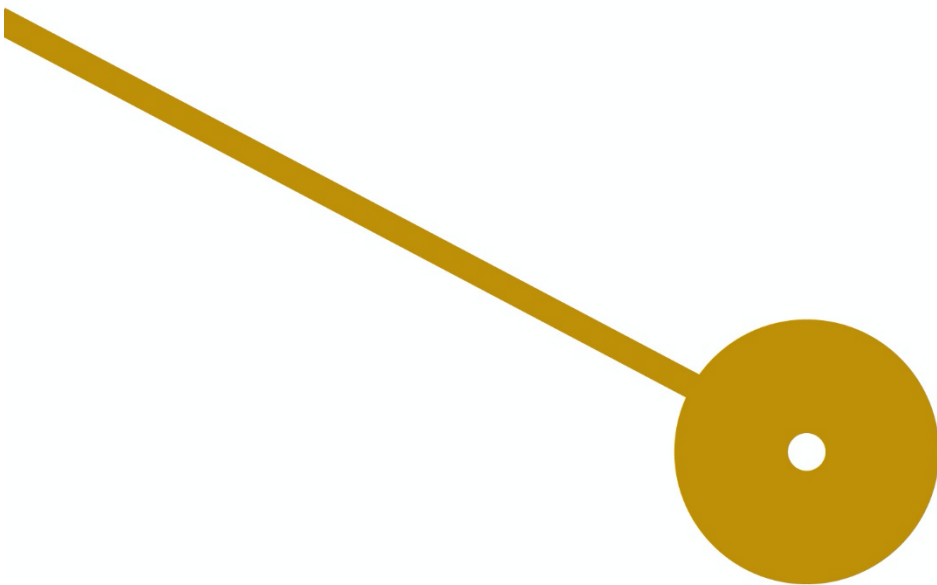
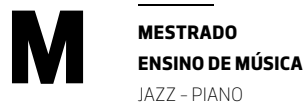


Práticas e exercícios para alunos de piano do primeiro ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Pedro Alexandre Paiva Neves

11/2021





Práticas e exercícios para alunos de piano do primeiro ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Pedro Alexandre Paiva Neves

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Jazz, Piano

Professor Orientador
Doutor Carlos Azevedo

Professores Cooperantes
Mestre Paulo Gomes
Mestre José Carlos Barbosa

Dedico este trabalho aos meus alunos e colegas pelo que pude aprender com eles ao longo destes anos.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Orientador Carlos Azevedo pela disponibilidade para me orientar neste projeto.

Agradeço aos Professores Cooperantes Paulo Gomes e José Carlos Barbosa pela generosidade com que me receberam.

Agradeço também à família e aos amigos que me incentivaram, apoiaram e ajudaram neste percurso académico.

Resumo

O presente trabalho integra-se na frequência do Mestrado em Ensino de Música, variante Jazz – Piano, em duas instituições do Instituto Politécnico do Porto – a ESMAE e a ESE – e pretende ser um documento auxiliar à prática pedagógica de piano jazz no contexto do ensino profissional. O objeto de estudo nesta monografia surgiu da necessidade identificada pelo investigador de disponibilizar e sintetizar a informação – conceptual e técnica que se verifica em lacuna no ingresso da maioria dos alunos ao ensino profissional em jazz – e poder contribuir com um documento que alicerce a didática, mas seja também ponto de partida para aprofundamento e discussão desta matéria entre pares docentes e instituições.

Inicia-se com uma breve contextualização das instituições onde a observação de aulas teve lugar, seguida de um capítulo acerca da prática letiva supervisionada – referente a aulas de instrumento e aulas de combo; no terceiro capítulo é apresentado o projeto de investigação, onde se adensam as reflexões acerca das estratégias de ensino e se propõem as práticas e os exercícios que pretendem dar resposta ao problema identificado.

Palavras-chave

Curso profissional de instrumentista de jazz; piano; jazz; ensino da música; método.

Abstract

This work is part of the frequency of the Masters Programme in Music Teaching, Jazz – Piano variant, in two institutions of the Instituto Politécnico do Porto – ESMAE and ESE – and intends to be an auxiliary document for the pedagogical practice of jazz piano in the context of professional education. The object of study in this monograph arose from the need identified by the researcher to provide and synthesize information - conceptual and technical that is seen as a gap in the admission of most students to professional jazz teaching - and to be able to contribute with a document that supports the didactics, but also is a starting point for deepening and discussing this matter between professors and institutions.

It begins with a brief contextualization of the institutions where class observation took place, followed by a chapter on supervised teaching practice – referring to instrument individual lessons and combo lessons; the third chapter presents the research project, where reflections on teaching strategies are intensified and practices and exercises, that aim to respond to the identified problem, are proposed.

Keywords

Professional jazz instrumentalist course; piano; jazz; music education; method.

Índice

PARECER DO ORIENTADOR	1
INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO I – GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL.....	3
1.1 CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO	4
1.1.1 <i>História.....</i>	4
1.1.2 <i>Descrição da escola.....</i>	5
1.1.3 <i>Projeto Educativo.....</i>	7
1.1.4 <i>Oferta Educativa.....</i>	9
1.1.5 <i>Componente letiva e avaliação de Piano, variante Jazz.....</i>	10
1.2 CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO CALOUSTE DE GULBENKIAN.....	17
1.2.1 <i>História.....</i>	17
1.2.2 <i>Descrição da escola.....</i>	17
1.2.3 <i>Projeto educativo.....</i>	18
1.2.4 <i>Oferta formativa.....</i>	19
1.2.5 <i>Componente letiva e avaliação.....</i>	20
CAPÍTULO II – PRÁTICA EDUCATIVA SUPERVISIONADA	23
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA EDUCATIVA	24
2.2 AULAS DE INSTRUMENTO	25
2.2.1 <i>Perfil da Aluna A.....</i>	25
2.2.2 <i>Aulas observadas de Instrumento.....</i>	26
2.2.3 <i>Reflexão sobre as aulas observadas de instrumento.....</i>	31
2.2.4 <i>Aulas lecionadas Instrumento.....</i>	34
2.2.5 <i>Reflexão das aulas lecionadas.....</i>	36
2.3 Aulas de Combo	38
2.3.1 <i>Perfil e Formação da Turma B.....</i>	38
2.3.2 <i>Aulas Observadas de Combo.....</i>	39
2.3.3 <i>Reflexão sobre as aulas observadas de combo.....</i>	56
2.3.4 <i>Aulas lecionadas de Combo.....</i>	57
2.3.5 <i>Reflexão sobre as aulas lecionadas de combo.....</i>	74
2.4 OBSERVAÇÃO E REFLEXÃO DA MASTERCLASS.....	75
2.5 RELATÓRIOS DOS PROFESSORES COOPERANTES	77

III CAPÍTULO – PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

3.1	INTRODUÇÃO.....	80
3.2	CURRÍCULO ATUAL.....	81
3.3	REVISÃO DA LITERATURA	83
3.4	METODOLOGIA.....	86
3.5	PRÁTICAS E EXERCÍCIOS	89
3.5.1	<i>Exercícios dos 5 dedos</i>	89
3.5.2	<i>Como estudar escalas e modos</i>	91
3.5.3	<i>Blues</i>	94
3.5.4	<i>Triades, Tétrades e “Shell Voicings”</i>	100
3.5.5	<i>Progressões Harmônicas</i>	102
3.5.6	<i>Ritmo</i>	105
3.5.7	<i>Transcrição</i>	107
3.5.8	<i>Repertório e leitura</i>	108
3.5.9	<i>Forward Motion</i>	110
3.5.10	<i>Improvisação</i>	112
3.6	CONCLUSÕES E REFLEXÕES	115
	BIBLIOGRAFIA.....	118
	ANEXOS.....	120

Índice de Figuras

Figura 1 – Adaptação dos primeiros exercícios de Barbara Mason.....	89
Figura 2 – Adaptação dos exercícios à tonalidade menor natural.....	89
Figura 3 – Construção das tríades e suas inversões através do 1º, 3º e 5º graus da escala maior	90
Figura 4 – Variação dos exercícios anteriores utilizando todas as notas da escala maior	90
Figura 5 – Exercícios de padrões melódicos com notas da escala maior.....	93
Figura 6 – Escala de Blues Menor e acordes com 1-3-7.....	95
Figura 7 – Arpejos da téttrade e acordes com 1-3-7.....	96
Figura 8 – Modos mixolídio e acordes 1-3-7	97
Figura 9 – Fundamental e Shell Voicings	97
Figura 10 – Shell Voicings e baixo a dois.....	98
Figura 11 – Shell Voicings e Walking Bass.....	98
Figura 12 – Progressão por quartas diatônicas da linha do baixo, utilizando tríades maiores	100
Figura 13 - Figura 14 – Progressão por quartas perfeitas da linha do baixo, utilizando tríades maiores	100
Figura 15 – Acordes da escala maior	101
Figura 16 – Progressão I-V-vi-IV, na tonalidade de dó maior, utilizando tríades no estado fundamental.....	102
Figura 17 – Progressão da figura anterior utilizando inversões das tríades para melhor condução melódica.....	103
Figura 18 – Tríades em posição aberta.....	103
Figura 19 – Exemplo de acompanhamento	103
Figura 20 – Exemplo de acompanhamento	103

Figura 21 - Exemplo de acompanhamento.....	103
Figura 22 - Exemplo de acompanhamento.....	104
Figura 23 – Exemplos do estudo das tétrades numa progressão IIm7 – V7 – Imaj7	104
Figura 24 – Tétrades e respetivos modos numa progressão IIm7-V7-Imaj7	104
Figura 25 – Ritmos swing (Crook, Ready, Aim, <i>Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation</i> , 1999, p.96)	106
Figura 26 – Articula�o de colcheias (Crook, Ready, Aim, <i>Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation</i> , 1999, p.99).....	106
Figura 27 – Acentua�es (Crook, Ready, Aim, <i>Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation</i> , 1999, p.102)	107
Figura 28 – Release and Tension (Galper, <i>Foward Motion</i> , 2003, p.49).....	110
Figura 29 – Aproxima�o diat�nica superior � nota alvo (Galper, <i>Foward Motion</i> , 2003, p.42)	111
Figura 30 – Aproxima�o cromática inferior � nota alvo (Galper, <i>Foward Motion</i> , 2003, p.42)	111
Figura 31 – Chegada � nota alvo com duas notas diat�nicas por cima.....	111
Figura 32 - Chegada � nota alvo com duas notas diat�nicas por baixo (Galper, <i>Foward Motion</i> , 2003, p.43).....	111
Figura 33 – Chegada � nota alvo utilizando três notas da escala diatonicamente (Galper, <i>Foward Motion</i> , 2003, p.43)	111

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Distribuição dos alunos no ano letivo de 2018/19 (Projeto Educativo, 2020, p. 7)	7
Tabela 2 - - Matriz da prova de avaliação do 6º grau.....	11
Tabela 3 - Matriz da prova de avaliação do 7º grau.....	13
Tabela 4 - Matriz da prova de avaliação do 8º grau.....	14
Tabela 5 - Matriz da Prova de Aptidão Artística	15
Tabela 6 - Cronograma das aulas observadas e aulas lecionadas	25
Tabela 7 - Progressões Harmônicas utilizando tríades.....	104
Tabela 8 - Progressões Harmônicas utilizando tétrades.....	105

Parecer do Orientador

P.PORTO

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

ASSUNTO

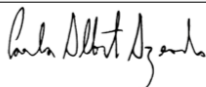
PARECER

Eu, Carlos Alberto Azevedo, declaro que o trabalho final de Mestrado com o título, Práticas e exercícios para alunos de piano do primeiro ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz realizado pelo aluno Pedro Neves, no âmbito do Curso de Mestrado em de Musica na Área de especialização Jazz, reúne as condições necessárias para submissão e defesa pública.

Porto e ESMAE, 15 de Novembro de 2021

O Professor Orientador

Carlos Azevedo



Introdução

O presente trabalho integra-se na frequência do Mestrado em Ensino de Música, variante Jazz – Piano, em duas instituições do Instituto Politécnico do Porto – a ESMAE e a ESE – e é o resultado do estágio realizado nas duas instituições descritas no primeiro capítulo. O segundo capítulo é constituído pelos registos das aulas observadas e lecionadas, juntamente com as respetivas planificações e reflexões associadas à prática educativa. O terceiro capítulo é dedicado ao projeto de investigação, baseado na construção, seleção e organização de práticas e exercícios que permitam ajudar a responder à necessidade identificada pelo investigador de disponibilizar e sintetizar a informação – conceptual e técnica que se verifica em lacuna no ingresso da maioria dos alunos ao ensino profissional em jazz – e poder contribuir com um documento que alicerce a didática, mas seja também ponto de partida para aprofundamento e discussão desta matéria entre pares docentes e instituições.

Capítulo I – Guião de Observação da Prática Musical

1.1 Conservatório de Música do Porto

O Conservatório de Música do Porto (CMP) foi a instituição escolhida para realizar para a observação das aulas de instrumento. Esta escolha deve-se ao facto de ser a única escola da cidade do Porto que oferece formação em jazz no regime secundário e ao seu destaque no contexto do ensino artístico nacional.

1.1.1 História

Oficialmente inaugurado no dia 9 de Dezembro de 1917, o Conservatório de Música do Porto ficou instalado no n° 87 da Travessa do Carregal até ao dia 13 de Março de 1975, quando passou a ocupar o palacete municipal, outrora pertencente à família Pinto Leite, no n° 13 da Rua da Maternidade, Porto.

Nesse primeiro ano de existência, o CMP contou com 339 alunos repartidos pelos cursos de Piano, Canto, Violino e Viola, Violoncelo, Instrumentos de Sopro e Composição.

Até Abril de 1974, altura em que novos modelos de gestão foram adotados nas escolas, o Conservatório de Música do Porto teve como Diretores Moreira de Sá, Ernesto Maia, Hernâni Torres, Luis Costa, José Gouveia, Joaquim Freitas Gonçalves, Maria Adelaide Freitas Gonçalves, Cláudio Carneyro, Stella da Cunha, Silva Pereira e José Delerue.

A 15 de setembro de 2008, o CMP viria a mudar de instalações, como resposta ao aumento do número de alunos, transferindo a sua atividade para a ala poente do edifício ocupado pela Escola Secundária Rodrigues de Freitas, localizada na Praça Pedro Nunes, partilhando alguns espaços como a cantina, o bar, ginásios, balneários e o ginnodesportivo. Esta mudança foi possível devido a obras de requalificação no espaço e devido à construção de raiz de um edifício onde se situam os auditórios, a biblioteca, as instalações do 1.º Ciclo e outros equipamentos de apoio.

Esta melhoria de instalações permitiu a reorganização do PE, cuja principal alteração foi a oferta do regime de frequência de ensino integrado.

O Conservatório de Música do Porto é uma das escolas mais prestigiadas na área do ensino artístico nacional. Mercê da ação de figuras musicais de primeiro plano, o

Conservatório tem realizado um percurso relevante pela sua qualidade artística, alicerçado na competência dos seus professores e no rigor e exigência da sua formação. No historial do Conservatório de Música do Porto estão inscritos professores da mais alta qualificação pedagógica e artística, assim como alunos que vieram a ser reconhecidos como importantes figuras da música portuguesa, como intérpretes, compositores, diretores de orquestra, professores, investigadores ou em outras funções relevantes da área da música. A própria Orquestra Sinfónica do Porto, da RDP – posteriormente substituída pela Régie Cooperativa Sinfonia, Orquestra Clássica do Porto e pela Orquestra Nacional do Porto (hoje Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música) – teve origem na Orquestra do Conservatório do Porto. O Conservatório foi agraciado com a Medalha de Mérito grau ouro da cidade do Porto¹.

1.1.2 Descrição da escola

O CMP tem cerca de 1100 alunos, matriculados desde o 1º ano do 1º ciclo, até ao 12º ano, provenientes de uma alargada zona geográfica que inclui mais de 40 municípios diferentes. Situado no centro da cidade do Porto, o Conservatório é uma instituição com um significativo impacto não apenas na sua zona geográfica, como em toda a cidade e nos concelhos limítrofes, garantindo através das suas inúmeras atividades, uma presença destacada na vida cultural de toda a região. Como escola pública do ensino especializado da música, o Conservatório assinala também o seu papel destacado no contexto do ensino artístico nacional. Este estatuto tem sido defendido através das sucessivas gerações de professores e alunos que vêm construindo a sua história. O conhecimento desta realidade tem levado a escola a tentar encontrar respostas para uma procura tão alargada, ela mesma uma consequência da escolha dos alunos e das suas famílias. Por outro lado, o número de alunos que anualmente procura ter acesso ao

¹ Projeto Educativo do CMP, 2020, p. 3

Conservatório, realizando os testes de admissão, ultrapassa em muito a capacidade de resposta da escola, tanto em termos de meios físicos (salas de aula e outros espaços e equipamentos) como de meios humanos (professores e pessoal não docente).

O Conservatório de Música do Porto (CMP) é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM). Como tal, decorrendo desta sua qualidade de escola pública, uma parte substancial da definição da sua organização interna e regime de funcionamento está consagrada na legislação que enquadra e regulamenta o funcionamento destas escolas. Em primeiro lugar, como escola que articula diversos níveis de ensino, desde o primeiro ciclo até ao final do ensino secundário, o Conservatório rege-se por um conjunto alargado de documentos e normativos que balizam o funcionamento das escolas de ensino regular. Mas, como escola pública do ensino artístico, o Conservatório partilha com as restantes escolas do setor uma larga maioria dos elementos definidores e caracterizadores desta realidade do sistema de ensino. Alguns desses elementos são comuns a todas as escolas do ensino artístico especializado, mas a maioria diz respeito às escolas do ensino da música.

DISTRIBUIÇÃO DOS ALUNOS POR ANOS/GRAUS: ANO LETIVO 2018/2019

	INTEGRADO			ARTICULADO	SUPLETIVO			TOTAIS	TOTAIS
	A	B	C	ART	SUP A	SUP B	SUP C		
1º Ano	24				25	24		73	6,9%
2º Ano	20				19	25		64	6,1%
3º Ano	24				21	16		61	5,8%
4º Ano	24				19	19		62	5,9%
5º Ano/1º Grau	24	22	24	10	17	18		115	10,9%
6º Ano/2º Grau	24	24		22	28			98	9,3%
7º Ano/3º Grau	24	24		14	17			79	7,5%
8º Ano/4º Grau	23	23	24	10	24			104	9,9%
9º Ano/5º Grau	24	24		8	28			84	8,0%
10º Ano/6º Grau	24			2	29	31		86	8,2%
11º Ano/7º Grau	21				32	34		87	8,3%
12º Ano/8º Grau	19	19			34	23	43	138	13,1%
TOTAL DE ALUNOS								1051	

DISTRIBUIÇÃO DE ALUNOS POR CICLO: ANO LETIVO 2018/2019

1º Ciclo	260
2º Ciclo	213
3º Ciclo	267
Secundário	311

DISTRIBUIÇÃO DE ALUNOS POR REGIME: ANO LETIVO 2018/2019

Integrado	459
Articulado	66
Supletivo	526

Tabela 1 - Distribuição dos alunos no ano letivo de 2018/19 (Projeto Educativo, 2020, p. 7)

1.1.3 Projeto Educativo

O Projeto Educativo contempla os princípios, os valores, as metas e as estratégias que orientam o Conservatório na sua atividade formativa. Assume, em consequência, um conjunto orientador de objetivos pedagógicos que contribuem para a sua identidade e norteiam a ação de todos aqueles que constituem a sua comunidade educativa. No respeito pelas características do ensino artístico especializado anteriormente apresentadas, o Conservatório de Música do Porto assume:

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 perspetiva 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.

O CMP elege como pontos prioritários do seu plano de ação os seguintes objetivos:

- Promover o sucesso escolar
- Promover o desenvolvimento musical e cultural
- Formar para a Cidadania e Inclusão
- Envolver a Comunidade Educativa

1.1.4 Oferta Educativa

Os instrumentos ministrados nos diversos cursos presentes no CMP são os seguintes: acordeão, bandolim, canto, clarinete, contrabaixo, cravo, fagote, flauta de bisel, flauta, guitarra clássica, guitarra portuguesa, harpa, oboé, órgão, percussão, piano, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, violeta, violino e violoncelo.

Os cursos disponíveis nos vários níveis de ensino do CMP estruturam-se da seguinte forma (Projeto Educativo, 2020, pp. 16-17):

1º Ciclo/Iniciação

- Regime de frequência - integrado ou supletivo
- Horário - diurno
- Duração - 4 anos, a começar no 1º ano

Curso Básico de Música (Curso Artístico Especializado – Música)

- Regime de frequência – integrado, articulado ou supletivo
- Horário – misto
- Duração – 5 anos, a começar no 1º grau (5º ano de escolaridade)
- Certificação escolar – 9º ano de escolaridade

Curso Básico de Canto Gregoriano (Curso Artístico Especializado – Música)

- Regime de frequência – integrado, articulado ou supletivo
- Horário – misto
- Duração – 5 anos, a começar no 1º grau (5º ano de escolaridade)
- Certificação escolar – 9º ano de escolaridade

Curso Secundário de Música (Curso Artístico Especializado – Música)

- Instrumento, Formação Musical e Composição
- Regime de frequência – integrado, articulado ou supletivo
- Horário – misto
- Duração – 3 anos, a começar no 6º grau (10º ano de escolaridade)
- Certificação escolar – 12º ano de escolaridade

Curso Secundário de Canto (Curso Artístico Especializado – Música)

- Regime de frequência – integrado, articulado ou supletivo
- Horário – misto
- Duração – 3 anos, a começar no 6º grau (10º ano de escolaridade)
- Certificação escolar – 12º ano de escolaridade

Nos cursos secundários de instrumento e de canto existe a oferta de variante Jazz.

Para além dos cursos acima referidos, o CMP dispõe ainda de diversos cursos livres nas áreas da Música (Clássica, Jazz e Tradicional), Teatro e Dança.

1.1.5 Componente letiva e avaliação de Piano, variante Jazz

10º ANO/6º GRAU

Conteúdos (programa mínimo)

- Estudo melódico e harmónico da escala maior.
- Campo harmónico maior com acordes de 4 sons. Respetivas cifras.
- Utilização dos modos 1, 2, 5 e 6.
- Estudo melódico e harmónico da escala menor harmónica.
- Respetivas cifras. Utilização do modo 5.
- Tocar os diferentes tipos de acordes no ciclo de 5as (estado fundamental).
- II-V-I maior e menor com *shell voicings*, e respetivos modos diatónicos.
- Blues traditional com *shell voicings*.
- Escalas pentatónicas e de blues.
- Improvisação com base na ornamentação e na variação da melodia e nos arpejos da estrutura harmónica.
- Voicings de 4 notas (acordes de 7a com uma extensão).
- Jazz blues e blues menor.
- Estudo de 3 *standards* de nível 1. (ver lista)

Competências a adquirir

- Conhecimentos harmónicos da tonalidade maior e menor com acordes de 4 sons.
- Capacidade de análise das peças estudadas.

- Tocar diferentes tipos de arpejos no ciclo de 5as (maiores, menores e dominantes).
- Memorizar estruturas simples como os blues maiores e menores.
- Iniciação ao processo da improvisação: 1 – Variação; 2 – Escala pentatónicas e de blues; 3 - Modos e arpejos.
- Articulação com ênfase na síncopa e acentuação dos segundo e quarto tempos.
- Conhecimentos de estilos, grandes interpretes, compositores e obras de referência, no jazz.

