

João Pedro Brandão **Improvisação sobre Standards de Jazz para instrumentos melódicos**
Uma abordagem progressiva de base diatónica

MEM. 2016

Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música

Orientador

Sofia Lourenço

Supervisão

Sofia Lourenço

Cooperante

Paulo Carvalho

agradecimentos

Sofia Lourenço, Paulo Carvalho

Carlos Azevedo, Paulo Alvim

Paulo Gomes
AP e Kiko

José Luís Carrapa, Fernando Lapa

Aos alunos que contribuíram para este trabalho

palavras-chave

Improvisação, diatónica, tonal, ornamentação, Jazz

resumo

Este relatório está baseado na minha prática educativa, realizada no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da ESMAE. Esta prática foi integrada na variante jazz do curso secundário de música do Conservatório de Música do Porto, abrangendo várias áreas entre as classes de conjunto e as aulas individuais de instrumento. Este pretende ser um relatório reflexivo sobre esta prática. O projeto de investigação, consubstanciado num proposta de contributo didático, e partindo de uma abordagem metodológica de investigação-ação, pretendeu encontrar um modelo que proporcionasse a aquisição de ferramentas para a construção melódica. Segundo a minha experiência docente, quando um aluno improvisa sobre a tonalidade, inicialmente, a sua maior dificuldade é assimilar auditivamente as notas estranhas à tonalidade e compreender a hierarquia das notas a cada momento. Este é um método pensado para instrumentistas melódicos, em que se pretende colmatar essa dificuldade, seleccionando exercícios que permitam desenvolver a capacidade auditiva, evidenciando a importância das notas do acorde.

O trabalho está dividido em três partes: a primeira parte descreve o contexto em que se dá a prática, descrevendo a instituição e a sua dinâmica; a segunda parte está reservada às reflexões sobre a prática educativa; a terceira apresenta a proposta de método didático desenvolvida durante o estágio.

Keywords

Improvisation, diatonic, tonal, embellishment, Jazz

Abstract

This report is based on my educational practice that was part of the Master in Music Teaching programme of ESMAE. This practice took place in Conservatório de Música do Porto, integrated in the Jazz course, covering various areas – instrument classes, orchestra and combo. This aims to be a reflective report on this practice. The research project, intended to find a model that would provide tools for melodic construction, on an improvisational context. According to my teaching experience, when a student improvises based on the tonality, initially, his greatest difficulty is to aurally assimilate the notes that are strange to the tonality and understand the hierarchy of the notes at each point. This is a method conceived for melodic instrumentalists, which intends to overcome this difficulty by selecting exercises in order to develop listening skills, highlighting the importance of the chord notes.

The work is divided into three parts: the first part describes the context in which the educational practice took place, describing the institution and its dynamics; the second part is reserved for reflection on this educational practice; the third part presents the proposed method developed during the practice.

ÍNDICE

PARTE I - Guião de Observação da Prática Musical.....	4
1.1 Conservatório de Música do Porto	5
1.2 A Variante Jazz.....	6
1.3 Alunos e Professores.....	8
1.4 Actividades e dinâmica do curso	8
PARTE II - Prática de Ensino Supervisionada	10
2 Espaço de Reflexão	11
2.1 Observações Orquestra.....	12
2.2 Aula de Orquestra 1 e 2	13
2.2.1 Aula Orquestra 1	17
2.2.2 Aula Orquestra 2	18
2.3 Aulas de <i>Combo</i> 1, 2 e 3	20
2.3.1 Aula Combo 1	26
2.3.2 Aula Combo 2.....	26
2.3.3 Aula Combo 3.....	27
2.4 Aulas de instrumento 1 e 2.....	30
2.4.1 Aula Instrumento 1	34
2.4.2 Aula de Instrumento 2	35
PARTE III – Projecto de Investigação	38
3 Introdução	39
3.1 Problemática e objectivos.....	39
3.2 Metodologia	40
4 Contexto Teórico	42
5 Construção Melódica.....	43
5.1 Notas dos acordes.....	44
5.2 Ornamentação Melódica	46
5.2.1 Notas de passagem.....	46
5.2.2 Ornato.....	46
5.2.3 Notas de passagem e ornatos acentuados	46
5.2.4 Recursos cromáticos	47
5.3 Ornamentação Rítmica.....	47
5.3.1 Retardo.....	47

Relatório de Estágio

5.3.2	Antecipação.....	47
5.4	Movimentação Melódica.....	47
5.4.1	Intervalos.....	47
5.4.2	Melodia Polifónica.....	50
5.5	<i>Guide Tone Lines</i>	50
5.6	Motivo: Repetição, Variação.....	51
6	Proposta de método / exercícios.....	52
6.1	Exercícios práticos.....	52
7	Conclusão.....	64
	PARTE IV - Reflexões Finais.....	66
8	Bibliografia.....	68
	ANEXOS.....	70
	Anexo 1 – Parecer Supervisor.....	71
	Anexo 2 – Observações de Aula Orquestra.....	72
	Anexo 3 – <i>Pretty Eyes</i> - Partitura.....	86
	Anexo 4 – <i>St Vitus Dance</i> – Partitura.....	91
	Índice de figuras	
	Figura 5-1 <i>melodic leaps</i> (Aldwell & Schachter, 2003).....	49
	Figura 5-2 <i>successive leaps</i> (Aldwell & Schachter, 2003).....	49
	Figura 6-1 Melodia “There will never be another you” – 16 compassos iniciais.....	52
	Figura 6-2 Notas que diferem da tonalidade.....	53
	Figura 6-3 Fundamentais do acordes.....	53
	Figura 6-4 Graus conjuntos partindo das fundamentais dos acordes.....	54
	Figura 6-5 Arpejos ascendente e descendentes, estado fundamental e inversões.....	55
	Figura 6-6 linha de graus conjuntos – semínimas.....	56

Relatório de Estágio

Figura 6-7 Graus conjuntos evitando NEA no 1º tempo do compasso: antecipação ou salto	56
Figura 6-8 Graus conjuntos, evitando NEA no 1º tempo – Notas de Passagem (NP), NP cromáticas, Antecipação, Apogiatura, Escapada	57
Figura 6-9 Graus conjuntos, evitando NEA no 1º tempo – NP, NPC, Antecipação, Salto	57
Figura 6-10 Arpejos interligados à semínima	58
Figura 6-11 preenchimento das notas do acorde com ornamentação diatónica	59
Figura 6-12 – Preenchimento das notas do acorde com NP e apogiaturas (diatónico ou cromático).....	60
Figura 6-13 alternar arpejos e graus conjuntos	61
Figura 6-14 <i>Guide Tone line</i> – semibreve	61
Figura 6-15 <i>Guide Tone Line</i> com ornamentação	62
Figura 6-16 Descidas cromáticas entre graus do acorde: notas de passagem e apogiatura	62
Figura 6-17 intervalos gerando melodia polifónica	63

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Grelha avaliação aula de Orquestra	20
Tabela 2 – Grelha avaliação aula Combo	29
Tabela 3 – Grelha avaliação aula Instrumento	37

PARTE I - Guião de Observação da Prática Musical

Enquanto estagiário e aluno de mestrado, não me pude dissociar do meu grau de envolvimento como docente no Conservatório de Música do Porto e da minha função enquanto dirigente da Associação Porta-Jazz.

Um ponto particular é o facto de no Porto, a única oferta oficial de ensino de Jazz para o nível secundário, é a dada pelo Conservatório de Música do Porto. Para além desta oferta existem apenas cursos profissionais de instrumentista jazz no Conservatório de música da JOBRA, Conservatório de música de Coimbra e de Portimão.

Esta reduzida oferta em número, condiciona por si só também o meu estágio. A este, acresce o facto de eu ser o professor de Saxofone e Classes de Conjunto da Variante Jazz do CMP, confundindo-se a minha prática educativa com a minha actividade profissional nesta escola. Daí ter optado por observar as aulas do professor que mais experiência tem na área do Jazz dentro do CMP, no contexto da classe de conjunto de “Orquestra de Jazz” onde alguns dos alunos são também alunos de instrumento na Variante Jazz.

Parte do trabalho que faço enquanto docente confunde-se também com o que faço como dirigente da Associação Porta-Jazz, onde tenho como objectivo pessoal (e associativo), o de fazer chegar a música feita dentro da (cada vez mais abrangente) esfera do Jazz ao maior número de pessoas possível. Parte deste esforço está centrado na tentativa de divulgar a música original criada por músicos do Porto a um público geral, que inclui o público especializado. Com “público especializado” refiro-me aos estudantes de Música (que por sua vez inclui também os músicos profissionais). Isto é feito através da realização intensa de concertos (programação semanal, festivais, residências, etc), da criação de conteúdos media (edição de CD's, Vídeos...) e a realização de acções de formação.

Uma forma de motivação que acredito seja das mais eficazes para os alunos, é levá-los para a mesma esfera dos músicos profissionais que são, muitos deles, seus professores. Ou seja, criar a oportunidade aos alunos de assistirem de muito perto aos concertos, de poderem falar com os músicos de variadíssimas gerações e nacionalidades, de aprenderem com estes, e de proporcionar a oportunidade de tocarem no mesmo palco.

No fundo, fazê-los sentir que esse é um ambiente que está ao seu alcance, e que já nesta fase, o podem partilhar de igual para igual.

Da mesma forma tento, com o grupo de docentes de jazz do CMP, criar e incentivar oportunidades de partilha musical entre alunos e entre alunos e professores. Daí a importância que damos às aulas de conjunto e às apresentações frequentes das mesmas, bem como ao encontro espontâneo de todos, que é uma das marcas mais fortes que caracterizam o Jazz e a sua forma de existir.

1.1 Conservatório de Música do Porto

O Conservatório de Música do Porto comemorará em 2017 o seu centésimo ano de existência, facto que demonstra por si só a importância da instituição e a sua carga histórica para a cidade do Porto. Esta importância aliás estende-se a toda a zona Norte do país, já que nesta instituição estão mais de 1000 alunos matriculados, provenientes de 45 municípios diferentes.

O Conservatório de Música do Porto (CMP) é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música, que conheceu as suas instalações actuais em Setembro de 2009, ocupando desde então a ala poente do edifício da Escola Secundária Rodrigues de Freitas, desenhado originalmente pelo arquitecto português José Marques da Silva (Porto, 18 de outubro de 1869 — 6 de junho de 1947). Para além da reabilitação deste edifício, a renovação do parque escolar feita nessa altura, contemplou para o Conservatório, a construção de um edifício onde se situam auditórios de várias dimensões, a biblioteca e as instalações do 1º Ciclo.

Nestas instalações trabalham cerca de 200 profissionais, entre pessoal docente e não docente, dos quais cerca de 130 são docentes pertencentes à área de formação vocacional.

A sua oferta educativa inclui: 1º ciclo (regime integrado ou supletivo), Curso Básico de música (Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo), Curso Secundário de Música: Instrumento, Formação Musical, Composição, Canto (Curso Artístico Especializado – em regime integrado, articulado ou supletivo)

Mas a importância e influência do Conservatório de Música do Porto, vai muito para além da sua componente lectiva. A equipe de produção do CMP organiza e apoia a

produção anual de centenas de eventos, em parcerias com várias instituições da cidade, levando o trabalho dos alunos para fora de portas, garantindo através das suas inúmeras actividades, uma presença destacada na vida cultural de toda a região e fazendo do seu auditório um palco destacado da cidade. Além disso são organizadas no CMP variadíssimas acções de formação e concursos nacionais e internacionais, envolvendo nomes de relevo mundial.

Assim, a missão do Conservatório de Música do Porto é a de *garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos* (Porto, 2015), tendo para tal como principais linha orientadoras:

a) A preparação dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos, no ensino superior; para a entrada no mercado de trabalho, em profissões de nível intermédio; para o desenvolvimento cultural do indivíduo, numa perspectiva de formação integral.

b) A formação específica do aluno, proporcionando-lhe o conhecimento e domínio das diversas áreas que integram a sua formação musical. Esta deverá contemplar uma sólida formação ao nível da prática instrumental; uma aprofundada formação teórico-prática ao nível das ciências musicais; uma elevada capacidade de leitura musical; um domínio interpretativo de diferentes géneros e estilos musicais; familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua interpretação; prática continuada de música de conjunto.(Porto, 2015)

1.2 A Variante Jazz

Neste contexto, o jazz tem tido no Conservatório uma presença constante desde o final dos anos 90, através da introdução desta área da Música como opção, na disciplina de classes de conjunto – *Combo* – cujo responsável era o Professor Paulino Garcia. Desde 2009 com a entrada do professor Paulo Carvalho e por iniciativa deste, foi formada a Orquestra de Jazz, o que aumentou consideravelmente o número de alunos interessados no Jazz, bem como o seu nível de envolvimento nos *Combos*.

Relatório de Estágio

Resultando de uma parceria entre a recém-formada Associação Porta-Jazz, e da sua direcção da qual fiz e faço parte, e da direcção do CMP, deu-se a abertura, em 2011, dos cursos livres de instrumento e canto Jazz.

Apesar disto, a oferta do conservatório não teve, até então, e pela natureza das ofertas, um nível de compromisso dos alunos que satisfizesse a realidade do ensino superior, nesta área.

A primeira instituição de ensino superior na Península Ibérica a oferecer um curso superior de *performance* em jazz foi a Escola Superior e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE), em 2001. Desde então surgiram mais 4 licenciaturas em todo o país, e outras tantas em Espanha.

Na tentativa de criar uma oferta sólida para a preparação dos alunos para o seguimento de estudos em Jazz a nível superior, foi criado em 2010 o curso profissional de instrumentista Jazz, liderado por um grupo de ex-alunos da ESMAE e o conservatório de música da JOBRA.

Acreditando na oferta educativa do conservatório, como vasta e não restritiva como a que pode ser a de um curso profissional, e tendo em conta o historial de sucesso da conduta da própria instituição, foi criada em 2012 a Variante Jazz do Curso Secundário de Instrumento e Canto. Este passo apenas foi possível com o esforço e vontade da direcção do CMP, nomeadamente do seu director o professor Moreira Jorge, dos professores de Jazz do CMP e da direcção da Associação Porta-Jazz.

Os resultados são já bastante positivos, com muitos alunos saídos da variante Jazz a ingressar no ensino superior, mostrando competências ali adquiridas e prosseguindo estudos nesta área.

A Variante Jazz difere na especificidade de algumas disciplinas: Instrumento, Classes de Conjunto e Instrumento de Tecla; e pressupõe (à excepção do curso de canto) que os alunos tenham o 5º grau (9º ano) de instrumento concluído. De resto, todas as disciplinas são comuns à vertente clássica. A disciplina *acompanhamento e improvisação* da variante Jazz está disponível para os pianistas clássicos, bem como a de *instrumento tecla* da variante Jazz que está disponível para os outros instrumentistas da área do clássico.

A classe de *Combos* do Prof. Paulo Carvalho continua a estar disponível para os alunos do ensino básico e secundário de Clássico, funcionando simultaneamente como preparação para os interessados na variante Jazz. A Orquestra de Jazz, que também dirige, tem a participação dos alunos da variante Jazz e da variante Clássica.

1.3 Alunos e Professores

A adesão dos alunos à variante Jazz tem sido progressiva ao longo destes 4 anos de existência. A oferta de cursos nesta variante está disponível para Canto, Saxofone, Flauta, Trompete, Trombone, Piano, Guitarra, Contrabaixo e Percussão (Vibrafone / Bateria).

O curso começou com alunos inscritos na disciplina de piano, saxofone e canto. Actualmente tem também alunos de guitarra. Em todos os casos há alunos do regime integrado e supletivo, funcionando o curso com professores dos instrumentos em que há alunos inscritos. Trata-se de um corpo docente (no qual me incluo) com muitos anos de experiência de ensino, em vários contextos diferentes.

