://www.youtube.com/watch?v=lr1vewV8s7E&ab_channel=MichaelLucke
- Noteheads*. (2021, Abril 10). Retrieved Junho 2025, from Web site de Noteheads: <https://noteheads.wordpress.com/2021/04/10/tumba-island/>
- Projeto Educativo/Jobra*. (2024, Julho). Retrieved from Web site de Art'J: <https://jobra.pt/wp-content/uploads/2024/07/PE-ARTJ-05.pdf>
- Steingueldoir, H. (n.d.). *Harrison Steingueldoir/Pianist, Composer, Arranger*. Retrieved Junho 2025, from Web site de Harrison Steingueldoir: <https://harrisonsteingueldoir.com/transcriptions/>
- Youtube*. (2023, Novembro 21). Retrieved from Canal de Youtube 송한나 Jazz Piano: https://www.youtube.com/@donna_ssong

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Discografia

Figura 14 - Davis, M. (1965). *My Funny Valentine: Miles Davis In Concert*. Columbia Records.

Figura 15 - Davis, M. (1957). *Cookin' With The Miles Davis Quintet*. Prestige.

Figuras 17 e 35 - Schneider, M. (1994), *Evanescence*. ArtistShare.

Figura 29 - Evans, B. (1968). *At the Montreux Jazz Festival*. Verve Recordings.

Figuras 34 e 48 - Evans, B. (1999). *Time Remembered*. Milestone.

Figura 36 - Rosenwinkel, K. (2005). *Deep Song*. Verve Records.

Figura 37 - Davis, M. (1970). *Miles Davis in Europe*. Columbia.

Figura 38 - Coltrane, J. (1962). *Coltrane "Live" at the Village Vanguard*. Impulse! Records.

Figura 39 - Taylor, J. (2003). *Insight*. Sketch.

Figura 41 - Corea, C. (1968). *Now He Sings, Now He Sobs*. Solid Stante Records.

Figura 45 – Shearing, G. (1949). *East Of The Sun (And West Of The Moon) / Conception*. MGM Records.

Figura 46 - Mehldau, B. (1998). *Songs: The Art of the Trio Volume Three*. Warner Bros.

Figura 51 - Corea, C. (1996). *Live From The Blue Note Tokyo*. Stretch Records.

Anexos – Prática de Ensino Supervisionada

Relatórios de observação, Planificações e Reflexões referentes à Prática Educativa Supervisionada

Tabela 1 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 1	70
Tabela 2 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 2	71
Tabela 3 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 3	72
Tabela 4 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 4	73
Tabela 5 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 5	74
Tabela 6 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 6	75
Tabela 7 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 7	76
Tabela 8 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 8	77
Tabela 9 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 1	78
Tabela 10 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 2	79
Tabela 11 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 3	80
Tabela 12 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 4	81
Tabela 13 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 5	82
Tabela 14 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 6	83
Tabela 15 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 7	84
Tabela 16 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 8	85
Tabela 17 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 1	87
Tabela 18 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 2	88
Tabela 19 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 3	89
Tabela 20 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 4	90
Tabela 21 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 5	91
Tabela 22 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 6	93
Tabela 23 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 7	94
Tabela 24 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 8	95
Tabela 25 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 1	97
Tabela 26 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 2	98
Tabela 27 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 3	99
Tabela 28 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 4	100
Tabela 29 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 5	101
Tabela 30 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 6	102
Tabela 31 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 7	103
Tabela 32 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 8	104

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Tabela 33 - Combo_Aula 1	105
Tabela 34 - Combo_Aula 2	106
Tabela 35 - Combo_Aula 3	107
Tabela 36 - Combo_Aula 4	108
Tabela 37 - Combo_Aula 5	109
Tabela 38 - Combo_Aula 6	110
Tabela 39 - Combo_Aula 7	111
Tabela 40 - Combo_Aula 8	112
Tabela 41 - Combo_Aula 9	113
Tabela 42 - Combo_Aula 10	114
Tabela 43 - Combo_Aula 11	115
Tabela 44 - Combo_Aula 12	116
Tabela 45 - Combo_Aula 13	117
Tabela 46 - Combo_Aula 14	118
Tabela 47 - Combo_Aula 15	119
Tabela 48 - Combo_Aula 16	120
Tabela 49 - Combo_Aula 17	121
Tabela 50 - Combo_Aula 18	122
Tabela 51 - Combo_Aula 19	123
Tabela 52 - Combo_Aula 20	124
Tabela 53 - Combo_Aula 21	125
Tabela 54 - Combo_Aula 22	126
Tabela 55 - Combo_Aula 23	127
Tabela 56 - Combo_Aula 24	128
Tabela 57 - Combo_Aula 25	129
Tabela 58 - Combo_Aula 26	130
Tabela 59 - Combo_Aula 27	131
Tabela 60 - Combo_Aula 28	132
Tabela 61 - Combo_Aula 29	133
Tabela 62 - Combo_Aula 30	134

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 1 - Segunda-feira, 07/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:22	Aprendizagem dos temas objetivados	“Anthropology”, Charlie Parker	<ul style="list-style-type: none"> • Tema: baixo (m.e.) e melodia (m.d.); • Tema: baixo (m.e.) e comping (m.d.); • Exercício Harmónico: comping (m.d.) e cantar top note • Exercício Harmónico: máximo de opções harmónicas diferentes possíveis mantendo a nota superior o máximo de tempo possível (sendo coerente com o nº de notas dos voicings); • Exercício Harmónico: ritmo harmónico nos tempos 2/2e/4/4e; • Exercício de Improvisação: em simultâneo, tocar e cantar frases que comecem nos tempos 2/2e/4/4e; 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso do metrónomo no 2º e 4º tempos; • Ajuste velocidade consoante exercícios; • Professor toca o baixo; 	<ul style="list-style-type: none"> • Interesse na transcrição de frases Bebop para a uso na improvisação;
13:22-13:33		“Round Midnight”, Thelonious Monk	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar o tema a solo; • Estudo de improvisação de uma introdução; • Interpretação – fraseado e rubato consoante as tensões harmónicas; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor exemplifica; 	-