Matriz da Prova de Avaliação do 6º Grau

Tocar um acorde de 4 sons e respetivo modo (sorteado entre maior/jónio, menor/dórico ou dominante/mixolídio) e transpô-lo pelo ciclo de 5as.	40 pontos
Uma escala maior e menor (4 oitavas) e respetivos arpejos. Campos harmónicos com acordes de 4 sons.	40 pontos
Tocar um II-V-I maior com <i>shell voicings</i> e respetivos modos diatónicos. O mesmo num II-V-I menor.	20 pontos
Um blues maior ou um blues menor, com pelo menos 24 compassos de improvisação melódica.	50 pontos
Três standards dos quais se sorteará um. Deverá conter pelo menos uma secção de improvisação melódica	50 pontos
Total	200 pontos

Tabela 2 - - Matriz da prova de avaliação do 6º grau

Lista referência de temas de nível 1

Take The A Train / Autumn Leaves / I Love You / Just Friends / Just Squeeze Me / What is This Thing Called Love / Blue Bossa / How High The Moon / Doxy.

Blues - Billie's Bounce / Au Privave / Now's the Time / Blue Monk / Tenor Madness / Blues in the Closet / Walkin' / Birk's Works

11º ANO/7º GRAU

Conteúdos (programa mínimo)

- Aprofundamento do estudo dos 7 modos da escala maior. Incidência nos modos 3, 4 e 7.
- Escalas *Be-Bop*.
- O trítono como acorde substituto do dominante.
- *Voicings* de 4 notas (acordes de sétima com 2 extensões).
- II-V paralelos. *Turnarounds*.
- Estrutura tipo “*I Got Rhythm*”.
- Temas modais do tipo “*So What*” e “*Maiden Voyage*”.
- 2 transcrições (1 Blues e 1 *Standard*).
- Estudo de 4 *standards* de nível 2. (ver lista).

Competências a adquirir

- Capacidade de análise das peças estudadas.
- Memorizar estruturas como o *rhythm-changes*, e temas modais, do tipo “*So What*”.
- Tocar diferentes tipos de arpejos no ciclo de 5as (maiores, menores, dominantes, meio diminutos e menor de sétima maior).
- Continuação da aprendizagem do processo da improvisação com os recursos estudados este ano.
- Criação do hábito da transcrição, análise e interpretação de temas e solos.
- Conhecimentos de estilos, grandes interpretes, compositores e obras de referência, no jazz.
- Aprofundar a cultura musical.
- Desenvolver a autoavaliação e o sentido crítico.

Matriz da Prova de Avaliação do 7º Grau

Tocar um acorde de 4 sons e respetivo modo (sorteado entre maior/lídio, meio diminuto/lócrio, ou dominante/mixolídio b9 b13) e transpô-lo pelo ciclo de 5as.	30 pontos
Um blues maior ou blues menor, com pelo menos 24 compassos de improvisação melódica.	30 pontos
Três standards dos quais se sorteará um. Deverá conter pelo menos uma secção de improvisação melódica.	50 pontos
Um tema de estrutura “ <i>I Got Rhythm</i> ” com improvisação sobre os acordes.	50 pontos
Duas transcrições de solos efetuadas pelo aluno, das quais será sorteada uma.	40 pontos
Total	200 pontos

Tabela 3 - Matriz da prova de avaliação do 7º grau

Lista referência de temas de nível 2

I Got Rhythm / Oleo / Anthropology / All Blues / Footprints / So What / Maiden Voyage / Segment / Beautiful Love / There will never be another you / But Not for me / Misty / What's New / Satin Doll / Bye Bye Blackbird / There is no Greater Love.

12º ANO/8º GRAU

Conteúdos (programa mínimo)

- Relação de escala/acorde, para voicings de 7 sons.
- Estruturas superiores. *Policordes*.
- Revisão da aplicação em qualquer contexto, dos seguintes modos: todos os da escala maior, o 5 da menor harmónica, e os 1, 3, 4, 6, e 7 da menor melódica.
- Escala diminuta, escala de tons inteiros, e escala aumentada.
- Blues *Bop*.
- Transcrição, análise e interpretação de peças de piano solo.

Transcrição das partes de um arranjo para 4 instrumentos (ex. saxofone, piano, contrabaixo e bateria).

- Estudo de 4 *standards* (contrastantes) de nível 3 (ver lista).

Competências a adquirir

- Conhecimentos sólidos da harmonia funcional, baseada nas escalas maiores e menores.
- Conhecimentos na utilização de outras escalas.
- Capacidade de apresentar repertório jazz, em piano solo.
- Capacidades de autossuficiência na situação de música de conjunto.
- Conhecimentos concretos sobre o funcionamento de todos os instrumentos, numa formação de combo (*small ensemble*).
- Criação do hábito da transcrição, análise e interpretação de temas e solos.
- Conhecimentos de estilos, grandes interpretes, compositores e obras de referência no jazz.
- Revelar uma sólida cultura musical.
- Desenvolver a autoavaliação e o sentido crítico.

Matriz da Prova de Avaliação do 8º Grau

Tocar um acorde com estrutura superior, e transpô-lo no ciclo de 5as.	20 pontos
Tocar 1 escala diminuta ou aumentada, e transpô-la no ciclo de 5as.	30 pontos
Tocar um dos modos da menor melódica e transpô-lo no ciclo de 5as.	40 pontos
Quatro standards dos quais serão sorteados dois. Deverá conter pelo menos uma secção de improvisação melódica.	60 pontos
Duas transcrições de solos efetuadas pelo aluno, das quais será sorteada uma.	50 pontos
Total	200 pontos

Tabela 4 - Matriz da prova de avaliação do 8º grau

Lista referência de temas de nível 3

All the things you are / Alone Together / On green Dolphin Street / Someday my prince will come / It could happen to you / Half Nelson / Days of Wine and Roses / I Should Care / Conception / Body and Soul / Stella by Starlight / I Remember You / I Thought About you / I'll be seeing you / Confirmation / Donna lee / Blues For Alice.

PROVA DE APTIDÃO ARTÍSTICA

Apresentação pública do projeto – 90% – com a duração mínima de 25 minutos, máxima de 45 minutos, e a seguinte constituição:

1 jazz <i>standard</i> interpretado em piano solo.	40 pontos
4 jazz <i>standards</i> contrastantes interpretados com uma secção rítmica (contrabaixo e bateria).	35 x 4 pontos
Trabalho escrito.	20 pontos
Total	200 pontos

Tabela 5 - Matriz da Prova de Aptidão Artística

1.2 Conservatório de Música de Aveiro Calouste de Gulbenkian

1.2.1 História

A prática de ensino supervisionada descrita no presente documento, no âmbito da disciplina de Combo (classe de conjunto) foi realizada no Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian (CMACG).

Inicialmente denominado de Conservatório Regional de Aveiro, foi oficialmente inaugurado a 8 de outubro de 1960, tendo como fundador o Dr. Orlando de Oliveira, e sendo assim o primeiro Conservatório Regional a ser criado em Portugal.

Sediado inicialmente na atual Escola Secundária José Estêvão (então Liceu Nacional de Aveiro), mudou-se ao fim de dois anos para um edifício anexo à Igreja da Misericórdia. Mais tarde, a Fundação Calouste Gulbenkian, uma das várias entidades que contribuíram para a sua criação, mandou construir de raiz um novo edifício na Rua Artur Ravara (próximo do 92 centro da cidade) que foi inaugurado a 30 de março de 1971 e é ainda hoje a sede do Conservatório.

O nome de Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian apenas foi adotado a partir do dia 1 de outubro de 1985, quando esta instituição passou a ser um estabelecimento de ensino público.

1.2.2 Descrição da escola

Atualmente, o Conservatório é frequentado por cerca de 550 alunos entre todos os tipos de cursos e possui 24 salas de aulas. Para além disto, o CMACG dispõe de espaços como Biblioteca, Reprografia, Bar, Salas de Professores, de Estudantes, de Reuniões, entre outros.

O corpo docente do Conservatório de Música de Aveiro é constituído por cerca de 60 professores. Este número varia ligeiramente de ano para ano devido à entrada ou saída de professores do Quadro. Para além destes, pertencentes ao corpo não docente, há ainda cerca de 15 funcionários entre auxiliares e funcionários administrativos.

A gestão do Conservatório de Música de Aveiro é feita pelo Conselho Pedagógico, Conselho Executivo, Conselho Administrativo e pela Assembleia da Escola, segundo os termos da Lei 24/99 de 22 de Abril de 1999 (CMACG 2017).

1.2.3 Projeto educativo

O Conservatório tem como grande objetivo, para além da aprendizagem das artes, um maior contacto com a comunidade, que deverá ser realizado através de:

- promoção das atividades artísticas nessa mesma comunidade;
- criação de condições necessárias ao usufruto das infraestruturas, por parte da comunidade;
- criação de condições necessárias ao envolvimento da comunidade na realização de atividades artísticas;
- envolver a comunidade na criação e concretização de atividades artísticas;
- promoção de parcerias com várias entidades locais, regionais, nacionais e internacionais, com vista à prossecução de objetivos comuns.

A curto e médio prazo, o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian pretende desenvolver ações de divulgação e sensibilização para a captação de novos públicos para as diferentes ofertas artísticas. Como forma de atingir estes objetivos, promove a realização de atividades artísticas na comunidade, envolvendo-a também na criação e concretização dessas mesmas atividades, promovendo parcerias com várias entidades da cidade para a organização de concertos e intercâmbios culturais, entre elas:

- ACAV – Associação Arte e Cultura de Aveiro (associação com a qual partilha instalações)
- D’Orfeu
- Hospital Infante D. Pedro
- Museu de Aveiro
- Santa Casa da Misericórdia
- Teatro Aveirense
- Universidade de Aveiro (Departamento de Comunicação e Arte)

1.2.4 Oferta formativa

Por ser um estabelecimento de Ensino Vocacional da Música, oferece cursos de iniciação à música, curso Básico e Secundário em regime Articulado e Supletivo:

- Iniciação – Corresponde ao 1º ciclo de estudos do ensino básico regular
- Curso Básico – Corresponde ao 2º e 3º ciclos de ensino básico regular. No regime Articulado deste curso, ocorre uma redução do currículo geral da escola colmatada por um aumento do currículo específico no conservatório.
- Curso Secundário – Corresponde ao ensino secundário regular. No regime Articulado deste curso, os alunos apenas frequentam na escola a componente geral do curso secundário sendo que as componentes científicas e técnicas são realizadas no conservatório.

O regime Supletivo dos cursos Básico e Secundário consiste na frequência da totalidade do currículo específico do conservatório para além da totalidade do currículo geral da escola. As disciplinas lecionadas no CMACG organizam-se em cinco departamentos:

- **Departamento Curricular de Instrumentos de Tecla** – incluindo as disciplinas de Acordeão, Cravo, Órgão, Piano, Acompanhamento e Improvisação, Baixo Cifrado e Instrumento de Tecla
- **Departamento Curricular de Instrumentos de Sopro e Percussão** – incluindo as disciplinas de Flauta de Bisel, Flauta transversal, Oboé, Clarinete, Fagote, Saxofone, Trompa, Trompete, Trombone, Bombardino e Tuba e Percussão
- **Departamento Curricular de Instrumentos de Corda** – incluindo as disciplinas de Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Guitarra clássica e Harpa
- **Departamento Curricular de Canto e Música de Conjunto** – incluindo as disciplinas de Técnica Vocal, Educação Vocal, Italiano, Alemão, Classe de Conjunto, Coro, Arte de representar/Teatro e Dança
- **Departamento Curricular de Ciências Musicais** – incluindo as disciplinas de Formação Musical e Ciências Musicais

Para além destas disciplinas, o CMACG promove ainda, com frequência, atividades como Masterclasses, audições, seminários, concertos e concursos (incluindo um Concurso Interno).

1.2.5 Componente letiva e avaliação

No CMACG, a maioria dos alunos frequenta aulas individuais de instrumento com a duração de 45 minutos. Excetuam-se os alunos de iniciação cujas aulas podem ser em conjunto com outros dois colegas e ocorrem apenas uma vez por semana.

Critérios de avaliação:

Peso percentual de cada período na avaliação final de frequência:

- 1º Período = 20%;
- 2º Período = 40%;
- 3º Período = 40%

Objetivos educativos:

Os objetivos da disciplina foram organizados consoante os níveis de ensino. Os objetivos gerais estão pensados de acordo com os objetivos do departamento, sendo coincidentes com o que se pretende para a generalidade dos instrumentos de teclas. Os objetivos específicos foram elaborados de acordo com o que se consideram ser as aprendizagens mínimas a desenvolver em cada ano e graus de ensino de piano.

Objetivo educativo fundamental:

Apreciar, executar e compreender a performance da música enquanto arte, permitindo respostas e reconhecimentos estéticos, dentro de vários géneros e estilos musicais, com organização, conhecimento, compreensão, aplicação, análise, síntese e avaliação da linguagem musical ao nível semântico, sintático, discursivo, histórico, estilístico e notacional. Os objetivos dos processos educacionais artísticos organizam-se em 3 áreas não mutuamente exclusivas: - a cognitiva (ligada ao saber) - a afetiva (ligada a sentimentos e posturas) e - a psicomotora (ligada a ações físicas).

CURSO SECUNDÁRIO: 6º, 7º, 8º Graus/10º, 11º, 12º Anos

Objetivos gerais:

- Explorar a capacidade do aluno de abordar vários estilos musicais com diferentes balanços rítmicos.
- Desenvolver a capacidade criativa e de desenvolvimento melódico e harmónico em tempo real.
- Desenvolver a capacidade de adequação do seu instrumento e da forma como o aborda aos diferentes cenários de instrumentação propostos.

Objetivos específicos:

- Estudo intensivo da linguagem Jazz e do seu fraseado
- Perceção das subtilidades rítmicas de cada estilo musical abordado
- Desenvolver a capacidade criativa e o sentido crítico em relação à sua interpretação
- Saber interpretar, analisar e executar a harmonia subjacente ao repertório selecionado
- Ser capaz de improvisar em determinadas progressões harmónicas, compreendendo e aplicando as regras inerentes a cada estilo abordado ao longo do programa

Capítulo II – Prática Educativa Supervisionada

2.1 Contextualização e Organização da prática educativa

Em virtude das limitações impostas pela pandemia Covid-19, a prática educativa supervisionada teve de se desenrolar num contexto extraordinário e sem precedentes, sendo diversas as condicionantes provocadas pela árdua gestão da incerteza em relação ao decorrer do ano letivo e fundamentalmente expressas pela alternância entre aulas presenciais e aulas à distância, pela imposição de rígidas medidas de distanciamento social e pela restrita disponibilidade dos professores e instituições para abarcarem este pedido de colaboração para que um docente externo pudesse observar e lecionar. Apesar destas restrições, em articulação com o meu próprio horário como docente, foi possível definir um cronograma para a prática educativa supervisionada em conjunto com os professores cooperantes – Paulo Gomes (instrumento) e José Carlos Barbosa (combo). Foram observadas quatro aulas e lecionadas duas de instrumento, e no âmbito das aulas de combo foram observadas trinta aulas e lecionadas quinze. Dado que o início deste processo não foi coincidente com o início do ano letivo, as planificações das aulas lecionadas foram elaboradas de acordo com o plano previamente definido pelo professor cooperante, dando continuidade ao trabalho em desenvolvimento pelos alunos.

As aulas de instrumento, observadas e lecionadas, tiveram lugar no CMP, com uma aluna do 11º ano de piano jazz, onde foram abordados conceitos relativos a harmonia, ritmo, repertório e improvisação. As aulas de combo, no CMACG, incidiram sobretudo na preparação de repertório, sendo que estas aulas apresentaram duas particularidades: o combo é formado por alunos dos três anos letivos do ensino secundário, de diferentes níveis no que ao domínio de conhecimentos e à proficiência técnica diz respeito; esta aula é lecionada por quatro professores de instrumento (o professor de saxofone, trompete, bateria e contrabaixo)², sendo a orientação e planificação da aula repartida entre todos, o que permite garantir um apoio particular e dedicado a cada um dos alunos durante a aula, contrastando com a habitual configuração da aula de combo jazz com apenas um docente.

Como forma de preservar as suas identidades, não foram divulgados os nomes dos alunos, optando por utilizar como identificação “Aluna A” para a aluna de piano do 11º ano e

² Como forma de preservar as suas identidades, não foram divulgados os nomes dos professores.

Alunos da “Turma B” para a disciplina de Combo. A Tabela 1 apresenta um mapa com o cronograma das aulas lecionadas e observadas

	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho
Aulas observadas Instrumento					3 e 10	
Aulas lecionadas Instrumento					17	
Aulas observadas Combo	7 e 14	4,11,18 e 25	4,11,18 e 25	8,15,22 e 29	6 e 13	
Aulas lecionadas Combo	7 e 14	4,11,18 e 25	4,11,18 e 25	8,15,22 e 29	6 e 13	
Masterclasses observadas						22

Tabela 6 - Cronograma das aulas observadas e aulas lecionadas

As aulas de instrumento têm a duração de 45 minutos e acontecem semanalmente à quarta-feira, no horário compreendido entre as 10.40h e as 12.10h (dois blocos). As aulas de combo têm o seu horário semanal definido às quintas-feiras entre as 18.40h e as 21h (três blocos). As aulas observadas decorreram no período das 18.40h e as 20.15h, sendo o bloco das 20.15h-21h o escolhido para as aulas lecionadas.

2.2 Aulas de Instrumento

2.2.1 Perfil da Aluna A

A aluna mudou para piano jazz a meio do ano letivo transato. Até então teve um percurso regular e com bom aproveitamento na variante clássica. Apresenta boa capacidade de leitura, um bom domínio técnico do instrumento, compreensão dos conceitos apresentados na aula e um conhecimento harmónico sólido para o ano de escolaridade em questão. Segundo o professor de instrumento, tem tido uma ótima evolução, mesmo com o condicionamento da entrada tardia no curso secundário de jazz, e revela limitações habituais de um aluno que não teve contacto com o jazz e a improvisação antes do ingresso no curso: dificuldades rítmicas, nomeadamente no swing; dificuldades na construção de linhas melódicas baseadas na estética

do Swing/Bebop; domínio harmónico ainda condicionados aos “voicings³” trabalhados nas aulas, sobretudo na mão esquerda.

É uma aluna com vontade de aprender e executar tudo bem e rapidamente, o que contribui para tornar a aula dinâmica, no entanto, essa energia condiciona o seu raciocínio e, fundamentalmente, o seu foco nas tarefas mais pequenas e simples, fazendo com que certos exercícios tenham de ser repetidos várias vezes até à sua total compreensão.

2.2.2 Aulas observadas de Instrumento

A observação de aulas por um docente externo, por muito discreto que este possa ser, provoca algum abalo na dinâmica daquele que costuma ser um espaço desprovido desse elemento paralelo. Assim, torna-se evidente que qualquer análise que surja desta observação seja filtrada à luz de uma relação entre professor-aluno que se quer dinâmica, flexível e adaptada, gerando no docente que observa a curiosidade em adaptar novas metodologias, soluções e abordagens que veja serem eficazes em complemento ou substituição das suas próprias, já estabelecidas e experimentadas.

No caso específico das aulas de instrumento, e dado que estas compreendem uma dinâmica de um-para-um, ou seja, apenas um docente para um aluno, fomenta-se ainda mais a partilha e carácter individual da adaptação das metodologias de ensino, bem como a permeabilidade à intervenção do aluno no processo de aprendizagem, e a condução dedicada dos diferentes conteúdos por parte do docente, confluindo ambos na persecução dos objetivos definidos para o programa da unidade curricular.

A nível procedimental, a observação das aulas de instrumento foi alicerçada por diretrizes específicas para o efeito, provenientes de grelhas de observação semiabertas, sempre com flexibilidade na gestão da informação, de acordo com o modelo de aula já descrito anteriormente, que não permite uma antevisão rigorosa e estanque daquilo que se possa vir a esperar ou a acontecer. Aqui volta a reforçar-se a característica mais distintiva entre lecionar no modelo individual em comparação com o modelo coletivo, de grupo ou turma, dado que cada aula tem, inevitavelmente, uma componente pessoal difícil de conter, acrescentando ao desafio no que toca ao papel, já de si exigente, que o docente desempenha.

³ Termo em inglês que significa qual as notas e o seu posicionamento na elaboração de um acorde.

Desta forma, o que neste contexto se pretende observar, analisar e integrar são questões relacionadas com a interação com os alunos e a gestão em sala de aula, nomeadamente:

- O domínio dos conteúdos e a sua adequação ao aluno;
- A clareza na apresentação dos conteúdos e dos objetivos;
- A aplicação de estratégias e metodologias de ensino;
- A exemplificação e a conexão entre conteúdos;
- Organização e gestão da aula;
- A relação entre professor e alunos;
- Promoção da autonomia e atitude crítico-reflexiva do aluno;
- Promoção da autoestima do aluno;
- Pontualidade.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Instrumento	Ano/Aluna: 11º ano/ Aluna A
Escola Professor CMP Paulo Gomes	Nº da aula: 1 e 2	Data: 03/05/2021

Registo de Observação diário

Desenvolvimento da aula:

A aula tem início, o professor apresentou a aluna, que já estava informada da minha presença na sala. O tom é de bom humor, com o professor a criar um ambiente descontraído na aula, e tirando, assim, o foco da minha presença.

A aluna trouxe alguns temas em desenvolvimento na orquestra de jazz, o que reforçou a sua boa iniciativa na frequência desta disciplina complementar a instrumento, e os benefícios em ser proactiva obtendo daí mais desafios.

Abordam um pouco da leitura, especialmente a forma como interpretar a cifra, e debatem acerca da pertinência do excessivo rigor da leitura vs. a adaptabilidade conferida à interpretação, concluindo que o processo e o resultado são muito mais ricos quando se opta pela segunda hipótese, não obstante a necessidade de garantir que os conhecimentos são sólidos à partida, por forma a que exista variação à configuração dos elementos sem os descaracterizar, retirando daqui fatores de aleatoriedade.

Na sequência desta questão relacionada com as cifras fazem uma revisão às mesmas.

O professor incentiva a aluna para apresentar as suas dúvidas sobre estes e outros conteúdos à medida que vai estudando, responsabilizando a aluna pelo seu próprio processo de aprendizagem, no sentido de lhe conferir progressivamente mais ferramentas e autonomia, de maneira a preparar as condições para o término do curso no ano letivo seguinte com bom desempenho não só a nível dos conteúdos, mas também na organização do estudo. Questiona a aluna acerca do seu processo de estudo durante a semana, o que preparou para a aula e inicia a aula propriamente dita com exercícios sobre uma tonalidade: escala em 4 oitavas, arpejos da quatríades nas diferentes inversões, campo harmónico da tonalidade de fá Maior e respetivos arpejos e progressão harmónicas II-7 V7 III-7 VI-7 II-7 V7 I.

Falam sobre a especificidade do III-7 (modo frígio).

A aluna faz uma improvisação sobre a progressão harmónica.

Discutem sobre novas ferramentas para improvisar (arpejos, cromatismos às notas do acorde), cantar (improvisar o que está a ouvir), garantindo que a aluna compreende a pertinência desta ligação entre o que se ouve e o que se toca.

Repetem os mesmos exercícios para a relativa menor e o professor sugere que a aluna reforce o estudo da escala com as mãos separadas de forma a trabalhar melhor a mão esquerda.

Professor e aluna conversam sobre dominantes secundários e substituição tritónica.

Exploram o conceito de “frase inteira” e não pensar nota-a-nota.

A aluna toca transcrição do solo de Red Garland no tema *Blues By Five*. Analisam as frases à medida que a aluna toca e o professor tenta relacionar com algumas das ferramentas que falaram antes, durante o exercício de improvisação II V III VI II V I.

Falam da “imposição/utilização” do 6º grau num acorde menor, e como essa antecipação do trítone anula um pouco a sonoridade do II V.