Apesar da “popularidade” da variante entre os alunos, sentimos que existe ainda uma desconfiança, sobretudo para os encarregados de educação, quanto à seriedade e formalidade do ensino do Jazz e em relação às possibilidades profissionais dessa progressão de estudos. Muitos dos alunos inscritos na variante transferiram-se apenas no 11º ano (7º grau), revelando apenas nessa altura, confiança e autonomia para fazer essas decisões.

As classes de conjunto da variante jazz, por estes motivos, contam também com alunos da variante clássica – nomeadamente de percussão.

1.4 Actividades e dinâmica do curso

Muitas das actividades organizadas pelo corpo docente da variante Jazz, dada a sua recente formação, têm uma componente forte de divulgação e esclarecimento, não obstante o trabalho que tem sido feito há muito mais tempo pelo prof. Paulo Carvalho através da sua orquestra e *combos*.

Relatório de Estágio

Para além da participação da orquestra e *combos* em vários eventos, resultantes das parcerias estabelecidas pelo Conservatório, têm sido organizadas várias iniciativas pelo alunos e professores da variante Jazz. Uma das mais significativas é o “Jazz no CMP”, evento anual que vai na sua 3ª edição. O “Jazz no CMP” é um evento que inclui vários concertos, sendo que, ao contrário das edições anteriores, este ano foi preenchido apenas com concertos de alunos (6 concertos) e professores (1 concerto) do CMP, demonstrando assim a evolução do próprio curso. Foi também realizado um espectáculo de homenagem a Billie Holliday, que envolveu todos os alunos da variante Jazz, *combos* e orquestra.

Outra actividade que é realizada frequentemente são as *Jam Sessions* no Piano Bar do CMP. Esta é uma iniciativa dos próprios alunos e serve como ponto de troca de experiências entre os alunos e professores, e onde os *combos* da variante Jazz podem apresentar o seu trabalho regular aos outros alunos, professores, familiares e amigos.

PARTE II - Prática de Ensino Supervisionada

2 Espaço de Reflexão

Em parte condicionado pela situação particular da oferta de ensino oficial na área do Jazz, que descrevi anteriormente, mas também levado pela minha própria realidade profissional enquanto docente dentro e fora do CMP, no meu estágio tentei abrir a minha prática educativa ao maior número de áreas possível. Assim as aulas supervisionadas cujas planificações abaixo descrevo, e sobre as quais faço esta reflexão, abrangem as classes de *Orquestra de Jazz, Combos e Instrumento Jazz*.

Por serem (às excepção da Orquestra de Jazz) disciplinas que normalmente lecciono no CMP e das quais fui responsável pela elaboração de programas e conteúdos, este estágio foi sobretudo um espaço de reflexão sobre a minha prática global enquanto docente, e do meu papel enquanto interveniente na vida e opções dos alunos. Assim fui sempre questionando os programas que elaborei, e sobretudo a minha atitude perante os alunos e a sua avaliação.

Um dos cuidados que tive com algum rigor, na planificação das aulas, foi o de alinhar os **objectivos específicos** das aulas com as **estratégias propostas e com os critérios de avaliação**. Creio que ao fazê-lo, ajudou-me a ter sempre presente o objectivo a realizar a cada momento, evitando cair no erro, que me fui apercebendo ser comum, de tentar corrigir e abordar tudo ao mesmo tempo. Quanto a mim, podemos assim evitar sensações de frustração no aluno evitando que este pense que “está a fazer tudo mal”. Isto permitiu-me gerir melhor a minha tolerância aos erros, diferenciando a sua importância a cada momento.

As planificações tiveram em conta os conteúdos dos programas da disciplina, mas sobretudo o momento em que cada aluno/grupo de alunos se encontrava. A abordagem a cada situação, embora de certo tenha um cunho pessoal, foi feita na tentativa de fazer chegar a mensagem a cada aluno especificamente, como tal e para tal, de forma diferente, tendo em conta os seus particulares ritmos de aprendizagem.

2.1 Observações Orquestra

As observações de aulas que efectuei, foram feitas no contexto das classes de conjunto mais especificamente a Orquestra de Jazz do CMP.

Como referi, a Orquestra de Jazz é dirigida pelo professor Paulo Carvalho, que é o professor mais experiente na área do Jazz com alunos do CMP.

Neste sentido foi importante perceber a relação que estabelece dentro e fora da aula com estes alunos, já que a actividade desta orquestra vai muito para além da sala de aula, estendendo-se, como referi anteriormente, aos vários concertos e apresentações feitas durante o ano lectivo.

Apesar de eu próprio ter experiência de 8 anos na direcção de uma orquestra numa escola, e de fazer parte da Orquestra Jazz de Matosinhos desde 2009, este contexto é bastante diferente pois inclui apenas alunos do ensino secundário, ao contrário da minha própria experiencia onde estou habituado a lidar com alunos mais velhos.

A gestão da sala de aula num contexto de orquestra traz outras implicações, para além do simples facto de se ter que lidar com 17 alunos em simultâneo. Para além de este grupo de alunos ter que funcionar como tal – coordenadamente para bem do objectivo comum -, é um grupo ao qual se acresce os instrumentos que cada um toca. Um dos pontos mais sensíveis e recorrentes é o de gerir os momentos em que não se está a tocar. O ruído que cada elemento pode fazer ao tocar distraidamente o seu instrumento pode chegar a níveis ensurdecadores, se forem todos ao mesmo tempo. Assim a gestão da disciplina dos alunos e respeito pelos momentos em que se pára de tocar, depende directamente do professor e da sua capacidade em direccionar a atenção dos alunos para si.

Uma das estratégias que constatei ser utilizada, foi a de uma dinâmica de aula intensa, em que os objectivos a cada momento são bem definidos e as tarefas para os cumprir também o são. Aqui coloca-se sempre uma dificuldade porque em várias fases da aula há objectivos que são específicos para as diferentes secções (metais/ madeiras /secção rítmica), ou mesmo para indivíduos isoladamente, o que exige que o “numeroso” resto da turma se mantenha concentrado embora em inactividade.

Relatório de Estágio

Para agravar, os alunos do ensino integrado chegavam ligeiramente atrasados à aula, por incompatibilidade do seu horário. Nestes momentos, o Professor seguia com a aula normalmente para os outros alunos não dispersarem a sua atenção.

Esta dinâmica intensa de aula, foi sendo alternada com pequenos momentos de descompressão mais informais e em que constatei que o professor conhecia bem cada aluno e a forma como reagiam, escolhendo individualmente a maneira de abordar cada um deles. Algumas vezes, nesses momentos, o professor contou uma história relacionada com a sua experiência profissional (passada ou actual), normalmente de contorno humorístico.

Também a exaltação da importância do grupo e deste funcionar como tal, foi uma constante. O mesmo foi sendo referido em relação à importância das actuações ao vivo e da responsabilidade que cada uma delas acarretava, para o CMP e por consequência para cada um dos alunos – estendendo a responsabilização dos alunos, para além da aula, aos ensaios de som nos dias dos concertos, nomeadamente no cumprimento dos horários programados.

A escolha do repertório, para além do seu objectivo didáctica, também me pareceu feita no sentido dos alunos se identificarem com as peças propostas.

A aula de Orquestra foi observada em conjunto com outro estagiário e docente do CMP, Paulo Gomes, tendo a prática educativa reflectido essa dinâmica, como descreverei mais à frente.

2.2 Aula de Orquestra 1 e 2

Da observação das aulas de Orquestra, compreendemos que a grande maioria do tempo estava destinado à preparação de repertório, muitas vezes positivamente pressionado por concertos com data programada. As aulas, centram-se portanto na interpretação, na eficiência do grupo e na disciplina da turma.

Pareceu-nos pertinente construir esta série de 3 aulas destinadas à consolidação de noções estilísticas básicas, essenciais à interpretação do repertório clássico de Big Band, que ajudassem ao funcionamento do grupo nas aulas seguintes.

A primeira questão abordada foi a noção de *Swing*. Apesar de os alunos não

Relatório de Estágio

pertencerem, na maioria, à Variante Jazz, o contexto da Orquestra de Jazz fá-los compreender empiricamente, através das indicações do professor, a forma de interpretar determinados ritmos. Nota-se, no entanto, que há mais dificuldade em interpretar o repertório de *Swing* com rigor estilístico. Trata-se de um ritmo de subdivisão ternária e com acentuação contrária ao repertório, que os alunos em causa habitualmente interpretam nas aulas de instrumento.

Também quisemos esclarecer o papel de cada elemento/naípe na escrita para este tipo de *Ensemble*, numa tentativa de melhorar a autonomia dos alunos nas questões dinâmicas e de interpretação das obras. Isto foi feito, incidindo na estrutura harmónica da peça abordada, e nas várias secções estruturais da peça.

Todos estes conceitos foram abordados através da improvisação, outro aspecto com o qual nem todos os alunos estão familiarizados.

Na **aula 1**, enquanto os alunos se instalavam coloquei na aparelhagem para ser escutada, a peça sobre a qual nos iríamos debruçar neste grupo de aulas. Após os alunos estarem sentados nas cadeiras a cada um destinadas, comecei por tentar fazer compreender a estrutura harmónica do Blues correspondente à peça em causa. Isto foi feito com uma série de exercícios transmitidos oralmente e que os alunos executaram em conjunto (naípe e *tutti*).

Posteriormente, tentei fazer compreender aos alunos, a *escala de blues* aplicável neste contexto. Pela aplicação desta escala foram executados vários exercícios de rítmico e de articulação. Estes exercícios também foram executados em conjunto (naípe e *tutti*).

Em ambos os casos fui solicitando aos alunos da Variante Jazz, ou aos mais familiarizados com a linguagem, que exemplificassem para os outros.

Com esta dinâmica consegui que os alunos mantivessem a sua atenção, mostrando respeito por quem estava a exemplificar e, simultaneamente, sentissem a confiança de experimentar nos momentos de conjunto.

A aplicação destes exercícios foi feita seguidamente através da interpretação de pequenos excertos da peça (frases), tentando manter o rigor conseguido nos exercícios anteriormente propostos.

A última parte da aula foi dedicada a esclarecer a estrutura da peça, sendo abordada a

noção de *Solo*, *Riff* e *background*. Isto foi feito através da improvisação individual e em conjunto, introduzindo assim também estas matérias.

Nesta fase propus alguns exercícios que envolveram a criação de frases feitas individualmente e repetidas pelo grupo. Aqui tive que gerir os diferentes graus de familiaridade com a improvisação. Deparei-me com alguns alunos que inicialmente não conseguiram criar uma frase melódica – pelo que lhes pedi para apenas criarem o ritmo da frase; tive em alguns casos que abrir a possibilidade de o fazerem, apenas batendo o ritmo com as mãos. Em qualquer um dos casos, a frase foi repetida e usada pelo grupo, mostrando a pertinência da intervenção individual de cada um. Estas frases foram usadas como *backgrounds* para os solos, dos que se sentiram mais confiantes para o fazer.

No comentário da professora supervisora, ficou a nota que esta parte da aula poderia ter tido mais reforço positivo, por forma a aumentar a confiança dos alunos. Nota que tomei em consideração para as aulas seguintes, revendo a minha postura perante os alunos.

Na **aula 2**, comecei por chamar a atenção para as secções da peça, correspondentes às que tínhamos estudado na aula anterior. Constatei que foi fácil para os alunos compreenderem estas secções na peça estudada, depois de eles mesmo terem criado as suas.

Foi trabalhado algum do material escrito, com o pormenor possível no pouco tempo de aula. Seguidamente tentámos definir uma estrutura para a peça, diferente da que estava escrita. Ou seja, para a além do *tema*, e *Intro* da peça foram tocados dois dos *backgrounds* escritos e vários criados no momento por alunos individualmente, e repetidos pela orquestra. A secção rítmica orientada pelo prof. Paulo Gomes, foi interagindo com estes *backgrounds* e criando o acompanhamento em tempo real, tendo que fazer o exercício de tocar sem apoio da partitura.

PLANIFICAÇÃO AULAS ORQUESTRA

Informação geral

Conservatório de Música do Porto

6 de Janeiro 2015

Prof. Supervisor (ESMAE): Sofia Lourenço

Relatório de Estágio

Prof. Cooperante (CMP): Paulo Carvalho

Classe de conjunto: Orquestra de Jazz.

Local da aula: Sala de Orquestra

Alunos do curso secundário.

Docente da disciplina: Paulo Carvalho

Contextualização

Esta orquestra, dirigida pelo prof. Paulo Carvalho, tem uma actividade regular com ensaios semanais e apresentações frequentes no CMP e fora dele.

Na formação actual, três dos saxofonistas pertencem à classe do professor João Pedro Brandão, o guitarrista à classe do prof. António Pedro Neves, e os restantes a classes de instrumento da variante clássica.

Alguns dos alunos frequentam *combos* com o prof. João Pedro Brandão (variante Jazz) e com o prof. Paulo Carvalho, e a unidade curricular de Acompanhamento e Improvisação com o prof. Paulo Gomes, tendo através destas unidades uma iniciação às características principais deste género musical.

- **PARTE 1 (Aula 1)** (Prof. João Pedro Brandão) em que se trabalharão as particularidades da secção de sopros na orquestra de jazz.
- **PARTE 2** (Prof. Paulo Gomes) em que o foco será dirigido à secção rítmica.
- **PARTE 3 (Aula 2)** (ambos professores) com o objectivo de articular as matérias das duas primeiras partes.

Recursos a utilizar nestas aulas

1 bateria, 1 piano, 1 contrabaixo, 1 guitarra, amplificadores para contrabaixo e guitarra, instrumentos de sopro pertencentes aos alunos, estantes e cadeiras, partituras, lápis e borracha.

Conteúdos

- Estrutura Harmónica do Blues
- Tema “The Blues Machine” (Nestico, 1983)

Objectivos Gerais

Consolidar noções estilísticas básicas essenciais à interpretação do repertório clássico de Big Band, bem como esclarecer o papel de cada elemento/naípe na escrita para este tipo de *Ensemble*.

2.2.1 Aula Orquestra 1

Objectivos Específicos

1) Fazer compreender a estrutura harmónica do Blues.

Estratégias:

- tocar tónicas dos acordes com acompanhamento ao Piano
 - o por *naípe / tutti*
- tocar arpejos com acompanhamento ao Piano
 - o por *naípe / tutti*

2) Consolidação da noção de *Swing*.

Estratégias:

- tocar escala de Blues à tercina
- tocar contratempos (última tercina)
- tocar escala de blues à colcheia tercinada
 - o articulação acentuação da sincopa e 2º e 4º tempo
- tocar frases da peça a ser estudada
 - o por *naípe / tutti*

3) Esclarecer noção de *Riff* e *background*, Improvisação individual e em conjunto / interacção.

Estratégias:

- **tocar** frase idiomáticas da linguagem
 - o imitação e repetição de 2 em 2 compassos

Relatório de Estágio

- imitação e repetição de 4 em 4 compassos
- tocar ritmo no piano
 - imitação com notas da escala de blues
- **improvisação** de frase, imitação e repetição de 4 em 4 compassos
 - 1 aluno sugere os outros imitam e repetem
 - por *naïpe* / *tutti*
 - 1 aluno improvisa sob o background

Sequência das actividades

0:00	Apresentação (certificar que todos têm lápis e borracha) Audição parcial da Peça
0:05	Exercícios sobre estrutura harmónica do Blues
0:15	Exercícios sobre <i>Swing</i>
0:25	Exercícios sobre Riffs, Backgrounds (com improvisação) - registo de alguns dos elementos criados para utilização na Parte 3
0:35	Análise da estrutura da peça (<i>intro, tema, backgrounds, interludio, soli saxofones, shout chorus, final</i>)
0:40	recomendações para trabalhar no intervalo

2.2.2 Aula Orquestra 2

Objectivos específicos

1) Compreensão global da peça.

