

Paulo Manuel Marques Gomes **Piano Solo no Jazz**  
**Prática e ensino**

**MEM. 2016**

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

Professor Orientador  
Dra. Sofia Lourenço

Supervisor de Estágio  
Dra. Sofia Lourenço

Professor Cooperante  
Prof. Paulo Carvalho

Dedico este trabalho aos meus alunos.

**agradecimentos**

À minha orientadora e supervisora de estágio, Dra. Sofia Lourenço.  
Ao meu professor cooperante, Professor Paulo Carvalho.  
Ao meu colega e cooperante João Pedro Brandão.  
Ao meu colega Kiko Pereira.  
A todos os alunos envolvidos neste trabalho.

**Palavras-chave**

Piano-Jazz; Piano-Solo, Metodologia, Improvisação

**resumo**

O tema deste trabalho procura incidir sobre **Piano Solo no Jazz Prática e ensino.**

Face à muito parca (ou inexistente) literatura didática para o ensino formal (e não formal) do piano solo no Jazz, entendeu-se partir para uma proposta de método de ensino aplicado aos alunos do secundário de ensino especializado da Música.

Os objetivos gerais deste projeto de investigação são as possibilidades metodológicas para a aprendizagem do piano solo, partindo da escrita típica dos standards do jazz - linha melódica e harmonia cifrada. O objetivo específico é dar um contributo para a melhoria do processo ensino-aprendizagem, partindo de uma metodologia com base na tradição oral da prática artística dos músicos de Jazz.

A metodologia desenvolve-se numa perspetiva de investigação-ação neste contexto de evolução de âmbito pedagógico, a partir do método reflexivo com base na literatura crítica disponível, e, especificamente com base na prática artística e pedagógica do autor deste trabalho numa perspetiva de investigação-ação.

Este Relatório de Estágio inclui igualmente a descrição de toda a prática educativa, respetivas aulas planificadas e reflexões correspondentes, para além do enquadramento da instituição centenária de Ensino de Música do Conservatório de Música do Porto. As conclusões apontam no sentido da utilidade e maior relevância deste manual didático para alunos de piano jazz.

**keywords**

Piano Jazz; Piano Solo, Methodology, Improvisation

The theme of this work will focus on the practice of **Piano Solo in Jazz - Practice and Teaching**.

Given the very meager (or nonexistent) didactic literature for formal education (and not formal) of solo piano in Jazz, it was made a decision of a proposed teaching method applied to students of secondary specialized education of Music.

The aims of this work are the methodological possibilities for learning the piano solo, starting from the typical jazz standard: written - melodic line and harmony symbols. The specific objective is to contribute to improving the teaching-learning process, based on a methodology based on the oral tradition of artistic practice of jazz musicians.

**abstract**

The methodology developed in this context of evolution of educational level, from the reflective method based on critical literature available, and specifically on the basis of artistic and pedagogical practice of the author of this work, a perspective of research-action.

This Training Report includes a description of all educational practice, respective classes planned and corresponding reflection: beyond the framework of the century-old institution of the Porto Conservatory of Music.

The findings point towards the use and greater relevance of this teaching manual for jazz piano students.

## Índice

### 1. Observação em contexto educativo

1.1. Introdução .....	7
1.2. O Conservatório de Música do Porto .....	7
1.3. Reflexões sobre as observações efectuadas.....	8

### 2. Prática educativa supervisionada

2.1. Introdução .....	9
2.2. Reflexões sobre a Prática Educativa Supervisionada.....	9
2.3. Parecer da supervisora: Dra Sofia Lourenço .....	20

### 3. Projecto de investigação : Piano Solo no Jazz - Prática e ensino.

3.1. Introdução .....	21
3.2. Revisão bibliográfica .....	22
3.3. Metodologia e métodos .....	40
3.4. Análise de resultados .....	40
3.5. Conclusão .....	42