O professor pede à aluna para tocar o tema *Blues By Five*. A aluna hesita e o professor reforça a necessidade de saber o tema sobre o qual se está a estudar o solo. O professor toca o tema e a aluna aprende-o rapidamente. Prosseguem a leitura/estudo da transcrição.

Após uma primeira leitura, o professor diminui a velocidade do tema e pede à aluna para ser mais precisa na execução. Após a resolução dos problemas técnicos respetivos à leitura, o professor aproveita a secção de solo para desafiar a aluna a improvisar com base no solo de Red Garland, usando algumas das frases escritas e/ou fazendo variações das frases transcritas. Fazem este exercício repetindo algumas vezes cada chorus.

O professor faz a revisão do que foi falado durante a aula e combinam o que vão trabalhar na próxima aula.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Instrumento	Ano/Aluna: 11º ano/ Aluna A
Escola Professor CMP Paulo Gomes	Nº da aula: 3 e 4	Data: 10/05/2021

Registo de Observação diário

Desenvolvimento da aula:

O professor questionou a aluna sobre como decorreu o estudo da semana, o que foi preparado para a aula e inicia a aula propriamente dita com exercícios sobre uma tonalidade: escala 4 oitavas; arpejos da quatríades nas inversões; campo harmónico da tonalidade de Lá bemol Maior e respetivos arpejos; Progressão harmónicas II V III VI II V I.

No F7 discutem o modo a utilizar. Falam sobre as dissonâncias (4 e 7 maior) e como lidar com elas nos acordes dominantes. Falam também sobre modos e extensões.

O professor aproveita para rever os modos da escala menor melódica, reforçando os modos que podem usar nos acordes dominantes (Lídio dominante e superlórico).

Após a conversa e esclarecimento de dúvidas, voltam a fazer o exercício de improvisação, com alguns dos problemas ainda a subsistirem e com o professor a corrigir a aluna. Simplificam o exercício e substituem a improvisação pela utilização dos modos. O professor reforça a necessidade de ter os modos muito claros na cabeça e nos dedos e pede a aluna para repetir os exercícios na relativa menor.

A aluna levantou algumas dúvidas acerca da escala diminuta (Meio tom- tom; tom-meio-tom) e o professor revê a teoria com a aluna.

A aula prossegue com os modos da menor melódica. O professor pede a aluna que num II V I menor utilize o 6 modo da menor melódica. Reforça a ideia de que quando aprendemos novos modos/soluções para um acorde não deixemos de utilizar as soluções anteriores.

Falam sobre o repertório que a aluna já estudou e sobre algumas transcrições em curso.

Falam brevemente sobre a diferença entre tocar em secção rítmica ou piano solo.

A aula prossegue com o estudo da transcrição do Red Garland no tema Blues by Five.

Tocam o tema primeiro e o professor oferece a aluna algumas soluções para enriquecer a forma como toca a melodia e acompanha a mesma.

Tocam a transcrição do tema. No final de cada leitura da transcrição, o professor pede a aluna para, utilizando alguns dos recursos da transcrição, improvisar ela própria.

Escolhem o tema Lady Bird, de Tadd Dameron, para tocar e trabalhar na aula

Analizam a progressão harmónica final do tema (substituições harmónicas e tritónicas)

Analizam harmonicamente o tema.

Reveem e planeiam o trabalho a estudar em casa para a próxima aula

2.2.3 Reflexão sobre as aulas observadas de instrumento

Tal como referido anteriormente, o processo de observação de aulas garante ao docente externo uma perspetiva muito rica acerca da aplicação das diversas metodologias, e da pertinência de certa abordagem em detrimento de outra. Muitas vezes esta autoavaliação ou crítica ficam para segundo plano no dia-a-dia das aulas, dado que ao docente é exigido que reúna as condições para que todo este processo de aprendizagem decorra, colocando-se sempre o foco no atender das necessidades mais prementes do dia-a-dia. Isto reflete-se diretamente na aferição dos resultados pretendidos no decurso da aula, sendo necessário o seguimento de mais do que um momento, em mais do que um dia, para que seja tomado o pulso da evolução do aluno, e se é possível delinear uma curva de aprendizagem concordante com os objetivos traçados, criando-se assim uma projeção e constante adaptação da expectativa do seu desempenho. Importa ressaltar que o docente que observa encontra neste exercício um momento de reflexão, e como tal é este que mais aprende, seja na presença de uma técnica que desconhecia, seja na comparação com as estratégias já por si experimentadas para a resolução de problemas comuns.

No caso específico da observação das aulas de instrumento no CMP, dirigidas por Paulo Gomes, pude aprender e recordar estratégias interessantes, sendo de salientar a forma como procura incutir na aluna o espírito crítico acerca dos conteúdos que lhe entrega, fomentando a sua procura pela compreensão das ferramentas, sem lhe entregar as soluções no imediato. Este processo é mais exigente para o docente, dado que tem de orientar um percurso (muitas vezes) sinuoso, mas a longo prazo demonstra-se ser o mais eficaz não só para a boa apreensão dos conteúdos por parte da aluna mas também como exercício útil para a promoção da sua autonomia, numa primeira instância ao nível do domínio dos conteúdos, e posteriormente, mais a longo prazo, com implicações a nível artístico, na aplicação dessas

mesmas ferramentas para a construção de um discurso bem fundamentado. Assim, reforço que o equilíbrio aqui demonstrado entre a gestão da energia e motivação da aluna em interação com o carácter técnico e rigoroso associado aos parâmetros a cumprir para a conclusão do plano de estudos proposto é feito com precisão. Recordar que o foco deve ser direccionado para a aluna, nas suas dúvidas e no cumprimento de tarefas de carácter diário, em suporte de outras unidades curriculares e do seu restante envolvimento no projeto escolar, mas não permitir que essas mesmas questões, tidas como emergentes, retirem o tempo e o espaço necessários para a abordagem específica ao instrumento e ao desenvolvimento do raciocínio musical através do meio do piano. Mais, na perspetiva do docente, que prepara um plano de aulas, adaptável e flexível, é certo, mas que tem em vista a abordagem de uma série de conteúdos até ao final do ano letivo, ter de gerir alguns aspetos que na aula individual facilmente emergem, dado o seu carácter anteriormente comentado, leva a algum desgaste. Aqui, o docente cooperante é exímio na forma como cria na aula o ambiente descontraído e bem-humorado, sem perder o distanciamento necessário para que a aluna compreenda que está num tempo letivo tão, ou mais, rigoroso e exigente como qualquer outro.

A sensação de competência e de autonomia conferidas aos alunos através desta perspetiva, com a qual me identifico em grande parte, verifica-se aqui como fator acrescido à motivação dos mesmos para cumprimento das tarefas a curto prazo, e para o desenvolvimento do discurso musical e do raciocínio, estruturados em lógicas tão complexas quanto a codificação desta linguagem o permite. A simples entrega de soluções imediatas pode conduzir a que o aluno apenas memorize, fisicamente ou na sua arquitetura mental, e que se cinja a repetir, imitando a pequena parte passível de ser apreendida daquilo que lhe é demonstrado.

Notei especial atenção do docente no encadeamento dos diferentes componentes da aula e dos assuntos a abordar na sequência dos anteriores, reforçando junto da aluna que é impossível compartimentar o conhecimento, e que todos os desenvolvimentos ou pequenas conquistas têm repercussão naquilo que se aprende de novo e naquilo que tínhamos como bem estabelecido previamente. Isto motivou-me a refletir sobre a minha própria abordagem à entrega ou sucessão de conteúdos aos alunos, recordando precisamente que o processo de aprendizagem não é linear, e que é constantemente necessário visitar com os alunos aqueles elementos simples, basilares, que nos são dados por garantidos. Recordei-me, no decurso da observação destas aulas, que enquanto docente posso convidar os alunos a esclarecerem eles próprios se têm as suas bases de conhecimento harmónico, rítmico, melódico, de interpretação e manipulação de conteúdos simples, através de exercícios simples que coloquem em questão

aquilo que é dado como adquirido, e que muitas vezes não volta a ser observado ou visitado porque está concluído a nível de plano curricular. No entanto, é no cimentar destes alicerces que se constrói o restante percurso, e na aplicação de alguma retrospectiva, pontualmente e fugindo ao comodismo que a rotina diária instaura, descubro que posso desafiar os alunos a pensar e não apenas a cumprir requisitos para avaliação no final do ano.

2.2.4 Aulas lecionadas Instrumento

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Instrumento Piano	Ano/Aluna: 11º - A
Escola Professor CMP Paulo Gomes	Nº da aula: 1 e 2	Data: 17/05/2021

Introdução

A aluna revela bons conhecimentos teóricos e harmónicos, tem facilidade em assimilar conceitos e na sua aplicação e, ao longo das aulas observadas, fui verificando que, apesar da correta aplicação de escalas e modos na estrutura de um tema, nem sempre a sua improvisação soava coerente ou eficaz. Em conjunto com o professor cooperante decidi introduzir à aluna alguns conceitos que Al Galper compilou no seu livro “Foward Motion”, (Galper, 2003) com o objetivo de melhorar a sua improvisação.

Objetivos Gerais

- Dar continuidade ao trabalho proposto pelo professor cooperante;
- Melhorar a improvisação, rítmica e melodicamente;
- Desenvolvimento motivico e transposição.

Específicos

- Identificar notas alvo
- Ornamentação
- Aproximações, “Enclosures⁴” e cromatismos

⁴ Aproximação diatónica seguida de uma aproximação cromática em sentido oposto (ou vice-versa). Este recurso melódico, ao qual se aplica a expressão em inglês enclosure, é uma forma de cercar diatónica e ou cromaticamente a nota alvo. Pelo seu significado e utilização recorrente na bibliografia especializada, o presente investigador prefere usar este termo para ilustrar este conceito.

- Variações rítmicas
- Noções básicas do “Forward Motion”
- Construção e desenvolvimento de linhas melódicas

Desenvolvimento da aula

Estratégias de ensino

- Escolha de um tema por parte da aluna que estivesse bem assimilado
- Escolha das notas alvo
- Ornamentação e variação rítmica da nota alvo
- Aproximações diatónicas e cromáticas simples e duplas
- Enclosures
- Desenvolvimento melódico com utilização de tríades e ligação com a nota alvo seguinte

Durante a aula, o professor exemplificará sempre que seja necessário demonstrar algum exercício e fará reajustes no grau de dificuldade, consoante os resultados demonstrados pelo aluno.

Em todas os exercícios, será fomentada a capacidade de a aluna compreender o exercício e encontrar, por raciocínio próprio, soluções para os desafios propostos. Sempre que se torne pertinente, o professor dará indicações para a resolução de dificuldades que possam surgir.

Sequências de aprendizagem

- Apresentação e discussão dos conteúdos da aula. (10’);
- Escolha e execução de um standard (10’);
- Identificação das notas alvo (5’);
- Utilização de cromatismos e graus conjuntos para chegar à nota alvo (5’)
- Utilização de enclosures para chegar à nota alvo (10’)
- Adequação das ferramentas anteriores ao tempo em que se inicia o exercício: 4e;4;3e. (15’)
- Construção de frases musicais numa progressão II V I, utilizando colcheias, com as notas dos acordes nos tempos fortes e notas de passagem nos contratempos (10’)

- Utilização das tríades como expansão melódica (10')
- Utilização em simultâneo destes recursos (10')
- Resumo e discussão final dos tópicos abordados na aula (5')

Recursos

Dois pianos; Folha pautada e lápis; Livro “Foward Motion” (Galper, 2003)

2.2.5 Reflexão das aulas lecionadas

No decurso das aulas lecionadas à aluna A do CMP, e dada a limitação nas sessões e no tempo disponível, optei por me focar em aspetos específicos, sendo um deles a improvisação, uma das competências mais trabalhadas no estudo do Jazz, que se demonstra ser um dos maiores desafios que os alunos enfrentam quando começam os seus estudos, dada a sua especificidade a nível artístico e que se reflete em componentes relacionados com a linguagem, a sua estética e o ritmo.

Como refere Hal Galper (2003), sob uma perspetiva geral, o ensino da improvisação e da linguagem do jazz é feito tendo como base a sincronização entre escalas e símbolos dos acordes, sendo este um processo muito simplista, é quase como um mero atalho para se obterem resultados a curto prazo e ter a sensação de que se está a aprender a improvisar. Esta associação entre escala e acorde diz-nos quais as notas disponíveis para improvisar, mas não como usá-las eficazmente na construção de linhas melódicas, no âmbito da música tonal. Desta forma, podemos compreender que o processo mental para a construção de frases, sob esta perspetiva, se sustenta no desencadear da linha melódica, com foco no seu início e deixando seguir uma torrente de outras notas subsequentes, em débito, e não com a consciência da direção da melodia. “*Foward Motion*” é um conceito que, através da análise da música tonal desde os tempos de Bach, nos indica que o primeiro tempo de compasso deve ser encarado como um ponto de resolução, ou seja, o tempo para onde as ideias melódicas confluem ou terminam. Esta ideia contraria a tendência natural descrita anteriormente, e obriga, fundamentalmente numa primeira fase do estudo, a pensar de trás para a frente,

construindo-se as ideias melódicas tendo em vista a sua resolução, ou seja, em como chegar ao tempo e nota pretendidos para terminar a frase musical.

Os exercícios apresentados à aluna A tiveram como base um sistema de níveis de Johnston⁵, em que, passo a passo, fomos encontrando soluções para chegar à nota alvo escolhida, utilizando aproximações, cromatismos, enclosures e arpejos como expansão melódica. Estes passos foram sendo acompanhados com explicações sobre outros domínios, como ritmo, articulação, acentuações e harmonia no contexto do swing e bebop.

A aluna, em aulas anteriores, revelou bom conhecimento das escalas e modos, bem como dos arpejos, mas muitas vezes evidenciou dificuldades na coerência do discurso e na direção das suas frases. A preparação desta aula lecionada teve como objetivo melhorar estes aspetos.

A aluna demonstrou uma boa aceitação dos conceitos e teve uma atitude bastante participativa, fruto da sua personalidade e do ambiente que o professor cooperante criou com a aluna durante as aulas, permitindo-me assim não apenas apresentar os conceitos, mas também praticá-los com ela, seguindo o proposto por Ericsson (Ericsson, 2009). Segundo o mesmo, para que se transforme num processo evolutivo e progressivo, a prática deliberada deve: ter objetivos bem definidos para a execução das tarefas; estar imbuída de motivação; ter “feedback”; ser acompanhada dos meios físicos e tempo disponível que possibilite a repetição e refinamento gradual; concentração total. Com o tempo, prática, instrução, experiência e orientação, o especialista será capaz de encontrar soluções para os novos desafios.

Sendo algo que a aluna terá de trabalhar com regularidade durante algum tempo, esta aula serviu o propósito de lhe conferir ferramentas para aprofundar os tópicos abordados e gerar curiosidade para conseguir ser autónoma na exploração dos mesmos. Durante este processo ficou claro que a aluna foi capaz de compreender os conceitos introduzidos e foi também capaz de executá-los, ainda que numa velocidade lenta e com os vários parâmetros envolvidos isolados um a um.

No final da aula, falámos sobre literatura que será útil à aluna para desenvolver o estudo destes conceitos. Debates sobre os objetivos propostos para a aula e de como foram cumpridos. A presença do professor cooperante foi notada durante a aula, tendo participado de uma forma descontraída e com pontuais intervenções, que foram sempre no sentido de melhorar a dinâmica e bom ambiente da aula.

⁵ (Johnston, *The Practice Revolution*, 2002)

2.3 Aulas de Combo

2.3.1 Perfil e Formação da Turma B

A aula do combo funciona de uma forma muito peculiar no CMACG. Devido ao número reduzido de alunos que optam pela variante jazz no ensino secundário, foi decidido pela direção pedagógica, em articulação com os docentes, que o combo integraria alunos dos 3 anos de escolaridade. Esta particularidade torna a turma heterogénea, pelas diferentes idades dos seus constituintes, conhecimentos teóricos e domínio técnico de cada instrumento. Esta é constituída por quatro alunos do 8º grau (dois pianistas, um baterista e um trompetista), quatro alunos do 7º grau (uma cantora, um contrabaixista, um pianista e um guitarrista, este último com reduzida assiduidade e participação no trabalho da disciplina) e dois alunos do 6º grau (um saxofonista e um pianista). Os alunos de piano e canto estiveram no último ano letivo sem aulas de instrumento, por falta de professores, o que condicionou o seu desenvolvimento técnico e musical. De todos estes alunos apenas o aluno de bateria quer prosseguir os seus estudos superiores na área da música, o que, de acordo com o observado, se revelou ser um fator de maior ambição, envolvimento e dedicação ao estudo do instrumento, em comparação aos demais colegas, e acentuando ainda mais o carácter de heterogeneidade da turma. O trabalho realizado no ano letivo anterior já tinha sido fortemente condicionado pelo confinamento geral que se iniciou em Março e se estendeu até final do ano letivo e pela dificuldade em trabalhar musicalmente com a turma no regime de ensino à distância.

A escolha do repertório do primeiro período procurou ir de encontro às capacidades dos alunos, tendo em conta a sua proficiência técnica, conhecimentos musicais, adequação aos programas e ao trabalho realizado na disciplina de instrumento. Os temas trabalhados foram: Bag's Groove, de Milt Jackson, Step Lightly, de Blue Mitchell, Blue Spirit, de Freddy Hubbard, It Don't Mean a Thing, de Duke Ellington e Doxy, de Sonny Rollins. Os temas propostos para o segundo período, espaço temporal onde decorreram as aulas observadas e lecionadas, foram: Freddie Freeloader, de Miles Davis, My Romance, de Rodgers and Hart, Isotope, de Joe Henderson e Moose the Mooche, de Charlie Parker.

2.3.2 Aulas Observadas de Combo

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 1 e 2	Data: 07/01/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: Benny's Tune, Freddie Freeloader e My Romance

Desenvolvimento da aula:

A aula iniciou-se com a montagem e preparação do auditório para a aula de combo.

Após esta operação, os alunos foram questionados sobre a última aula do 1º período, que coincidiu com a apresentação dos temas trabalhados até então. Cada aluno falou individualmente e foi feita uma análise e autoavaliação individual e do grupo. Este ponto de situação foi aproveitado pelos professores para incentivar a um trabalho mais ativo e de maior qualidade no 2º período.

Foram apresentados dois novos temas: Freddie Freeloader e My Romance. Os alunos tiveram a oportunidade de escutar as versões de referência escolhidas pelos professores: a primeira, de Miles Davis, do álbum Kind of Blue e a segunda de Kevin Mahogany, do álbum My Romance. Após audição atenta, foram escolhidos os pianistas que tocariam cada um dos temas de acordo com as suas preferências e sugestão dos professores. Foram distribuídas as partituras e iniciou-se uma primeira leitura da composição Freddie Freeloader. Após algumas

passagens pela cabeça⁶ do tema, durante os quais os professores foram dando algumas indicações individualmente, foi dada particular atenção à articulação da melodia e à duração das notas longas, de forma a que os sopros e a cantora interpretassem a melodia como secção coesa. Também a secção rítmica foi alvo de trabalho particular, com especial atenção no acompanhamento do piano (com a devida aproximação ao tocado por Wynton Kelly) e de que forma o contrabaixo e a bateria deveriam tocar a 2 ou a 4.

Após estes ajustes, repetiram-se mais umas tentativas de tocar o tema. Foi dada oportunidade a todos os alunos para experimentarem um pequeno solo improvisado, sendo que os solistas para cada tema seriam escolhidos mais tarde, à medida que o repertório fosse sendo escolhido.

Os alunos ficaram de estudar o tema em casa, ouvir a versão de referência e procurar outras versões onde pudessem encontrar elementos que enriquecessem a sua abordagem, e de onde pudessem procurar inspiração para os seus solos.

Seguiu-se o tema My Romance. Foi definido que o tema seria cantado (sendo um tema que já estava a ser estudado no âmbito da aula de canto), com pequenos apontamentos melódicos dos sopros durante a exposição do tema. O tema, a exemplo da versão escutada, seria tocado como balada. A bateria utilizaria escovas e o contrabaixo deveria acompanhar maioritariamente a 2, com alguma liberdade rítmica para poder fazer pequenas variações. O combo revelou algumas dificuldades em manter a pulsação e o ambiente de balada do tema, e foram sendo feitas novas intervenções individuais pelos professores de forma a corrigir e ajudar ao bom desempenho dos alunos.

⁶ Tradução do inglês “head”, comumente utilizado pelos músicos a nível internacional, e que representa o trecho musical em que a melodia do tema é exposta.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 3 e 4	Data: 14/01/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: Benny's Tune, Freddie Freeloader e My Romance

Desenvolvimento da aula:

A aula iniciou-se com a montagem e preparação do auditório para a aula de combo.

Este procedimento é algo moroso, visto que existe uma aula a decorrer no auditório no bloco letivo anterior e só no início da aula é possível proceder à preparação do local. Hoje demorou um pouco mais que o habitual, pelo que os professores pediram aos alunos para tentarem ser mais eficazes no transporte e posicionamento dos instrumentos e material de amplificação. O professor perguntou aos alunos se tinham ouvido as versões de referência mencionadas na aula anterior. A turma respondeu globalmente que sim. Seguiram-se perguntas mais específicas, como qual a estrutura dos temas, qual a ordem dos solistas, como termina, quais os ambientes dos temas e dos solos. As respostas foram um pouco mais ambíguas e menos claras. Os professores aproveitaram para chamar à atenção para a forma como os alunos devem ouvir música no contexto de estudo, com uma atitude analítica e crítica, e não apenas lúdica.

Foi proposto iniciarem a aula com o tema Freddie Freeloader, tentando reproduzir o espírito da gravação original na execução do tema. Foram lembradas as indicações dadas na aula anterior, considerando o andamento, o papel da secção rítmica e a interpretação da melodia. O tema foi executado algumas vezes, sob orientação e comentário dos professores individualmente a cada aluno, tendo-se seguido uma ronda de solos, onde todos participaram. O aluno de piano já tinha estudado o solo de Wynton Kelly e tocou o primeiro *chorus*⁷ do solo

⁷ Trecho musical com os mesmos compassos e a mesma progressão harmónica que suportam a melodia do tema

transcrito, o que mereceu destaque positivo por parte dos docentes. Foi-lhe proposto que, a partir da transcrição, fosse capaz de incorporar algumas ideias e conceitos do solo de Wynton Kelly no seu próprio solo, de forma a desenvolver um solo original apoiado na estética linguística do mesmo, utilizando estes elementos musicais de uma das maiores figuras do jazz dessa época. Ficou também decidido que haveria uma introdução de bateria e contrabaixo de 12 compassos, e que haveria uma troca⁸ de 4 compassos entre os dois no final da ronda de solos. O final do tema seria com o mesmo carácter da introdução, com um ligeiro *fade out*. Após nova tentativa passou-se para o “My Romance”. Discutiui-se se o tema teria uma introdução de piano. Visto que o tema anterior já tinha introdução, ficou decidido que o tema iniciaria com todos e que o final seria feito pelo piano, com uma breve cadência harmónica a ser trabalhada na aula de instrumento com o respetivo professor. Dada a dificuldade em manter um tempo lento de uma balada, os professores decidiram que o tema seria tocado num tempo de *swing* lento, com uma pulsação mais estável e definida, com o contrabaixo a acompanhar a 2 no tema e com liberdade para passar a 4 nos solos. A bateria iniciaria o tema com escovas, mas teria igualmente liberdade para mudar para baquetas nos solos. Foi discutido novamente o papel da secção rítmica na criação de diferentes ambientes durante o tema, procurando torná-lo mais interessante e variado, e tendo em conta o solista, como instrumento e como improvisador. Como estamos perante um tema de 32 compassos, foi dado a escolher aos solistas se improvisavam um *chorus* inteiro ou se dividiam a estrutura por duas partes nos solos. Ficou acordado que o trompete e contrabaixo fariam um *chorus* inteiro, o piano improvisaria durante os primeiros 16 compassos e a reexposição teria lugar nos últimos 16 compassos, seguido do final feito pelo piano. A aula terminou com a execução desta estrutura do tema.