Estratégias

- Audição da Peça
- Reforço da análise das secções
- Leitura das secções separadamente e em pormenor

Relatório de Estágio

2) - Aplicação do material gerado nas Partes 1 e 2

- Criação de Acompanhamento em tempo real (PG)

Estratégias

- definição da estrutura da peça, incluindo partes escritas, improvisadas e solísticas
- Criação de *Backgrounds* com interacção da secção rítmica

Sequencia de actividades

0:00	Audição da peça
0:10	1ª leitura do Arranjo – <i>intro, Tema, Background 1 e 2, shout-chorus.</i>
0:20	Pormenores de leitura (ritmo, articulação e dinâmica)
0:30	Criação de <i>comping</i> para solista Criação de <i>Backgrounds</i> com interacção da Secção Rítmica 2ª leitura do Arranjo
0:45	Esclarecimento de dúvidas, sugestão de actividades.

Avaliação

Parâmetros		Nível de desempenho		
		insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade; Pontualidade	Não é assíduo nem pontual	Assíduo pouco pontual	Assíduo e pontual
	Atenção e interesse	Desinteressado; não questiona	Interessado; não questiona	Interessado; questiona
Aspectos Técnicos e artísticos	Som, afinação e Swing	Som fraco; articulação, contrária ao swing	Som sólido; swing não assimilado	Som sólido; swing assimilado
	Conhecimento harmónico	Não domina os arpejos	Domina escala de Blues	Domina arpejos e escala de Blues e

		abordados e escala de blues		
	Improvisação / interacção	Aplica ferramentas isoladamente	Combina ferramentas	Combina ferramentas e frases idiomáticas adquiridas

Tabela 1 – Grelha avaliação aula de Orquestra

2.3 Aulas de *Combo* 1, 2 e 3

A aula de *Combo* é, na nossa perspectiva (docentes jazz CMP), um pilar fulcral na formação de músicos de jazz. Aqui é o lugar onde se põe em prática e consolida tudo o apreendido nas aulas de instrumento, e onde se abordam conceitos importantíssimos numa música que se pressupõe ser maioritariamente improvisada – individual e colectivamente.

Nestas aulas, tento ajudar a desenvolver nos alunos várias capacidades - ouvir enquanto tocam; ouvir quando não tocam; interagir quando tocam - isto permite-lhes serem capazes de decidir sobre a forma, dinâmica, etc, tomando as decisões em tempo real e em conjunto. Para isso aprendem a perceber a influência das acções e decisões de cada um no todo, e a não terem medo de as tomar individualmente. Da mesma forma, espero que obtenham a capacidade de respeitar, assimilar e incorporar as decisões dos outros, para bem da música e do momento.

Ao mesmo tempo a aula de *Combo* é um espaço onde os alunos têm oportunidade de contactar com outras formas de pensar a música para além da experiência que têm com o professor de instrumento. Aqui os alunos discutem as várias perspectivas que trazem da aula de instrumento e contactam com a de mais um professor. O *combo* é portanto uma aula que abrange várias temáticas e que serve de espaço de reflexão sobre várias perspectivas de análise dessas mesmas temáticas.

Este é um grupo de alunos com quem me dá especial prazer partilhar a sala de aula. São alunos interessados na Música, curiosos, autónomos na pesquisa, ávidos em saber mais e, por isso mesmo, pertinentemente interventivos.

Isto acontece num grupo aparentemente bastante heterogéneo. Tem alunos do ensino integrado e supletivo; de diferente idades (15 – 20) e em níveis diferentes (técnica e artisticamente). Não obstante, suportam-se e incentivam-se uns aos outros, com uma consciência de grupo bastante apurada. Para além do meu incentivo a este tipo de pensamento – tentando responsabiliza-los sempre como grupo, pelas boas e menos boas façanhas – é na diversidade que encontro resposta para esta dinâmica. Desde a aluna mais nova e extremamente empenhada que estimula a performance dos outros, passando pela aluna organizada que garante que todos têm as partituras em ordem, ao aluno com bom humor e capacidade de encaixe que provoca um sentido paternal nos outros, ou o aluno que não é da variante e traz perguntas pertinentes para os outros.

No conjunto destas três aulas foram abordadas três peças que, embora pertençam a um universo comum do mesmo compositor (Horace Silver), apresentam particularidades específicas. Para além disso, uma das peças já tinha sido tema de aulas anteriores, mas estava a ser apresentada a um dos alunos pela primeira vez. Este aluno (flautista) tinha acabado de se transferir para a Variante Jazz, e como tal, esta era a sua primeira aula de Combo.

A primeira peça tem um contexto rítmico específico que exigiu usar grande parte da **aula 1** para a sua interiorização. No entanto, deixei espaço para a leitura das secções, e para a aplicação do que ritmo apreendido. Também previ o momento final da aula para a improvisação numa perspectiva de abordagem auditiva/intuitiva, sem espaço para análise – esta é uma faceta que creio ser importante explorar para impedir que a improvisação seja um acto meramente racional. É fácil para um músico que esteja a começar a lidar com instrumentos de análise para a improvisação, fazê-lo sem sucesso na combinação do conhecimento com a intuição (audição).

Para a interiorização do ritmo da primeira e terceira secção do tema *Pretty Eyes* (ver Anexo 3), sugeri aos alunos uma série de exercícios feitos com palmas, batendo o tempo com o pé. Estes exercícios foram feitos em conjunto. Todos os alunos aprenderam o padrão rítmico que o baterista posteriormente orquestrou e que é fundamental para o entrosamento do grupo, e para a improvisação. A utilização do corpo na percepção rítmica (palmas, bater o pé, etc), é uma ferramenta que sugiro frequentemente antes de pedir para interpretar com o instrumento. Os alunos alinharam facilmente, em parte por já estarem habituados a fazê-lo em aulas anteriores.

De notar que o primeiro momento da aula foi reservado para a audição da peça, servindo esta como referencial principal para a interpretação da mesma.

Na **aula 2** centrámos o primeiro momento na análise da estrutura harmónica do tema da aula anterior. Para tal, reuni os alunos em torno do piano que serviu de espaço para todos observarmos um papel onde escrevi a grelha harmónica e comentámos as possibilidades analíticas. Esta é uma forma que encontrei, que exige que todos estejam juntos e concentrados, porque lhes peço (a qualquer um deles) para escreverem no papel as conclusões ou hipóteses de que estamos a falar. Este é um processo que me parece mais rápido e dinâmico do que a utilização do quadro da sala. Fui colocando questões aos alunos para chegarmos às relações de escala/tonalidade/acorde. Tentei que todos participassem nesta fase para garantir que todos estavam a seguir o raciocínio e ter a certeza que as conclusões eram apreendidas por todos. Tive, no entanto, que utilizar uma parte do tempo no final desta fase para rever o raciocínio com o saxofonista, por se tratar de um instrumento transpositor, garantindo que este iria conseguir transportar o raciocínio para a sua tonalidade.

Logo após a análise, sugeri que tocassem as “escalas e arpejos” encontrados. E de seguida cantássemos esse mesmo material. Para lá do aspecto didáctico que cantar este material tem para os instrumentistas, isto também ajuda a cantora a ganhar confiança, pois esta terá mais dificuldade em fazê-lo à primeira por não recorrer, naturalmente, às ferramentas mecânicas que estão ao dispor dos instrumentistas.

A fase seguinte da aula destinou-se à experimentação das ferramentas anteriormente apreendidas (nesta e na aula anterior). Para tal definiu-se uma sequência de solistas - foi tocado o tema inicial, todos solaram sobre a estrutura, e tocado o tema final. Foram revistos os pontos onde apresentaram mais dificuldades.

Seguidamente passámos à peça *St Vitus Dance* (ver Anexo 4), também de Horace Silver. Esta peça tem um ambiente rítmico de *swing*, mais familiar dos aluno, mas que precisa de ser consolidado, nomeadamente pelo aluno que se transferiu recentemente para a variante, numa perspectiva de gestão diferenciada da sala de aula. Nessa perspectiva, este é um tema de andamento rápido, que contém muitas acentuações (*Kicks*) para a secção rítmica e cuja melodia exige bastante em termos de articulação idiomática, nomeadamente para a voz que terá que coordenar esses factores com a letra da música.

O áudio desta peça, tal como a anterior, já tinha sido colocado à disposição dos alunos, para estes ouvirem antes de chegarem à aula. Constatei que todos o tinham feito, demonstrando mais uma vez o seu interesse e sentido de responsabilidade. Distribuí as partituras que correspondem à minha adaptação do arranjo disponibilizado para a instrumentação deste *Combo*. Escutámos a peça, pela versão de Dee Dee Bridgwater, que iria ser a nossa referência para a interpretação, seguindo a partitura disponibilizada.

Foram lidas as partituras separadamente pela secção rítmica e pelos sopros/voz. Isto foi feito com velocidade progressiva e frase a frase (2 ou 4 compassos). Verificámos pormenores rítmicos, de afinação, articulação. Depois tocaram todos juntos de forma progressivamente mais rápida.

Os objectivos foram atingidos com alguma facilidade fruto da concentração e empenho dos alunos.

A **aula 3** destinou-se a fazer compreender a estrutura harmónica da peça *St Vitus Dance*, e explorar a improvisação nessa mesma estrutura. A última parte da aula foi reservada para a revisão da peça *Señor Blues*, já abordada em aulas anteriores.

Da mesma forma que na aula 2, reuni os alunos em torno do piano e analisámos a estrutura harmónica do tema proposto. O processo seguinte foi em tudo semelhante ao da aula anterior – cantar e tocar o material (escalas e arpejos), seguidamente experimentar esse mesmo material, individualmente.

Este momentos de experimentação individual, servem para consolidar alguns aspectos que temos trabalhado ao longo do ano com a secção rítmica e solistas. Aspectos de interacção dentro da secção rítmica e com os solistas. Este é para mim o trabalho mais importante, pois é o que alerta para audição atenta do que o grupo está a gerar e o que permite que esse material gerado seja realmente interessante e intencionalmente de todo o grupo – não apenas uma soma de partes. Nesta fase em que o solista está “apenas” a experimentar o material analítico apreendido, é o momento para a secção trabalhar mais focada entre si.

Depois definimos uma sequência de solistas e fizemos uma “versão” da peça com Intro, Exposição do Tema, Solos, Reexposição do tema e Coda. Isto exige já aos alunos grande nível de concentração, pois esta estrutura não está explícita na partitura. Ao mesmo tempo que criam em tempo real, têm que estar cientes da macro estrutura para

Relatório de Estágio

dimensionarem o seu próprio solo e este ter uma determinada direcção, bem como saberem exactamente a sequência das secções.

Na última fase da aula revimos a peça *Señor Blues*, dirigindo a atenção minha e dos alunos para a garantia que o “novo” aluno estaria a seguir a informação que fomos passando. Neste sentido, os outros alunos colaboraram e foram também mostrando os seus pontos de vista sobre os assuntos abordados (ritmo, análise harmónica).

Este é um *Combo* que funciona numa dinâmica própria e muito eficiente. Tento sempre que haja espaço para a opinião de cada um, mas também que haja um ritmo de trabalho proporcional às suas capacidades. Nesse sentido, mudo o material abordado ao longo da aula, excepto se vejo que lhes está a dar uma satisfação especial. Notei isso, por exemplo, quando praticámos o ritmo *Bembe* nas suas várias possibilidades durante a aula. Fizemo-lo com o corpo (palmas e pés) e com o instrumento. Constatei que andaram nos dias seguintes a “passar” os padrões aos seus colegas nos corredores, bastante entusiasmados com o “feito”.

Este *Combo* recebe muitos elogios nas suas apresentações, sobretudo por se notar que há um trabalho intenso e focado por parte dos alunos. Consequentemente a sua evolução durante este ano foi espantosa.

PLANIFICAÇÃO AULAS COMBO

Informação geral

Conservatório de Música do Porto

20 de Abril 2016

Prof. Supervisor (ESMAE): Sofia Lourenço

Prof. Cooperante (CMP): Paulo Carvalho

Classe de conjunto: Combo Variante Jazz.

Local da aula: Sala -2.03 (Sala de Jazz)

Alunos do curso secundário.

Docente: João Pedro Brandão

Contextualização

O Combo funciona com alunos do 10º e 11º anos da variante jazz (pianistas, Saxofone, Flauta, Canto) e com a colaboração de alunos da variante clássica (Bateria, Trombone e Flauta).

Por falta de alunos de contrabaixo nesta variante e simultaneamente com o objectivo de absorver mais do que um pianista, as alunas de piano alternam a função de acompanhamento/solo com a de “baixistas” num teclado electrónico.

Este é um Combo formado por alunos com muito interesse pela música e com um rendimento geral bastante elevado.

Foram até à data estudados 9 temas e espera-se introduzir mais 2 nestas aulas.

Estas serão as primeiras aulas em que participará um flautista que recentemente se transferiu para a Vertente Jazz.

Recursos a utilizar nestas aulas

1 bateria, 1 piano, 1 contrabaixo, 1 guitarra, amplificadores para contrabaixo e guitarra, amplificador para flauta e voz, instrumentos de sopro pertencentes aos alunos, estantes e cadeiras, partituras, lápis e borracha.

Conteúdos

- “Pretty Eyes” Horace Silver
- “St. Vitus Dance” Horace Silver
- “Señor Blues” Horace Silver

Objectivos Gerais

Conhecimento de repertório essencial da história do Jazz, centrado no autor Horace Silver.

Consolidar abordagem a Ritmos com subdivisão ternária.

Consolidar abordagem analítica das grelhas harmónicas dos temas.

Apreender relações escala-acorde

Trabalhar interacção do grupo: dentro da secção rítmica; secção rítmica com solistas

2.3.1 Aula Combo 1

Objectivos Específicos

1) Fazer compreender o Tema *Pretty Eyes* – Melodia, Ritmo, Estrutura

Estratégias:

- Ouvir versão de Dee Dee Bridgewater e versão original de Horace Silver
- Rimo do B – tocar tercinas (vários padrões)
- Tocar Partes separadamente
- Tocar Partes em conjunto

Sequência das actividades

0:00	Montagem do Material Distribuição de partituras Audição parcial <i>Pretty Eyes</i> versão Dee Bridgewater e Horace Silver
0:10	Exercícios sobre 9/8 (<i>Bembe</i> parcial)
0:15	Tocar partes separadamente (Secção rítmica / secção melódica)
0:30	Tocar a peça com todo o <i>Ensemble</i> ; improvisação

2.3.2 Aula Combo 2

Objectivos específicos

1) Fazer compreender a estrutura harmónica do Tema *Pretty Eyes* e relações Escala / Acorde

Estratégias:

- Análise da Harmonia – determinação dos modos
- tocar modos em cada compasso
- cantar modos em cada compasso
- tocar arpejos de cada acorde

2) Improvisação sobre a grelha harmónica “*Pretty Eyes*”

Estratégias:

- Cada aluno improvisará utilizando as ferramentas do ponto anterior
- Interação secção rítmica
 - o Imitação / contraposição

3) Fazer compreender o tema *St Vitus Dance* – Melodia, Ritmo, Estrutura

Estratégias:

- Ouvir versão de Dee Dee Bridgewater e versão original de Horace Silver
- Tocar partes separadamente
- Tocar Partes Juntas

Sequencia de actividades

0:00	Análise Estrutura Harmónica <i>Pretty Eyes</i> <ul style="list-style-type: none">– tonalidade e alterações: tocar / cantar– tocar arpejos
0:20	Prática do Tema e improvisação.
0:30	Audição Parcial <i>St Vitus Dance</i> versão Dee Dee Bridgewater e Horace Silver
0:35	Leitura Secção Rítmica; Leitura Solistas

2.3.3 Aula Combo 3

Objectivos específicos

1) Fazer compreender a estrutura harmónica do Tema *St Vitus Dance* e relações Escala / Acorde

Estratégias:

- Análise da Harmonia – determinação dos modos
- tocar tonalidade e alterações em cada compasso

Relatório de Estágio

- cantar tonalidade e alterações em cada compasso
- tocar arpejos de cada acorde

2) Improvisação sobre a grelha harmónica “*St Vitus Dance*”

Estratégias:

- Cada aluno improvisará utilizando as ferramentas do ponto anterior
- Interação secção rítmica
 - o Imitação / contraposição

3) Revisão do Tema *Señor Blues* – Ritmo, Análise Harmónica, Tema e improvisação

Estratégias:

- Tocar Ritmo “Bembe”
- Tocar Tema
- Análise Harmónica (Transpondo à tonalidade C)
- Tocar tema c/ improvisação individual

Sequencia de actividades

0:00	Análise Estrutura Harmónica <i>St Vitus Dance</i> <ul style="list-style-type: none">– tonalidade e alterações: tocar / cantar– tocar arpejos
0:10	Prática do Tema e improvisação.
0:30	Revisão análise Harmónica <i>Señor Blues</i>
0:35	Prática de Ritmo <i>Bembe</i>
0:40	Tema e improvisação

Espera-se no final da aula que os alunos tenham apreendido as ferramentas para explorar em estudo individual.