Tabela 1 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 1

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 2 - Segunda-feira, 14/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:25	Trabalho de transcrição objetivado	Solo de Bud Powell no tema “Anthropology” de Charlie Parker	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar o tema e transcrição (primeiros 20 compassos); • Correção de erros de transcrição; • Articulação das frases – anotação das acentuações; • Seleção de frases interessantes e junção ao catálogo escrito de frases de referência do aluno; • Aplicação das frases escolhidas no B do tema como exercício de improvisação (ajuste das frases consoante a harmonia); • Improvisar usando linguagem bebop e linguagem blues; 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de coluna para tocar sobre a gravação; • Manipulação da velocidade do áudio para mais lento; • Aluno escreve a transcrição (m.d.) à mão; • Professor toca o baixo durante os exercícios; 	-
13:25-13:33	Aprendizagem do tema objetivado	“Round Midnight”, Thelonious Monk	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo de improvisação de uma introdução; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor canta para auxiliar a coerência da voz superior e o fraseado das ideias; 	-

Tabela 2 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 2

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 3 - Segunda-feira, 21/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:30	Aprendizagem do tema objetivado	“Ornithology”, Charlie Parker	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo da melodia do tema a diferentes velocidades; • Improvisação com recurso a cromatismos e notas do acorde; • Estudo de modos e escalas de blues para improvisação; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor dá o tempo; • Professor toca o baixo durante os exercícios; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno reporta ter tempo para estudar quando está na escola, mas não quando está em casa;

Tabela 3 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 3

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 4 - Segunda-feira, 28/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:22	Aprendizagem dos temas objetivados	“Segment”; Thelonious Monk	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo da melodia – definição de articulação e dedilhação; • Improvisação – utilização da escala alterada nos acordes dominantes; • Comping (m.e.); • Tema e improvisação livre; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor toca baixo durante os exercícios; 	<ul style="list-style-type: none"> • Perguntas sobre possíveis soluções harmónicas;
13:22-13:34		“Evidence”, Thelonious Monk	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo dos <i>kicks</i> e <i>voicings</i> do tema; • Tema e improvisação livre; 	<ul style="list-style-type: none"> • Palmas para aprender os <i>kicks</i>; 	-

Tabela 4 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 4

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 5 - Segunda-feira, 04/11/2024					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:30	Trabalho de transcrição objetivado	Solo de Bud Powell no tema “Anthropology” de Charlie Parker	<ul style="list-style-type: none"> • Linguagem <i>laid back</i> • Definição de articulação; • Seleção de dedilhação para a execução de frases; • Seleção de frases interessantes e junção ao catálogo escrito de frases de referência do aluno; • Aplicação das frases escolhidas no solo próprio; • Estudo de possíveis rearmonizações para um Rhythm Changes ; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno toca com gravação com tempo manipulado para mais lento; 	-

Tabela 5 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 5

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 6 - Segunda-feira, 11/11/2024					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:30	Aprendizagem do tema objetivado	“Round Midnight”, Thelonious Monk	<ul style="list-style-type: none"> • Soluções harmónicas para tocar o tema a solo; • Estudo de aproximações às notas do acorde no contexto harmónico; • Exploração de dinâmicas; • Uso do pedal; • Relação entre m.d. e m.e.no contexto piano solo; 	<ul style="list-style-type: none"> • Exemplificação; 	<ul style="list-style-type: none"> • Questões sobre tensão no pulso;

Tabela 6 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 6

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno A					
Aula 7 - Segunda-feira, 18/11/2024					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
12:40-13:15	Independência de mãos	Aplicação num blues maior	<ul style="list-style-type: none"> • Linha baixo m.e. e improvisação livre m.d.; • Exercícios com ostinatos na m.e.; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunos explora sugestões; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno expressa interesse no tópico;
13:15-13:32	Aprendizagem do tema objetivado	“Nutty”, Thelonious Monk	<ul style="list-style-type: none"> • Tema – Tocar por cima da gravação; • Resolução de problemas técnicos; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno toca com gravação com tempo manipulado para mais lento; 	<ul style="list-style-type: none"> • Dúvida sobre como tocar acordes consecutivos rapidamente;

Tabela 7 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 7

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz			
Jobra			
Aluno A			
Aula 8 - Segunda-feira, 25/11/2024			
Planificação para Leccionação / Supervisão			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
<ul style="list-style-type: none"> • Continuação do trabalho desenvolvido em aula: • Soluções harmónicas para tocar piano solo; • Foco no uso de articulação e dinâmicas; 	<p>“Round Midnight”, Thelonious Monk</p>	<p>Soluções harmónicas para piano solo abertas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • 4 notas do acorde (cada uma delas como top note); • 4 notas do acorde mais uma extensão; • 4 notas do acorde mais duas extensões; <p>Improvisação da introdução ao tema com recurso a:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Caminho harmónico pré-definido (seguindo ideias da introdução feita pelo Monk); • A partir de uma melodia criada e anteriormente harmonizada; • A partir da harmonização de uma melodia e baixo criadas anteriormente; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno experimenta cada uma das ideias sugeridas;

Tabela 8 - Piano Jazz_Aluno A_Aula 8

Reflexões: Conseguiu-se levar a cabo a planificação da aula com sucesso. O aluno demonstrou-se recetivo às sugestões feitas e curioso na exploração harmónica realizada. Surgiu espontaneamente o tópico do uso do pedal de sustentação, do uso das dinâmicas num contexto musical denso em textura e da importância musical da articulação. Aluno atinge os objetivos sem dificuldade.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno B					
Aula 1 - Segunda-feira, 25/11/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
13:30-14:20	Exercícios objetivados		<p style="text-align: center;">Exercícios em vários tons (C/F/Bb/Eb):</p> <ul style="list-style-type: none"> • II-V-I maiores no estado fundamental em todos os tons (mão esquerda); • II-V-I maiores no estado fundamental (abertas) e na segunda inversão (fechadas) em todos os tons (mão esquerda); • II-V-I maiores <i>shell voicing</i> aberto (3^a-7^a) e fechado (7^a-3^a) (mão esquerda); • II-V-I-VI maiores estilo montuno (a gosto do aluno) (ambas as mãos); <p>Modos da escala maior aplicado ao II-V-I (Dórico-Mixolídio-Jônio) (mão direita);</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Uso do caderno do aluno com anotações dos exercícios a realizar; • Professor toca o baixo enquanto o aluno executa cada exercício; • Recurso ao IReal; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno reporta dificuldade na realização dos exercícios;