⁸ Procedimento comum na abordagem jazzística no desenvolvimento das improvisações, em que, seguindo a estrutura harmónica do tema, os solistas improvisam alternadamente com o baterista ou outro instrumentista.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 5 e 6	Data: 04/02/2021

Registo de Observação diário

Objetivo:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

As aulas presenciais foram interrompidas devido ao agravamento da situação pandémica. Durante os 15 dias de interrupção letiva os alunos foram informados que as aulas seriam realizadas online e os professores decidiram que a proposta de trabalho para as próximas aulas seria realizar uma gravação dos temas que estavam a ser estudados até então. A aula iniciou com uma conversa informal sobre o conturbado momento vivido. Após alguns minutos foi explicado aos alunos como se processariam as aulas seguintes. A maior parte dos alunos estavam já familiarizados com esta situação, que tinha ocorrido no ano letivo anterior. A proposta de gravação de temas já tinha sido feita, mas os resultados não corresponderam às expectativas dos professores e por isso foi feito um forte apelo no sentido de os alunos serem responsáveis nas suas tarefas e nos cumprimentos dos prazos, e que seria uma boa oportunidade de ser feito um registo áudio do trabalho do grupo. Partindo de uma base estruturada e gravada pelos professores, cada aluno gravaria a sua parte com os meios que estivessem à sua disposição (microfones, placas de som, microfone do telemóvel ou auscultadores ou do próprio computador). Foi pedido aos alunos para experimentarem várias posições na colocação dos seus microfones, de forma a tentar obter o melhor som possível.

Foram discutidas questões acústicas do local da gravação, da pertinência de um som mais seco ou com alguma reverberação (no caso dos sopros) e quais os locais onde poderiam encontrar essas características sonoras (casa de banho, entradas de prédios, salas com carpetes ou alcatifas, entre outros). Cada professor ficou responsável por um tema e deveria fazer chegar aos alunos um ficheiro de áudio com a base rítmica e harmónica do tema, já na estrutura definida, e uma partitura com as indicações mais relevantes. Ficou também decidido que os alunos utilizariam o horário da aula de combo para fazerem o seu estudo e gravações e que reuniriam todas as semanas, utilizando parte da aula para esclarecimento de dúvidas e verificação do trabalho realizado.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 7 e 8	Data: 11/02/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

A aula consistiu numa breve reunião *online* para confirmar se os alunos tinham recebido as gravações guias, as partituras e se existiam dúvidas. Os alunos referiram que estavam já a tentar gravar as suas partes e que em breve enviariam as respetivas gravações.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 9 e 10	Data: 18/02/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

A reunião iniciou-se com os professores a questionarem os alunos pelo motivo de ainda só o aluno de piano ter enviado a gravação de um dos temas. Os alunos alegaram falta de tempo e de ainda não terem conseguido fazer uma gravação com a qual se sentissem confortáveis para enviar. Foi reforçada a ideia de que os alunos deveriam utilizar o horário normal da aula de combo para estudarem e gravarem os temas. Foi também sugerido que os alunos poderiam dividir os temas em algumas secções, que posteriormente seriam editadas numa só faixa. Os alunos comprometeram-se a enviar pelo menos a gravação de um dos temas propostos no final da aula da semana seguinte, pelo que ficou decidido que a mesma seria exclusivamente dedicada à gravação e que a reunião só aconteceria daqui a 15 dias. Os professores disponibilizaram-se para esclarecimento de dúvidas ou ajuda na gravação, se necessário, no decorrer desse horário.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 11 e 12	Data: 25/02/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

A aula foi dedicada ao estudo e trabalho individual.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 13 e 14	Data: 04/03/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

Os alunos enviaram algumas das gravações propostas. O tema proposto pelo professor estagiário, “Benny’s Tune”, foi o tema discutido nesta aula. Apenas o contra baixista ainda não enviou a sua parte. Os professores procuraram sensibilizar o aluno para a necessidade de cumprir com o seu trabalho, não só pelo seu papel como aluno, mas sobretudo pelo facto de o trabalho de grupo estar condicionado pela sua prestação. O professor estagiário pediu ao aluno de bateria para regravar a sua parte, com uma abordagem mais “aberta” no *comping* da

introdução, tocando mais com a melodia do tema, sem a necessidade de estabelecer um groove. E ficou definido que iria fazer um solo na parte final, onde lhe foi pedido para construir o solo de forma progressiva, desenvolvendo ideias e motivos até ao final do tema. À aluna de canto também foi pedida nova gravação. A frase inicial, feita em uníssono com o piano e o contrabaixo, deve ser menos ornamentada e interpretada, de forma a que o uníssono soe colado e compacto. Foram dadas algumas explicações sobre a forma como uma cantora pode ter um papel de instrumentista, fazendo parte de uma secção, e como tem maior liberdade quando está a interpretar uma melodia sozinha, quer como cantora ou improvisadora.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 15 e 16	Data: 11/03/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

A aula foi dedicada ao estudo e trabalho individual.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 17 e 18	Data: 18/03/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Coordenar o funcionamento da disciplina de combo durante o confinamento
- Promover a gravação de temas

Desenvolvimento da aula:

Nova reunião após uma semana em que os alunos enviaram praticamente todas as gravações. Os professores já começaram a editar e a misturar as gravações e foram apresentadas as primeiras versões do trabalho conjunto. Houve um clima de satisfação geral por se ouvir o produto final de um trabalho que se iniciou individualmente e que gerou, mesmo com as limitações de captação e execução, um trecho musical no formato áudio a fazer lembrar os discos e temas gravados pelas grandes bandas e nomes do jazz. Foi perguntado aos alunos se estavam satisfeitos com a sua prestação individual e que ainda teriam a próxima semana como hipótese para regravar os temas, usufruindo agora de uma gravação guia mais próxima do contexto musical a que estão habituados. Foi estabelecida a data de 25 de Março como limite para envio das últimas gravações, e em virtude da interrupção letiva da Páscoa e do anunciado regresso às aulas presenciais para a primeira aula de Abril, seria esta a última aula do período em que fariam uma audição e avaliação conjunta do trabalho desenvolvido no segundo período.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 19 e 20	Data: 25/03/2021

Registo de Observação diário

Objetivo:

- Audição e avaliação do trabalho realizado durante o segundo período

Desenvolvimento da aula:

A aula iniciou-se com o envio das últimas gravações, e os professores responsáveis pela edição e mistura necessitaram da primeira hora da aula para terminar o áudio final. Findo este tempo, foram enviados os ficheiros para os alunos e foi-lhes pedido que ouvissem os temas, de preferência com auscultadores ou colunas amplificadas nos 20 minutos seguintes e depois voltassem à reunião para as considerações finais.

Cada aluno interveio, comentando a audição e a sua prestação individual. Alguns reconheceram que poderiam ter enviado as gravações mais cedo e que isso lhes teria permitido regravar e realizar um trabalho mais ajustado às suas expectativas. A maioria mostrou-se muito satisfeita com o resultado final e os professores realçaram a capacidade dos alunos em serem autónomos nos seus trabalhos e terem sido capazes, ao contrário do que sucedeu no ano letivo anterior, de concluir com sucesso a gravação de três temas, reforçando ainda que este registo iria facilitar o trabalho de combo na próxima vez que tocassem os temas juntos presencialmente.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 21 e 22	Data: 08/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: Benny's Tune, Freddie Freeloader, My Romance.

Desenvolvimento da aula:

Após uma breve introdução e felicitação pelo facto de as aulas terem voltado ao regime presencial, foi proposto aos alunos tocarem os temas gravados durante o período de confinamento. O combo do CMACG foi convidado a participar, no dia 13 de Maio, num encontro de escolas e seminário dirigido por Andy Sheppard, inserido no Campus Jazz da Universidade de Aveiro. Se a situação pandémica o permitir, esta será uma excelente oportunidade para materializar o trabalho realizado em ensino à distância, e será uma motivação extra para os alunos se aplicarem no estudo e envolvimento da aula. Esta comunicação gerou uma boa onda de entusiasmo que foi aproveitada pelos professores para dar início ao trabalho de grupo. Foram tocados os temas “Benny's Tune”, dirigido pelo professor estagiário, “My Romance” e “Freddie Freeloader”, de acordo com a estrutura estabelecida nas gravações. Após tocarem cada um destes temas, os alunos foram questionados sobre a sua performance, no que correu bem ou menos bem, e das indicações que já haviam sido comunicadas para execução dos temas. Foram realçados o *groove*⁹, as dinâmicas, as articulações das melodias, os ambientes sonoros dos solos, a necessidade de haver um respeito pela subdivisão como forma de estabelecer a pulsação e andamento dos temas. Após esta conversa, em que todos participaram, foi pedido aos alunos para tocarem novamente os temas, tentando que estes tópicos estivessem sempre presentes. Houve

⁹ Termo inglês que significa ter ritmo, mas que é utilizado pelos músicos num sentido mais lato, e que se relaciona com a forma como os músicos interpretam e executam determinado ritmo ou estilo musical em conjunto.

melhorias significativas na forma como a secção rítmica sentiu o tempo e o *groove*, e as melodias foram executadas com mais clareza. Nem todos os alunos tinham feito gravações integrais dos temas (muitos deles dividiram as gravações em secções) e surgiu alguma dificuldade em tocar o tema de início ao fim com o mesmo rigor que tinha ficado registado na gravação. Foi pedido aos alunos que trabalhassem bem as suas partes para que pudessem estar prontos para o encontro de escolas de 13 de Maio.

Como o combo tem quatro pianistas, ficou decidido que iriam acrescentar um quarto tema ao repertório, de forma que todos pudessem participar na apresentação do combo. O tema escolhido foi o "Isotope", de Joe Henderson, e foi dada a partitura e o nome do álbum onde aparece o tema, que servirá de referência para o seu estudo.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 23 e 24	Data: 15/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: Benny's Tune, Freddie Freeloader, My Romance e Isotope para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro.

Desenvolvimento da aula:

A aula iniciou-se com as habituais montagens. De seguida ouviram a versão escolhida do tema “Isotope”, do álbum “Inner Urge” de Joe Henderson. Foi discutida a instrumentação do tema, a estrutura, a forma como a secção rítmica acompanha a cabeça e os solos, e a maneira como a melodia é tocada pelo saxofonista. O tempo a que o tema foi tocado pela primeira foi substancialmente mais lento que o original, o que permitiu aos alunos serem mais assertivos nas questões rítmicas da melodia e do acompanhamento. As dificuldades na leitura e execução foram sendo identificadas e isoladas pelos professores, dividindo o tema em secções menores, com mudança no andamento e com auxílio na leitura rítmica e harmónica. O tema foi globalmente lido na aula e ficou de ser aprimorado com a revisão em casa, bem como com mais uns ensaios antes da apresentação. O resto da aula foi dedicado à revisão dos temas já estudados anteriormente.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 25 e 26	Data: 22/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: *Benny's Tune*, *Freddie Freeloader*, *My Romance* e *Isotope* para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

A aula iniciou-se um pouco mais tarde que o habitual devido a atrasos dos alunos e respetiva preparação do auditório para a aula de combo. Os professores, após estar tudo pronto para começarem a tocar, voltaram a frisar a importância da pontualidade, uma das virtudes mais apreciadas no meio profissional, e como isso muitas vezes pode ser um fator de decisão na escolha de um músico para integrar um projeto. Foi também sublinhado que o atraso retira tempo útil da aula e que nesta altura todo o tempo disponível para ensaiar é necessário para uma boa performance na participação que se avizinha.

Os trabalhos iniciaram-se, a exemplo da aula anterior, pelo tema “Isotope”, visto que é o que está menos sólido e com menos tempo de estudo. Os professores foram intervindo várias vezes, corrigindo algumas das lacunas identificadas na aula anterior e incentivando os alunos a estarem focados simultaneamente em tocar bem a sua parte e estarem com os ouvidos bem abertos, tentando soar como grupo, nas dinâmicas, andamentos e ambientes sonoros.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 27 e 28	Data: 29/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: *Benny's Tune*, *Freddie Freeloader*, *My Romance* e *Isotope* para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

O início da aula começou com uma pequena *jam session*¹⁰, em que professores e alunos participaram. A ideia dos professores foi de proporcionar aos alunos um momento mais lúdico e de descontração, quebrando assim um pouco a rigidez pedagógica das últimas aulas, e ao mesmo tempo, através de um outro repertório, trabalhar as já abordadas questões de *groove*, pulsação, ambientes, interação e dinâmicas.

A iniciativa revelou-se proveitosa, com os alunos a sentirem-se positivamente influenciados pela partilha de palco com os professores e a revisão dos temas que estavam a ser estudados correu de uma forma mais descontraída que o habitual. Desta postura houve uma evidente melhoria nas questões musicais já sinalizadas, mas ao mesmo tempo uma menor correção e concentração em aspetos formais como a melodia, estrutura ou questões técnicas. Os professores realçaram a necessidade de um músico completo ser capaz de lidar com todas estas questões em simultâneo, sugerindo sessões de estudo em grupo para desenvolver estas capacidades.

¹⁰ Performance musical onde os músicos, sem ensaio prévio, se juntam para tocar e improvisar, usualmente sobre temas do repertório jazzístico.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 29 e 30	Data: 06/05/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: *Benny's Tune*, *Freddie Freeloader*, *My Romance* e *Isotope* para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

Esta aula é a última aula antes da apresentação ao vivo na Universidade de Aveiro. Será a primeira vez que a turma tocará em público, visto que audição de Natal, referente ao primeiro período, foi realizada em *live streaming*. Os professores estiveram a combinar horários e questões logísticas como transporte dos alunos e material necessário. Após estas questões ficarem esclarecidas, foi proposto à turma simular o concerto da semana seguinte. Foi definida a ordem e o grupo teria de tocar os quatro temas de seguida sem interrupções nem comentários entre temas, tal e qual aconteceria em cima do palco.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 31 e 32	Data: 13/05/2021

Registo de Observação diário

Objetivo:

- Apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

Esta participação trouxe várias experiências novas aos alunos. Os professores acompanharam os alunos desde as instalações de CMACG (visto que a UA fica apenas a alguns metros do conservatório). Foi necessário coordenar o transporte da bateria e do contrabaixo, e professores e alunos participaram ativamente no processo. Após montagem do material no palco do auditório, procedeu-se ao ensaio de som. Para muitos dos alunos foi a primeira experiência num palco grande, com sistema de som e respetivas monições. Os professores ajudaram os alunos a otimizarem a sua escuta no pouco tempo disponível, visto que as outras escolas participantes também teriam de realizar o mesmo ensaio de som antes do início das apresentações. A ordem dos temas já estava definida anteriormente o que levou a que os quatro pianistas participantes ficassem na parte lateral do palco aguardando a sua vez de tocar. Antes da apresentação houve uma conversa conjunta dos professores com os alunos para que estes usufríssem da experiência, aliviassem um pouco a ansiedade de estar a tocar para colegas de outras escolas e que procurassem, como grupo, fazer música em conjunto de uma forma concentrada, mas também alegre e bem-disposta, reforçando ser essa uma das vantagens de ser músico – ter a possibilidade de ter satisfação e prazer no momento do seu trabalho.

A apresentação correu globalmente bem, com as hesitações que seriam de esperar, pese embora nas situações em que, por falhas ou distrações, a forma não foi respeitada ou deixaram de estar juntos musicalmente, tenham sido capazes de se ouvir e procurar soluções para levarem as músicas até ao final. Estes momentos são recorrentes no percurso de qualquer músico, e é também importante saber como reagir e como contornar algumas dessas adversidades. Este foi um dos pontos realçados na conversa depois do concerto, com uma

palavra de elogio e incentivo aos alunos pela sua prestação, e de reforço perante como estas apresentações os fazem crescer como músicos.

2.3.3 Reflexão sobre as aulas observadas de combo

A realização deste estágio permitiu enriquecer a minha visão de como lecionar aulas de grupo. Esta realidade específica, com vários professores a participarem nas aulas e a terem oportunidade de intervir no trabalho do grupo e dar feedback quase imediato aos alunos de forma individual e coletiva, revelou-se bastante eficaz, com os alunos, ao usufruírem de uma espécie de “personal trainer” durante a sua prática, a serem capazes de corrigir, integrar e desenvolver aprendizagens que trazem da aula de instrumento. Esta é uma das maiores valias das aulas de conjunto no estudo do jazz. Poucos são os momentos em que, individualmente, os estudantes e praticantes deste género musical conseguem ter a real noção do resultado do seu estudo. É nestes momentos de partilha musical que melhor podem expressar as suas ideias e práticas, e construir um ambiente sonoro idêntico às suas referências musicais, sejam elas de concertos ao vivo ou gravações. Conceitos como dinâmica, tempo, *groove*, interação ganham especial relevância nestes momentos de prática conjunta. Ao longo das aulas estes conceitos foram sendo regularmente trabalhados e os alunos foram interiorizando, de uma forma prática, o seu papel musical numa formação jazzística, seja como acompanhador, solista ou parte de uma secção. Os momentos de interrupção da prática musical, normalmente mais longos que numa aula com apenas um professor, permitiram aos alunos ter tempo e espaço para assimilar as sugestões dadas individualmente pelo professor mais próximo, com os alunos a serem convidados a tomarem decisões na sua performance, através da adaptação de conteúdos e técnicas em função da particularidade do momento. Esta é uma prática comum nos músicos profissionais, que muitas vezes, em contexto de grupo, têm de procurar soluções musicais que contribuam para o bom desempenho coletivo em detrimento da sua prestação individual.

O saber estar em grupo, trabalhar em grupo, ouvir em grupo e gerir diferentes personalidades e enquadrar diferentes alunos com diferentes níveis musicais são tarefas essenciais, para professores e alunos, e que se projetam nas situações reais com que um músico se depara.

2.3.4 Aulas lecionadas de Combo

Tendo em conta o repertório trabalhado no período anterior e o repertório escolhido para o segundo período, o professor estagiário teve como proposta inicial montar o tema “Benny’s Tune”, de Lionel Loueke, inspirado na versão de Terence Blanchard. A escolha deste tema teve como propósito trabalhar uma música mais recente do repertório jazzístico, com uma métrica diferente das estudadas até então (6/4). O tema caracteriza-se por uma abordagem rítmica *even*¹¹, em que a secção rítmica assume um papel mais “aberto”, sem necessidade de se impor um *groove* constante, e a grelha harmónica menos apoiada nas progressões II V I ou na harmonia tonal funcional tão características dos temas de jazz tradicional. Ficou destinado o último bloco letivo das aulas de combo para a concretização deste projeto com o objetivo de o tema ser apresentado na audição final de período. Com o novo confinamento imposto no reinício das aulas, este projeto assumiu mais tarde o formato de uma gravação áudio, com direção musical do professor estagiário, coordenando o estudo e as gravações individuais feitas em casa pelos alunos.

A planificação deste trabalho iniciou-se com a transcrição da versão escolhida, realizada pelo professor estagiário, de forma a ter uma base escrita da estrutura do tema e que serviu de ponto de partida para executar o tema. Mais tarde, através da audição, experimentação e adequação dos elementos do tema à turma e aos seus alunos, permitir uma interpretação própria do mesmo.

¹¹ Termo inglês que significa uma abordagem rítmica sem swing.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 1	Data: 07/01/2021

Objetivos Gerais

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento.
- Preparação do estudo do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Audição do tema escolhido.
- Audição do tema escolhido seguindo a partitura.
- Reflexão crítica sobre a audição
- Trabalhar o tema por secções, começando pela parte A e pela Intro.
-

Desenvolvimento da aula:

- Apresentação e audição do tema proposto (15’);
- Audição com recurso à partitura (5’);
- Reflexão e discussão sobre audição (5’)
- Leitura a velocidade reduzida da parte A, com especial foco no ritmo e na articulação (10’);
- Leitura da Intro e parte A (10’)

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 2	Data: 14/01/2021

Objetivos Gerais

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento.
- Estudo do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Revisão do trabalho da aula anterior
- Discussão do papel da bateria no tema
- Estudo individual das partes do tema
- Trabalhar o tema por secções.

Desenvolvimento da aula

- Leitura da Intro e parte A (10’)
- Leitura da parte B (20’)
- Junção das várias secções (10’)
- Experimentação de improvisação no tema (15’)

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 3	Data: 04/02/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Dotar os alunos de ferramentas e conhecimentos que lhes permitam gravar a sua parte do tema “Benny’s Tune”

Desenvolvimento da aula

A totalidade da aula foi dedicada a apresentar o plano de trabalho para este novo período de confinamento e a explicar como deveriam ser feitas as gravações individuais para concretização do projeto final.

Foram criadas faixas de áudio guia, que irão servir como base musical das gravações individuais; cada aluno teve acesso a uma faixa de áudio midi, com metrónomo) já com a estrutura da música definida (Intro, parte A, parte B, repetições, solos e Outro), editada e gravada com instrumentos virtuais sem a parte que necessita ser gravada. A estrutura foi definida de acordo com os solistas escolhidos tendo em conta o restante repertório escolhido para este período. Alguns alunos têm algum material de gravação em casa (interface áudio, microfones, software de gravação) mas a grande maioria irá utilizar a função de gravação dos telemóveis ou computador.

Foi explicado como deveriam gravar (ouvindo com auscultadores a faixa guia para apenas captarem o som do instrumento) e foi também disponibilizada uma partitura do Musecore, um software de edição de partituras gratuito e por isso, passível de ser utilizado por todos. Os alunos foram aconselhados a instalar o programa e assim poderem utilizar a partitura como faixa guia.

Após as primeiras gravações e a primeira edição e mistura dos ficheiros áudio, os alunos terão oportunidade de regravar a sua parte, promovendo assim alguma interação e adaptação entre os músicos.

O professor estagiário ficará responsável pela edição e mistura da gravação final.