As peças serão novamente abordadas nas aulas seguintes

Avaliação

Parâmetros		Nível de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade; Pontualidade	Não é assíduo nem pontual	Assíduo pouco pontual	Assíduo e pontual
	Atenção e interesse	Desinteressado; não questiona	Interessado; não questiona	Interessado; questiona
Aspectos Técnicos e artísticos	Som, afinação e Swing	Som fraco; articulação, contrária ao swing	Som sólido; swing não assimilado	Som sólido; swing assimilado
	Conhecimento harmónico	Não domina os arpejos abordados e escala de blues	Domina escala de Blues	Domina arpejos e escala de Blues e
	Improvisação / interacção	Aplica ferramentas isoladamente	Combina ferramentas	Combina ferramentas e frases idiomáticas adquiridas

Tabela 2 – Grelha avaliação aula Combo

2.4 Aulas de instrumento 1 e 2

O aluno que escolhi para incluir na minha prática educativa, é o que mais questões me faz colocar quanto ao meu papel de docente.

Este foi o primeiro aluno de saxofone a entrar na variante jazz no regime integrado. Acedeu ao curso no 10º ano tendo feito o 5º grau noutra escola. Neste momento encontra-se no 11º ano.

A falta de dedicação ao estudo notou-se desde o início. Fui compreendendo que este era um problema transversal a todas as disciplinas. Percebi também junto dos encarregados de educação que a falta de hábitos de trabalho individual era uma constante ao longo dos últimos anos, e que a sua própria exigência (dos pais) não ia para além da classificação de 10 valores como objectivo mínimo e suficiente.

A falta de estudo individual por parte do aluno era muitas vezes por si justificada pela relação conflituosa que afirmava ter com os pais, que não lhe permitia ter “à vontade” para estudar em casa. Na verdade, o aluno no primeiro semestre deste ano lectivo passou a estudar no CMP e isso teve resultados bastante positivos. Porém, pouco duradouros.

Convém desde logo fazer notar que o aluno não tem qualquer dificuldade intelectual. Antes pelo contrário, ele revela bastante facilidade para compreender todas as questões teóricas e de análise inerentes às matérias abordadas e eventualmente até em executá-las (tendo em conta o tempo de dedicação ao estudo). As suas dificuldades revelam-se especialmente nas questões artísticas e técnicas (som, articulação, tempo, expressividade), e na capacidade de aplicar as ferramentas teóricas em tempo real com sentido musical. É facilmente compreensível que isto se dá por uma falta de sensibilização para estas questões essenciais na música e para as quais ele não reserva tempo ou dedicação.

As estratégias que tentei com este aluno, no sentido de o motivar para o estudo, foram variadas. Tentei que a escolha do repertório tivesse a sua contribuição, de o aconselhar constantemente a assistir a música ao vivo – movendo os colegas para o levarem a ver os concertos -, de formar grupos com os seus colegas, de participar nos concertos e audições o máximo possível, de lhe fazer notar que o seu futuro a médio e

longo prazo estava dependente da suas escolhas no momento. Todas estas estratégias tiveram o conhecimento e apoio dos encarregados de educação.

O aluno é bem disposto, com um sentido de humor bastante aguçado e uma resiliência e resistência à pressão que demonstra também maturidade. No entanto a sua imaturidade revela-se na sua incapacidade de lidar com a questão do trabalho individual. Ele próprio ganhou consciência – em parte ao ver a evolução dos colegas – que o tempo de estudo individual é essencial, e em todas as aulas ele sai com vontade de evoluir nesse sentido. No entanto, frustra-se ao voltar na semana seguinte sem ter conseguido esse mesmo objectivo, revelando que se dispersa com muita facilidade.

Entre as estratégias, a que acabou por resultar mais foi a de o colocar em situação de pressão para concertos ou exames. Nesse sentido tentei que cada aula fosse também uma preparação para o próximo acontecimento (concerto, jam ou prova).

As aulas que aqui relato deram-se no 3º trimestre e o aluno estava em risco repetir o ano à disciplina de saxofone.

No início de cada aula, houve sempre uma pequena conversa sobre o seu estudo individual, a música que tinha ouvido ou descoberto, e os concertos a que (ou se) assistiu.

A primeira parte da **aula 1** foi dedicada à evolução na correcção da postura, som e articulação. Tentando colocar estas questões como essenciais e como sendo a via para a clareza do discurso ou ideias que esteja a passar – ou seja, as ideias podem ser boas mas têm que ser antes de mais, perceptíveis - ao mesmo tempo fiz notar que são as que causam a primeira impressão num júri de prova, por exemplo.

A segunda parte da aula 1 foi dedicada à consolidação de ferramentas de improvisação, aspectos que o aluno domina relativamente bem, apenas limitado pelas suas capacidades técnicas. Nesse sentido, fi-lo de forma a que sentisse confiança no seu domínio teórico das ferramentas, mas tentei puxar os exercícios para o nível seguinte de “andamento” e “articulação”.

A terceira fase da Aula 1 dediquei-a à análise da peça proposta para estas aulas – que iria ser objecto de avaliação na prova do final de ano, e ao mesmo tempo útil para a sua participação nas *Jam Sessions*. – na qual o aluno também não mostrou dificuldade.

A primeira fase da **Aula 2** foi dedicada à aplicação das ferramentas abordadas na aula anterior. O aluno mais uma vez não revela dificuldade de compreensão dos exercícios, está apenas limitado tecnicamente na sua aplicação. Isto é assumido por ele mesmo, como fruto da falta de prática dessas ferramentas técnicas/de improvisação. Estes momentos da aula, acabam por ser na prática, momentos de estudo acompanhado, incidindo na repetição e no aumento progressivo do andamento.

Na segunda fase da Aula 2, propus a tentativa de aplicar as mesmas ferramentas em tempo real – improvisação sobre a grelha e com *acompanhamento audio*. Simultaneamente aqui tento que o aluno aja concumitaneamente e em diferentes momentos de forma mais intuitiva, usando as suas capacidades de consciência auditiva – repetindo/imitando frases, recorrendo à melodia do tema original, explorando motivos melódicos. Esta coordenação de ferramentas, exige mais uma vez dedicação, experimentação individual do aluno, em muitas horas para além das dedicadas na aula – o que é recorrentemente insuficiente no caso deste aluno, como refiro.

A última fase da aula estava planeada para ser dedicada ao trabalho que o aluno teria feito em casa sobre uma das transcrições (auditiva) de um solo, a apresentar na prova final. No entanto, o aluno confessou que não trabalhou na tarefa. Tentei fazer-lhe notar mais uma vez a importância de o fazer, quer em termos da prova quer em termos dos resultados para a sua própria prestação que dali advêm. Colocámos em questão a escolha do solo, concluindo que não seria esse o problema. Revimos o pouco do trabalho sobre o solo que já tinha sido feito, e ouvimos a versão original apontando as dificuldades que iria encontrar e nas quais se deveria concentrar.

No final de cada aula, falámos sempre um pouco da sua evolução, colocando-o em situação de autoavaliação, para tomada de consciência do trabalho essencial que tem que fazer individualmente.

A avaliação do aluno no afinal de cada trimestre, tornou-se especialmente difícil pela discrepância que havia nos vários aspectos de aprendizagem e de evolução do aluno.

Apesar de tudo, o aluno evoluiu durante o ano, mas sempre constituindo uma frustração para mim por sentir que ele poderia fazer muito mais. Disse-me várias vezes que se sentia bem no CMP e que queria acabar aqui o curso; que tem vontade de ser melhor e

se dedicar mais; que está apesar de tudo a evoluir neste ponto. Fui concordando, mas tentando que se afastasse da ilusão de que o “mínimo” bastaria para seguir em frente.

PLANIFICAÇÃO AULAS INSTRUMENTO

Informação geral

Conservatório de Música do Porto

27 de Abril 2016

Prof. Supervisor (ESMAE): Sofia Lourenço

Prof. Cooperante (CMP): Paulo Carvalho

Aula Instrumento Saxofone - Variante Jazz.

Local da aula: Sala -2.03 (Sala de Jazz)

Recursos na sala: 1 piano, Colunas amplificação, computador, estante.

Aluno do curso secundário (11º ano)

Docente: João Pedro Brandão

Contextualização

Trata-se de um aluno que concluiu o 10º ano com a nota 10.

No 1º trimestre deste ano lectivo obteve nota 10 e no 2º obteve nota 9.

Tem alguma facilidade em adquirir as ferramentas teóricas (arpejos e inversões, escalas, análise harmónica, etc).

Porém a sua falta de estudo revela-se nas questões artísticas – som, articulação, tempo, interpretação.

Consequentemente a aplicação das ferramentas que facilmente compreende é posta em causa, por não as ter consolidadas na prática do instrumento.

Neste momento, apesar de ser um aluno que se mostra cada vez mais interessado pela música, vê posta em causa a sua transição de grau no final do ano.

Recursos a utilizar nestas aulas

Saxofone, piano, computador, colunas, caderno do aluno, lápis e borracha.

Conteúdos

Relatório de Estágio

- “There Will Never be Another You” – Harry Warren
- modos e arpejos da escala maior
- aproximações cromáticas
- Solo Phill Woods - “There Will Never be Another You”

Objectivos Gerais

Melhorar som, postura e articulação.

Consolidar abordagem analítica das grelhas harmónicas dos temas abordados.

Apreender relações escala-acorde.

Consolidar ferramentas de improvisação.

Desenvolver pratica auditiva.

2.4.1 Aula Instrumento 1

Objectivos Específicos

1) Melhorar som, postura e articulação

Estratégias:

- Escala cromática bpm = 60
 - Semínimas, Colcheias, Tercinas, Semicolcheias (articular pares, 3 a 3)
- Garantir a cada passo que o aluno tem consciência da sua postura e som

2) Consolidação de técnicas e ferramentas de improvisação:

Estratégias:

- Modo Lídio (ciclo das 5^{as}), colcheia *swingada* – acompanhado ao piano
- Arpejos m7 (ciclo das 5^{as}) – acompanhado ao piano
 - Ascendente (1357)
 - Descendente (7531)
 - Aproximação cromática simples ao 3º grau

3) Estudo do tema “There Will Never Be Another You”:

Estratégias:

- Análise da grelha harmónica
- relação escala / acorde

Sequência das actividades

0:00	Montagem do Material
0:03	Exercícios escala cromática
0:20	Modos e arpejos
0:30	Análise <i>There Will Never Be Another You</i>
0:37	Tocar uma escala por compasso

2.4.2 Aula de Instrumento 2

Objectivos específicos

1) Exploração de ferramentas improvisação aplicadas ao tema *There Will Never Be Another You*:

Estratégias:

- tocar arpejos (ascendentes, descendentes)
- incidência no *turn-around* final
- aproximações cromáticas ao 3º
- cromatismo 3º-1º e 5º-3º + arpejo

2) Improvisação sobre a grelha harmónica *There will never be another you*

Estratégias:

- Improvisação utilizando as ferramentas do ponto anterior – acompanhado ao piano / Play-a-long

3) Desenvolvimento do trabalho de transcrição do Solo de Phill Woods no tema *There will never be another you*

Estratégias:

- escuta e esclarecimento de dúvidas

Sequencia de actividades

0:00	<i>There will never be another you</i> Arpejos e Aproximações cromáticas
0:20	Improvisação (exploração de ferramentas)
0:30	Solo Phill Woods – escuta e esclarecimento de dúvidas
0:40	Autoavaliação

Espera-se no final da aula que os alunos tenham apreendido as ferramentas para explorar em estudo individual.

As problemáticas serão novamente abordadas nas aulas seguintes

Avaliação

Parâmetros		Nível de desempenho		
		insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade; Pontualidade	Não é assíduo nem pontual	Assíduo pouco pontual	Assíduo e pontual
	Atenção e interesse	Desinteressado; não questiona	Interessado; não questiona	Interessado; questiona
Aspectos Técnicos e artísticos	Som, afinação e Swing	Som fraco; articulação, contrária ao swing	Som sólido; swing não assimilado	Som sólido; swing assimilado
	Conhecimento harmónico	Não domina os modos e arpejos abordados	Domina modos	Domina arpejos e modos

Relatório de Estágio

	Improvisação / interacção	Aplica ferramentas isoladamente	Combina ferramentas	Combina ferramentas e frases idiomáticas adquiridas
--	------------------------------	---------------------------------------	------------------------	--

Tabela 3 – Grelha avaliação aula Instrumento

PARTE III – Projecto de Investigação

3 Introdução

3.1 Problemática e objectivos

É pratica corrente, no estudo da improvisação, que a primeira abordagem no ensino da linguagem musical ao Jazz seja feita através do Blues. A razão pela qual isto acontece, deve-se ao facto da estrutura harmónica tradicional do Blues de 12 compassos (com cadência V7, IV7, I7), permitir uma abordagem à improvisação através de apenas um modo – escala pentatónica (ou a de Blues).

Esta abordagem tem um efeito desbloqueador e de aproximação à linguagem jazzística: permite que o “aluno” se concentre apenas, no ritmo (*swing?*), na criação de pequenas frases melódicas (*riffs*), na sua variação rítmica, no desenvolvimento do motivo, etc. Estes são aspectos essenciais à improvisação que podem ser explorados através da escala pentatónica ou de blues, conseguindo assim o “aluno” ganhar confiança no seu acto de exploração / improvisação.

As canções que eram populares na primeira metade do século XX, tornaram-se o suporte de muitos improvisadores a partir dos anos 30. Esta prática mantém-se nos dias de hoje, sobretudo no estudo da linguagem associada ao jazz. O estudo destes “*standards*” é, portanto, consensualmente o segundo objecto de estudo praticado (depois dos Blues).

Da minha experiência enquanto docente, fui constatando que é difícil para os alunos conseguir o mesmo grau de familiaridade sobre uma estrutura de *Blues* e a de um *Standard*. Em parte porque, normalmente, estes são estruturas maiores (de 32 compassos: AABA, AA') o que, no caso dos instrumentistas melódicos, coloca mais um problema: como conhecer bem a estrutura harmónica sem o suporte de um instrumento que a reproduza (instrumento harmónico).

Em todo o mundo, boa parte da teoria harmónica da música popular está assente principalmente na sistematização das relações entre escalas e acordes, largamente difundida nos Estados Unidos na literatura voltada para o jazz, que tem em George RUSSEL (2001/ [1953]), John MEHEGAN (1978/[1959]) e David BAKER (1969) importantes precursores, seguidos por expoentes como DOBBINS (1984), LEVINE (1995) e MILLER (1996,1997), entre outros. (Araújo & Borém, 2013)

Esta visão geral sobre a harmonia tem uma componente pragmática que é eficaz, mas por outro lado pode levar a um pensamento demasiado compartimentado, que acaba por provocar um discurso seccionado e dificultar uma construção de um solo contínuo e coerente.

Na realidade, a maior parte dos *standards* têm uma estrutura harmónica baseada em relações funcionais derivadas do ciclo das quintas (Martin, 1996, p. 9), o que nos leva a questionar a pertinência dessa visão vertical da estrutura musical, pelo menos numa fase inicial.

Na História do jazz os improvisadores pré-bebop construíaam os seus solos com melodias de base tonal, suportadas nos acordes (de 4 sons), graus conjuntos e ornamentação.