Tabela 9 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 1

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno B					
Aula 2 - Segunda-feira, 02/12/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
13:30-13:52	Definição da transcrição a trabalhar		<ul style="list-style-type: none"> • Audição do solo de Winton Kelly no “Freddie Freeloader” de Miles Davis no Youtube; • Definição da partitura a utilizar; 	<ul style="list-style-type: none"> • Audição da versão no telemóvel; 	-
13:52-14:17	Exercícios objetivados		<p style="text-align: center;">Exercícios em vários tons (Ab/ Db/Gb/B):</p> <ul style="list-style-type: none"> • II-V-I maiores no estado fundamental em todos os tons (mão esquerda); • II-V-I maiores no estado fundamental (abertas) e na segunda inversão (fechadas) em todos os tons (mão esquerda); • II-V-I maiores shell voicing aberto (3ª-7ª) e fechado (7ª-3ª) (mão esquerda); • II-V-I-VI maiores estilo montuno (a gosto do aluno) (ambas as mãos); • Modos da escala maior aplicado ao II-V-I (Dórico-Mixolídio-Jónio) (mão direita); 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso do caderno do aluno com anotações dos exercícios a realizar; • Recurso ao IReal; • Recurso a metrónomo; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno reporta ter estudado mais e, conseqüentemente, estar mais à vontade a tocar; • Dificuldade em antecipar os conteúdos seguintes na execução das tarefas; • Discussão sobre o tempo de descanso (ou falta dele) no sentido do melhor aproveitamento escolar possível;
14:17-14:22	Aprendizagem do tema objetivado	“Softly, as In a Morning Sunrise”, Sigmund Romberg	<ul style="list-style-type: none"> • Discussão teórica sobre a diferença entre o II-V-I maior e menor; • Definição de 3 frases num II-V-I menor a estudar; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor filma-se e grava-se a exemplificar a execução das respetivas frases a estudar; 	

Tabela 10 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 2

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno B					
Aula 3 - Segunda-feira, 09/12/2024					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
13:30-14:05	Estudo de 3 frases a num II-V-I menor		<ul style="list-style-type: none"> • Retificação da dedilhação a utilizar para a execução das frases; • Treino em diferentes velocidades; 	<ul style="list-style-type: none"> • Recurso ao vídeo realizado na aula passada; • Professor toca o baixo enquanto o aluno executa o exercício; 	-
14:05-14:20	Aprendizagem do tema objetivado	“Softly, as In a Morning Sunrise”, Sigmund Romberg	<ul style="list-style-type: none"> • Análise harmónica do tema; • Aplicação das frases anteriormente estudadas nos A da estrutura de solos; • Discussão sobre os possíveis modos a utilizar na improvisação sobre o B; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor toca o baixo enquanto o aluno executa os exercícios; 	-

Tabela 11 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 3

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno B					
Aula 4 - Segunda-feira, 16/12/2024					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
13:30-14:04	Trabalho de transcrição objetivado	Solo de Winton Kelly no tema “Freddie Freeloader” de Miles Davis	<ul style="list-style-type: none"> • Execução e análise do 1º chorus de solo; • Discussão teórica sobre o modo Lídio Dominante e a sua utilização; • Reflexão sobre a utilização das escalas de blues maior e menor; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno toca com gravação com tempo manipulado para mais lento; • Professor demonstra no piano as sonoridades discutidas e analisadas; 	-
14:04-14:24	Revisão de conteúdos do ano letivo anterior	Escala de blues maior e menor	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno repete frases sugeridas pelo professor; • Solo livre utilizando as escalas de blues maior e menor; • Atenção ao uso da articulação; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor toca o baixo enquanto o aluno executa os exercícios; • Professor demonstra no piano para a imitação do aluno; 	-

Tabela 12 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 4

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz Jobra Professor Pedro Neves Aluno B
Aula 5 - Segunda-feira, 23/12/2024
Interrupção letiva – Férias de Natal

Tabela 13 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 5

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz Jobra Professor Pedro Neves Aluno B
Aula 6 - Segunda-feira, 30/12/2024
Interrupção letiva – Férias de Natal

Tabela 14 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 6

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aluno B					
Aula 7 - Segunda-feira, 06/01/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
13:30-14:20	Trabalho de transcrição objetivado	Solo de Winton Kelly no tema “Pfrancing” de Miles Davis	<ul style="list-style-type: none"> • Correção da transcrição; • Atenção à articulação; • Correção técnica da passagem do polegar na mudança da posição da mão; • Definição de dedilhação para a execução das frases; • Consciencialização do encaixe das frases do solo na forma do tema; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno toca com gravação com tempo manipulado para mais lento ; 	-

Tabela 15 - Piano Jazz_Aluno B_Aula 7

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Piano Jazz			
Jobra			
Aluno B			
Aula 8 - Segunda-feira, 13/01/2025			
Planificação para <i>Leccionação/ Supervisão</i>			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
<p>Continuação do trabalho objetivado e desenvolvido em aula com foco na técnica instrumental e na consciência do que se trabalha, como e para quê</p>	<p>Exercícios objetivados</p>	<ul style="list-style-type: none"> • II-V-I maiores no estado fundamental em todos os tons (mão esquerda); • II-V-I maiores no estado fundamental (abertas) e na segunda inversão (fechadas) em todos os tons (mão esquerda); • II-V-I maiores shell voicing aberto (3^a-7^a) e fechado (7^a-3^a) (mão esquerda); • II-V-I-VI maiores estilo montuno (a gosto do aluno) (ambas as mãos); • Modos da escala maior aplicado ao II-V-I (Dórico-Mixolídio-Jônio) (mão direita); 	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar o baixo enquanto o aluno executa os exercícios; • Utilização do metrónomo;
	<p>Solo de Winton Kely no “Pfrancing” de Miles Davis</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Recapitulação do solo na sua totalidade como avaliação do ponto da situação; • Trabalho técnico detalhado, conforme as necessidades; 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno toca a transcrição por cima da gravação, como de habitual;

Tabela 16 - Piano Jazz_ Aluno B_ Aula 8

Reflexões: Planificação, de modo geral, realizada com sucesso na íntegra.