O tempo dedicado para gravações será o tempo normal da aula ou o equivalente, caso haja impossibilidade de as gravações ocorrerem em casa nesse horário.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 4	Data: 11/02/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Verificar a evolução das gravações e esclarecer eventuais dúvidas

Desenvolvimento da aula:

Houve uma breve reunião para tentar aferir se os alunos estariam a desenvolver o trabalho indicado na aula anterior. Dado que o tempo utilizado para as gravações seria o da aula, foram respondidas apenas algumas questões e foi proposto aos alunos utilizarem o resto do tempo de aula para iniciarem o estudo e gravação dos temas. Ficou também acordado que a próxima aula seria inteiramente dedicada a este processo, pelo não haveria imposição de nos reunirmos online. O professor estagiário estaria, no entanto, disponível para contacto nesse horário caso existissem dúvidas ou dificuldades.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 5	Data: 18/02/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Verificar a evolução das gravações e esclarecer eventuais dúvidas

Desenvolvimento da aula:

Após breve contacto em que os alunos alegaram sobretudo falta de tempo para estudo e gravação, foi aconselhado aos alunos aproveitarem o restante tempo da aula para gravação, bem como o tempo da próxima aula.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 6	Data: 25/02/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Verificar a evolução das gravações e esclarecer eventuais dúvidas

Desenvolvimento da aula:

Aula dedicada ao trabalho individual de cada aluno.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 7	Data: 04/03/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Verificar a evolução das gravações e esclarecer eventuais dúvidas

Desenvolvimento da aula

Aula dedicada ao trabalho individual de cada aluno.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 8	Data: 11/03/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Verificar a evolução das gravações e esclarecer eventuais dúvidas

Desenvolvimento da aula:

Os alunos enviaram algumas das gravações propostas. Apenas o contrabaixista ainda não enviou a sua parte. O professor estagiário procurou sensibilizar o aluno para a necessidade de cumprir com o seu trabalho, não só pelo seu papel com aluno, mas sobretudo pelo facto de o trabalho de grupo estar condicionado pela sua prestação, e que todo o trabalho do grupo poderia ficar hipotecado caso ele não começasse a enviar as gravações. O professor estagiário pediu ao aluno de bateria para regravar a sua parte, com uma abordagem mais “aberta” no comping da Intro, tocando mais com a melodia do tema, sem a necessidade de estabelecer um groove. E ficou definido que iria fazer um solo na “vamp” final, onde lhe foi pedido para construir o solo de forma progressiva, desenvolvendo ideias e motivos até ao final do tema. À aluna de canto também foi pedida nova gravação. A frase inicial, feita em unísono com o piano e o contrabaixo, deve ser menos ornamentada e interpretada, de forma que o unísono soe colado e compacto. Foram dadas algumas explicações sobre a forma como uma cantora pode ter um papel de instrumentista, fazendo parte de uma secção, e como tem maior liberdade quando está a interpretar uma melodia sozinha, quer como cantora ou improvisadora.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 9	Data: 18/03/2021

Objetivos Gerais

- Estudo e gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Verificar a evolução das gravações e esclarecer eventuais dúvidas

Desenvolvimento da aula:

Foi apresentada a primeira versão da gravação do tema “Benny’s Tune”. A gravação foi enviada por email para os alunos para poderem ouvir com melhor qualidade o resultado do trabalho das aulas anteriores. Os alunos foram convidados a refletir e comentar em grupo o trecho musical que havia sido produzido com as suas prestações. Foi-lhes dada a oportunidade para regravar a sua parte do tema, usufruindo agora de uma gravação com as prestações musicais dos colegas. O professor estagiário disponibilizou a cada aluno uma faixa de áudio sem a sua respetiva parte. Foi estabelecida a data de 25 de Março como data-limite para envio das últimas gravações e em virtude da interrupção letiva da Páscoa e do anunciado regresso às aulas presenciais para a primeira aula de Abril, seria esta a última aula do período em que fariam uma audição e avaliação conjunta do trabalho desenvolvido no segundo período.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 10	Data: 25/03/2021

Objetivos Gerais

- Audição e reflexão sobre a gravação do tema “Benny’s Tune”

Específicos

- Apresentar aos alunos o resultado final dos seus trabalhos e, através de uma análise construtiva, procurar identificar pontos positivos e menos positivos nas suas performances de forma a poder usar essa informação na execução do tema em contexto de aula presencial.

Desenvolvimento da aula

A aula iniciou-se com o envio da mistura final para os alunos e foi-lhes pedido que ouvissem a gravação, de preferência com auscultadores ou colunas amplificadas nos 20 minutos seguintes e depois voltassem à reunião para as considerações finais.

Cada aluno interveio, comentando a audição e a sua prestação individual. Alguns reconheceram que poderiam ter enviado as gravações mais cedo e que isso lhes teria permitido regravar e realizar um trabalho mais de acordo com as suas expectativas. A maioria mostrou-se muito satisfeita com o resultado final e o professor estagiário realçou a capacidade dos alunos em serem autónomos nos seus trabalhos e terem sido capazes, ao contrário do ano anterior, de concluir com sucesso a gravação, explicando que este registo, além de ficar guardado, iria facilitar o trabalho de combo na próxima vez que tocassem o tema juntos presencialmente.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 11	Data: 08/04/2021

Objetivos Gerais

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação do tema “Benny’s Tune”

Desenvolvimento da aula

O professor estagiário pediu aos alunos para tocarem o Benny’s Tune. Após uma primeira tentativa, com erros, hesitações e dúvidas em relação à estrutura do tema, o professor estagiário lembrou aos alunos a ordem dos solos, como deveriam executar a Intro e o final. De seguida isolou a secção rítmica e trabalhou com eles os diferentes ambientes da peça. Houve também correções na interpretação das melodias, a nível dinâmico e da interação das mesmas. Nem todos os alunos tinham feito gravações integrais dos temas (muitos deles dividiram as gravações em secções) e surgiu alguma dificuldade em tocar o tema de início ao fim com o mesmo rigor que tinha ficado registado na gravação. Foi pedido aos alunos que trabalhassem bem as suas partes para que pudessem estar prontos para o encontro de escolas de 13 de Maio.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 12	Data: 15/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas “Benny’s Tune” para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

O professor estagiário sugeriu que o trabalho da aula fosse focado na exposição do tema. Muitas vezes os alunos preocupam-se mais com a parte da sua improvisação do que propriamente com a correta execução do tema. Dado que ainda subsistem algumas dificuldades em transitar entre as duas secções do tema, com dois ambientes distintos, a aula desenvolveu-se através da repetição destas passagens, isolando os compassos de maior dificuldade, trabalhando diferentes pulsações e dinâmicas. O professor estagiário pediu aos alunos para tentarem decorar a sua parte e desta forma, não estando a olhar para a partitura, poderem estar mais alerta, auditivamente, aos momentos de transição entre secções, com o intuito de sentirem a pulsação e a subdivisão em conjunto, sem precipitações ou atrasos.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 13	Data: 22/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação dos temas: Benny's Tune, Freddie Freeloader, My Romance e Isotope para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

A aula iniciou-se com a continuação do trabalho realizado na aula anterior. Os alunos, após algumas repetições do tema, mostraram evolução nos conceitos trabalhados anteriormente e o tema ficou mais sólido e fluido nas passagens e dinâmicas. No seguimento deste trabalho, foi de seguida trabalhada a parte dos solos improvisados, com realce para o papel da secção rítmica enquanto acompanhadora do solista, ajudando da construção do ambiente e groove dos solos. Foi exemplificado como um acompanhador pode ter um papel mais neutro nesta abordagem, através de uma postura mais repetitiva (escolhendo um padrão rítmico estável) ou mais participativo, reagindo ao que é tocado pelo solista e pela restante secção rítmica. Esta capacidade de integrar, destacar, contrariar ou sugerir é uma importante característica das secções rítmicas mais recentes da história do jazz. Foi sugerido aos alunos trabalharem a parte da sua improvisação com o professor de instrumento, e que poderiam utilizar como recurso a gravação realizada nas aulas de ensino à distância como uma espécie de *play-along*.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 14	Data: 29/04/2021

Registo de Observação diário

Objetivo:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação do tema Benny's Tune em especial o momento da improvisação

Desenvolvimento da aula:

Após uma revisão do trabalho da aula anterior, os solistas neste tema (trompete, piano, contrabaixo e bateria), mereceram uma atenção especial durante a aula. Foi-lhes pedido que prolongassem os seus momentos de solo (cada um, por motivos da duração da performance, tinha apenas um chorus disponível para improvisação e o baterista a *vamp* final). O professor estagiário procurou que os alunos tivessem um melhor conhecimento das escalas e modos que poderiam utilizar, através da análise conjunta da harmonia do tema. Foi sugerido aos solistas que pensassem na construção global do seu solo, em termos de dinâmica e intensidade rítmica e melódica. Foi brevemente trabalhado o desenvolvimento motivico, a duração da frase ou motivo musical, e a forma como os solistas poderiam dar espaço à secção rítmica para responder e reagir às suas ideias musicais.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 15	Data: 06/05/2021

Registo de Observação diário

Objetivos:

- Estimular a prática musical em conjunto
- Aplicação dos conceitos apreendidos na disciplina de instrumento
- Preparação do tema Benny's Tune para apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

Esta última aula, antes da apresentação pública no Campus Jazz da Universidade de Aveiro, foi integrada nos anteriores blocos letivos, pela necessidade de permitir aos alunos de simular o concerto de forma integral, sem paragens nem interrupções. O professor estagiário assumiu como estratégia pedagógica valorizar mais a prestação dos alunos ao invés das habituais correções, com o intuito de aumentar a confiança para o momento do concerto. Esta simulação do concerto obteve resultados bastantes positivos ao nível da concentração dos alunos e constitui um excelente trabalho preparatório para a apresentação da semana seguinte.

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma: Turma B
Escola Professor CMACG José Barbosa	Nº da aula: 16	Data: 13/05/2021

Registo de Observação diário

Objetivo:

Apresentação no Campus Jazz da Universidade de Aveiro

Desenvolvimento da aula:

O professor estagiário acompanhou os alunos no transporte e montagens dos instrumentos e esteve essencialmente com os pianistas, certificando-se que o posicionamento do piano lhes permitia ter contacto visual com todos os elementos da formação e que a sua monição estaria equilibrada ao nível dos volumes dos vários instrumentos. O professor estagiário procurou que os alunos lidassem da melhor forma com a ansiedade da performance, sublinhando que estavam devidamente preparados para este momento e que deveriam estar concentrados, mas também felizes por poderem partilhar a sua música com o público. Foi-lhes sugerido que pensassem sobretudo na Música e na prestação do grupo, e que não se deixassem intimidar pelo tamanho do auditório ou do número de pessoas na plateia. Para quase todos foi a primeira experiência num grande palco e estas experiências são muito importantes no desenvolvimento do aluno enquanto *performer*, pois permitem-lhe conhecer-se melhor e fazer um diagnóstico mais real sobre as suas qualidades e dificuldades.

Sendo um encontro de escolas, com vários grupos a atuar, os tempos de ensaio de som e preparação para o momento do concerto são mais reduzidos. Existe um ambiente menos formal, o que de alguma forma pode ajudar nos alunos com maior ansiedade de performance, mas também não permite que haja momentos de concentração e preparação, em que existe alguma abstração do ruído e da azáfama típicas destes encontros.

A prestação dos alunos foi positiva. Tiveram a capacidade para superar alguns enganos individuais e coletivos e muitos dos parâmetros trabalhados nas aulas foram respeitados. Dinâmicas, interação, correta exposição do tema e sobretudo a capacidade de ouvir os outros. Foi essencialmente esta última que lhes permitiu encontrarem-se musicalmente após alguns enganos e para mim, enquanto músico e docente, é uma das maiores virtudes que um instrumentista de ter e desenvolver.

2.3.5 Reflexão sobre as aulas lecionadas de combo

Grande parte da reflexão das aulas lecionadas foi sendo feita na explanação do desenvolvimento das aulas. O contexto específico em que estas decorreram, com grande parte do trabalho a ter de ser adaptado em regime de ensino à distância, levantaram desafios e trouxeram novas oportunidades na utilização de ferramentas, nomeadamente o uso da tecnologia da gravação e edição. Vivemos uma época em desenvolvimento tecnológico exponencial e as escolas têm tido alguma dificuldade em acompanhar essa evolução. Como refere Jorgensen, citada por Mota (2003, p.2) “movimentos de massas sem precedentes contribuíram, por um lado, para a diversidade cultural e para a riqueza e, por outro, para o racismo, imperialismo cultural, medo e violência”. Os desafios são, assim, múltiplos e bem mais complexos do que no passado. Ainda segundo aquela autora, “a música é como uma janela virada para estas importantes mudanças sociais e culturais” (ibid.). As possibilidades que hoje oferece em termos tecnológicos, permitem encarar a performance, a composição e a audição de forma completamente diversa do passado.

O ensino da música jazz tem vindo a incorporar algumas das ferramentas digitais disponíveis: o uso do telemóvel como gravador de som e imagem; a pesquisa online de vídeo e gravações; a utilização de programas áudio para manipular a velocidade de reprodução de faixas; programas de edição de partituras; aplicações para telemóveis. O aparecimento da pandemia acelerou a integração de alguns softwares que já se encontravam ativos. Programas como o Zoom, Meet e em algumas escolas o Teams vieram trazer não só a possibilidade do ensino à distância, mas revelaram-se ferramentas que podem complementar e coexistir com o ensino presencial, nomeadamente como espaço de partilha de documentos e informação digital, gravação de aulas e trabalho de grupo remoto. No caso concreto do trabalho realizado nas aulas de combo, e dado que ainda não existem programas que permitam, de uma forma eficaz e universal, fazer música em conjunto em tempo real, o trabalho proposto da gravação de um tema, simulando uma espécie de estúdio individual à distância, revelou vários pontos positivos e que são significativos para que este procedimento seja incorporado nas aulas presenciais. O facto de os alunos terem de gravar a sua parte individual implica um estudo muito focado na sua performance. Através da repetição e seleção da melhor prestação conseguem ter uma noção mais próxima do seu melhor eu e assim elevar os seus padrões musicais e melhorar a perceção do que pode e deve ser feito para atingir um melhor nível de execução. A possibilidade de poderem ouvir, de uma forma mais distanciada e consciente, a sua parte juntamente com os outros alunos, permitem-lhes também aprimorar e ajustar a

forma como tocam as suas partes e serem mais eficazes nas suas abordagens musicais. De referir que a parte motivacional também é reforçada, pela definição de um objetivo muito concreto e que se materializa numa gravação que pode ser escutada várias vezes, partilhada e elogiada. Todo este processo contribuiu para dar continuidade às aulas de combo (algo que não tinha acontecido no período de confinamento anterior, dada a impossibilidade de tocarem juntos à distância) e para preparar a apresentação dos alunos na Universidade de Aveiro. Através da gravação os alunos foram capazes de estudar e melhorar a sua prestação musical e, com algum trabalho presencial de dinâmicas de grupo, interação e com as sugestões dos professores, preparar a apresentação do tema em público.

2.4 Observação e reflexão da Masterclass

Sendo este um dos músicos de maior referência no panorama do jazz e música improvisada em Portugal, a oportunidade de assistir a uma *masterclass* de Jeffery Davis surge, no contexto da frequência do Mestrado em Ensino da Música, como valor acrescentado à reflexão sobre estratégias de ensino e, ainda, de rentabilização de recursos em pouco tempo disponível, tal como sucede neste formato.

A aula consistiu na abordagem aos tempos rápidos, uma das características nas quais este músico se destaca, tendo sido de enorme relevo a descodificação do seu processo de pensamento aquando da execução. Este ponto é fulcral para a transmissão eficaz de conhecimentos, mais ainda quando se verifica que no docente certos raciocínios se encontram de tal forma enraizados que se tornam orgânicos, caindo-se facilmente no erro de tomar por garantidos os processos de organização mental e de interpretação de variáveis, que os princípios mais básicos poderão ficar relegados para segundo plano quando se ensina. Assim, Jeffery Davis salientou que a subdivisão constante do tempo é a sua âncora, explicitando que a pode considerar também à semibreve ou à mínima, dependendo da velocidade a que está a tocar, sendo impraticável considerar uma subdivisão interna de certos tempos, mas sim uma consideração do compasso de forma macro. Descreveu, ainda, que o processo auditivo tem de anteceder o processo mecânico, ou seja, que é fundamental ouvir, antecipar, saber cantar e, dessa maneira, unir o raciocínio e a antecipação do som no contexto harmónico e rítmico ao carácter motor desprovido de intenção musical, que inúmeras vezes surge, como um débito de informação sem filtro. Sugeriu alguns exercícios para aprimorar estas questões, fundamentalmente apoiados no treino auditivo e no ato de cantar (recebido com alguma

surpresa e resistência por parte dos alunos), explorando fraseado a partir de modos ou escalas – sendo o rigor um fator determinante para o sucesso desta abordagem e obtenção de resultados seus subsequentes; a transposição de padrões melódicos num contexto harmónico ou num contexto linear – baseado na escala ou modo – e o desenvolvimento motivico enquanto ato mais complexo que os anteriores, dado o acréscimo de fatores a serem tidos em conta no processo que lhe dá origem, foram igualmente referenciados como úteis para a compreensão dos conteúdos que, posteriormente, se refletem a tocar, seja no âmbito da interpretação de melodia e/ou harmonia, do *comping* ou da improvisação.

De salientar um exercício específico proposto pelo músico, que compara as notas naturais e alteradas com os padrões de um baralho de cartas, da seguinte maneira: cartas pretas seriam os sustenidos, e as cartas vermelhas os bemóis (ex: às de copas – 1 bemol). Uma vez mais ficou claro que cada indivíduo, no seu processo de estudo e contacto com o instrumento, deve usar criatividade para subsistir ao carácter repetitivo e para poder cimentar os conhecimentos basilares através de estratégias que lhe sejam apelativas. Sendo o conteúdo musical evidentemente passível de ser relacionado com matemática, pela distribuição lógica dos seus elementos, torna-se atrativo desenvolver jogos mentais em torno de determinado exercício ou objetivo. Ter a habilidade de identificar uma adversidade e conseguir supri-la através de um qualquer procedimento mental mais simpático do que a simples repetição conduz a um desempenho variado e autónomo, dado que não se memoriza apenas uma solução para determinado problema, fazendo uso com propriedade do domínio do conteúdo a manipular.

Jeferry sugeriu, ainda, que os alunos tivessem curiosidade e motivação para fazer exercícios de transposição em tempo real, nomeadamente tocar qualquer tema que tivessem em estudo nos doze tons, não se cingindo apenas ao âmbito harmónico da partitura. Saber transpor e conhecer os processos que conduzem à boa execução de melodias e harmonia em qualquer tom é uma valência de incontestável utilidade. Tocou três temas: Um *Rhythm Change*, *Cherokee*, de Ray Noble, e *Woody'n You*, de Dizzy Gillespie.

2.5 Relatórios dos Professores Cooperantes

Supervisão da Prática Educativa - Ano letivo 2020 | 2021

Estagiário: Pedro Neves	Instrumento: Piano	Ano/Turma:
Escola: Conservatório de Música do Porto Professor Cooperante: Paulo Gomes	Nº de aula: N/A	Data:

Comentário do Orientador/Supervisor

Do geral para o particular, o Pedro Neves demonstrou nesta cooperação um grande sentido de responsabilidade, profissionalismo, e uma já grande experiência como professor.

Nas aulas a que assistiu, manteve uma atitude de grande correção e observação, tendo nas suas intervenções um ótimo sentido de oportunidade e interesse.

Nas aulas dadas mostrou a sua experiência em todos os aspetos, como: grandes conhecimentos dos conteúdos, sentido de comunicação com os alunos, e um impecável planeamento da ação.

Assinatura:



Supervisão da Prática Educativa - Ano letivo 2020 | 2021

Estagiário: Pedro Neves	Disciplina: Combo	Ano/Turma:
Escola: CMACG Professor Cooperante: José Carlos Barbosa	Nº de aula: N/A	Data:

Comentário do Orientador/Supervisor

Na qualidade de estagiário da ESMAE, Pedro Neves assistiu a aulas de Combo lecionadas por mim, no âmbito do Curso de Jazz da Escola Artística do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian.

Nas diversas situações em que participou como observador de aula, adotou sempre uma postura adequada que nunca interferiu com o normal decorrer da aula. Conseguiu também afastar qualquer efeito constrangedor, que uma presença não habitual possa trazer para o contexto de aprendizagem que se vive na sala de aula.

Nas ocasiões em que, por minha solicitação, estive como observador-participante, realizou sempre intervenções assertivas, pertinentes, dinamizadoras para a aula e motivadoras para os alunos. Saliento a forma clara e organizada com que o Pedro comunica com os alunos; a sua capacidade de organização e a gestão das diferentes situações que surgem durante o processo de aprendizagem; assim como a sua atitude positiva e motivadora para com todos os elementos na sala de aula; a solidez de conhecimentos e as suas capacidades criativas.

As conversas que tivemos, subsequentes às aulas, foram sempre relevantes e construtivas, demonstrando que a observação foi sempre compenetrada e focada. A partilha de ideias que retiramos desta experiência foi muito enriquecedora para todos os envolvidos e para os alunos foi uma oportunidade muito proveitosa para expandirem os seus conhecimentos.

A avaliação que faço do desempenho do Pedro Neves, no decorrer do estágio, é muito positiva.

Assinatura:

Assinado por : **José Carlos Gonçalves Barbosa**
Num. de Identificação: 11909246
Data: 2021.11.13 18:57:25+00'00'



III Capítulo – Projeto de Investigação

3.1 Introdução

O ensino formal de Jazz em Portugal iniciou-se há 20 anos atrás, com a abertura do curso superior na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, do Instituto Politécnico do Porto, abrindo portas para a disponibilização da mesma oferta formativa noutras instituições, como a Escola Superior de Música de Lisboa e a Universidade Lusíada. Mais tarde surgiu a oficialização da opção de Jazz no ensino secundário – na variante curricular ao ensino da música clássica (supletivo e articulado), onde os alunos, após conclusão do 5º grau podem optar pela via musical a seguir; e a proposta formativa como curso profissional de instrumentista de jazz, oferecido pelas escolas profissionais a todos os alunos que, com o 9º ano, desejem concluir a sua formação secundária nesta área. Até à data ainda não foi criado nem oficializado um currículo para o ensino básico, sendo que na maior parte dos casos os alunos que ingressam no ensino secundário de jazz têm uma formação clássica até então ou têm de procurar no ensino particular a formação que lhes permita iniciar o contacto com a música jazz. Como refere Mota (2003. p.2), “expressões musicais diversificadas, incluindo o jazz, pop, rap, rock e outras, vêm ganhando progressiva visibilidade e inclusive espaço curricular nas instituições de ensino. No entanto, uma certa ausência de linhas mestras quanto à forma de concretização destes espaços alternativos a uma cultura tradicional profundamente ancorada no sistema, vem dificultando a compreensão daquilo que poderá vir a ser uma educação musical abrangente em que várias músicas coexistem sem que os critérios de rigor no trabalho de desenvolvimento de competências musicais sejam mais ou menos esquecidos em favor de uma falsa ideia de que o que é preciso é manter os alunos motivados“ (Mota, 2003).

Este projeto de investigação centra-se no ensino secundário profissional e nas lacunas (musicais e técnicas) que a maioria dos alunos exhibe no momento do seu ingresso neste curso. O presente investigador, docente há 8 anos na Art’J (Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra) e com experiência em várias outras escolas (Conservatório de Música do Porto, Academia de Música de Vilar do Paraíso, Arteduca – Conservatório de Famalicão, Instituto Orff do Porto, Sítio dos Sons, Jahas, Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian), tem identificado que a maioria dos alunos que ingressam no ensino profissional não têm conhecimentos musicais equivalentes ou equiparáveis ao que é exigido no 5º grau dos conservatórios – sendo que muitos destes não tiveram até então nenhum, ou quase

nenhum contacto formal com o instrumento, situação que levanta enormes desafios na adoção e cumprimento do plano curricular, sobretudo no primeiro ano do curso profissional.

A proposta desta investigação é um conjunto de práticas e exercícios que sirvam como guia para uma melhor adaptação ao atual currículo e que sustente a intervenção de professores e alunos para suprirem a falta de conhecimentos técnicos e musicais dos jovens que optam por estudar nas escolas profissionais. Pretende-se, inclusivamente, contribuir para a construção de um currículo do ensino básico, que proporcione aos alunos o ingresso no ensino secundário com bases musicais mais sólidas e mais integradas na linguagem específica do jazz e da música moderna.

3.2 Currículo atual

As atuais diretrizes para o ensino da disciplina de piano são vagas e, como tal, carecem de uma orientação científica sistematizada que tenha efetiva aplicabilidade na prática regular dos docentes. De acordo com o plano de estudos, o ensino está programado para seguir cronologicamente a evolução da história do jazz, sem referência a elementos técnico-musicais mais específicos (tal como sucede nos cursos de música clássica, onde os programas são maioritariamente uma referência ao repertório a ser estudado). Também o Perfil de Desempenho à Saída do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz¹², por via da finalidade do documento, não fornece indicações mais precisas sobre os conteúdos específicos a serem lecionados nas disciplinas técnicas. Perante esta ausência de diretrizes, o objeto de estudo desta investigação torna-se mais pertinente e procura dar resposta a um problema real com que o ensino da música jazz nos cursos profissionais tem de se debater.