Assim, parece-me pertinente salientar a importância de solidificar um discurso tonal apoiado na audição e na intencionalidade melódica antes de passar a um pensamento modo/acorde.

Com este trabalho pretendo elaborar uma proposta de algumas ferramentas que ajudem a resolver e a responder às seguintes questões:

- Como construir melodias tonais
- Como praticar a percepção harmónica em instrumentos melódicos?
- Como contrariar a improvisação compartimentada?

O objectivo do trabalho será de obter uma selecção de ferramentas para criação melódica em tempo real que clarifique simultaneamente a progressão harmónica definida. Pretende-se desta forma partir de uma progressão harmónica dada (de um tema / *standard*) e procurar uma abordagem melódica à progressão de acordes correspondente.

3.2 Metodologia

Investigação / acção

Da prática de ensino surge um caminho cada vez mais definido. Este é definido pela prática em si, pela experiência de estudo pessoal e pela interacção com outros músicos e profissionais do ensino.

Relatório de Estágio

O método didáctico aqui proposto parte da minha experiência como professor, evoluindo e tomando forma durante a investigação em si e pela interacção com outros músicos e professores do meu contexto profissional.

O contexto em que estou inserido como docente foi portanto decisivo para este trabalho, quer na sua concepção, quer no seu desenvolvimento. O Conservatório de Música do Porto é, como referi anteriormente, o primeiro no país que oferece aos alunos do ensino secundário não profissional a variante Jazz da disciplina de instrumento – bem como de classes de conjunto (*Combo*), instrumento de tecla, orquestra, e acompanhamento e improvisação.

Neste trabalho fui recolhendo junto dos alunos e colegas do Conservatório de Música do Porto – tanto da *variante jazz* como da disciplinas de *Análise e Técnicas de Composição* e de *Acompanhamento e Improvisação* (órgão) - apoio e opiniões para a escolha dos exercícios bem como a pertinência dos mesmos.

Como explicita Moreira (2001, cit. in Sanches, 2005, p.58):

A dinâmica cíclica de acção-reflexão, própria da investigação-acção, faz com que os resultados da reflexão sejam transformados em praxis e esta, por sua vez, dê origem a novos objectos de reflexão que integram, não apenas a informação recolhida, mas também o sistema apreciativo do professor em formação. É neste vaivém contínuo entre acção e reflexão que reside o potencial da investigação-acção enquanto estratégia de formação reflexiva, pois o professor regula continuamente a sua acção, recolhendo e analisando informação que vai usar no processo de tomada de decisões e de intervenção pedagógica. (Sanches, 2005)

Pretendi que o trabalho represente um contributo didáctico para a melhoria do processo ensino-aprendizagem no contexto da temática da improvisação para instrumentos melódicos.

O trabalho está dividido em duas partes: Na primeira (capítulo 5) são apresentados os princípios teóricos bem como a relação entre estes e o objectivo do trabalho. Na segunda partes (capítulo 6) é apresentada, a aplicação desses princípios aos 16 primeiros compassos do *standard* “There will never be another you”. Os exemplos pretendem ser demonstrativos da aplicação dos princípios, e consequentemente replicáveis a outros contextos (outros *standards*).

4 Contexto Teórico

Como referi na introdução deste trabalho, grande parte da teoria harmónica do jazz está assente nas relações entre acordes e modos, o que é apontado aqui como uma limitação numa fase inicial da abordagem à improvisação, para a criação de um discurso melódico coerente, intencional e portanto baseado na audição.

Muitos dos “Manuais” de Jazz, analisam as notas em função do acorde em detrimento do seu contexto tonal. A abordagem “modal” (escala-acorde) leva a uma visualização vertical da harmonia, afastando o “improvisador” de um discurso linear (horizontal). Esta abordagem é útil para a interiorização de esquemas (fórmulas) eficazes para a improvisação. No entanto será mais profunda se houver *a priori* um discurso melódico consolidado.

Assim sendo, um dos desafios deste trabalho foi o de encontrar um modelo que servisse a análise tonal dos *standards* e simultaneamente desse ferramentas para a construção melódica.

De uma maneira geral, as abordagens ou as sistematizações do estudo da harmonia nas correntes da música erudita (especialmente no séc. XIX) estão direccionadas sobretudo para a composição musical escrita. Ao contrário, as correntes de música popular (especialmente o jazz) se direccionam para a improvisação (que poderia ser compreendida como uma composição em tempo real na performance). TINÉ (2002, p.12) acredita que uma das razões desta diferença está na perspectiva de condução de vozes: “... Uma das diferenças reside no fato de o improvisador não ver um acorde como um passo momentâneo do entrecruzamento de vozes, mas como uma cristalização duradoura, que é concebida em função de um modo ou escala que gera tal disposição (TINÉ, 2002), acrescentando que, em música popular, a condução de vozes é mais priorizada nos estudos de arranjo (Araújo & Borém, 2013)

As metodologias tradicionais do ensino de harmonia no jazz e outras músicas populares geralmente visam fornecer recursos para uma prática de improvisação, cuja abordagem é apenas homofónica. (Araújo & Borém, 2013)

Será importante reforçar que se pretende obter a competência em criar melodias que definam claramente a harmonia.

Sobre Charlie Parker (29 de agosto de 1920 – 12 de março de 1955):

“How can a player who seems to duplicate ideas from solo to solo continue to be so musically so satisfying?” (Martin, 1996, p. 1)

A resposta à pergunta de Martin (1996), a qual ele próprio dá no seu trabalho (Martin, 1996), está na forma como Parker conduz os seus solos com um sólido *voice leading* através do qual liga todo o material por ele criado, projectando também elementos da melodia do tema.

As fórmulas usadas por Parker, que se tornaram idiomáticas no estilo, funcionam porque elas são usadas para ornamentar um discurso melódico claro. Como refere Martin (1996), a “fórmula” é necessária para uma improvisação *competente*. Porém se é usada sem conexão lógica e sobretudo musical, deixa de ser “fórmula” para passar a ser *cliché*. Ora é precisamente isso que quero aqui expor: a forma de **não** improvisar de forma compartimentada, com uma soma de frases e *clichés*.

Os standards têm normalmente formas e estruturas harmónicas muito claras, que proporcionam uma base sólida e, arrisco a dizer, intuitiva para a improvisação.

A interiorização destas progressões harmónicas é facilitada pela simetria das estrofes (formas de 32 compassos, AABA ou AA’) o que leva a que o solista possa facilmente concentrar-se em construir um discurso melódico sem perder a noção da estrutura. O que se pretende, portanto é chegar a um discurso melódico fluente que articule as mudanças funcionais dos acordes.

5 Construção Melódica

Neste capítulo irei apontar as principais ferramentas para a construção melódica num contexto tonal. Fá-lo-ei às luz das teorias clássicas de harmonia tonal, para posterior aplicação no contexto dos *standards* de Jazz.

Há três vertentes que são essenciais na construção melódica:

- 1) a definição das notas importantes a cada momento

- 2) a ornamentação
- 3) o desenvolvimento motivico

O primeiro ponto é onde a teoria clássica e as teorias do Jazz podem aparentemente apresentar mais conflitos, como veremos mais à frente.

Sobre os outros pontos Martin (1996) afirma existirem 3 tipos de solos:

- a) improvisação paráfrase: com óbvia relação com o tema original, onde a melodia está presente a maioria do tempo: ou seja ornamentação do tema original
- b) Improvisação temática: há relação com a melodia original, porem pode ser mais ou menos implícita.
- c) Improvisação harmónica: a melodia original parece não afectar o solo a nível motivico.

5.1 Notas dos acordes

Os termos *consonância* e *dissonância* são definidos de várias maneiras, dependendo do contexto. Na acústica, as *consonâncias* são os intervalos que se encontram nos primeiros elementos da série dos harmónicos. Musicalmente são vulgarmente referidos na teoria tonal como os intervalos que são tratados como estáveis e não necessitam resolução: uníssonos, 3ª menor, 3ª maior, 6ª menor, 6ª maior e 8ª perfeita (Benward & Saker, 2009, p. 58)

Esta definição tem implicação noutra: a de *Harmonic e Nonharmonic Tones (Notas do Acorde e Notas Estranhas ao Acorde)*. Segundo Benward & Saker (2009) *Harmonic Tones* são a fundamental, 3ª e 5ª. *Nonharmonic tones* são as que não fazem parte do acorde. Todos os intervalos de 2ª, 4ª e 7ª e todos os diminutos ou aumentados (em relação à fundamental) são considerados dissonantes, o que leva a que praticamente todas as *Nonharmonic Tones* sejam consideradas dissonantes, segundo esta lógica.

Um importante desvio destes conceitos em relação à prática e teoria do Jazz são as extensões dos acordes 7ª, 9ª, 11ª, 13ª e as suas alterações cromáticas, que podem funcionar tanto como notas do acorde ou não. Em ambos os casos elas são algo dissonantes em relação à tríade. Estas extensões do acorde são habitualmente chamadas de tensões para enfatizar a sua dependência das notas da tríade base. (Martin, 1996, p. 14)

In a tonal diatonic setting, a tension is a pitch related to a structurally superior pitch (usually a chord tone) by step, such that the tension represents and substitutes for the structurally superior pitch, called its resolution, in the register in which occurs. Most tensions are located a step above their resolutions. The concept of tension is broader than that of suspension, appoggiatura, passing tone, or neighbor tone, as there is no requirement of manner of approach, manner of leaving, or rhythmic position in its definition.(Strunk, 1895)

Na teoria associada ao Jazz, se a nota resolve para uma das notas da tríade antes da harmonia mudar, funciona como Nota Estranha ao Acorde. Se por outro lado não resolver, é considerada como extensão do acorde (Martin, 1996). Bochmann (2003) refere estas notas como **dissonâncias integrais** – *notas que, embora não sejam consonantes (auto-suficientes), se fundem com as outras do acorde de maneira a assumir um papel essencial na definição do campo harmónico.* (Bochmann, 2003, p. 62).

O ponto de partida deste trabalho será o de considerar que a harmonia aqui estudada inclui acordes de 4 notas (F,3,5,7). Sendo as restantes notas tratadas como *Notas Estranhas ao Acorde*. O tratamento das várias possibilidades melódicas dessas notas, que abordaremos a seguir, evoluirá para a sua integração na harmonia. Ou seja, à medida que o ouvido conhece e “tolera” essas notas vai evoluir também no sentido de as incluir na harmonia e de as tratar como Notas do Acorde (se assim for possível).

the tone is the material of music. It must therefore be regarded, with all its properties and effects, as suitable for art. All sensations that it releases indeed, these are the effects that make known its properties - bring their influence to bear in some sense on the form of which the tone is a component, that is, on the piece of music (Schoenberg, 1978, p. 20)

I still have to operate with these notions, I will define consonances as the closer, simpler relations to the fundamental tone, dissonance as those that are more remote, more complicate (Schoenberg, 1978, p. 21)

Naturalmente, este método poderá evoluir em complexidade à medida que os acordes passam a incluir 9^a, 11^a e 13^a.

5.2 Ornamentação Melódica

Aldwell & Schachter (2003, p. 330) consideram as seguintes categorias na Ornamentação Melódica : *notas de passagem*, *Ornatos*, *the Chordal skip or arpeggio (intervalo ou salto consonante, arpejo)*, *retardo*, *anticipação*. No entanto refere as duas últimas como *Rhythmic Figuration*.

5.2.1 Notas de passagem

Preenchem um intervalo de 3ª; são normalmente dissonantes; têm função de transição (entre 2 notas estáveis), em partes não acentuadas do compasso ou tempo. (Aldwell & Schachter, 2003, p. 334)

Podem ser várias sucessivamente para “preencher” um intervalo maior (Benward & Saker, 2009, p. 110)

5.2.2 Ornato

Serve para “decorar” uma nota “estacionada”; Normalmente será não acentuada e dissonante; Pode ser duplo (inferior e superior); Incompleto: decora a nota anterior ; decora a nota seguinte (Aldwell & Schachter, 2003). *Bochmann* divide estas duas categorias (Bochmann, 2003): “**escapada**” – ornato sem resolução; apenas decora a nota anterior; “**Apogiatura**” – é uma nota não preparada que resolve por grau conjunto. Hall Crook distingue a Escapada se o salto for no mesmo sentido da resolução e esta for cromática – chama-lhe Unprepared Chromatic Approach (Crook, 1991, p. 36); enquanto que Aldwell & Schachter definem *Appoggiaturas* apenas quando surgem sem preparação na parte forte do tempo e resolvem por grau conjunto na parte fraca do (Aldwell & Schachter, 2003)

5.2.3 Notas de passagem e ornatos acentuados

Quando as notas de passagem e ornatos (completos e incompletos) surgem na parte forte do tempo e resolvem na parte fraca do tempo, realçando a dissonância.

5.2.4 Recursos cromáticos

Segundo Levine, se as notas estão a $\frac{1}{2}$ tom de distância da nota estável, intensificam a sua capacidade de movimento (aumentam a atracção) (Levine, 1989).

Aldwell & Schachter referem que as ornamentações cromáticas (notas de passagem e ornatos) podem “colorir a música” sem alterar o seu carácter tonal de base.

Os ornatos cromáticos ocorrem frequentemente: no caso do grau conjunto diatónico estar a 1 tom de distancia, o cromatismo acaba por tornar os dois sons mais ligados. Estes previnem a repetição de notas no caso da frase continuar para a nota a 1 tom de distancia (diatónica). As apogiaturas cromáticas têm um efeito especialmente pungente, sobretudo se tocadas no tempo forte. (Aldwell & Schachter, 2003, p. 342)

5.3 Ornamentação Rítmica

5.3.1 Retardo

– nota que, sendo parte integrante do acorde no tempo fraco, se prolonga (com ou sem ligadura) até ao tempo forte onde forma uma dissonância, resolvendo descendentemente por grau conjunto no tempo fraco seguinte (Bochmann, 2003, p. 57)

5.3.2 Antecipação

– é um ornamento que, atingido por grau conjunto ou, mais raramente, por um salto, se resolve por manter a mesma nota no tempo seguinte, formando uma nota integrante do acorde ou uma apogiatura. (Bochmann, 2003, p. 59)

5.4 Movimentação Melódica

5.4.1 Intervalos

Para além de suste ou repetir notas, uma linha melódica pode mover-se por graus conjuntos ou por intervalos (Aldwell & Schachter, 2003, p. 69)

Os *intervalos consonantes*, servem para conectar registos contrastantes em melodias “amplas”; para intensificar o ritmo (pode ser só com 2 notas) – subdividem um intervalo em intervalos mais pequenos. Criam diversidade num movimento por graus conjuntos (Aldwell & Schachter, 2003, pp. 331, 332)

Segundo Aldwell & Schachter (2003, p. 69), num coral, a maioria das “boas linhas de soprano” contêm predominantemente graus conjuntos, mas a inclusão de um ou dois saltos acrescenta interesse e variedade à linha. Por outro lado, demasiados intervalos poderão criar uma melodia demasiado dispersa/difusa e difícil de cantar.