Decidiu-se realizar os exercícios começando numa tonalidade menos estudada, Solb maior, o que, conseqüentemente, tornou a sua execução mais trabalhosa e demorada. Mostrou-se indispensável uma recapitulação de como os exercícios em questão se realizariam neste contexto. Assim sendo, estudou-se primeiramente sem pensar no tempo e só depois de tornar claro se ligou o metrónomo lento. Aluno demonstra alguma dificuldade, como já surgiu em aulas anteriores, em antecipar a tarefa seguinte no decorrer dos exercícios. No final, foram discutidas dicas para o trabalho autónomo – entender os exercícios (o que são, como realizar e para que servem), tentando estar alerta para autodiagnosticar possíveis dificuldades para agir no sentido de as ultrapassar, conforme o leque de soluções que vai aprendendo.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Quanto ao trabalho de transcrição, após uma avaliação da situação, foi trabalhado apenas o primeiro chorus de solo. Foi-se discutindo, frase a frase, aspetos como a correção de notas, precisão rítmica, escolha de dedilhações para a execução das frases, reflexão sobre o gesto técnico e o relaxamento e a transcrição da articulação do Winton Kelly. O aluno toca por cima da gravação, do modo a que está acostumado, no entanto, é sugerido cantar o que ouve antes de tocar, o que apresenta resultados muito positivos. No final, em modo de recapitulação e avaliação da situação após o trabalho em aula, tentou-se tocar o primeiro chorus do início ao fim, relembrando o que foi falado.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par A					
Aula 1 - Segunda-feira, 20/01/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
15:20-16:00	Exercícios objetivados	Blues maior em Fá	<ul style="list-style-type: none"> • Exercício de transposição melódica de um motivo; • Exercício de adaptação melódica de um motivo; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor sugere e escreve no quadro um motivo de um compasso; • Alunos praticam ao mesmo tempo, sendo que, um toca o baixo (m.e.) e o outro toca a harmonia (m.e.) e ambos realizam o exercício (m.d.); • Análise harmónica do blues maior; 	<ul style="list-style-type: none"> • Um dos alunos reporta dúvidas sobre harmonia do blues maior;
16:00-16:12		“Autumn Leaves”, Joseph Kosma	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação do mesmo exercício de transposição melódica no tema; 	<ul style="list-style-type: none"> • Enquanto um dos alunos toca o baixo (m.e.) e harmonia (m.d.), o outro aluno faz o exercício motivico; • Alunos revezam; 	-

Tabela 17 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 1

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par A					
Aula 2 - Segunda-feira, 27/01/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
15:20-16:00	Exercícios objetivados	“Autumn Leaves”, Joseph Kosma	<ul style="list-style-type: none"> Exercício de transposição melódica de um motivo; Exercício de extensão / transposição sugerida por aluno; 	<ul style="list-style-type: none"> Professor sugere e escreve no quadro um motivo de um compasso; Alunos praticam ao mesmo tempo, sendo que um toca o baixo (m.e.) e o outro toca a harmonia (m.e.) e ambos realizam o exercício (m.d.); Prática com variação de velocidade (primeiro mais lento e depois mais rápido), sem metrónomo; 	-
16:00-16:14			<ul style="list-style-type: none"> Exercício de extensão motívica dinâmico entre o par: um dos alunos acrescenta antes do motivo, ambos os alunos tocam o motivo e outro aluno acrescenta depois do motivo; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunos praticam ao mesmo tempo (apenas m.d.) enquanto o professor toca o baixo; 	

Tabela 18 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 2

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica Jobra Professor Pedro Neves Par A
Aula 3- Segunda-feira, 03/02/2025
Interrupção letiva entre semestres

Tabela 19 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 3

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par A					
Aula 4 - Segunda-feira, 10/02/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
15:20-15:50	Exercícios objetivados	II-V-I menor	<ul style="list-style-type: none"> • Análise do motivo; • Exercício de transposição de um motivo; • Desenvolvimento livre com base no motivo original; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor sugere e escreve no quadro um motivo de dois compassos; • Alunos vão revezando a realização dos exercícios; 	-
15:50-16:11	Escala menor Barry Harris		<ul style="list-style-type: none"> • Análise e harmonização da escala menor de Barry Harris; • Campo harmónico da escala em Drop 2-4; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunos experimentam a sonoridade um de cada vez; 	-

Tabela 20 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 4

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par A					
Aula 5 - Segunda-feira, 17/02/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
15:20-16:10	Exercícios objetivados	Blues maior em fá	<ul style="list-style-type: none"> • Revisão das técnicas utilizadas; • Exercício de deslocação e variação rítmica de um motivo; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor sugere e escreve no quadro um motivo de um compasso; • Alunos vão revezando a realização do exercício; • Professor exemplifica ao piano; • Professor referencia, ouvindo em aula, “Flamingo” do álbum Blues Cruise de Mehldau, Rossy, Grenadier e Cheek; 	-

Tabela 21 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 5

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica Jobra Professor Pedro Neves Par A					
Aula 6 - Segunda-feira, 24/02/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
15:20-15:45	Exercícios objetivados	Blues maior em Fá	<ul style="list-style-type: none"> Exercício de deslocação e variação rítmica de um motivo; 	<ul style="list-style-type: none"> Professor sugere e escreve no quadro duas frases de um compasso; Professor toca baixo enquanto os alunos realizam o exercício; Enquanto um aluno realiza exercício (m.d.), o outro toca a harmonia em <i>shell voicing</i> + uma extensão (m.e.); Alunos revezam; 	-
15:45-16:10		Blues maior em Fá/ Sib/ Mib	<ul style="list-style-type: none"> Exercício de criação de motivos de uma tríade + uma nota ornamental (diatónica ou cromática) a uma nota do acorde; Improvisação livre usando o exercício anterior e desenvolvendo uma ideia do solo anterior do colega; 	<ul style="list-style-type: none"> Professor toca baixo enquanto os alunos realizam o exercício; Enquanto um aluno realiza exercício (m.d.), o outro toca a harmonia em <i>shell voicing</i> + 	

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

				uma extensão (m.e.); • Alunos revezam;	
--	--	--	--	--	--

Tabela 22 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 6

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica
Jobra Professor Pedro Neves
Par A
Aula 7 - Segunda-feira, 03/03/2025
Carnaval

Tabela 23 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 7

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica			
Jobra			
Par A			
Aula 8 - Segunda-feira, 10/03/2025			
Planificação para Leção / Supervisão			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
Continuação do trabalho objetivado e desenvolvido em aula de desenvolvimento motivico	Blues maior em Fá	Sugestão de trabalho sobre o motivo inicial da melodia do “Anthropology”, Charlie Parker: <ul style="list-style-type: none"> • Análise do motivo; • Variações do motivo original, consoante a análise; • Exercícios de adaptação e transposição do motivo original e suas variações; • Exercícios de deslocação rítmica do motivo original e as suas variações para todos os tempos e contratempos do compasso; 	<ul style="list-style-type: none"> • Praticar exercícios de forma gradual em complexidade, um aluno de cada vez; • Cantar antes de tocar;

Tabela 24 - Instrumento Técnica_Par A_Aula 8

Reflexões: Planificação realizada com sucesso na íntegra. Conclui-se benéfico o acrescento da ideia da “inversão” do motivo, tal como preparado abaixo, como complemento às técnicas vindas a desenvolver nesta disciplina.