A experiência de oito anos letivos a ensinar sob este modelo é significativa para se poder concluir que os alunos interessados em desenvolver as suas competências encontram a estrutura necessária à persecução desse objetivo, pese embora o currículo de piano, enquanto disciplina técnica e de interpretação, apresente as lacunas referidas anteriormente. Cabe a cada docente ser força motriz deste processo de aprendizagem, obrigando a uma constante monitorização do percurso dos alunos e das suas necessidades, o que em si acaba por se traduzir num modelo de ensino mais dedicado e particular ainda. Certo é que, no final do percurso secundário profissional, os discentes estarão aptos para ingressar no mercado de

¹² Portaria nº 1040/2010 - <https://dre.pt/dre/detalhe/portaria/1040-2010-342819>

trabalho com as competências adquiridas, ou então continuar os seus estudos a nível superior, em Portugal ou no estrangeiro. Estas referidas competências incluem a adaptabilidade a vários estilos de música do âmbito do jazz e música moderna, a autonomia de estudo individual do instrumento e a capacidade de produzir conteúdo artístico próprio ou acrescentar valor ao trabalho dos colegas. Um dos fatores mais distintivos entre os alunos que frequentam o curso profissional de instrumentista de jazz e os que optam pela variante clássica é a capacidade de análise e intervenção nos referidos conteúdos musicais, e sob a luz dos conhecimentos adquiridos em improvisação, interpretação e composição, poderem pensar crítica e ativamente sobre a música, em opções de tempo real, na conceção de arranjos, ou em escrita original. Esta capacidade de manipulação e reflexão sobre os elementos musicais é um dos alicerces mais importantes e que, simultaneamente, se vê como o mais desafiante e mais motivador quando os alunos são confrontados com a opção da variante de estudos. Esta permeabilidade, e o processo de transmissão e aquisição das ferramentas que lhe são adstritas, retira grande parte do tempo de repetição e sistematização da proficiência técnica e da abordagem ao instrumento. No entanto, e no espectro de intervenção no qual os instrumentistas de jazz (entre outros géneros satélites) irão atuar, são fundamentais e imprescindíveis. São estas valências que irão abrir o leque de opções profissionais destes alunos, tanto a nível de mercado de trabalho como de opções de cursos superiores, e a flexibilidade que o currículo garante é espelho disso mesmo. O rigor técnico e o domínio do instrumento surgem, invariavelmente, mais tarde na sequência de anos letivos de estudo e na direta proporção do empenho dos alunos.

O plano de aulas e de conteúdos da Aluna A do CMP foi elaborado tendo em conta as premissas descritas anteriormente, bem como a implementação do mesmo na prática. A nível artístico, e de enriquecimento da linguagem, são selecionados alguns temas de base, retirados do cancionero tradicional americano, os *standards*, que servem de ponto de partida para integração da aluna na tradição do jazz e blues, e a pretensão é que o grau de desafio a nível harmónico, rítmico, de improvisação e de arranjo seja crescente. Assim se capacitam alunos para desenvolverem atividade musical a nível profissional ou como parte relevante de quaisquer que sejam os seus percursos, académicos ou profissionais, revelando serem pessoas com maior sensibilidade para a cultura e a arte, especificamente para o âmbito musical.

3.3 Revisão da literatura

One of the primary practice-related challenges faced by jazz pianists is the selection of appropriate resources (i.e., audio, video, method books, repertoire) to organize and use. Although jazz music is one century old, and the body of literature related to jazz music and jazz pedagogy seems light when compared to classical music and other art forms; there has been an increasing focus over the last half-century on jazz music as related to curriculum development, pedagogy, historical/cultural/social perspective, and performance. (Campillo, 2013)

Alguns livros de referência (que têm sido citados com frequência tanto pela literatura académica como por músicos e formadores), foram selecionados entre vários como documentos pertinentes para o desenvolvimento investigação: Levine (1989), Reed (1998), Crook (1991,1999), Olmstead (2003), Berkman (2007), Campillo (2013) e Small (2006). O estudo destes textos permitiu contextualizar algumas das práticas e exercícios propostos, adaptar alguns conceitos e conteúdos e constatar que, em muitas das situações, estes livros requerem um conhecimento teórico e domínio técnico do instrumento não compatível com o apresentado pelos alunos na entrada do ensino secundário.

The Jazz Piano Book by Mark Levine

Este livro foi pensado para cobrir o período musical desde a época de Bud Powell até a data da sua edição (1989). O conteúdo do livro é baseado na aprendizagem do autor através da audição, transcrição e análise dos seus pianistas e músicos favoritos. Como o próprio autor refere, ninguém aprende o a tocar jazz apenas através de um livro. É necessário ouvir muita música (ao vivo e gravada), transcrever temas e solos das gravações disponíveis e ter um bom professor que o guie no estudo. Levine também refere que o livro está escrito num formato pouco usual, com muitos conceitos misturados ao longo dos capítulos. Para um iniciante

nestes estudos, o livro pode parecer confuso e exige algum conhecimento técnico e teórico prévio. Continua a ser um livro de referência entre os músicos de jazz pela pertinência dos tópicos abordados.

Hal Crook – “How to improvise”; “Ready, Aim, Improvise”

O autor sugere, nos pré-requisitos, um ou mais anos de prática antes de iniciar o método. Os 2 livros são referência a nível académico e muitos dos conceitos desenvolvidos neste livro são referenciados nesta investigação e em outros textos académicos. A quantidade de informação e prática apresentada não será a mais apropriada para um aluno que inicia os seus estudos, sendo mais vocacionado, como sugere o autor, para estudantes que, tendo já estudado o instrumento e a música jazz, não tenham evoluído nos seus estudos da forma esperada ou ambicionada.

Iñaki Sandoval Campillo - In Your Own Sweet Way: A Study of Effective Habits of Practice for Jazz Pianists with Application to All Musicians

Um dos estudos mais completos que já tive a oportunidade de consultar, que oferece estratégias e exercícios práticos de estudo ao longo de todas as etapas de desenvolvimento de um estudante de piano jazz. É um trabalho dividido em 3 capítulos: O Instrumento; A Música e o Método de Estudo. Todos estes capítulos estão bastante desenvolvidos. Através desta tese de doutoramento conheci outros trabalhos académicos que ajudaram na elaboração da presente investigação. É um livro que recomendo e que ser de extrema utilidade tanto para alunos como para professores.

Neil Olmstead - Solo Jazz Piano: The Linear Approach

O autor deste livro leciona na prestigiada Berklee College of Music. É um livro que visa apurar a técnica de tocar piano a solo, com forte ênfase na construção de linhas de baixo na mão esquerda. Está dividido em 3 capítulos: Acordes, Linhas de Baixo e Improvisação

com vozes Múltiplas. O primeiro capítulo aborda questões teóricas na construção de acordes; o segundo capítulo sugere um conjunto de exercícios que, de forma gradual, permitem o domínio desta técnica e o terceiro capítulo retrata improvisação maioritariamente a duas vozes, com improvisações nas linhas de baixo e nas linhas melódicas ao mesmo tempo.

David Berkman – The Jazz Musician’s Guide to Creative Practicing

Este livro é sobre o processo de aprendizagem da improvisação. Partindo da sua perspetiva de músico e professor, identificou um conjunto de problemas e dificuldades com os quais os estudantes usualmente se deparam, e, de uma forma criativa e bastante objetiva, procura sugerir práticas de estudo que ajudem a ultrapassar as mesmas. O tipo de problemas e dificuldades apresentados neste livro são já de um grau médio/elevado, mas a metodologia aplicada pode ser expandida para estudantes de iniciação.

Philip Small – Creating Your Own Voice Through Jazz Transcription

Um método inteiramente dedicado ao processo da transcrição. Small enuncia um conjunto de passos no processo de transcrição, que são comumente referidos por vários músicos e pedagogos de jazz com quem tive a oportunidade de interagir em aulas, masterclasses ou seminários: Ouvir o solo; escrever o solo; tocar o solo; extrair melodias do solo; criar exercícios a partir do solo; criar melodias originais baseadas nas ideias do solo; incorporar estas ideias na própria improvisação. Este processo de ouvir, memorizar e cantar é uma prática que pode e deve ser feita longe do instrumento, com a forte intenção de fazer o estudante não só decorar as notas e o ritmo que formam o solo, mas também todas as dinâmicas, acentuações, articulações e até eventuais “erros” que o músico improvisador possa ter feito nessa gravação. Esta metodologia serviu como referência à prática proposta no ponto 3.5.7 – *Transcrição*.

Muitos dos métodos (inclusive alguns dos aqui referenciados) são demasiado teóricos (com pouca incidência na planificação ou concretização do estudo) e têm com pré-requisito algum estudo prévio do instrumento, de noções básicas de teoria musical e de leitura (Campillo, 2013). Alguns são muito focados na improvisação, uma das questões centrais do jazz, mas que, no caso de um pianista, que passa grande parte da sua performance a

acompanhar, não é suficiente para o desenvolvimento das suas capacidades musicais. Todos eles fornecem material para vários anos de estudo, e como tal, nem sempre é fácil de determinar que parte deste extenso material será mais eficaz na aprendizagem de um jovem estudante.

Métodos de iniciação de piano

Um dos desafios deste trabalho é adequar algum do repertório clássico e assim trabalhar questões sobretudo técnicas e de leitura aos alunos. Como forma de iniciar o processo de leitura, tanto na clave de sol como na clave de fá, serão considerados os programas e repertório de iniciação e do curso básico para este efeito de onde foi escolhida a bibliografia proposta no ponto 3.5.8 – Repertório e Leitura.

3.4 Metodologia

Da mesma forma que guiam a atividade dia-a-dia, os modelos teóricos permitem alcançar coerência, um fator fundamental para a aprendizagem, seja em que contexto for. Seguindo o modelo construtivista, em particular, de forma coerente e sistemática, o professor encontra no sentido de progressão contínua uma balizagem dos objetivos que propõe ao aluno, e o aluno encontra a segurança de que está a desenvolver-se num percurso acompanhado, e é desta maneira que se desenvolvem mecanismos adequados para a tomada de decisão, a consciência do que foi adquirido anteriormente e a utilização de recursos para se abarcarem novas propostas, mais exigentes e adequadas. A estrutura mental de cada aluno não deve ser tida toda como igual, nem a forma como cada um codifica a informação que lhe chega, pelo que os conhecimentos prévios são determinantes para que os novos conteúdos possam ser imbuídos de significado e pertinência, duas diretrizes que irão permitir a reestruturação e evolução do mapa interno de cada um. Cabe ao professor centrar-se, assim, não na repetição de tarefas ou de aplicação de conhecimentos já adquiridos, mas sim nos novos conteúdos que o aluno ainda não domina, colocando-lhe o desafio de se esforçar para descortinar os conflitos que daí advêm pela necessidade de lidar com matéria desconhecida,

reiterando que a exigência da proposta se equipara à exigência que quem aprende deve reclamar de si próprio. O construtivismo é um modelo de teoria de aprendizagem desenvolvido nos anos 20 do século XX por Jean Piaget, amplamente reconhecido e com aplicabilidade ainda nos dias de hoje, cem anos volvidos. É tal como qualquer teoria, ou sugestão de modelo de base para uma, carece de uma observação flexível aquando da sua aplicação, contendo vantagens e desvantagens. Tomando como ponto de partida que a aprendizagem se vai construindo progressiva e linearmente (ou seja, os conhecimentos vão sendo encadeados consoante a conquista de metas propostas anteriormente, e não de uma forma estanque), e que a maneira mais eficaz de aprender se deve relacionar com a estratificação dos conhecimentos, a sua acumulação e o intercâmbio entre professor e aluno – ao contrário de outras propostas educativas que contemplam um modelo mais vertical com o professor como detentor do conhecimento a ser transmitido ao aluno, mero recetor do mesmo – torna-se fundamental compreender quais as estratégias basilares para que se criem as condições para que este circuito decorra equilibradamente. Nesta lógica enaltece-se não só o contributo do professor enquanto veículo para transmissão de conhecimento, mas também o papel do aluno nessa dinâmica, dado que este último dispõe de ferramentas que podem e devem ser valorizadas. Assim, são diversos os fatores que são levados em linha de conta na aplicação desta teoria, nomeadamente o contexto sociocultural e a maturidade, dois elementos que podem ser caracterizados, mas não mensuráveis.

Desta maneira, podemos verificar que a abordagem construtivista apresenta uma perspetiva de continuidade, de longo-prazo, sendo pertinente avaliar o desenvolvimento e a aquisição de conhecimento num percurso, e não numa etapa. Esta abordagem, mais centrada no aluno, tal como indicado anteriormente, visa garantir que o ritmo individual é respeitado, e que os desafios propostos estão de acordo com o potencial do aluno, o que pode acelerar ou desacelerar este processo, dinâmico, estimulante e intrincado. O foco do aluno deve estar na busca de soluções para os desafios que lhe são propostos, com a orientação do professor que deverá promover a curiosidade pelo envolvimento na pesquisa, para tal partilhando ferramentas e não entregando apenas os factos teóricos ou práticos para que se atinjam os objetivos. A aprendizagem torna-se, assim, muito mais interativa, quer entre professor e aluno, quer entre o aluno e o meio, centrando-se na constante tentativa de que o aluno se torne autónomo, daí surgir a noção de aprender-a-aprender, que mais uma vez contrasta com a aquisição passiva de conhecimentos sem que se fomente a relação entre eles.

Da perspetiva exclusiva do docente, e em particular no âmbito da realização do Mestrado em Ensino da Música é, ainda, de ressaltar que as ferramentas e a forma de as

aplicar são, elas também, inspiradas no contacto com outros docentes, e muito através da análise da resposta dos alunos quando confrontados com determinada abordagem, e esta partilha quer-se ativa e dinâmica, daí ser tão pertinente a integração numa instituição de ensino, em contraste com a caminhada solitária que pode ser vivida caso um aluno procure na aula particular com apenas um docente a única solução para o seu desenvolvimento artístico e musical, o que é recorrente na preparação para ingresso no ensino superior, por exemplo. Todo este processo de aprender e de ensinar é altamente recompensador, e cíclico, pois todos os intervenientes logram de vantagens. Assim sendo, a realização deste projeto de investigação seguiu uma abordagem de investigação-ação, que parte da interação entre a experiência pessoal como docente, com a de outros educadores e músicos. (Azzara, 1991)

Como ponto de partida esta investigação procura responder a um problema identificado durante a prática como docente: a falta de formação prévia ao ingresso no ensino profissional. Dado que neste momento não existe um plano de estudos para o ensino básico na área do jazz e que o reduzido número de alunos que se candidatam ao ingresso no curso profissional de instrumentista de jazz não permite uma seleção dos mesmos, o objetivo deste estudo é propor um conjunto de exercícios e práticas que visem capacitar o aluno, durante o primeiro ano do curso, das competências requeridas para prosseguir os seus estudos minimizando as lacunas já identificadas.

A metodologia seguida contempla os seguintes passos:

- 1- Análise do currículo
- 2- Estudo da bibliografia e dos métodos existentes
- 3- Confronto das propostas apresentadas com o orientador e professores da mesma disciplina
- 4- Análise de resultados com alguns dos exercícios propostos em alunos do 1º ano
- 5- Propostas de resolução e reflexão a partir das abordagens e técnicas desenvolvidas com exercícios específicos

3.5 Práticas e Exercícios

3.5.1 Exercícios dos 5 dedos

“Ao invés de tocar apenas linhas melódicas no início, tríades e posições utilizando os cinco dedos ajudam a desenvolver a correta posição das mãos e dar forma aos dedos.”¹³ (Bastien, 1973, p.143)

Numa primeira fase os exercícios propostos aos alunos têm o intuito de trabalhar os 5 dedos nas duas mãos, por movimento contrário ou paralelo, tendo como referência o dó central. Estes exercícios, adaptados do livro de Barbara Kirkby-Mason, *First Album for Piano – Part 1* (Kirkby-Mason, 1998), servirão não só como os primeiros exercícios de técnica, mas também como forma de conhecer as escalas maiores e menores. Deverão ser trabalhadas com diferentes articulações (ligado, desligado e staccato), dinâmicas e velocidades.



Figura 1 – Adaptação dos primeiros exercícios de Barbara Mason

Estes 3 exercícios servirão também para trabalhar a transposição e deverão ser feitos nas 12 tonalidades maiores e nas tonalidades menores (12b345).



Figura 2 – Adaptação dos exercícios à tonalidade menor natural

¹³ Tradução do autor

Ainda através destes exercícios os alunos aprenderão a construir as tríades maiores, utilizando a 1ª, a 3ª e a 5ª nota da escala maior para obter a tríade maior, desenvolvendo o mesmo raciocínio para aferir tríades menores através das escalas menores.

Com as tríades o aluno começa também a trabalhar as inversões das tríades, tocando-as como acordes e como arpejos.

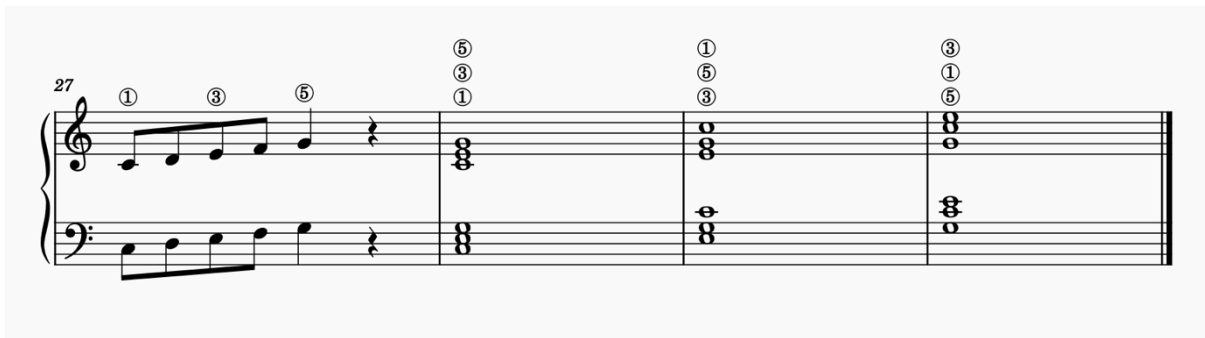


Figura 3 – Construção das tríades e suas inversões através do 1º, 3º e 5º graus da escala maior

À medida que o aluno for evoluindo na execução dos exercícios anteriores, poderá iniciar os exercícios por décimas, tocando a mão direita 3-4-5-6-7 e a mão esquerda 1-2-3-4-5 (fig 4). Desta forma o aluno começa a trabalhar diferentes notas nas duas mãos, ainda que com apenas 5 notas em cada mão e os mesmos movimentos paralelos, mas com a intenção de pensar em todas as notas da escala em questão. Este exercício, sendo mais complexo, promove igualmente um primeiro, e muito rudimentar, contacto com a harmonia, dado que é solicitado ao aluno, ainda que de uma forma muito primária, que contacte com sons diferentes em simultâneo.



Figura 4 – Variação dos exercícios anteriores utilizando todas as notas da escala maior

3.5.2 Como estudar escalas e modos

“Praticar escalas tem um lugar importante no ensino de piano no melhoramento da técnica e destreza do aluno, desenvolvendo igualmente a noção de tempo e ajudando o treino auditivo.¹⁴” (Demirci, 2012, p.1)

Levine (1995) diz-nos que as escalas são o alfabeto. E que necessitamos saber o alfabeto, a gramática, o vocabulário antes de escrever palavras, frases ou poesia.

Escalas e modos são as ferramentas elementares no estudo da técnica e da linguagem, e servem como base teórica para desenvolvimento prático e contacto com o instrumento. Muitas vezes os músicos encaram as escalas como forma de aquecimento ou como uma rotina técnica que se repete diversas vezes sem extrair delas o benefício técnico e musical que o seu estudo encerra. É de enorme relevância não estancar o conhecimento, e não cair no erro de compartimentar o conteúdo musical. Sendo o estudo das escalas um exercício relativamente simples de executar e repetir, é possível trabalhar vários outros conceitos musicais e técnicos através do seu estudo:

- Conhecer e memorizar as notas das escalas e modos
- Transposição
- Trabalhar igualdade, articulação, acentuações e swing
- Passagem do polegar e posicionamento da mão/dedos
- Criar motivos melódicos com as notas da escala
- Desenvolver a utilização de colcheias e reconhecer / tocar escalas de uma forma não linear
- Trabalhar arpejos e fortalecer a ligação escala-acorde
- Introdução de cromatismos, *enclosures* e desfasamento rítmico
- Forward Motion

Spanswick (2014, p.14-15), citado por Areia (2019), diz-nos que um outro benefício (muitas vezes esquecido) é o papel que as escalas e arpejos desempenham na melhoria da

¹⁴ Tradução do autor

leitura à primeira vista; se um aluno é exposto de forma rotineira a escalas, arpejos, acordes e dedilhações apropriadas, torna-se manifestamente mais fácil de os decifrar durante a leitura a tempo. De facto, o conhecimento profundo de padrões gráficos delineados pelas escalas garante a base para uma antevisão musical segura e assertiva aquando do contacto imediato com a pauta. Também Whiteside (1997), igualmente citada por Areia (2019), diz-nos que a grande beleza de uma escala enquanto padrão musical não deve ser diminuída, como muitas vezes o é na perspetiva de um iniciante, tornando-se monótona, e de utilização como recurso rotineiro sem que lhe seja atribuído o seu valor musical. Estando uma escala cheia de dificuldades subtis que não podem ser compreendidas até que o mecanismo tenha sido bastante refinado, traduz um resultado alicerçado no uso equilibrado entre força e distância, e não é de forma alguma uma ferramenta eficiente para alcançar equilíbrio, ou equidade, na combinação desses factores. (Whiteside, 1997, p. 50)

Na sequência desta ideia anterior, e indo de encontro ao facto de que o estudo das escalas e modos não deve servir como meio para robotizar os movimentos das mãos, foram desenvolvidos os exercícios da fig. 5, que procuram exemplificar como estimular e desenvolver a criatividade neste contexto. Tal como numa improvisação, as escalas são utilizadas como base da construção melódica, onde o principal objetivo é a criação de linhas e motivos melódicos. Muitos destes exercícios permitem ao aluno reconhecer padrões melódicos, que podem ser diretamente aplicados nas suas práticas de improvisação. Este conceito é explorado por Barry Harris (Reed, 1998) e por Adam Maness¹⁵, sendo os exercícios aqui apresentados uma visão pessoal do presente investigador.

¹⁵ Adam Maness é um conceituado pianista e pedagogo americano, que atualmente gere, juntamente com Peter Martin, o Jazz Open Studio, uma plataforma digital que se dedica ao ensino do Jazz. <https://www.youtube.com/watch?v=oSQVZaAhqm4&t=698s>

The image displays a musical score for a piano practice exercise, consisting of 14 staves of music. The score is written in 4/4 time and features a variety of melodic patterns and techniques. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped into ascending and descending lines. Several staves incorporate triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and accents (indicated by a 'z' above the notes). The final staff concludes with a double bar line. The overall structure is a continuous sequence of melodic exercises designed to develop technical proficiency and familiarity with the major scale.