O efeito de um salto numa linha melódica depende significativamente do seu tamanho e se é *consonante ou dissonante*, para além de outros factores, por exemplo se há ou não uma mudança de acorde (Aldwell & Schachter, 2003, p. 70). Em relação a este ponto Hall Crook refere que quando há um salto melódico coincidente com uma mudança de acorde, a nota do anterior fica “retida” na memória, pelo que esta deve ser “permitida” nos dois acordes. Se não for esse o caso, ela deve ser resolvida por grau conjunto (de preferência cromaticamente) – directa ou indirectamente. (Crook, 1991, p. 44) - excepto quando o salto faz parte de um “padrão” (célula com ritmo e intervalos definidos)

Intervalos consonantes – acontecem frequentemente – quanto menor, menos interfere com a continuidade da linha melódica, sobretudo se for precedido ou seguido de movimento por grau conjunto. Um salto grande (6^a ou 8^a) provoca grande tensão e deverá ser seguido de uma mudança de direcção, preferencialmente por grau conjunto. Saltos superiores a 8^a não são *permitidos* [no contexto de um coral].(Aldwell & Schachter, 2003, p. 70)

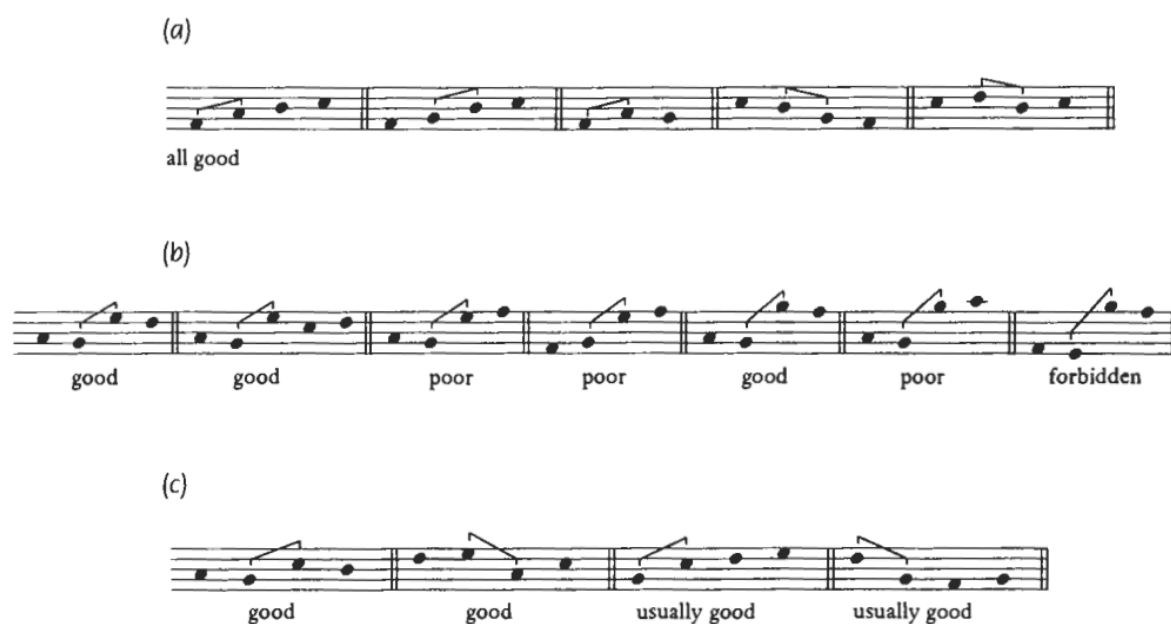


Figura 5-1 *melodic leaps* (Aldwell & Schachter, 2003, p. 70)

Dois intervalos seguidos são geralmente evitados, a não ser que formem um acorde. Contudo o seu uso excessivo destroem o *carácter vocal*.



Figura 5-2 *successive leaps* (Aldwell & Schachter, 2003)

Hall Crook refere a Deslocação de Oitava como um recurso específico: deslocação de oitava de uma nota da melodia, repetindo essa mesma nota na direcção da nota seguinte, ou seja se a 2ª nota estiver acima da 1ª repetir a 1ª na oitava a cima. (Crook, 1991, p. 35)

5.4.2 Melodia Polifónica

Os intervalos tornam possível um dos mais basilares recursos da melodia tonal: a capacidade de sugerir duas (ou mais) linhas melódicas movimentando-se simultaneamente. Este efeito polifónico, resulta do facto de conseguirmos ouvir relações importantes entre notas que não são consecutivas. (Aldwell & Schachter, 2003, p. 332)

5.5 *Guide Tone Lines*¹

Quando tocada em conjunto com a linha do baixo, a *Guide Tones Line* deverá mostrar no essencial a qualidade de cada acorde ao mesmo tempo que cria uma conexão melódica ou linear entre cada acorde.

As *Guide Tones*, são portanto notas essenciais que revelam a qualidade e função de um determinado acorde. Serão as que por si só revelarão com mais clareza o movimento harmónico. (Sarath, 2010, p. 143)

Os pontos estratégicos para a utilização de *Guide Tones* serão:

- no tempo forte do início de uma frase ou compasso.
- onde a frase muda de direcção
- onde a frequência de intervalo se altera (por ex: depois de vários graus conjunto surge um intervalo).

O ouvido tendencialmente percepção estas alterações de padrão como estruturalmente importantes. Se nestes pontos a nota estiver intimamente ligada com a harmonia, isso reforçará o impacto da *Guide Tone*. (Sarath, 2010, pp. 147-149)

Hall Crook (1991, p. 48) define as *Guide Tones* como sendo as notas instáveis do acorde – que mostram tendência para movimento ou resolução. Ou seja Fundamentais e 5P, por serem estáveis, serão boas para criar pontos de repouso temporários ou definitivos (finais de frase). Nesse sentido, refere as *Guide Tone Lines* como podendo ter vários graus de sofisticação:

1. guide tones only (3ª, 7ª, 5ª dim ou aum)

¹ Optei por manter a expressão *Guide Tone Line* em inglês por estar amplamente difundida na literatura

2. guide tones, fundamentais e 5ª P
3. guide tones, fundamentais e 5ª P, “tensões permitidas”

Neste trabalho, pela sua natureza, deixaremos de parte a opção 3.

5.6 Motivo: Repetição, Variação

Uma estratégia central na concepção de um discurso musical perceptível e sólido é a Repetição, nas suas várias possibilidades. Quando repetimos uma ideia, enfatizamos a sua importância. Haverá duas abordagens possíveis à repetição melódica: de forma exacta - *Ostinato* - ou com variações – *Motivo* (Sarath, 2010, p. 7).

A motive (or motif) is a short, recurring figure that appears throughout a composition or section of music. It is considered to be the germinating cell or organic unit that unifies a larger expanse of music. Distinctive melodic and/or rhythmic patterns form the underlying structure of a motive. (Benward & Saker, 2009, p. 119)

Um *motivo melódico* é padrão repetido de uma sequência de intervalos que normalmente ocorre com um padrão rítmico associado (ou similar). É vulgar que um padrão rítmico funcione independente de um padrão melódico e nesse caso funciona como *motivo rítmico*. (Benward & Saker, 2009, pp. 119, 120)

6 Proposta de método / exercícios

6.1 Exercícios práticos

Como já foi referido anteriormente, neste capítulo irei demonstrar a aplicabilidade dos conceitos anteriormente apresentados, aos primeiros 16 compassos do *standard* “There will never be another you”.

Os exemplos aqui apresentados servem apenas para ajudar à compreensão da sua aplicabilidade, pelo que todos os exercícios deverão ser feitos sem recurso a escrita/leitura.

O método pressupõe a capacidade de análise e determinação dos centros tonais (que não será objecto de estudo deste trabalho). O método incide no treino auditivo relacionado com a notas importantes da harmonia, bem como na construção de um discurso melódico através da ornamentação. Assim, primeiro que tudo, será essencial que todos os exercícios sejam compreendidos e executados quer com o instrumento, quer com a voz.

Hall Crook refere que, depois de memorizada, a melodia original serve como um guia para a forma / progressão de acordes de um Tema. Durante o solo será mais fácil de nos localizarmos se soubermos a melodia do que através apenas da progressão de acordes. (Crook, 1991, p. 23)

O tema será portanto a primeira ferramenta para o improvisador, quer em termos de compreensão da estrutura e da harmonia, quer como ferramenta melódica para a improvisação. através da sua ornamentação, através das ferramentas que a seguir demonstrarei.

The image shows the first 16 measures of the melody for the standard "There will never be another you". The music is written in 4/4 time on a single treble clef staff. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. Above the staff, the chord progression is indicated: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, C7, F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, G7. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Figura 6-1 Melodia “There will never be another you” – 16 compassos iniciais

Relatório de Estágio

Após o 1º passo que é o de decorar o tema (na voz e em seguida no instrumento), o trabalho que se segue tem como intuito a assimilação da harmonia inerente ao tema, e a sua incorporação no discurso melódico improvisado.

Assim, é feita a análise da cifra:

- determinação da tonalidade (neste caso C maior) e do seu campo harmónico:
 - o CMaj7, Dm7, Em7, FMaj7, G7, Am7, Bm7b5
- Determinação das notas estranhas à tonalidade formadas pelos acordes, ou seja as notas que alteram os acordes em relação ao campo harmónico de dó maior – que na grande parte dos casos têm função cadencial (formar sensíveis; dominantes secundárias).

C Bm7(b5) E7 Am7 Gm7 C7 F Bb7 C Am7 D7 Dm7 G7




Figura 6-2 Notas que diferem da tonalidade

Para o instrumentista melódico será útil “tocar/cantar a tonalidade”, tendo em conta as alterações acima detectadas, dando ênfase à fundamental de cada acorde, por forma a que a progressão fique bem interiorizada.

Primeiro tocando/cantando apenas as fundamentais.

C Bm7(b5) E7 Am7 Gm7 C7 F Bb7 C Am7 D7 Dm7 G7




Figura 6-3 Fundamentais do acordes

Relatório de Estágio

E seguidamente percorrendo a tonalidade por graus conjuntos a partir da fundamental de cada acorde.

Esta insistência na importância do 1º tempo do compasso ajuda a que o “aluno” assimile bem a *quadratura* e interiorize o momento da mudança de acorde.

The image displays a musical staff with four lines of notation. Above the staff, the following chords are labeled: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, C7, F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The notation consists of eighth and quarter notes, with rests, illustrating the first degree of each chord in a sequence.


Figura 6-4 Graus conjuntos partindo das fundamentais dos acordes

Será também útil e basilar, conhecer os arpejos (de 4 sons) que formam os acordes bem como o som e importância de cada um dos seus graus, já que a construção melódica aqui proposta assenta nestas notas definidoras da harmonia (ver Figura 6-5).

Relatório de Estágio


Arpejos estado fundamental

C Bm7(b5) E7




Arpejos estado fundamental - descendente

Am7 Gm7 C7



Arpejos - 1ª, 2ª e 3ª inversão

F Bb7 C



Arpejos - 1ª, 2ª e 3ª inversão - descendentes

Am7 D7 Dm7 G7




Figura 6-5 Arpejos ascendente e descendentes, estado fundamental e inversões.

Por se tratar de uma abordagem inicial à obtenção de ferramentas para a improvisação num contexto tonal, pretende-se trabalhar a intencionalidade na improvisação. Ou seja, que o improvisador (aluno) seja movido antes de mais pelo seu ouvido. Por isso mesmo, começa-se por trabalhar graus conjuntos, intervalos de 3ª entre notas dos acordes, simplesmente porque estes são mais facilmente antecidos.

Outro objectivo é, como já foi referido anteriormente, ajudar o instrumentista melódico a “ouvir” a harmonia, definindo-a através da melodia criada.

Percorrer as notas da tonalidade (tendo em conta as alterações), à semínima, dará uma primeira noção do efeito de cada nota, bem como a relação de proximidade entre elas.

Este exercício e os seguintes são feitos definindo de antemão um registo do instrumento (aqui dó 4 – ré 6) e mudando a direcção apenas nos limites deste registo. Isto provoca uma infinidade de hipóteses se o exercício for em *Loop*, pois na repetição a nota inicial e o sentido da frase, serão provavelmente diferentes.

Relatório de Estágio

Mark Levine sugere a consolidação das “escalas” através da ligação entre elas através da progressão harmónica, sequencialmente, à semínima, de forma ascendente e descendente, mudando apenas o sentido nos limites do instrumento. Desta forma, de acordo com autor, praticamos as “escalas” não apenas começando na fundamental (Levine, 1989). O resultado prático é o mesmo, embora o princípio seja diferente, já que há uma abordagem claramente modal à harmonia.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the following chords: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, and C7. The second staff contains: F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The melody consists of eighth notes, with some notes tied across bar lines. The key signature has one flat (Bb).

Figura 6-6 linha de graus conjuntos – semínimas

O passo seguinte será ter em conta a “chegada” a cada acorde, fazendo com que o 1º tempo de cada compasso seja forçosamente uma nota do acorde (F, 3ª, 5ª ou 7ª), evitando portanto as *Notas Estranhas ao Acorde*. Nesta fase inicial, isto deverá ser feito por repetição (que funciona como **Antecipação**, com nota ligada ou não), ou simplesmente por **Salto** no mesmo sentido da frase.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the following chords: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, C7, and F. The second staff contains: Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The melody consists of eighth notes. Annotations include 'Antecipação' (anticipation) with a slur over notes in the first measure of the first staff and the first measure of the second staff, and 'Salto' (leap) with a slur over notes in the second measure of the first staff and the second measure of the second staff. The key signature has one flat (Bb).

Figura 6-7 Graus conjuntos evitando NEA no 1º tempo do compasso: antecipação ou salto

A ornamentação será introduzida aqui como “solução” – com um objectivo funcional – para a colocação das notas que definem a harmonia básica dos temas, nos tempos fortes do compasso (numa fase inicial) e só posteriormente nos tempos fracos e os contratempos.

Relatório de Estágio

Assim o aluno começa a ouvir e a lidar com as notas estranhas ao acorde de 4 sons, como sendo notas que irão ser sempre resolvidas. Eventualmente a familiarização com essas notas e o conhecimento auditivo do idioma irão torná-las (se possível) notas que fazem parte integrante da harmonia, deixando portanto de terem que ser resolvidas e criando novas Harmonias – O termo *Notas Estranhas ao Acorde* terá aqui uma função meramente indicativa.

Nesta fase introduzem-se mais *NEA* através da *nota de passagem cromática (PC)*. A *Antecipação* será usada apenas se a nota for estranha ao acorde anterior e pertencer ao seguinte, por forma a enfatizar a resolução da *dissonância*. O *Salto* será substituído pela *Apogiatura* ou *Escapada* (diatônicas) por forma a ter um contorno melódico mais interessante.

The figure shows two staves of music. The first staff has chords C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, and C7. The melodic line includes a note that is an anticipation of the next chord, marked 'Antecipação', and two chromatic passing notes marked 'PC'. The second staff has chords F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The melodic line features two slurs labeled 'Apogiatura' and a phrase labeled 'Escapada'.

Figura 6-8 Graus conjuntos, evitando NEA no 1º tempo – Notas de Passagem (NP), NP cromáticas, Antecipação, Apogiatura, Escapada

No exercício seguinte acrescenta-se a possibilidade do *Salto* se a nota do acorde anterior pertencer ao seguinte – evitando o conflito da nota não resolvida na mudança de acorde (ver capítulo 5.4.1).

The figure shows two staves of music. The first staff has chords C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, and C7. The melodic line includes a note that is an anticipation of the next chord, marked 'Antecipação', and two chromatic passing notes marked 'PC'. A leap is marked 'Salto'. The second staff has chords F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The melodic line features two slurs labeled 'Apogiatura' and a phrase labeled 'Apogiatura'.

Figura 6-9 Graus conjuntos, evitando NEA no 1º tempo – NP, NPC, Antecipação, Salto

Ao colocarmos notas do acorde em todos os tempos do compasso estaremos a aumentar o grau de consciência em relação a cada uma delas.

O exercício seguinte propõe a utilização das notas dos acordes de forma sequencial (interligação de arpejos) - à semelhança do que foi feito com exercícios de graus conjuntos.

O objectivo aqui é também o de ajudar à visualização do acorde como um todo simultâneo (que forma um som), complementando o exercício da Figura 6-5, permitindo encontrar as relações das notas mais próximas entre os acordes. Mais uma vez o registo do instrumento em que o exercício é feito está definido e a mudança de sentido será feita apenas nos limites desse registo.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the following chord symbols above the notes: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, and C7. The second staff contains the following chord symbols below the notes: F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The notes are connected by stems, representing arpeggiated chords.

Figura 6-10 Arpejos interligados à semínima

Neste ponto assumiremos o exemplo da Figura 6-10 como base para os seguintes. Ou seja, a abordagem que fizemos para o 1º tempo do compasso nos exercícios anteriores, faremos agora para todos os tempos do compasso – utilizando o esqueleto formado no exemplo da Figura 6-10.