Denota-se, porém, uma diferença na facilidade de absorção do conteúdo entre ambos os alunos. Por isso, discutem-se possíveis processos de pensamento para a execução do exercício e a avaliação dos seus prós e contras – por exemplo, pensar nas notas individualmente em relação ao acorde ou pensar nas notas de acordo com a análise sugerida. Este exercício demonstrou-se benéfico por envolver ambos os alunos e abrir esta discussão que se mostrou pertinente e benéfica, permitindo ambos os alunos perceberem e realizarem os objetivos.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Motivo Original
F 7



1ª Variação
F 7



2ª Variação
F 7



Notas do acorde

Nota de passagem diatônica (exceção na 2ª variação)

Enclosure cromático à seguinte nota do acorde

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par B					
Aula 1 - Segunda-feira, 10/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
16:20-16:40	Exercícios objetivados		<ul style="list-style-type: none"> • Exercício técnico constituído por frase melódica com as 5 notas dos primeiros 5 graus da escala maior, utilizando os 5 dedos numa posição neutra da mão de um dedo para cada tecla em Mi maior; • Construção da tríade de Mi Maior e suas inversões; Construção de todos os tipos de tríades com eixo em Mi; 	<ul style="list-style-type: none"> • Duas alunas tocam com ambas as mãos ao mesmo tempo; • Duas alunas tocam com ambas as mãos, uma aluna de cada vez; 	<ul style="list-style-type: none"> • Dúvidas em relação à armação de clave das escalas maiores;
16:40-16:53	Discussão Teórica		<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos musicais • Construção de acordes; • Funções tonais; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor conversa com alunos e demonstra ao piano; 	-
16:53-17:10	Exercícios objetivados		<ul style="list-style-type: none"> • Construção de tétrades dominantes no estado fundamental em tons aleatórios na mão direita; • V7-I maior (estado fundamental-2ª inversão) na m.d. direita; 	<ul style="list-style-type: none"> • Duas alunas tocam com uma mão de cada vez, uma aluna de cada vez; 	-

Tabela 25 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 1

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par B					
Aula 2 - Segunda-feira, 17/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
16:20-16:33			Recapitulação dos exercícios objetivados		
16:33-17:10	Exercícios objetivados		<ul style="list-style-type: none"> • Exercício técnico constituído por frase melódica com as 5 notas dos primeiros 5 graus da escala maior, utilizando os 5 dedos numa posição neutra da mão de um dedo para cada tecla em Fá maior - exploração de diferentes articulações (legato/ staccato) e ritmos (colcheias/ galope/ galope invertido); • Construção da tríade de Fá Maior e suas inversões; • Construção de todos os tipos de tríades com eixo em Mi; • V7-I maior (estado fundamental-2ª inversão) na m.d. e fundamentais na m.e. em Fá/ Dó; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunas tocam com ambas as mãos, uma de cada vez; • Alunas tocam com ambas as mãos, ao mesmo tempo; 	<ul style="list-style-type: none"> • Questões rítmicas; • Dúvidas de cifragem, nomenclatura de acordes e construção de acordes;

Tabela 26 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 2

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par B					
Aula 3 - Segunda-feira, 27/03/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
16:20-16:54	Exercícios objetivados		<ul style="list-style-type: none"> Exercício técnico constituído por frase melódica com as 5 notas dos primeiros 5 graus da escala maior, utilizando os 5 dedos numa posição neutra da mão de um dedo para cada tecla em Bb maior; Revisão da postura e técnica para a execução dos exercícios; Discussão teórica sobre armações das tonalidades maiores; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunas tocam com ambas as mãos, ao mesmo tempo; Utilização do metrónomo à colcheia (uma batida por nota); 	<ul style="list-style-type: none"> Alunos reportam dificuldade em relaxar enquanto tocam;
16:54-17:10			<ul style="list-style-type: none"> Revisão do campo harmónico de uma escala maior; V7-I maior (estado fundamental-2ª inversão) na mão direita e fundamentais na mão esquerda em Fá/ Bb/ Eb; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunas tocam com ambas as mãos, ao mesmo tempo; Professor referencia a introdução da música “Pretty Woman” como auxílio auditivo para a construção de acordes dominantes; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunas demonstram dificuldade na construção de acordes dominantes;

Tabela 27 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 3

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par B					
Aula 4 - Segunda-feira, 31/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
16:20-17:10	Exercícios objetivados		<ul style="list-style-type: none"> V7-I maior (estado fundamental-2ª inversão) na m.d. e fundamentais na m.e. em todos os tons; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunas tocam com ambas as mãos, uma de cada vez; Revisão da referência à introdução da música “Pretty Woman” como auxílio auditivo para a construção de acordes dominantes; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunas demonstram dificuldade na construção de acordes dominantes;

Tabela 28 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 4

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica					
Jobra Professor Pedro Neves					
Par B					
Aula 5 - Segunda-feira, 07/04/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
16:20-17:10	Auxílio e resolução de problemas trazidos		<ul style="list-style-type: none"> • Leitura de uma partitura – Noções gerais; • Leitura rítmica/ Subdivisões; 	<ul style="list-style-type: none"> • Leitura coletiva, fazendo uso da contagem dos tempos, dizendo a subdivisão e batendo palmas; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunas trazem dúvidas sobre como estudar o tema “April in Paris”, Vernon Duke;

Tabela 29 - Intrumento Técnica_Par B_Aula 5

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica Jobra Professor Pedro Neves Par B
Aula 6 - Segunda-feira, 14/04/2025
Interrupção letiva - Férias Páscoa

Tabela 30 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 6

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica Jobra Professor Pedro Neves Par B
Aula 7 - Segunda-feira, 21/04/2025
Interrupção letiva - Férias Páscoa

Tabela 31 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 7

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Instrumento Técnica Jobra Par B			
Aula 8 - Segunda-feira, 28/04/2025			
Planificação para Leção / Supervisão			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
Continuação do trabalho objetivado e desenvolvido em aula com foco na consciência técnica e teórica dos exercícios		<ul style="list-style-type: none"> • Continuação dos exercícios objetivados na disciplina; • Discussão extra sobre Dó Móvel – Conteúdo e aplicação; 	<ul style="list-style-type: none"> • Cantar-Tocar todos os exercícios; • Alunas praticam em simultâneo em momentos individualizados de acordo com dúvidas e dificuldades que possam surgir;

Tabela 32 - Instrumento Técnica_Par B_Aula 8

Reflexões: Planificação, de modo geral, realizada com sucesso na íntegra. O conjunto de exercícios foram realizados em Lá, Ré, Sol e Dó maior. Após a realização dos exercícios e uma breve contextualização sobre o Dó móvel, tal como planeado, pergunto se há alguma dificuldade que as alunas querem expor, ao qual respondem o tocar de um blues maior.