Figura 5 – Exercícios de padrões melódicos com notas da escala maior

3.5.3 Blues

O Blues, movimento musical com origem no sul dos Estados Unidos da América no final do séc. XIX no seio da comunidade afro-americana, foi integrado pelos músicos de jazz num formato de 12 compassos. Assim, o formato Blues mais simples, denominado Blues Tradicional, é uma estrutura harmónica com apenas 3 acordes (I7, IV7 e V7)¹⁶. Esta simplicidade é um excelente ponto de partida para os alunos explorarem a sua intuição musical e iniciar as suas práticas de improvisação, explorando os conceitos de estrutura, harmonia, ritmo e forma.¹⁷ No contexto deste primeiro contacto, à parte da evidente necessidade de se escutar e comentar diversos exemplos do género musical em análise, e facilitando sempre a apreensão dos conteúdos teóricos através da audição dos movimentos harmónicos geradores de tensão e resolução, dos elementos particularmente distintivos nas melodias e da abordagem rítmica dos instrumentos, proponho que se siga uma metodologia baseada nos tópicos que aqui descrevo, especificamente para a passagem à prática no piano:

- Estudo das escalas pentatónicas
- Noção de Blue Note
- Escala de blues maior e menor
- Tétrades vs. 137 vs. 37
- Tocar e cantar a Fundamental dos acordes ao longo da estrutura de Blues
- Cantar os arpejos 1-3-5-7 e 3-5-7-9
- Cantar as escalas de blues e modos mixolídio

Após estes exercícios preparatórios, é sugerido ao aluno juntar estes conceitos na prática do Blues, utilizando os acordes na mão esquerda formados pela 1^a, 3^a e 7^a notas do modo mixolídio e as respetivas escalas, modos e arpejos na mão direita. Gradualmente, o aluno vai tendo liberdade para explorar a sonoridade das escalas de blues, criando pequenas linhas melódicas, e utilizando maioritariamente frases musicais com graus conjuntos, usando a sua intuição musical e o conceito apresentado por Dave Frank¹⁸, “Flow-Phrase-Breath”, também

¹⁶ (Campillo, 2013) p. 201

¹⁷ (Campillo, 2013) p.203

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=S49tZZUCtng>

explorado por Cook, com o “Play and Rest” (Crook, How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation, 1991).

Esta proposta também contempla uma primeira abordagem ao conceito de “*walking bass*”. As linhas de *walking bass* ganharam especial relevância na década de 40 do séc. XX, especialmente quando o pianista toca a solo ou em duo (Olmstead, 2003). De acordo com o proposto por Olmstead, o estudo do *walking bass* inicia-se com a mão esquerda utilizando apenas mínimas (o que chamamos tocar “a dois”) e gradualmente, através de notas de passagem, intervalos diatónicos e aproximações, ir caminhando para o uso de semínimas.

The image shows a musical score for a walking bass exercise in 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The bass staff is the primary focus, showing a steady eighth-note bass line. The treble staff contains a melodic line with fingerings and chord symbols. The exercise is divided into three systems of four measures each. The first system starts with an F7 chord and includes fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 for the first measure, and 4 3 2 1 3 2 1 for the second. The second system starts with a Bb7 chord. The third system starts with a C7 chord. The chord symbols are: F7, Bb7, F7, F7 in the first system; Bb7, Bb7, F7, F7 in the second system; C7, Bb7, F7, C7 in the third system. The bass line consists of eighth notes: F2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4, Eb4, F4 in the first system; Bb2, D3, F3, Ab3, C4, Eb4, F4 in the second system; C3, Eb3, F3, Ab3, C4, Eb4, F4 in the third system.

Figura 6 – Escala de Blues Menor e acordes com 1-3-7

The image displays a piano exercise in 4/4 time, consisting of three systems of four measures each. The exercise focuses on arpeggiating the triads of the 7th chords F7, Bb7, and C7, and playing full chords. The right hand plays a consistent eighth-note arpeggio pattern, while the left hand plays the corresponding triad. The first system covers measures 1-4 with chords F7, Bb7, F7, and F7. The second system covers measures 5-8 with chords Bb7, F7, F7, and F7. The third system covers measures 9-12 with chords C7, Bb7, F7, and C7. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, and 5. The bass clef part shows the triad structure for each chord: F7 (Bb, F, C), Bb7 (Bb, F, C), and C7 (F, C, G).

Figura 7 – Arpejos da téttrade e acordes com 1-3-7

Figure 8 shows a piano exercise in 4/4 time. It consists of three systems of four measures each. The first system begins with an F7 chord and includes fingerings (1-2-3-4) and a 1-3-5 voicing in the bass. The second system starts with a Bb7 chord. The third system starts with a C7 chord. The chord sequence across the systems is F7, Bb7, F7, F7, Bb7, Bb7, F7, F7, C7, Bb7, F7, C7.

Figura 8 – Modos mixolídio e acordes 1-3-7

Figure 9 displays fundamental and shell voicings for F7, Bb7, and C7 chords. It is organized into three systems, each with four measures. The first system shows F7, Bb7, F7, and F7. The second system shows Bb7, Bb7, F7, and F7. The third system shows C7, Bb7, F7, and C7.

Figura 9 – Fundamental e Shell Voicings

Figure 10 consists of three systems of musical notation, each with a treble and bass clef. The first system has four measures with chords F7, Bb7, F7, and F7. The second system has four measures with chords Bb7, F7, and F7. The third system has four measures with chords C7, Bb7, F7, and C7. The bass line in each system consists of two notes per measure, typically a half note and a quarter note.

Figura 10 – Shell Voicings e baixo a dois

Figure 11 consists of three systems of musical notation, each with a treble and bass clef. The first system has four measures with chords F7, Bb7, F7, and F7. The second system has four measures with chords Bb7, Bb7, F7, and F7. The third system has four measures with chords C7, Bb7, F7, and C7. The bass line in each system consists of four notes per measure, typically a quarter note, eighth note, quarter note, and eighth note.

Figura 11 – Shell Voicings e Walking Bass

Através destes exercícios o aluno irá desenvolver os seguintes conceitos:

- Escalas de Blues
- Arpejos 135b7
- Modo Mixolídio
- Swing
- Articulação de colcheias e semínimas
- Comping
- Independência de mãos
- Estrutura de Blues
- Linha de baixo (walking bass)
- Improvisação através de uma única escala

O presente investigador também sugere o estudo de temas compostos sob a estrutura de Blues. A lista seguinte apresenta uma seleção das inúmeras composições disponíveis no repertório jazzístico, escolhidas pela sua simplicidade melódica e pela sua relevância histórica:

- *C Jam Blues*, de Duke Ellington
- *Bag's Groove*, de Milt Jackson
- *Blues By Five*, de Miles Davis
- *Pfancing*, de Miles Davis
- *Blue Monk*, de Thelonious Monk
- *Freddie, the Freeloader*, de Miles Davis
- *Now's the Time*, de Charlie Parker
- *Blues in the Closet*, de Oscar Pettiford

3.5.4 Tríades, Tétrades e “Shell Voicings”

Tríades – acordes com três sons – constituem a forma mais simples e intuitiva de construir acordes e são uma sonoridade característica da música pop e popular¹⁹. A sua simplicidade é aqui aproveitada como forma de iniciar os alunos no estudo da harmonia, e como antecipação para o estudo das tétrades, acordes de quatro notas em que a sétima nota da escala é anexada à tríade base.²⁰

As figuras 12 e 13 ilustram os exercícios que são apresentados como o passo seguinte na sequência de aprendizagem da construção de tríades e das suas inversões. Após o aluno estar familiarizado com estas, é-lhe proposto que, utilizando uma progressão de quartas definidas pelo movimento do baixo (primeiro diatónicas e depois perfeitas), seja capaz de conduzir as tríades maiores estudadas anteriormente pelo menor movimento possível, descobrindo a inversão da próxima tríade que lhe permita ter uma condução melódica mais suave da nota superior (mantendo a mesma nota ou subindo para a nota disponível seguinte).



Figura 12 – Progressão por quartas diatónicas da linha do baixo, utilizando tríades maiores



Figura 13 - Figura 14 – Progressão por quartas perfeitas da linha do baixo, utilizando tríades maiores

¹⁹ Campillo, 2013, p.172

²⁰ Campillo, 2013, p.173

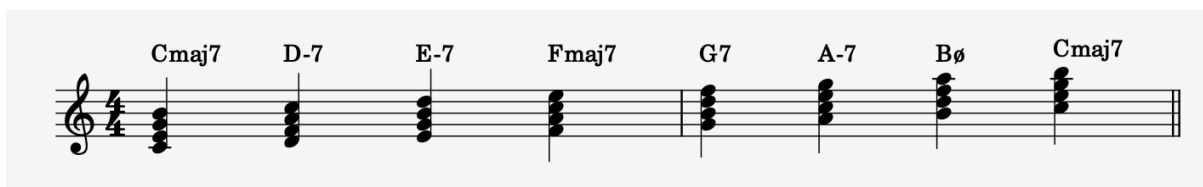


Figura 15 – Acordes da escala maior

A figura 15 apresenta as tétrades que se formam pela sobreposição de terceiras diatónicas numa escala maior. Esta relação harmónica evidencia as funções tonais de cada um dos acordes, referenciadas na progressão IIm7-V7-Imaj7: funções tónica (Imaj7), subdominante (II-7) e dominante (V7).

Levine (1989) sugere a utilização de três notas (1,3 e 7) como simplificação da tétrede, visto que a 3ª e 7ª são as notas que definem a qualidade do acorde (com a exceção dos acordes diminutos, todas as outras tétrades têm 5ª perfeita).²¹ Estas notas são consideradas como “Guide-Notes” por Campillo (2013), mas muitas vezes referenciadas também como “Shell Voicings”. Esta técnica foi implementada por pianistas como Kenny Drew, Bud Powell e Wynton Kelly e permanece uma prática eficaz utilizada por diversos pianistas.²²

Os exercícios propostos permitem ao aluno estudar tétrades de diferentes qualidades, construídas de diferentes formas: 1-3-5-7; 1-3-7; 1-5+3-7; 1+3-5-7 (ou inversões). Esta capacidade de tocar a harmonia no piano, sob diferentes combinações de notas, permite ao aluno dominar o reconhecimento e análise das cifras, e também interpretá-las num contexto harmónico, tendo em especial atenção à condução melódica das notas dos acordes.

²¹ Levine, 1989, p.17

²²Campillo, 2013, p.171

3.5.5 Progressões Harmónicas

Um dos principais requisitos de um pianista é saber acompanhar²³ (Levine, 1989). Acompanhar-se enquanto solista e fornecer a harmonia de um tema enquanto membro de uma banda. Sendo a música tonal ou modal o objeto de análise e estudo na grande maioria dos planos curriculares sobre música – não sendo, por isso, o Jazz exceção – fica reforçado que a um pianista deve ser transmitida, através da sua capacitação por meio de ferramentas adequadas, a capacidade de suportar harmonicamente uma melodia ou colorir um ambiente de uma música com acordes. Estudando a teoria da construção de tríades e tétrades (por intervalos ou identificação da escala de onde estas se originam) o pianista aprende a construir e executar acordes isolados. Sendo esta capacidade importante e necessária para a compreensão da harmonia, é bastante mais importante aprender, auditiva e mentalmente, como estes acordes funcionam, como se relacionam uns com os outros e como interagem na criação de movimento musical. (Aldwell & Schachter, 1989). Os exercícios propostos neste tópico visam iniciar o aluno neste processo, partindo de progressões harmónicas tonais simples, muitas delas baseadas em sequências de acordes utilizadas na música pop, um género que muitas vezes está mais próximo do aluno, cultural e socialmente. Trabalhando as tríades nestas progressões, o aluno começa a estudar condução melódica, inversões, distribuição das notas pelas duas mãos e texturas. Os ritmos e padrões de acompanhamento estão exemplificados nas figuras 19, 20, 21 e 22.

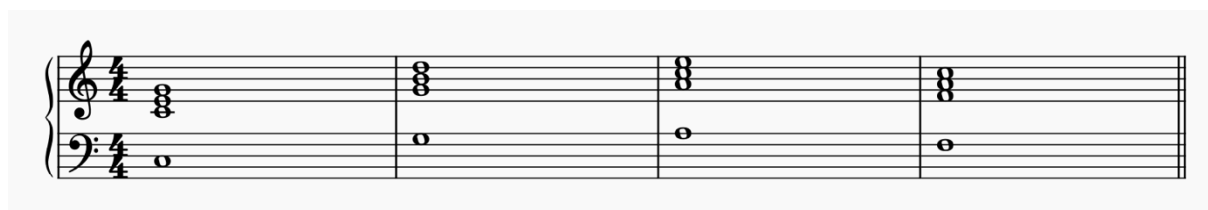


Figura 16 – Progressão I-V-VIm-IV, na tonalidade de dó maior, utilizando tríades no estado fundamental

²³ Tradução do autor

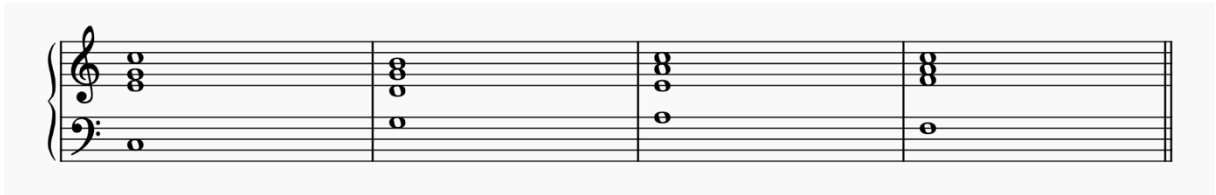


Figura 17 – Progressão da figura anterior utilizando inversões das tríades para melhor condução melódica

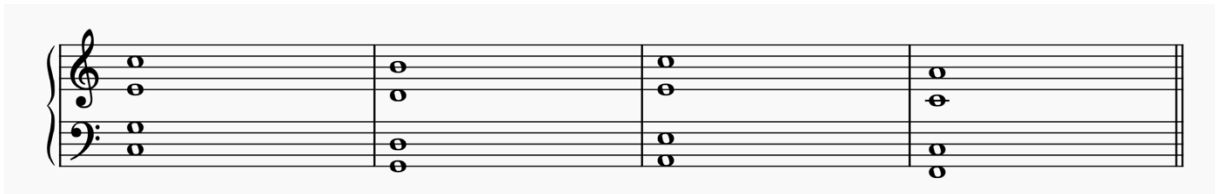


Figura 18 – Tríades em posição aberta



Figura 19 – Exemplo de acompanhamento



Figura 20 – Exemplo de acompanhamento



Figura 21 - Exemplo de acompanhamento

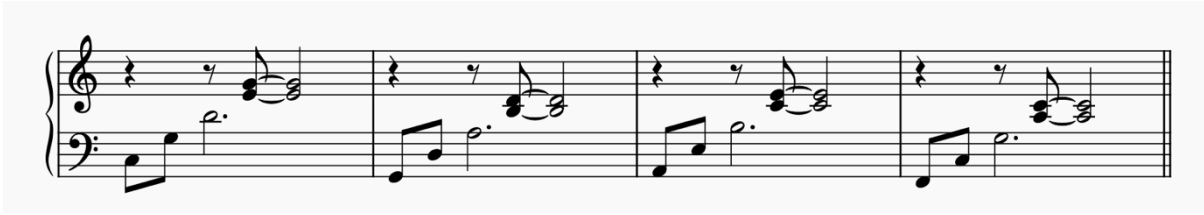


Figura 22 - Exemplo de acompanhamento

Como acompanhador, o pianista pode assumir três papéis diferentes. Como acompanhador de um solista, num contexto sem contrabaixo ou baixo; como acompanhador de si mesmo (acordes maioritariamente realizados na mão esquerda como apoio às linhas melódicas da mão direita); como acompanhador num grupo musical, tocando como elemento da secção rítmica e acompanhando um solista. Estas três diferentes dimensões requerem abordagens distintas, como descrito nas figuras seguintes:

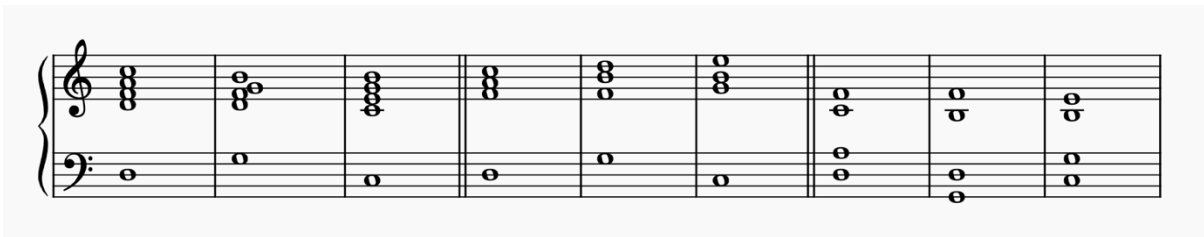


Figura 23 – Exemplos do estudo das tétrades numa progressão IIm7 – V7 – Imaj7



Figura 24 – Tétrades e respetivos modos numa progressão IIm7-V7-Imaj7

As tabelas seguintes sugerem as progressões harmónicas que o investigador sugere para estudo das tríades e tétrades.

I	V	I	
IV	V	I	
IIm	V	I	
I	VIm	IIm	V
VIm	IV	I	V

Tabela 7 - Progressões Harmónicas utilizando tríades

IIm7	V7	Imaj7	
Imaj7	VIm7	IIm7	V7
Imaj7	IVmaj7	IIIIm7	VI7
IIm7	V7	Imaj7	

Tabela 8 - Progressões Harmónicas utilizando tétrades

3.5.6 Ritmo

Como nos diz Hal Crook: “Swing feel is the primary rhythmic feel of jazz, clearly distinguishing the idiom from all others.”²⁴ (Crook, 1999). No estudo da linguagem do jazz, a execução das colcheias assume um papel essencial. “Usualmente, os músicos de jazz subdividem ao nível das colcheias. A relação entre colcheias (solista) e semínimas (walking bass) é uma das mais fundamentais relações na definição do ritmo de swing”²⁵. (Berkman, 2007)

O estudo do *swing feel* e das colcheias *swingadas* é, numa primeira fase, ensinada e apreendida por imitação. Imitação das gravações e imitação do que é exemplificado pelo professor, materializando essa informação como um conhecimento tácito. Soares (2013), diz-nos que o conhecimento tácito será aquele que geralmente não é expresso, directamente ensinado ou verbalizado. Isso não implica que seja inacessível à consciência ou passível de ser ensinado, mas simplesmente não é ensinado directamente à maioria das pessoas. Foi desta forma que o swing nasceu e se desenvolveu. Como um conhecimento que só depois de instituído é que passou a ser analisado. Os músicos que viveram essa época e as seguintes aprenderam através da imitação. A própria forma como os músicos *swingam* as colcheias não é universal, e por isso é difícil afirmar que o swing é apenas fruto de uma divisão ternária do tempo, em que a segunda colcheia é substituída pela terceira colcheia da tercina.

²⁴ A opção de manter o texto original deve-se ao facto de a tradução não ser capaz de manter a correta intenção indicada na língua inglesa.

²⁵ Tradução do autor

O presente investigador recomenda a metodologia sugerida por Hal Crook, reconhecido trombonista e pedagogo, no seu livro *Ready, Aim, Improvise!* (Crook, Ready, Aim, Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation, 1999), mais especificamente o capítulo 5, utilizando alguns dos exercícios propostos como forma de proporcionar ao aluno o estudo de frases rítmicas, articulações e acentuações dentro da estética do *Swing* e do *Bebop*, como ilustram os seguintes exemplos:

The image displays eight numbered musical exercises (1-8) in treble clef, 4/4 time. Exercises 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are arranged in two columns. Each exercise consists of a single staff of music with a specific rhythmic pattern. Exercise 1 shows a sequence of eighth notes and quarter notes. Exercise 2 features a mix of eighth and quarter notes with some rests. Exercise 3 is a continuous eighth-note pattern. Exercise 4 is a continuous eighth-note pattern with a different grouping. Exercise 5 shows a sequence of eighth notes and quarter notes. Exercise 6 features a mix of eighth and quarter notes. Exercise 7 is a continuous eighth-note pattern. Exercise 8 is a continuous eighth-note pattern with a different grouping.

Figura 25 – Ritmos swing (Crook, *Ready, Aim, Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation*, 1999, p.96)

The image shows a musical exercise in treble clef, 4/4 time, consisting of two measures. The notes are eighth notes with accents and slurs. Below the notes is the rhythmic notation: "did n't did n't did n't did n't did did n't did n't did n't did".

Figura 26 – Articulação de colcheias (Crook, *Ready, Aim, Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation*, 1999, p.99)

The image displays eight numbered musical exercises, each on a single staff in treble clef and 4/4 time. Exercises 1, 2, 3, and 4 are in the key of C major. Exercises 5, 6, 7, and 8 are in the key of F major. The exercises consist of rhythmic patterns with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accents. Exercise 1 features a sequence of quarter notes with accents. Exercise 2 includes eighth notes and a triplet. Exercise 3 shows a mix of quarter and eighth notes. Exercise 4 has a sequence of quarter notes. Exercise 5 features eighth notes with accents. Exercise 6 includes eighth notes and a triplet. Exercise 7 shows a sequence of eighth notes with a triplet. Exercise 8 features eighth notes with accents.

Figura 27 – Acentuações (Crook, *Ready, Aim, Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation*, 1999, p.102)

Estes exercícios propostos por Crook são passíveis de utilização em contexto de aula, conferindo-lhes um contexto harmónico e melódico. A escolha das notas para estes exercícios, numa primeira fase, socorre-se dos fragmentos de escalas ou modos, arpejos e padrões melódicos trabalhados no estudo das escalas e modos.

3.5.7 Transcrição

“Copiar põe o aluno diretamente dentro do som e do vocabulário da música. A história de vocabulário jazzístico contém as regras da música em si mesmo”²⁶ (Galper, 2003). A transcrição é historicamente referenciada como o processo essencial na aprendizagem do jazz. A distância temporal e física que separa a sociedade atual do período e do local onde o jazz foi predominante torna bastante difícil, num primeiro momento de aprendizagem, a tarefa da transcrição. Tendo em vista uma aproximação gradual a esta prática, o processo de transcrição deve ser iniciado nas aulas, com a ajuda do professor, e poderá seguir a seguinte sequência de aprendizagem:

²⁶ Tradução do autor

- Transcrição de melodias infantis ou populares
- Transcrição de solos simples realizados e gravados pelo professor
- Transcrição de temas jazz
- Transcrição de frases/partes do solo
- Transcrição completa de um chorus ou solo inteiro

É de salientar que o trabalho de transcrição não é apenas um fim em si mesmo, ou seja, após a transcrição correta das notas e da harmonia, será sempre necessário um processo de análise, que numa fase inicial deve ser acompanhado pelo docente. Esta segunda parte é um processo essencial, dado que é a que fará integrar os conhecimentos, o fraseado, a aplicabilidade de determinados movimentos melódicos nos movimentos harmónicos. Irá igualmente desenvolver a noção de preenchimento do espaço musical através da respiração entre frases e a articulação de todo o discurso musical como se de um discurso verbal se tratasse. Muita das vezes esta análise subsequente fica relegada para segundo plano, dado ser um processo que carece de rigor, para o qual os alunos não estão predispostos à partida. No entanto, é no adensar destes exercícios, análise, retorno ao exercício e retorno à análise, de forma sistemática, que se reitera a sua própria pertinência. É, ainda, de notar e de transmitir logo à partida aos alunos, pese embora os mesmos possam chegar à mesma conclusão por si próprios mais tarde, que quanto mais se desenvolve a prática de transcrição e da sua análise mais intuitivo, fácil e interessante todo o processo se torna. Assim, o acompanhamento inicial aqui proposto visa mais a garantia de que o aluno obtém as ferramentas para perseverar do que as que são necessárias para executar os exercícios.