Pela mesma lógica, começamos com as possibilidades diatónicas de *Notas de Passagem, Apogiaturas, Escapadas e Saltos entre notas dos acordes* (se não resolver por grau conjunto). Relembro que o objectivo é a nota do tempo pertencer ao acorde, ou seja a NEA estará sempre na nota anterior – o contratempo. As notas de passagem diatónicas estão assinaladas apenas no 1º compasso na Figura 6-11.

Relatório de Estágio

The musical score consists of four staves of music in treble clef, illustrating diatonic ornamentation. The notes are filled with accidentals to represent ornaments. The chords and their corresponding notes are as follows:

- Staff 1:** Chords C, Bm7(b5), and E7. Notes include P (Palm Mute), S (Sustained), and Ap (Apogiaturo).
- Staff 2:** Chords Am7, Gm7, and C7. Notes include Ap and S.
- Staff 3:** Chords F, Bb7, C, and Am7. Notes include Ap and Esc (Escapada).
- Staff 4:** Chords D7, Dm7, and G7. Notes include Ap and Esc.

Figura 6-11 preenchimento das notas do acorde com ornamentação diatônica

No exercício seguinte (Figura 6-12) introduz-se as possibilidades cromáticas nas notas de passagem e ornatos incompletos (*apogiaturas e escapadas*). No entanto, é sempre dada prioridade à nota de passagem diatônicas (que aparece assinalada na Figura 6-12 apenas no primeiro compasso).

Relatório de Estágio

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. Each staff is written in treble clef and contains a sequence of notes with various articulations and chord changes indicated above the staff. The chords and articulations are as follows:

- Staff 1:** Chords: C, Bm7(b5), E7. Articulations: P, P, P, Ap, ApC, Ap, PC, Ap.
- Staff 2:** Chords: Am7, Gm7, C7. Articulations: PC, ApC, PC, PC, PC.
- Staff 3:** Chords: F, Bb7, C, Am7. Articulations: Ap, PC, PC, Ap, PC, PC, PC.
- Staff 4:** Chords: D7, Dm7, G7. Articulations: PC, PC, Ap, PC, PC.

Figura 6-12 – Preenchimento das notas do acorde com notas de passagem, Apogiaturas (diatônica ou crom.)

Apresento agora algumas variações aos exercícios anteriores, das quais se podem retirar muitas outras e que geram ferramentas para a construção melódica, dentro da mesma lógica linear.

No primeiro exemplo (Figura 6-13), alternam-se notas do arpejo e graus conjuntos:

Relatório de Estágio

The image shows four staves of musical notation in treble clef. Each staff contains a sequence of notes and rests, with chord symbols written above the notes. The chords are: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, C7, F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together in groups of four.

Figura 6-13 alternar arpejos e graus conjuntos

Nestes exercícios feitos à colcheia, em que todos os tempos são “importantes”, é exigida uma visualização do acorde muito clara.

Se, por outro lado, colocarmos as notas no acorde no 1º e 3º tempos do compasso, abriremos possibilidades de ornamentação mais complexas e estendidas, como exemplifico no exemplo da Figura 6-16 apenas com *notas de passagem cromáticas e apogiaturas*.

A criação de Guide Tone Lines, formando um esqueleto sólido para a construção Melódica é um exercício que deverá ser feito desde início, mas que após a assimilação das ferramentas anteriores potenciará a criação de uma infinidade de linhas melódicas sólidas e coerentes (ver Figura 6-14 e Figura 6-15).

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. Above the staff, a series of chord symbols are listed: C, Bm7(b5), E7, Am7, Gm7, C7, F, Bb7, C, Am7, D7, Dm7, and G7. The staff itself contains a sequence of notes, primarily half notes and whole notes, representing the guide tones for each chord.

Figura 6-14 Guide Tone line – semibreve

Relatório de Estágio

C Bm7(b5) E7 Am7

Gm7 C7 F Bb7 C

Am7 D7 Dm7 G7

Figura 6-15 Guide Tone Line figura 6.14 com ornamentação

C C

Am7 Am7

Figura 6-16 Descidas cromáticas entre graus do acorde: notas de passagem e apogiatura

Fica também um exemplo de como poderemos gerar a percepção de melodia polifônica.

Na Figura 6-17 utilizam-se intervalos nunca maiores que uma oitava, antecedidos e precedidos por, pelo menos, um grau conjunto. Note-se que os saltos superiores a uma 6^a implicam a mudança de sentido da frase. Também será muito importante ter em atenção mais uma vez ao momento da mudança de acorde (ver capítulo 5.4.1).

Relatório de Estágio

The image displays four staves of musical notation in treble clef, illustrating how intervals generate a polyphonic melody. Each staff contains a sequence of notes with corresponding chord symbols above them. The first staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 with chords C, Bm7(b5), and E7. The second staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 with chords Am7, Gm7, and C7. The third staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 with chords F, Bb7, C, and Am7. The fourth staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 with chords D7, Dm7, and G7. The notes are connected by stems and beams, showing the melodic flow across the staves.

Figura 6-17 intervalos gerando melodia polifônica

A utilização de pequenos motivos e sua variação será enriquecida pela sua ornamentação. O mesmo se passará com a utilização do material motivico da melodia original do tema, ou mesmo simplesmente ornamentando o tema, como referimos anteriormente.

Sobre este último ponto Lee Konitz sugere (Kastin, 1985)

I suggest the kinds of compositional devices that are available: a trill, a passing tone, an appoggiatura that can bridge one melody note to another The point is, you're still playing the melody, but you're doing something to it now. And there are many levels of this process before you get anywhere near creating new melody material.

Colocando por ordem Segundo Konitz: Melodia Original – trilos, antecipações e retardos – ornamentação (diatônica e cromática) – Variação – Nova melodia (Silva, 2010)

7 Conclusão

No método os exercícios não apresentam necessariamente um ordem sequencial, surgindo com várias finalidades:

- consolidação do conhecimento das notas da tonalidade;
 - o graus conjuntos a partir da fundamental de cada acorde
 - o graus conjuntos interligando os compassos
- consolidação do conhecimento das notas dos acordes;
 - o arpejos e inversões
 - o interligação de arpejos
- ornamentação como ferramenta para ligação entre notas dos acordes;
- criação de esqueletos melódicos;
 - o *Guide tone lines*
 - o Melodias polifônicas
 - o motivos
- ornamentação de esqueletos melódicos.

Há uma aparente contradição ao falar num discurso linear, e na importância dada às notas dos acordes. Porém, a lógica de uma melodia está intimamente ligada com a solidez dos seus pontos de apoio - que são aqui definidos como sendo as notas do acorde.

Da minha experiência enquanto professor, quando um aluno improvisa sobre a tonalidade, inicialmente, a sua maior dificuldade é assimilar auditivamente as notas estranhas à tonalidade e compreender a hierarquia das notas a cada momento. Este é um método pensado para instrumentistas melódicos, em que se pretende colmatar essa dificuldade, seleccionando exercícios que permitam desenvolver a capacidade auditiva evidenciando a importância das notas do acorde.

A ornamentação aparece aqui como ferramenta para o enriquecimento do discurso, e para ajudar também a valorizar as notas do acorde. Espera-se, no entanto, que com o evoluir do domínio da utilização das *dissonâncias*, seja possível fazer evoluir os exercícios para a inclusão de algumas das *dissonâncias* como extensões dos acordes (fazendo parte

integrante da “cor” do mesmo). Esta é uma evolução que dependerá também directamente da cultura auditiva do aluno. Este é um dos pontos para onde este trabalho pode evoluir.

Optei por detalhar a exemplificação dos exercícios que, quanto a mim, podem solidificar estes pontos, embora a extensão do trabalho também tenha limitado a exemplificação de todas as possibilidades, nomeadamente as que envolvem notas de passagem e ornatos acentuados – que serão no entanto facilmente extrapoláveis. Os exercícios sobre *guide tone lines*, bem como a exploração de motivos, estão mais difundidos na literatura sobre improvisação no jazz . Ficam apenas os exemplos ou indicação de como aplicar e conjugar todas estas ferramentas.

Da minha experiência, esta é uma forma eficaz de solidificar um discurso coerente com a estrutura harmónica, mantendo o sentido linear de melodia. Ou seja, ajuda a uma visualização da estrutura harmónica, que não dissocia cada compasso ou acorde como fazendo parte integrante de num todo, permitindo perceber a alteração de importância de cada nota em cada momento.

Estas são ferramentas conhecidas que tentei seleccionar de forma a ir ao encontro do objectivo que é a capacidade de compor em tempo real – improvisar.

PARTE IV - Reflexões Finais

Apesar do projecto de investigação que apresento ter uma componente ligada apenas à prática, o trabalho contido neste relatório, fruto da minha prática educativa deste mestrado, vai muito para além das componentes meramente didácticas. Ser professor não é apenas ser um instrutor. Não quero com isto dizer que o professor se deva imiscuir nas questões pessoais dos alunos, porém a sua capacidade de percepção e análise do contexto (dentro e fora da aula) em que se insere o aluno interfere directamente na sua habilidade enquanto educador.

O meu papel enquanto parte integrante de um movimento dinamizador do jazz, tem uma influência muito importante na minha atitude enquanto professor. Tenho oportunidade de contactar com muitos músicos, também eles professores, com as suas diferentes formas de pensar, e sobretudo que fazem muita música diferente, o que me leva a pensar que a minha função como professor é a de, sobretudo, dar ferramentas gerais para o aluno compreender a música de uma forma lata e de ter base para utilizar e desenvolver o seu espírito crítico.

Neste papel que considero ter, está incluída a minha função de professor da variante jazz do CMP. Embora já tenha estado na génese de outros cursos de Jazz, aqui tenho plena consciência de que estou, juntamente com os meus colegas, a dar os primeiros passos de algo que vai ser continuado e cuja importância é indiscutível. Ao mesmo tempo estes são os espaços mais propícios à reflexão e onde há oportunidade de pôr em causa o estabelecido. Procurar criar, na variante Jazz, a oportunidade para os alunos crescerem musicalmente e terem perspectivas tolerantes e abrangentes sobre a música. Procurar fazer passar a importância da especificidades do ensino do Jazz dando, ao mesmo tempo espaço para currículos abrangentes que se cruzem com outras áreas.

A grande questão hoje em dia reside em como levar avante estas ideias, dentro de um sistema de ensino orientado para a avaliação em exames e testes standardizados, em que os sistemas estão rendidos à cultura dos indicadores de desempenho quantitativos.

A relação estabelecida com o aluno dentro e fora da sala de aula, é decisiva na capacidade de levar a bom porto os objectivos que referi. Apesar da definição de programas e conteúdos específicos, da avaliação feita em prova e com matrizes definidas, é na forma

como o caminho vai sendo traçado ao longo do ano lectivo que se define o sucesso de todo o percurso.

Ao longo deste mestrado, através da minha própria experiência e das várias observações que tive oportunidade de fazer, foi-me possível encontrar alguns pontos basilares e comuns a todas as situações:

- Os alunos têm como importante referência os seus professores e dão importância à sua actividade enquanto músicos, não só enquanto professores. Não só há uma validação feita fora da escola do trabalho do professor, como o aluno encontra pontos de interesse e partilha fora da sala de aula.
- A proximidade entre alunos e professores é um factor de confiança e motivação para os alunos. Quando o discurso adoptado pelos professores é próximo dos alunos, estes não sentem aparentemente qualquer constrangimento em emitir opinião ou esclarecer uma dúvida, nem sentem medo de errar. Isto acaba por abrir caminho ao sentido crítico dos alunos, nomeadamente à sua autoavaliação.
- A dinâmica da escola influencia o empenho tanto dos professores como dos alunos.

A par disto tudo a experiência dos professores acaba por permitir detectar dificuldades comuns e pontos recorrentes na aprendizagem dos alunos. É portanto de extrema importância que o professor esteja munido das ferramentas didácticas necessárias para corresponder a esses mesmos desafios. Da mesma forma é necessário que o professor tenha a capacidade de expor essas ferramentas na ordem certa e da forma mais compreensível – e isso será diferente para cada aluno. É também na eficácia do docente que o aluno encontra confiança em si próprio, ao sentir que está a evoluir e que atinge metas específicas.

8 Bibliografia

Aldwell, E., & Schachter, C. (2003). *Harmony & Voice Leading*. Belmont: Thomson Schirmer.

Araújo, F., & Borém, F. (2013). A Harmonia tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de lead sheets. *Per Musi*, 2, 35-69.

BAKER, D. (1969). *Jazz improvisation*. Chicago: Maher.

Benward, B., & Saker, M. (2009). *MUSIC IN THEORY AND PRACTICE*. New York: McGraw-Hill.

Bochmann, C. (2003). *A linguagem harmónica do tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

Crook, H. (1991). *How To Improvise - an approach to practicing improvisation*. ADVANCE MUSIC.

DOBBINS, B. (1984). *The contemporary jazz pianist*. New York: Charles Colin.

Ichio, Y. (2011). *Bach and improvisation – a research on how bach is improtant for improvising music*. Gotenborgs Universitet, Hogskolan for scen och musik. Gotenborg: Gotenborgs Universitet.

Kastin, D. (dezembro de 1985). Lee Konitz: Back to Basics. *Downbeat Magazine* .

Levine, M. (1989). *Jazz Piano Book*. Pataluma: SHER MUSIC CO.

Martin, H. (1996). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

MEHEGAN, J. F. (1959,1a edição). *Jazz improvisation Vol.1- Tonal and rhythmic principles*. New York: Watson-Guppil (1978).

MILLER, R. (1996, 1997). *Modal Jazz:Composition and Harmony* (Vol. 1 e 2). Germany: Advance Music.

Nestico, S. (1983). *The Blues Machine*. NY, EUA: Banes Music Co.

Relatório de Estágio

Porto, C. d. (2015). *Projecto Educativo*. Porto: Conservatório de música do Porto.

RUSSEL, G. (1953, 1a edição). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization, Vol.1 – The Art and Science of Tonal Gravitaty*. (Vol. 1). Brookline: Concept Publ. Co. 2001.

Sanches, I. (2005). Compreender, Agir, Mudar, Incluir. Da Investigação-Acção à Educação Inclusiva. *Revista Lusófona de Educação* , 5, 127-142.

Sarath, E. (2010). *Music Theory Through Improvisation - A New Approach to Musicianship Training*. New York: Routledge.

Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. Los Angeles: University of California Press.

Silva, S. S. (2010). *The Telling of a Story - Motivic Developement in Jazz Improvisation*. Codarts, Jazz Departement. Rotterdam: Codarts.

Strunk, S. (1895). Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics. *Annual Review of Jazz Studies* , 3, 97-120.

TINÉ, P. J. (2002). A Harmonia no Contexto da Música Popular – Um Paralelo com a Harmonia Tradicional. *Revista Internacional VIDETUR-LETRAS* , 6.

ANEXOS

Anexo 1 – Parecer Supervisor

PARECER

João Pedro Brandão concretizou com êxito a sua Prática pedagógica e o seu Estágio, tendo seguido com rigor as indicações da supervisora e do orientador cooperante. As aulas assistidas foram cuidadosamente planificadas, preparadas e leccionadas, tendo decorrido da melhor forma, e com grande qualidade pedagógica. Todos os comentários, sugestões e críticas que fizemos foram postos em prática nas aulas seguintes devidamente adaptados à circunstância do processo de ensino-aprendizagem no Estágio. De salientar o seu empenhamento no projeto de contributo didático, de grande qualidade e relevância.

A procura contínua de uma pedagogia integradora e diferenciada, sempre com o intuito da obtenção de um nível técnico e artístico de grande qualidade, preservou a motivação e o empenho dos alunos. A boa comunicação, a autonomia, a autoscopia que a Prática de Ensino Supervisionada implica foi também uma evidência deste processo, resultando na elaboração deste Relatório reflexivo, o qual advém certamente da sua resiliência enquanto músico e pedagogo, e que se vai alicerçando com a experiência e inteligência emocional em interface.