Desse tópico estende-se uma conversa sobre a análise da forma de um blues e da harmonia que o compõe. Nesse sentido também são revistas soluções harmónicas como tocar a fundamental na mão esquerda e tocar na mão direita *shell voicing* aberto ou fechado, consoante o menor movimento possível. Ainda se revêm os campos harmónicos da escala maior, as suas funções tonais e faz-se um exercício de procura dos graus IV-V-I de tonalidades maiores. Nesse sentido sugiro uma ligação entre o exercício técnico constituído por frase melódica com as 5 notas dos primeiros 5 graus da escala maior, com a descoberta dos graus IV-V-I dessa mesma tonalidade, de modo a auxiliar a aprendizagem do blues maior em todos os tons.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 1 - Segunda-feira, 10/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:15	Ensaio do Ensemble de Jazz da Art'J	“Knives Out”, Radiohead	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da melodia e contramelodias; • Trabalho da estrutura do tema: Intro/ Exposição/ Solos (sx tn, pn, tb)/ Reexposição; 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores representantes estão presentes; • Ambos os professores participam ativamente com feedback entre takes; • Ambos os professores se dirigem aos alunos durante a performance e ajudam-nos na execução das suas partes, cantando-as; 	<ul style="list-style-type: none"> • Dúvidas na forma do tema;
11:15-11:40		“Hoje é o primeiro dia do resto da tua vida”, Jorge Palma e Sérgio Godinho	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da estrutura do tema: Intro de trio sax/ Exposição/ Solo (pn, conjunto sax soprano e tn) / Interlúdio trio sax/ Reexposição; • Breve reflexão coletiva sobre construção de solos e encadeamento de ideias; 		<ul style="list-style-type: none"> • Aluno pede feedback em relação à construção do seu solo;

Tabela 33 - Combo_Aula 1

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 2 - Segunda-feira, 17/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Ensaio do Ensemble de Jazz da Art'J	“Wayne´s Thag”, Kenny Barrett	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da estrutura do tema: Intro/ Exposição/ Solos (sx tn, sx alt, sx soprano) /Reexposição 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores representantes estão presentes; • Ambos os professores participam ativamente com feedback entre takes; 	-

Tabela 34 - Combo_Aula 2

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 3 - Segunda-feira, 24/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Fee-Fi-Fo-Fum”, Wayne Shorter (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Afinação (sopros); • Definição ordem solos; • Discussão sobre equilíbrio de volume entre elementos da banda durante as diferentes partes da estrutura do tema; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor dá o tempo; • Referência à gravação original; • Professor exemplifica no piano ou a cantar - comping e interpretação da melodia; • Ajuste da velocidade consoante a dificuldade; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunos reportam dúvidas de análise harmonia; • Dúvidas sobre a interpretação da melodia do tema; • Alunos reportam “perderem-se” na harmonia durante a improvisação;
Trabalho da melodia do tema:			<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da melodia do tema (bt, sx, tb, bx) – Fraseado, articulação e dinâmicas; • Comping como resposta à melodia, • Marcação da forma; • Clareza rítmica; 		
Discussão sobre ferramentas de improvisação:			<ul style="list-style-type: none"> • Frase e descanso; • Interesse rítmico e melódico; • Utilização de diferentes acentuações e articulações; • Interação com banda e interação com solista; 		

Tabela 35 - Combo_Aula 3

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 4 - Segunda-feira, 31/10/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Fee-Fi-Fo-Fum”, Wayne Shorter (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Discussão sobre a sensação da subdivisão do coletivo da banda para maior precisão e união rítmica; • Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solos (tb, pn, sx); 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor demonstra exercícios rítmicos; • Professor participa marcando a subdivisão na bateria; 	-

Tabela 36 - Combo_Aula 4

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 5 - Segunda-feira, 07/11/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:15	Aprendizagem do repertório objetivado	“Toys”, Herbie Hancock (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Definição de solistas; • Trabalho da contagem do baterista - Dar a tercina de semínima para ajudar entrada da melodia); • Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solos (pn, tb, sx) / Reexposição; • Interpretação da melodia/ Ouvir a banda; • Trabalho de padrões rítmicos do <i>comping</i> harmónico; • Discussão sobre gestão da energia da banda durante a estrutura da música; 	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo através do <i>loop</i> de secções; • Professor participa ao tocar com os alunos e demonstrar os pontos referidos; 	-
11:15-11:40		“Wayne’s Thang”, Kenny Barrett (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solos (tb, sx, pn) / Reexposição; 		

Tabela 37 - Combo_Aula 5

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 6 - Segunda-feira, 14/11/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:19	Aprendizagem do repertório objetivado	“Toys”, Herbie Hancock (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solos (pn, tb, sx) / Reexposição; • Acréscimo solo bx; • Trabalho da interpretação da melodia na reexposição; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor dá feedback quanto a gestão dos solos; • Professor exemplifica na bateria a relação do acompanhamento com a melodia; 	-
11:19-11:28		“Fee-Fi-Fo-Fum”, Wayne Shorter (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solos (sx, pn) / Reexposição; 		
11:28-11:40		“Wayne’s Thang”, Kenny Barrett (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da estrutura do tema: Intro/ Exposição/ Solos (tb, sx, pn) / Reexposição/ Outro; 		

Tabela 38 - Combo_Aula 6

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 7 - Segunda-feira, 21/11/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Very Early”, Bill Evans (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Audição da versão original do tema; • Leitura à primeira vista da melodia coletiva (todos tocam a melodia e bateristas cantam); • Tocar o tema; • Melodia dividida entre tb e sx; • 2ª audição depois da leitura - atenção à interpretação; • Interpretação da melodia – fraseado, articulação e dinâmicas; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor dá a partitura nova; • Audição da versão original nas colunas da sala; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunos reportam agrado pelo novo tema sugerido pelo professor;

Tabela 39 - Combo_Aula 7

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 8 - Segunda-feira, 28/11/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	<ul style="list-style-type: none"> • Audição da versão original do tema; • Transcrição coletiva da melodia; 	<ul style="list-style-type: none"> • Audição da versão original nas colunas da sala; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunos reportam agrado pelo novo tema sugerido pelo professor;

Tabela 40 - Combo_Aula 8

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 9 - Segunda-feira, 05/12/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	<ul style="list-style-type: none"> • Transcrição melodia e contra melodia; • Trabalho dos kicks do tema em loop; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor escreve os kicks no quadro; • Professor marca o tempo com palmas para auxiliar o exercício rítmico dos kicks do tema; 	<ul style="list-style-type: none"> • Dúvidas sobre os kicks;