3.5.8 Repertório e leitura

Um dos maiores desafios para um aluno que não teve uma educação musical formal anterior ao ingresso no curso profissional é aprender a ler e escrever notação musical. Segundo Campillo (2013, p.118), “Ser um pianista de jazz profissional requer uma base sólida e um profundo conhecimento e compreensão dos estilos e elementos musicais (tanto da música clássica como da música jazz)”.²⁷

²⁷ Tradução do autor

Sendo a leitura e o estudo da música clássica um requisito essencial para um músico profissional do Séc. XXI, esta proposta de práticas inclui o estudo de métodos de iniciação de piano. Mediante a evolução do aluno, estes métodos, inicialmente pensado para crianças, podem ser alvo de uma assimilação rápida, trabalhando progressivamente questões de leitura e técnica. Com base na sua experiência como estudante e professor, o investigador recomenda o estudo dos livros abaixo referenciados, podendo ser adotados outros similares.

- Bastien – Piano for Adults
- Thompson Easiest Piano Course
- Barbara Mason – First Album for Piano Partes 1,2 e 3
- Czerny Escola de Velocidade Op. 299
- 23 Peças Fáceis – Johann Sebastian Bach
- ABRSM – Jazz piano Pieces Grade 1 a 5

A inclusão destes métodos oriundos da abordagem clássica justifica-se pela sua eficácia e validação histórica e por permitir aos alunos algum contacto com a música escrita para piano clássico, acrescentado algum conhecimento da história da música e do piano às aulas de instrumento jazz. Como forma de adaptar estes conteúdos a uma linguagem jazzística, o investigador propõe a prática de pontualmente ornamentar, harmonizar e *swingar*²⁸ as melodias destas peças.

A prática da leitura também será complementada através do estudo dos temas do repertório tradicional de jazz (onde usualmente a mão esquerda tem um papel de acompanhamento harmónico e a mão direita um papel maioritariamente melódico), através da leitura de frases e exercícios musicais da bibliografia disponível como as diversas edições do *Real Book*, dos livros de Jamie Aerbesold – essencialmente formulados enquanto *play-alongs*, e sobretudo através do exercício da transcrição.

Pela sua adequação melódica, rítmica e harmónica, são propostos seguintes temas:

- *Tune Up*, de Miles Davis
- *Take the A Train*, de Duke Ellington
- *Night and Day*, de Cole Porter

²⁸ *Swingar* sugere o uso das características rítmicas do swing já descritas anteriormente

- *Blue Moon*, de Rodgers & Hart,
- *Honeysuckle Rose*, de Fats Waller

3.5.9 Forward Motion

Galper introduz o conceito de Forward Motion, explicando como a música é praticamente toda ensinada ao contrário da forma que funciona. Reconhecendo o primeiro tempo do compasso como nota de chegada e não como ponto de partida, Galper propõe uma série de exercícios para estudar e assimilar este conceito. O presente investigador sugere o estudo dos exercícios dos capítulos *Rhythmic Forward Motion* e *Scalar Forward Motion* no início do estudo da improvisação e construção de linhas melódicas que definam a harmonia melodicamente, utilizando para isso o conceito de R – *Release* e T- *Tension* para descrever a função das colcheias tocadas a tempo ou contratempo, como exemplificado na figura 23:



Figura 28 – *Release and Tension* (Galper, *Forward Motion*, 2003, p.49)

Como o próprio autor explica, a teoria do “Tension and Release” afirma que o “um” do compasso é o tempo mais forte do compasso e como tal, é o derradeiro tempo de resolução no compasso. Resolução significa que algo terminou e conseqüentemente “um” do compasso não é o primeiro tempo do compasso: é sim o último tempo do compasso. É o tempo para onde as ideias musicais são direcionadas e onde terminam. Forward Motion é baseado nas leis da Física do Som e Ritmo. Estas leis são imutáveis e são aplicáveis tanto ao tempo de Bach como ao nosso²⁹.

Os exercícios começam com a escolha de uma nota alvo, a 1ª, 3ª, 5ª ou 7ª do acorde, e, pensando de trás para a frente e respeitando o conceito de *Release and Tension*, ir construindo caminhos melódicos até essa nota, como mostram os exemplos seguintes:

²⁹ “However, *Tension and Release Theory* states that “one” of the bar is the strongest beat of the bar and as such, is the ultimate resolution beat in the bar. “Resolution” means that something has ended, consequently “one” of the bar is **not the first beat of the bar**; it is the **last beat of the bar**. It is the beat to which melodic ideas are played toward and at which they end. FM is based on the laws of the physics of sound and rhythm. These laws are immutable and as applicable in Bach’s time as in ours.” (Galper, *Forward Motion*, 2003, p.17)

Figura 29 – Aproximação diatônica superior à nota alvo (Galper, Foward Motion, 2003, p.42)

Figura 30 – Aproximação cromática inferior à nota alvo (Galper, Foward Motion, 2003, p.42)

Figura 31 – Chegada à nota alvo com duas notas diatônicas por cima

Figura 32 - Chegada à nota alvo com duas notas diatônicas por baixo (Galper, Foward Motion, 2003, p.43)

Figura 33 – Chegada à nota alvo utilizando três notas da escala diatonicamente (Galper, Foward Motion, 2003, p.43)

3.5.10 Improvisação

Improvisação é um conceito muitas vezes percecionado como o resultado da falta de planeamento, conhecimento ou capacidade para executar determinada tarefa proposta. Este conceito muitas vezes é aplicado á música, onde o improvisar (ainda) é visto como um ato de produzir sons aleatoriamente, sem necessidade de preparação ou conhecimento prévio.

Tal ato, como nos diz Azzara (2001), é a constatação que um individuo interiorizou um vocabulário musical e é capaz de compreender e expressar ideia musicais espontaneamente no momento da performance.

Esta distinção de que a improvisação, além de um ato momentâneo e espontâneo, requer um forte conhecimento e domínio musical (técnico e teórico), é essencial para enquadrar a pertinência do seu estudo. Esta ideia foi apoiada por diversos teóricos e investigadores:

*“O domínio das competências necessárias para improvisar significa um conhecimento musical profundo, assim como o domínio de um conjunto de conceitos e mecanismos representativos da própria planificação do improviso.”*³⁰ (Aguiar, 2012)

Leite (2020), por sua vez, diz-nos que “existe a necessidade de manter sempre presente nas aulas e no pensamento de todos os que habitam as escolas, uma disponibilidade e uma abertura ao novo, ao erro, ao risco, ao imprevisível, à escuta de outras vozes, que em aberto podem expor novas possibilidades, novos territórios, novas descobertas que de outra forma nunca ser reveladas”. (Leite, 2020, p.279)

A improvisação, como atividade de experimentação e procura de um discurso próprio baseado num pensamento crítico e reflexivo, pode potenciar uma atitude musical mais consciente e libertadora. É também uma forma de clarificar a noção daquilo que é certo ou errado, e que muitas vezes confronta os alunos no momento em que iniciam o contacto com a improvisação. Assumir que qualquer opção é válida, desde que seja intencional e ponderada, e não produto da circunstância ou do acaso, é um conceito que carece de algum amadurecimento, a nível prático na execução, ou a nível mental, sendo que ambos se vão conquistando e tornando progressivamente naturais em proporção direta à maturidade dos alunos e ao convívio com este estímulo. É, efetivamente, este um dos grandes desafios enquanto docente desta área, que muitas e erradas vezes é vista (em comparação com o ensino

³⁰ Citado por Leite (2020)

da música sob a metodologia e estética clássica) como um caminho mais fácil, ou aleatório, no limite. Erradas vezes, também, os alunos chegam às aulas de jazz com estes preconceitos de tal forma enraizados que, na presença de uma explicação formal e desconstrução desses mesmos preconceitos, compreendem que a dificuldade é acrescida pela necessidade de criação em tempo real, do uso individual da criatividade, da audição ativa e da manipulação de elementos que apenas estão disponíveis no raciocínio abstrato de cada um. Este choque, e a capacidade para saber gerir a ansiedade provocada pela ausência da balizagem certo/errado com a qual todos nos habituamos a conviver desde que temos memória, provoca uma sensação de liberdade que pode ser, e é, avassaladora. Eis que, sob a orientação do docente, surgem algumas linhas orientadoras, que pretendem desbloquear e orientar o raciocínio do aluno, evitando a robotização de mecanismos e a constante necessidade de obter externamente um padrão para ser imitado, qual porto seguro de uma solução plausível.

O conceito de improvisação proposto nesta investigação enquadra-se numa improvisação do âmbito tonal e da improvisação estilística. A improvisação estilística, segundo (Leite, 2020, p.6-139) é a improvisação de acordo com as regras, convenções e gramáticas de um determinado estilo, onde são trabalhadas as características estéticas ao nível expressivo, rítmico, melódico e harmónico. Tendo como referência o conteúdo musical do jazz tradicional, das épocas de New Orleans, Swing e Bebop, os alunos são convidados a desenvolver a sua linguagem através do conhecimento e compreensão das regras tonais, estudando escalas, modos, construção melódica, padrões, desenvolvimento motivico e sobretudo imitando. A aprendizagem dos temas lecionados, aprendidos através da partitura e imitando os mestres que as executaram, é o ponto de partida para a assimilação da estética estudada. Em seguida é proposto aos alunos que experimentem variações destas melodias, com novas interpretações rítmicas e melódicas, ornamentações e expansões melódicas da melodia e aproximações, de acordo com as regras do *Forward Motion*, às notas alvo das melodias. Com base na identificação das escalas e modos que estão na base na progressão harmónica, é pedido aos alunos que adquiram fluidez na execução e reconhecimento destes elementos musicais e consigam, através dos exercícios desenvolvidos através do estudo das escalas, ritmo e *Forward Motion*, serem capazes de ouvir e executar linhas e padrões melódicos. Por último, inicia-se o processo de imitação de gravações de referência, através da leitura e transcrição de frases e/ou solos presentes nestas, de acordo com o proposto anteriormente no tópico da transcrição. A lista seguinte descreve sucintamente os passos sugeridos para o início do estudo da improvisação:

- Variação e ornamentação da melodia
- Estudo das escalas e arpejos em modo contínuo, num intervalo de duas oitavas utilizando apenas colcheias
- Identificação e execução notas guia e notas alvo
- Construção de motivos melódicos utilizando fragmentos da escala ou modo
- Uso de aproximações simples ou cromáticas, enclosures e expansão melódica
- Desenvolvimento motivico
- Recontextualização de frases transcritas ou fragmentos destas em diferentes tonalidades ou contextos harmónicos
- Frases sobre a progressão IIm7 V7 Imaj7 do livro “Jazz Play-A-Long Sets, Volume 3: The ii V7 I Progression”³¹

³¹ (Aebersold, 1999)

3.6 Conclusões e reflexões

Devido à pandemia e às restrições por esta impostas, parte deste projeto de investigação não pôde ser concretizado planeado na metodologia proposta. A limitação do número de aulas de instrumento que puderam ser observadas e lecionadas não permitiram pôr em prática alguns dos exercícios sugeridos neste terceiro capítulo. Ainda assim, todos os momentos de observação e de participação direta no decorrer das aulas foram de grande utilidade, observando e aprendendo praticas pedagógicas relevantes, de professores experientes e que exercem com elevada qualidade as suas funções.

A revisão de livros e textos académicos permitiu aprofundar conhecimentos sobre as matérias abordadas, o confronto de ideias, o esclarecimento de dúvidas e permitiu também constatar que existe muita informação disponível sobre estas matérias. Apenas uma parte desta informação foi consultada e analisada para efeitos desta investigação, apesar de a maioria destes conceitos ser motivo de pesquisa e interesse do investigador nos últimos 25 anos. Desta forma, todas as propostas aqui apresentadas refletem a visão do investigador (como músico e docente) mas não constituem uma verdade universal e única de como iniciar um processo de aprendizagem de piano jazz. O intuito destas propostas foi clarificar e sistematizar num projeto de investigação as aprendizagens que o investigador considerou fundamentais enquanto docente no curso profissional de jazz, organizando assim estratégias de forma que os alunos consigam ser mais eficazes e eficientes a suprir as lacunas evidenciadas. Estas práticas devem ser ajustadas ao nível e evolução de cada aluno, sendo este um processo sempre dinâmico, em que o professor tem o papel de gerir a informação que é transmitida, os conteúdos que devem ser descobertos e a que ritmo e profundidade devem ser trabalhados. Estimular a criatividade dos alunos e dar-lhes tempo e espaço para descobrirem por si próprios novos exercícios e práticas, pode resultar numa das mais valiosas recompensas de ensinar: aprender com os alunos, através da sua visão e intuição musical. Muitos dos exercícios e práticas aqui representados nasceram de necessidades específicas dos alunos, em determinados momentos, e que mais tarde foram sendo introduzidos nas práticas de outros alunos, revelando-se igualmente eficazes.

Levine (1989) sugere a prática de mais do que uma tarefa ao mesmo tempo. Muitos destes exercícios visam esse propósito, trabalhando harmonia, melodia, ritmo, independência

das mãos, treino auditivo, leitura e notação simultaneamente com a clara intenção de ajudar os alunos a evoluírem mais rapidamente e a estarem melhor preparados para enfrentarem as exigências dos anos letivos seguintes. E têm também como objetivo a sua imediata aplicação prática, num contexto musical muito próximo ao que encontram quando estão a fazer e a criar música, seja através das progressões harmónicas ou do enquadramento num *standard* de jazz.

Mas, ser professor de música não é apenas ensinar teoria, técnica ou repertório. Implica também estabelecer uma relação muito próxima com os alunos, principalmente nas aulas individuais de instrumento. É um processo pesquisa conjunta e de demonstração. De motivação e incentivo. De compreensão e de afetos. De abrir horizontes, encurtar caminhos e partilhar experiências.

À luz desta partilha de experiências, da noção de fracasso, da gestão da exigência consigo próprio e com o grupo, e do posicionamento em cooperação (em contrário com o de competição), o docente consegue equiparar-se com o aluno, num movimento de empatia, que se quer que seja o mais natural e honesto possível. Fomentar este espaço e avaliar estas componentes leva-me a reiterar a importância de que todos os fatores presentes no processo de ensino que não são passíveis de serem contabilizados ou medidos, mas que se encontram na esfera pessoal e por isso não podem ser isolados. A sua supressão pode originar um fosso entre professor e aluno, no qual o professor é um robot incapaz de falhar, e se posiciona com distanciamento físico e emocional que geram nos alunos sensações alicerçadas no medo de falhar, na frustração e na adversidade. Claro está que não existe nenhuma fórmula específica, e dado que estes são, uma vez mais, conceitos que habitam o plano emocional do nosso desempenho enquanto docentes, será sempre necessário ponderar o equilíbrio e a entrega que é feita, e a forma como é feita, em cada contexto individual ou grupal.

Ao longo dos anos concluo que os alunos procuram e aprendem também com a demonstração prática dos professores, vendo no seu trabalho artístico em contexto próprio, seja no âmbito interno ou externo à escola, fonte de inspiração e fatores motivacionais acrescidos. Existe, assim, um elo de ligação inegável e consequências dessa mesma ligação, que são de enorme valor na aceção da pertinência destes cursos e do papel dos músicos que os integram. A adaptação dos currículos, o conteúdo a ser transmitido e o grau de exigência que os docentes imprimem aos alunos e às turmas está alicerçado neste carácter de adaptabilidade e no contexto particular que é o ensino profissional. Daí a proposta de um método especificamente formulado para o curso de instrumentista de jazz, ou equiparáveis, dado que os alunos são sujeitos a um plano curricular que garante uma integração entre disciplinas e entre docentes.

Bibliografia

- Aebersold, J. (1999). *Jazz Play-A-Long Sets, Volume 3*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.
- Aldwell, E., & Schachter, C. (1989). *Harmony and Voice Leading*. USA: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Areia, N. A. (2019). *Do repertório para a escala - estratégias criativas de ensino-aprendizagem de escalas e arpejos no ensino de piano*. Braga: Universidade do Minho.
- Azzara, C. (1991). Audiaton, Improvisation, and Music Learning Theory. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 2, pp. 106-109.
- Bastien, J. (1973). *How to Teach Piano Successfully*. Califórnia: General Words and Music Co.
- Bastien, J. S., Bastien, L., & Bastien, L. (1999). *Bastien - Piano For Adults*. Califórnia: Neil A. Kjos Music Company Distributor.
- Berkman, D. (2007). *The Jazz Musician's Guide to Creative Practicing*. USA: Sher Music CO.
- Brooks, R. (1995). *Mental Practice and the Musician: A Pratical Approach to Practice*. Murray State University.
- Campillo, I. S. (2013). *In Your Own Sweet Way: A Study of Effective Habits of Practice for Jazz Pianists with Application to All Musicians*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Clear, J. (2018). *Atomic Habits: An Easy and Proven Way to Build Good Habits and Break Bad Ones*. Estado Unidos da América: Penguin LCC.
- Crook, H. (1991). *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Rottenbug, Germany: Advance Music.
- Crook, H. (1999). *Ready, Aim, Improvise! Exploring the basics of jazz improvisation*. Advance Music.
- Demirci, S. A. (2012). Importance of Scales in Piano Education in Turkey. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 46, pp. 2148-2155. Turkey: Elsevier Ltd.

- Ericsson, A. (2009). Deliberate practice and acquisition of expert performance: a general overview. . *Academic Emergency Medicine*, pp. 988-994.
- Galper, H. (s.d.). Obtido de www.halgalper.com: www.halgalper.com/articles/the-oral-tradition/
- Galper, H. (2003). *Foward Motion*. Estados Unidos da América: Sher Music.
- Johnston, P. (2002). *The Practice Revolution*. Austrália: PracticeSpot Press.
- Johnston, P. (2007). *The Practice Revolution*. PracticeSpot Press.
- Kirkby-Mason, B. (1998). *First Album for Piano - Part I*. USA: Bosworth.
- Leite, R. (2020). *O afastamento da improvisação musical dos currículos e das práticas pedagógicas no ensino da música* . Porto: Universidade do Porto.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. USA: Sher Music Co & U.S.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, Estados Unidos da America: Sher Music.
- Lin, V. J. (2011). *Practice makes Personal: A Study of the Formative Experiences of Jazz Pianists"*. Columbia University.
- Mota, G. (2011). A Educação Musical no mundo de hoje: Um olhar critico sobre a formação de professores. *Revista do Centro de Educação*.
- Olmstead, N. (2003). *Solo Jazz Piano: The Linear Approach*. Boston USA: Berklee Press.
- Reed, H. (1998). *The Barry Harris Workshop Video*. Canada: Bop city Productions Inc.
- Small, P. W. (2006). *Creating Your Own Voice Through Jazz Transcription: A Teaching Method for Jazz Students*. Long Beach: California State University.
- Soares, P. C. (2013). *A Ingerência do Conhecimento Explícito no Conhecimento Tácito: A Técnica Alexander e a prática e ensino da flauta*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Valich, L. (4 de Abril de 2017). *Unlocking The Secret Of Blue Notes*. Obtido em Janeiro de 2021, de esm.rochester.edu: <https://www.esm.rochester.edu/news/2017/04/unlocking-the-secrets-of-blue-notes/>

Anexos

Perfil de desempenho à saída do curso profissional de instrumentista de jazz

O instrumentista de jazz, de nível 3, é o profissional que desenvolve a sua actividade interpretando obras, no instrumento musical da sua especialidade, executando, como solista ou em grupo, performances ao vivo e ou em estúdio, como formas de expressão artística.

As atividades fundamentais a desempenhar por este profissional são:

1 - Interpretar e improvisar com base no repertório específico de cada instrumento, quer como solista, quer inserido em pequenas ou em grandes formações, de acordo com as várias épocas e correntes estéticas do jazz.

1.1 - Interpretar e aplicar a linguagem e taxonomia específica de cada época/corrente estética do jazz;

1.2 - Aplicar as técnicas de improvisação resultantes da análise formal e harmónica;

1.3 - Adquirir e aplicar os processos de viabilização performativa através da análise das condicionantes técnicas.

1.4 - Interagir artisticamente com os elementos das diferentes formações musicais, compreendendo a sua função dentro do próprio grupo - binómio solista/acompanhador.

2 - Criar arranjos para pequenas formações de jazz:

2.1 - Elaborar arranjos simples para pequenas formações de jazz;

2.2 - Elaborar partituras para as diferentes partes/instrumentos.

3 - Conceber e realizar trabalhos artísticos, tanto para apresentações ao vivo como para registo em suporte áudio e ou áudio-visual:

3.1 - Definir o conceito estético do trabalho artístico, através de escolha de repertório e instrumentação.

3.2 - Planear e dirigir ensaios de preparação para o projecto artístico específico.

Transcrição do tema “Benny’s Tune”

Benny's Tune

As played by Terence Blanchard

Intro

$\text{♩} = 142$

Saxofone Alto

Trompete em Bb

Soprano

Piano

Baixo Elétrico

6

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

9

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

12

A

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

mf

Bmaj7#11 Bb-7 F/A Absus7 Eb/G

18

Sax. A.

Tp. Bb.

S.

Pno.

B. El.

Chord symbols: Gb13, Db/F, B7#11, G-7b5, Gb-6

23

Sax. A.

Tp. Bb.

S.

Pno.

B. El.

Chord symbols: Db/F, Bmaj7#11, Amaj7#11, D/Ab

27 **B**

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

Ab-6

p

p

30

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

33 Solos

Sax. A

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

Bmaj7#11 Bb-7 F/A Absus7 Eb/G

40

Sax. A

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

Amaj7#11
Gb13 Db/F B7#11 G-7b5 Gb-6 Db/F Bmaj7#11

48

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

D/Ab

B. El.

56

Reexposição

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

Bmaj7#11 Bb-7 F/A Absus7 Eb/G Gb13 Db/F

B. El.

64

Sax. A.

Tp. Bb.

S.

Pno.

B. El.

B7#11 G-7b5 Gb-6 Db/F Bmaj7#11

69

Solo bateria 4x

Sax. A.

Tp. Bb.

S.

Pno.

B. El.

Ab-6

Amaj7#11 D/Ab

p

72

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

75

Sax. A.

Tp. Bb

S.

Pno.

B. El.

78 4x Fim

Sax. A.

Tp. Bb.

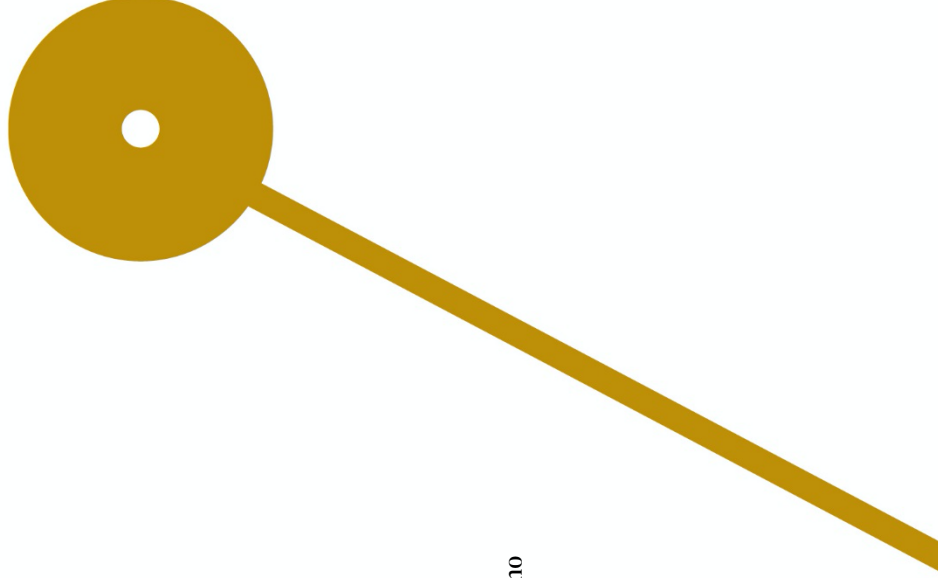
S.

Pno.

B. El.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO



**MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA**
JAZZ - PIANO

**Práticas e exercícios para alunos de piano do primeiro ano
do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz**
Pedro Alexandre Paiva Neves