Porto, ESMAE, 25 de Junho de 2016

Sofia Lourenço

Anexo 2 – Observações de Aula Orquestra

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	4 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	estão presentes: 4 saxs, 2 tromb, 1 bombardino, 2 tromp, Cantora. Afinação: trompetes: prof. pergunta opinião aos outros alunos; Trombones; Saxofones. (Não estão presentes os alunos do ensino Integrado)
10-30 min	Ensaio do tema de Nora Jones – “Don't know why I didn't come” Leitura geral do tema
30-45 min	Pormenores na Introdução: Acerto de ritmos. Articulação. Dinâmicas

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	4 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Montagem da Bateria Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Paino, Contrabaixo, Bateria e Percussão)
10-30 min	Ensaio do Tema “Holiday Joy” Leitura Geral da peça

Relatório de Estágio

	<p>O professor chama a atenção para as Dinâmicas</p> <p>Sugestão ao percussionista - ouvir Carlos Santana para “sacar um groove de Rock nas congas”</p> <p>Altera o final - repete duas vezes.</p> <p>O prof. tem q falar muito alto, para se sobrepor ao ruído da turma, mas bem disposto!</p>
30-45 min	<p>Repete final - Só sax's; Só trombones; Só Trompetes; Só secção rítmica (não tocar o q está escrito)</p> <p>Abre secção para solos - Vamp de 4 compassos em 3 secções - 3 solistas - alto 1, trombone 1, Tenor 1</p> <p>"ponham isto a soar a árvore de Natal!"</p> <p>pequenas alterações ao arranjo (o arranjo é para alunos de nível "2")</p> <p>Define backs nos Solos.</p>

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	4 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 5 min	<p>Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Paino, Contrabaixo, Bateria e Percussão)</p> <p>Distribui fotocópias novo tema "Angels we have heard on high"</p>
15-25 min	<p>Ensaio da introdução do Tema</p> <ul style="list-style-type: none"> - lento para acertar sincopas - acerta frase “bells” nos trumpets <p>Verificação de pormenores ao longo da peça</p>
25-45 min	Tocam tema do inicio ao fim.

Relatório de Estágio

	Verificam pormenores da introdução novamente
--	--

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	11 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	estão presentes: 4 saxs , 2 tromb, 1 bombardino, 2 tromp, Cantora Afinação: por naipe
10-30 min	18h00 - Nora Jones (Don't know why) Chamada de atenção para: dinâmicas , cortes das notas e ataques - Sopros
30-45 min	Leitura Geral da Peça

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	11 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Instalação e Afinação do instrumentos
10-45 min	Ensaio Tema “Holiday Joy” revisão da estrutura (Solos)

Relatório de Estágio

	Faz algumas pequenas alterações à partitura – insiste para que anotem. Ensaio integral da Peça. Revisão de pormenores – Ritmos e dinâmica
--	---

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	11 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Instalação e Afinação do instrumentos
10-45 min	Ensaio Tema: Carol of the Bell Apenas se dedicou à introdução, revendo vários pormenores: Ritmo, Dinâmica, afinação, interpretação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	18 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	estão presentes: 4 saxs, 2 tromb, 1 bombardino, 2 tromp Afinação: trompetes: prof. pergunta opinião aos outros alunos; Trombones; Saxofones. (Não estão presentes os alunos do ensino Integrado)
10-45 min	Adeste Fideles

Relatório de Estágio

	Fala sobre o Tema - Harmonia e Dinâmicas Ensaio geral da peça
--	--

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	18 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Instalação e Afinação do instrumentos
10-20 min	Professor avisa de Concerto Refer a data várias vezes e salienta que será necessária disponibilidade durante a tarde toda na Casa da Música - 14h00 ensaio; 18h00 concerto Repertório será com de temas de Natal Prof "impõe respeito"; "Estamos em representação da escola"; a escola justificará todas as faltas Às outras disciplinas
20-45	Refere que o tema é para ser interpretado "bem tradicional" - Ataque nos sopros sem língua. Pede para não haver ruído na sala: "sem comentários!" "temos que ver muito repertório hoje..." Chama a atenção para a leitura!! - Variação de andamentos - corte rigoroso para mudança de andamentos - rever passagens de mudança de Andamento

Relatório de Estágio

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	18 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 5 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Preparação papeis repertório
5-25 min	“Holiday Joy” revisão de solo - dicas do repertório trabalha dinâmica da bateria trabalha dinâmica e cortes de notas nos sopros Ensaio integral da peça
25-45	“Carol of the Bells” Trabalha Introdução: - leitura Sax's - Guitarra: frase ligada - Trompetes 3 e 4 isoladamente trompetes + secção ritmica trombones + secção guitarra + piano Todos

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	25 Novembro 2015
Duração	45 min

Relatório de Estágio

Tempo	Actividade observada
0 – 15 min	estão presentes: 4 saxs, 2 tromb, 1 bombardino, 2 tromp Montagem. Notas sobre o repertório a ver para o concerto do dia 1 de Dezembro na Casa da Música.
15-45 min	Afinação. Distribuição das partes de nova peça. "All I Want For Christmas is You". Esclarecimentos gerais sobre a nova partitura. Primeira leitura.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	25 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Instalação e Afinação do instrumentos
10-20 min	"All I Want For Christmas is You". Leitura do Tema
20-45	Comentários do professor sobre o ritmo da parte do piano numa passagem de destaque e suporte rítmico. Repetição várias vezes da coda. Objectivo de equilíbrio dinâmico dos sopros.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário

Relatório de Estágio

Docente	Paulo Carvalho
Data	25 Novembro 2015
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Distribuição de Partitura
10-20 min	peça "Holiday Joy". Incidência nas partes de improvisação. Experimenta-se com diferentes solistas (trombone, Sax tenor, e flautas).
20-45	Peça "Carol of The bells". Por inexistência de solistas para a parte de improvisação, o professor decide encurtar o arranjo. Testa-se a colagem das partes que agora ficam seguidas. Interpretação de todo o arranjo com comentários do professor em simultâneo.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	2 de Março 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	estão presentes: 4 saxs, 1 tromp, percussionista, contrabaixo Montagem. Ajustagem dos instrumentos por naipe
10-45 min	Tema Mercy, Mercy, Mercy Leitura geral da peça Incidência nas secções de Saxofones

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz

Relatório de Estágio

Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	2 Março 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Montagem material e afinação dos instrumentos
10-45 min	peça Mercy Mercy Mercy leitura naipe sax's secção de solo do Baritono leitura c/todos

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	2 Março 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 5 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Distribuição papeis “Chicken”
5-30 min	- Chiken - Intro - Acentuações - ritmo - Bateria (fills...) - Leitura do Tema - Shout Chorus - Lento - Backgrounds

Relatório de Estágio

	<ul style="list-style-type: none"> - Linha de Bx (Tuba) - sozinho - Trompetes - ritmo <ul style="list-style-type: none"> - trompete 3 - sozinho - Leitura de peça (lento)
30 - 45	<p>“Lady is a tramp”</p> <p>Leitura tema</p> <p>varios pormenores (ritmo, frase)</p> <p>frase saxofones</p> <p>final</p> <p>leitura parte inicial da peça (c/paragens)</p>
45 - 55	<p>“Sing Sing Sing”</p> <p>leitura do tema com paragens (quando erros)</p>

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	9 de Março 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	estão presentes: 4 saxs, 1 tromp, 1 bombardino, 2 trompetes, percussionista, contrabaixo Montagem. Afinação dos instrumentos por naipe
10-20 min	Leitura do tema “All of Me” com arranjo do professor
20 - 45	Introdução: Pormenores ritmo, saxofones Pormenores ritmo, Trompete Pormenores ritmo, Trombones

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz

Relatório de Estágio

Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	9 Março 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 5 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Montagem material e afinação dos instrumentos
5-15 min	“All of me” Leitura do arranjo completo
15-45	“Sing Sing Sing” Leitura das várias secções separadamente Especial atenção à bateria – mudança de andamento para acertar pormenores do percussionista Leitura integral da peça

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	9 Março 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão), Coro de Jazz do CMP Montagem material e afinação dos instrumentos Disposição do coro ENSAIO para o Concerto de Homenagem a Billy Holliday

Relatório de Estágio

10-25 min	<p>“All of me”</p> <p>apenas vozes do coro</p> <p>Leitura do arranjo completo orquestra + sopros</p> <p>Pormenores ritmo no “soli”: repetição para o Coro</p>
25-45	<p>“Lady is a Tramp”</p> <p>ficam apenas os solistas homens do Coro</p> <p>A orquestra toca o arranjo para os vários cantores experimentarem</p> <p>Fazem isto várias vezes</p>

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	6 de Abril 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	<p>estão presentes: 4 saxs, 1 tromp, 1 bombardino, 2 trompetes, percussionista, contrabaixo</p> <p>Montagem Instrumentos e Aparelhagem. Afinação dos instrumentos por naipe</p>
10-20 min	<p>Peça – “SING SING SING “</p> <p>leitura tempo rápido (a orquestra não aguenta...)</p> <p>compasso 28 pára e revê ritmo com metais; pormenor saxofones; junta os naipes</p> <p>"importante parar e começar onde eu digo!"</p> <p>“pro-activos, dispertos, tomar um cafézinho!” – humor para despertar a atenção dos alunos</p> <p>ajuste do som do contrabaixo - "tocar seco; abafar cordas graves quando tocas nas agudas"</p> <p>Leitura do tema em tempo médio</p>

Relatório de Estágio

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho
Data	6 de Abril 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão), Montagem dos instrumentos, Afinação
10-20 min	“SING SING SING” tempo rápido (o tempo cai...) problemas de som Contrabaixo e bateria - ajuste problemas ritmicos – trombones
20-25	volta tempo médio solo bateria e Final
25-30	prof brinca com os nomes dos alunos (para os decorar)
30-45	“não interessa começar rápido... interessa ser claro... ouvir bem a bateria” leitura do início... revisão Letra A com sax's. Insiste na célula rítmica de entrada dos Sax's (resultou!) leitura tutti secção rítmica. nota ao baixo - Sequinho! notas sobre dinâmicas leitura integral

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
Ano	Alunos do Secundário
Docente	Paulo Carvalho

Relatório de Estágio

Data	6 Abril 2016
Duração	45 min
Tempo	Actividade observada
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão), Coro de Jazz do CMP Montagem material e afinação dos instrumentos Disposição do coro ENSAIO para o Concerto de Homenagem a Billy Holliday
10-20 min	19h30 LADY IS A TRAMP Leitura integral 2ª leitura: "vamos tocar do início, mas agora vamos tocar bem..." o Coro não intervem...
20-45	ALL OF ME leitura... interrompida entrada errada do coro Leitura integral LADY IS A TRAMP leitura com vários cantores (alternados...)

Anexo 3 – Pretty Eyes - Partitura

Score

Pretty Eyes

Horace Silver

The musical score for "Pretty Eyes" by Horace Silver is presented in a standard staff format. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Voice, Flute, Alto Sax, Trombone, and String Bass. The second system includes staves for Flute (Fl.), Alto Sax (A. Sx.), Trombone (Tbn.), and Bass (Bs.).

System 1:

- Voice:** Melody line with lyrics. Chords: Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7.
- Flute:** Melody line. Chords: Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7.
- Alto Sax:** Melody line. Chords: Cmin7, Bbbmin7, Cmin7, Bbbmin7, Cmin7.
- Trombone:** Melody line. Chords: Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7.
- String Bass:** Rhythmic accompaniment.

System 2:

- Fl. (Flute):** Melody line. Chords: Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7.
- A. Sx. (Alto Sax):** Melody line. Chords: Bbbmin7, Cmin7, Bbbmin7, Cmin7, Bbbmin7, Cmin7.
- Tbn. (Trombone):** Melody line. Chords: Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7, Dbbmin7, Ebmin7.
- Bs. (Bass):** Rhythmic accompaniment.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4.

2 Pretty Eyes

D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 A♭min7

12

Fl. D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 A♭min7

A. Sx. B♭min7 C min7 B♭min7 C min7 B♭min7 C min7 F min7

Tbn. D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 A♭min7

Bs. D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 A♭min7

A E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

19

Fl. E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

A. Sx. C min7 B♭min7 C min7 B♭min7 C min7 B♭min7

Tbn. E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

Bs. E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

Pretty Eyes

25

E♭min7 D♭min7 **B**E♭min7 D♭min7 E♭min7

25

E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7

C min7 B♭min7 C min7 B♭min7 C min7

25

E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7

25

E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7

30

D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 G♭7

30

D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 G♭7

B♭min7 C min7 B♭min7 C min7 B♭min7 E♭7

30

D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 G♭7

30

D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 G♭7

4
C Pretty Eyes

B min7 E7 A Maj7 A Maj7 A min7

Fl. B min7 E7 A Maj7 A Maj7 A min7

A b min7 D b7 F # Maj7 F # Maj7 F # min7

A. Sx. B min7 E7 A Maj7 A Maj7 A min7

Tbn. B min7 E7 A Maj7 A Maj7 C # min7 B min7 A min7

Bs. D7 G Maj7 G Maj7 F m7 B b7

40

Fl. D7 G Maj7 G Maj7 F m7 B b7

40

A. Sx. B7 E Maj7 E Maj7 D m7 G7

Tbn. D7 G Maj7 G Maj7 F m7 B b7

Bs. D7 G Maj7 G Maj7 B min7 F m7 B b7

40

A min7

Pretty Eyes

D

E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

45 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

Fl.

C min7 B♭min7 C min7 B♭min7 C min7 B♭min7 C min7 B♭min7

A. Sx.

45 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7 E♭min7 D♭min7

Tbn.

45 E♭min7 D min7 D♭min7 D min7 E♭min7 D min7 D♭min7 E♭min7 D min7 D♭min7

Bs.

CODA

53 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 *Drum Fills* E♭min7 A♭min7

53 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 *Drum Fills* E♭min7 A♭min7

Fl.

C min7 F min7 C min7 F min7 C min7 F min7 *Drum Fills* C min7 F min7

A. Sx.

53 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 *Drum Fills* E♭min7 A♭min7

Tbn.

53 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 E♭min7 A♭min7 *Drum Fills* E♭min7 A♭min7

Bs.

Anexo 4 – St Vitus Dance – Partitura

ST. VITUS DANCE

HORACE SILVER

System 1: Flute, Alto Sax, Trombone, Double Bass, Piano

Key: B-flat major (2 flats). Time: 4/4. Tempo: Moderato.

Section A: Chords: Eb7, DMIN7, CMIN7, F7, BbMA7, Eø, A7.

Section B: Chords: C7, BMIN7, AMIN7, D7, GMA7, C#ø, F#7.

Section C: Chords: Eb7, DMIN7, CMIN7, F7, BbMA7, Eø, A7.

Section D: Chords: Eb7, DMIN7, CMIN7, F7, BbMA7, Eø, A7.

System 2: Flute, Alto Sax, Trombone, Double Bass, Piano

Section E: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7.

Section F: Chords: BMIN7, G#7, G7, F#7, BMIN7, F#7, BMIN7, EMIN7, A7, DMA7.

Section G: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7, DMIN7, GMIN7, C7, FMA7.

Section H: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7, DMIN7, GMIN7, C7, FMA7.

Section I: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7, DMIN7, GMIN7, C7, FMA7.

Section J: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7, DMIN7, GMIN7, C7, FMA7.

Section K: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7, DMIN7, GMIN7, C7, FMA7.

Section L: Chords: DMIN7, B7, Bb7, A7, DMIN7, A7, DMIN7, GMIN7, C7, FMA7.

FL. 15

A. SX. 15

Tbn. 15

D.B. 15

PNO. 15

Chords: FMIN7, Bb7, EbMA7, A7, Eb7, DMIN7, CMIN7, F7, BbMA7

FL. 15

A. SX. 15

Tbn. 15

D.B. 15

PNO. 15

Chords: Eø, A7, DMIN7, B7, Bb7, A7, Eø, A7(b9), DMIN7, D(MA7)/G

Instruction: CODA, GLISSANDO