Tabela 41 - Combo_Aula 9

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 10 - Segunda-feira, 12/12/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da exposição do tema – melodia, contramelodia e kicks; • Definição de solos (pn/sx/tb/bt); • Trabalho da estrutura do tema: Intro/ Exposição/ Solos (pn/ sx/tb) / Reexposição/ Vamp e solo de bat; 	<ul style="list-style-type: none"> • Prática de kicks fora dos instrumentos com palmas; • Professor escreve kicks no quadro; 	-

Tabela 42 - Combo_Aula 10

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 11 - Segunda-feira, 19/12/2024					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Ensaio de medley de canções de Natal feito pelo professor para apresentação num intervalo da escola na semana seguinte. (Participação de alunos externos ao combo – saxofonista tenor e duas cantoras)		<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho de leitura do tema e do arranjo; • Trabalho de transição entre diferentes grooves e secções; • Trabalho de dinâmicas, articulação e fraseado; 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de outros instrumentos percussivos da escola alusivos ao Natal (guizos, pandeiretas e sinos); • Professor circula a sala, canta e maestra; • Professor participa tocando teclado e usando guizos; 	<ul style="list-style-type: none"> • Alunos demonstram entusiasmo para tocarem para os colegas;

Tabela 43 - Combo_Aula 11

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

<p>Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 12 - Segunda-feira, 26/12/2024 Interrupção Letiva - Férias Natal</p>
--

Tabela 44 - Combo_Aula 12

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

<p>Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 13 - Segunda-feira, 02/01/2025 Interrupção Letiva – Ferias Natal</p>
--

Tabela 45 - Combo_Aula 13

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 14 - Segunda-feira, 09/01/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Very Early”, Bill Evans (Toca um dos bateristas)	Trabalho da exposição do tema: <ul style="list-style-type: none"> • Melodia e contramelodia; • Afinação dos instrumentos de sopro; • Articulação e fraseado; • Entrada da banda; • Comping apenas do piano no A’; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor escreve contramelodia feita por ele no quadro; 	-

Tabela 46 - Combo_Aula 14

Observação: Falta de um dos alunos baterista.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 15 - Segunda-feira, 16/01/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	Trabalho do tema: <ul style="list-style-type: none"> • Estabilidade do tempo; • Dinâmicas da banda; • Kicks; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor participa cantando e dando feedback enquanto os alunos tocam, de modo a os auxiliar; 	<ul style="list-style-type: none"> • Dúvidas sobre compasso 5/4 e entradas das partes;

Tabela 47 - Combo_Aula 15

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 16 - Segunda-feira, 23/01/2025					
Cooperação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	<ul style="list-style-type: none"> Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solo (tb/sx/pn)/ Reexposição/ Vamp solo bt 	<ul style="list-style-type: none"> Professor conversa com os alunos sobre as dúvidas expostas; 	<ul style="list-style-type: none"> Alunos reportam dificuldade em executar as suas partes e, em simultâneo, ouvirem a banda;

Tabela 48 - Combo_Aula 16

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra			
Aula 17 - Segunda-feira, 30/01/2025			
Planificação para Lecionação			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
Continuação do trabalho dos temas objetivados	“Very Early”, Bill Evans	<ul style="list-style-type: none"> • Audição das gravações de referência do tema para reflexão; • Trabalhar a estrutura do tema – Foco no som coletivo, resolução de problemas de partes, interpretação da melodia e interatividade; • Trabalho de improvisação; • Análise do tema – Questões teóricas relacionadas com a improvisação; 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização do metrónomo; • Exercícios de improvisação; • Cantar-Tocar;

Tabela 49 - Combo_Aula 17

Observações: Falta aluno baixista e um dos alunos bateristas lesiona-se e não pode tocar.

Reflexões: De modo geral, o planeamento da aula foi levado a cabo. Foram trabalhados detalhes específicos de cada parte sobre a exposição e reexposição do tema, essencialmente quanto ao fraseado, dinâmica e articulação. Como estes aspetos se cruzam com dificuldades na improvisação, ouvimos a gravação original e refletimos sobre a análise harmónica do tema no sentido de utilizarmos as cadências que o compõem como sugestões de execução de frases criadas e interpretadas. Este pensamento harmónico ajudou também a esclarecer notas diatónicas de base para a improvisação, sonoridade que aparentava não estar muito segura.

A lesão de um dos bateristas obrigou o outro a tocar a parte dele, o que aconteceu sem atrito. A falta do baixista fez com que participasse e tocasse a parte do baixo eléctrico num teclado.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

<p>Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 18 - Segunda-feira, 06/02/2025</p>
<p>Interrupção letiva entre semestres</p>

Tabela 50 - Combo_Aula 18

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra			
Aula 19 - Segunda-feira, 13/02/2025			
Planificação para Lecionação e Supervisão			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
Continuação do trabalho dos temas objetivados	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock	<ul style="list-style-type: none"> • Audição das gravações de referência para reflexão; • Trabalhar a estrutura do tema – Foco no som coletivo, resolução de problemas de partes, interpretação da melodia e interatividade; • Trabalho de improvisação; • Análise do tema – Questões teóricas relacionadas com a improvisação; 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização do metrónomo; • Exercícios de improvisação; • Cantar-Tocar;

Tabela 51 - Combo_Aula 19

Observações: Um dos alunos bateristas continua lesionado e não pode tocar.

Reflexões: Em concordância com a aula anteriormente lecionada, de modo geral, deu-se o planeamento na íntegra. Foram novamente revistos detalhes quanto à exposição e reexposição do tema quanto às partes de cada instrumento. Foi sugerido e explorado um exercício de escala contínua nas relações acorde-escala mais simples sobre o tema, num instrumento de cada vez, mantendo o acompanhamento do baixo e bateria. Foi desenvolvida uma proposta do exercício à semínima, primeiro tocando o modo regressando sempre à fundamental e depois fazendo-o de forma contínua desafiando paralelamente a extensão do registo. Ficou também falado e demonstrado o mesmo exercício com variáveis quanto a outras subdivisões e também padrões melódicos impostos. Foi recomendado cantar sempre o exercício antes e durante a execução (a não ser no caso dos sopros).

Os alunos reportaram ser algo a que não estavam acostumados, num tom curioso e entusiasmado. O baterista presente substituiu o baterista lesionado.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra			
Aula 20 - Segunda-feira, 20/02/2025			
Planificação para Lecionação e Supervisão			
Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos
Continuação do trabalho dos temas objetivados	“Very Early”, Bill Evans	<ul style="list-style-type: none"> • Filmagem e gravação do repertório; • Auto e hétero avaliação e feedback; 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização do telemóvel para filmagem e gravação; • Utilização do projetor e colunas da sala para assistir à dita filmagem e gravação;
	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock		

Tabela 52 - Combo_Aula 20

Reflexões: Após a filmagem e gravação dos temas trabalhados nas duas últimas aulas, assistiu-se novamente à performance. Posteriormente, os alunos comentaram, um de cada vez, a sua perspetiva quanto à sua parte individual e quanto à parte coletiva. Proporcionou-se um momento de vulnerabilidade e, conseqüentemente, na minha opinião, de grande valor. Os alunos partilharam preocupações pessoais como a da perceção da qualidade musical própria, dificuldades musicais individuais, questionamento sobre o género musical que querem percorrer, entre outras. Quanto ao coletivo, concordaram no interesse em desenvolver uma audição dos outros e não apenas a deles próprios durante a performance.

Os alunos foram também deixados com a analogia da música como uma linguagem que, tal como a língua materna, é aprendida a ouvir e a falar, o que leva o seu tempo e dedicação natural.

Assim sendo, o planeamento da aula foi levado a cabo com sucesso.

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 21 - Segunda-feira, 27/02/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Fantasy in D”, Cedar Walton (Toca um dos bateristas)	<ul style="list-style-type: none"> • Audição do original e versão do Aaron Goldberg (álbum “Turning Point”, 2011) do tema; • Leitura das secções Intro e A; • Aprendizagem da melodia e kicks da mesma; 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso do metrónomo em andamento lento; 	-

Tabela 53 - Combo_Aula 21

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 22 - Segunda-feira, 06/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:20	Ensaio Ensemble de Jazz da Art'J	“Sand Between the Toes”, Patrick Cornelius	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho da exposição do tema – trabalho de kicks e estudo das partes da banda e interação das mesmas; 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores estão presentes; • Professores auxiliam ao cantam as partes que precisam de mais ajuda; 	-
11:20-11:40		“Knives Out”, Radiohead	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho de entendimento da forma do tema; Trabalho de secção rítmica: • Marcação da forma • Suporte da melodia • Exploração do groove; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor Guilherme Magalhães, que fez o arranjo, explica a forma do tema; 	-

Tabela 54 - Combo_Aula 22

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 23 - Segunda-feira, 13/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Ensaio Ensemble de Jazz da Art'J	Medley “Movimento Perpétuo”, Carlos Paredes/ “Sombras del Passado”, Diego Rivera	<p style="text-align: center;">Trabalho do som dos sopros:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ajuste de volume sonoro entre instrumentos; • Afinação; • Fraseado; • Linguagem corporal; 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores estão presentes; • Professores cantam de modo a auxiliar questões de interpretação; • Professor Pedro Neves maestra a parte dos sopros no “Movimento Perpétuo”; 	-

Tabela 55 - Combo_Aula 23

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 24 - Segunda-feira, 20/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem dos temas objetivados	“Fantasy in D”, Cedar Walton (Toca um dos bateristas)	Trabalho da Intro do tema: <ul style="list-style-type: none"> • Open until cue; • Comunicação entre banda; • Transição para tema; • Trabalho da estrutura do tema - Exposição/ Solo (sx, pn, tb, bx e bt)/ Reexposição/ Final improvisação coletiva e fade out; 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso metrónomo em andamento lento; • Estudo por secções; 	-

Tabela 56 - Combo_Aula 24

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 25 - Segunda-feira, 27/03/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Aprendizagem do repertório objetivado	“Tell me a bedtime story”, Herbie Hancock (um dos bateristas toca bateria, outro toca congas)	<ul style="list-style-type: none"> • Reflexão coletiva através da audição da versão original e da gravação feita em aula; • Trabalho da estrutura do tema: Exposição/ Solos (tb, pn c/ background/ sx)/ Reexposição/ Vamp solo bt/ Final; • Esclarecimento de dúvidas quanto às soluções diatónicas de acorde-escala; 	<ul style="list-style-type: none"> • Professor grava o take; • Professor dá a contagem do tempo e ajuda em questões rítmicas e de dinâmicas cantando; 	<ul style="list-style-type: none"> • Dúvidas sobre análise harmónica e no raciocínio de acorde-escala;

Tabela 57 - Combo_Aula 25

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo					
Jobra Professor Pedro Neves					
Aula 26 - Segunda-feira, 03/04/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Ensaio Ensemble de Jazz da Art'J	“Cloud Message”, Chris Potter	<p style="text-align: center;">Trabalho da exposição e reexposição do tema:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Manter tempo constante; • Dicas de soluções harmónicas do piano; • Ajuste do volume sonoro entre a banda; 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores estão presentes; • Professor Pedro Neves dá a contagem do tempo; 	-

Tabela 58 - Combo_Aula 26

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 27 - Segunda-feira, 10/04/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Ensaio Ensemble de Jazz da Art’J	“Crooked Creek”, Jon Cowherd	<p style="text-align: center;">Trabalho de improvisação sobre o tema:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Discussão sobre relações acorde-escala a utilizar; • Gestão da informação no solo; • Estratégia frase-Pausa; 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores estão presentes; • Ambos os professores dão dicas sobre improvisação; 	-

Tabela 59 - Combo_Aula 27

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

<p>Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 28 - Segunda-feira, 17/04/2025</p>
<p>Interrupção Letiva – Férias Páscoa</p>

Tabela 60 - Combo_Aula 28

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 29 - Segunda-feira, 24/04/2025					
Observação					
Tempo	Objetivos	Conteúdos	Atividades	Métodos e Recursos	Receção do aluno
10:50-11:40	Ensaio Ensemble de Jazz da Art'J	“Knives Out”, Radiohead “Sand Between the Toes”, Patrick Cornelius Medley “Sombras del Passado”, Diego Rivera/ “Movimento Perpétuo”, Carlos Paredes	<ul style="list-style-type: none"> • Ensaio corrido do programa aprendido; • Dicas sobre improvisação e gestão de solo e energia da banda; 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambos os professores estão presentes; • Ambos comentam a performance, acrescentando algumas ideias sobre improvisação; 	-

Tabela 61 - Combo_Aula 29

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de *Voicings* para Piano Jazz
Matilde Nogueira

<p>Combo Jobra Professor Pedro Neves Aula 30 - Segunda-feira, 01/05/2025 Feriado</p>
--

Tabela 62 - Combo_Aula 30

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA

RAMO INSTRUMENTO E CLASSES DE CONJUNTO

Ensaio Sobre a Aprendizagem da Construção de Voicings
para Piano Jazz

Matilde Lim Pratas Nogueira