Anexo 1 – Observações de Aula Orquestra de Jazz.....	44
--	----

## Índice de Figuras

Fig. 1 - <i>I Loves you Porgy</i> , por Keith Jarrett.....	30
Fig. 2- <i>It's All In The Game</i> , por Keith Jarrett.....	32
Fig. 3 – <i>Elm</i> , de Richie Beirach .....	33
Fig. 4 – “O Malabarista”, de Paulo Gomes.....	34
Fig. 5 – <i>Resignation</i> , por Brad Mehldau.....	35
Fig. 6 - <i>Summer Night</i> , de Harry Warren, por Paulo Gomes.....	36
Fig. 7 - <i>You Don't Know What Love Is</i> , de Raye DePaul, por Paulo Gomes.....	37
Fig. 8 – Prática de diferentes figuras, sobre um ostinato.....	39
Fig. 9 – Prática de padrão rítmico com uma nota, sobre um ostinato.....	39
Fig. 10 – Prática de conceito melódico (escalas, arpejos, etc.) sobre um ostinato.....	39
Fig. 11 – Prática de melodia improvisada sobre um ostinato.....	40

## **1. OBSERVAÇÃO EM CONTEXTO EDUCATIVO**

### **1.1. Introdução**

Não existindo em distância útil professores credenciados para a orientação da minha prática educativa na área do piano Jazz, foi considerado que a observação de aulas de Orquestra de Jazz, no Conservatório de Música do Porto, seria adequada para o efeito. Sendo uma área em que também tenho prática docente, acabou por ser de uma utilidade prática relevante.

### **1.2. O Conservatório de Música do Porto**

Inaugurado no dia 9 de Dezembro de 1917, o Conservatório de Música do Porto (CMP) é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM), constituindo com todos os outros conservatórios e escolas artísticas públicas um setor específico do nosso sistema educativo. 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.

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 vocacional 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 CMP tem mais de 1000 alunos, matriculados desde 1º ano do 1º ciclo, até ao 12º ano/8º grau. O intervalo de idades dos alunos situa-se entre os 6 e os 23 anos. No ano letivo de 2013-2014 o Conservatório tinha ao seu serviço 167 professores, pertencendo 124 à área da formação vocacional e 43 à área da formação geral.

Por vontade da atual direção do CMP, nomeadamente do seu diretor, Prof. António Moreira Jorge, e em colaboração com docentes e associações, como o Prof. João Pedro Brandão e a Porta Jazz, foi criado no ano letivo de 2011-2012 o curso livre na área do Jazz.

Esse início de aulas regulares de instrumento e canto nesta área de música, deram origem no ano seguinte (2012-2013), à criação da variante Jazz no curso secundário de instrumento e canto.

### **1.3. Reflexões sobre as observações efectuadas**

Os aspetos que considero mais importantes nas observações que efetuei, relacionam-se com as características e o estilo de ensino que o docente mais evidencia. Neste aspeto, saliento os seguintes pontos:

- O conhecimento sobre estratégias de aprendizagem adequadas aos alunos.
- Os excelentes conhecimentos dos conteúdos em foco.
- A apresentação de instruções de forma muito clara.
- A proposta de atividades de aprendizagem adequadas aos objetivos propostos.
- A criação de oportunidades para reforçar a auto-estima de cada aluno.
- A criação de estímulos para a reflexão dos alunos sobre os conteúdos trabalhados.
- A avaliação do grau de concretização dos objetivos pelos alunos, e o respetivo “feedback”
- A promoção da auto-avaliação.
- A partilha dos objetivos da aprendizagem, com os alunos.
- A promoção de uma muito boa relação pessoal entre professor e alunos.

## **2. PRÁTICA EDUCATIVA SUPERVISIONADA**

### **2.1. Introdução**

A prática educativa que realizei no âmbito deste mestrado, abrangeu duas diferentes unidades curriculares. A primeira, a direção de ensaio da orquestra de Jazz; a segunda, aula de piano Jazz a um aluno do curso secundário.

A orquestra de Jazz do Conservatório é dirigida há vários anos pelo professor Paulo Carvalho. Os elementos que a integram pertencem às duas áreas musicais (Clássica e Jazz), e com níveis de experiência muito distintos. Os da variante Clássica vão tendo, apenas, alguma informação particular durante estes ensaios, e mesmo dentro dos alunos que pertencem à variante Jazz, uns estão a iniciar o 10º ano (1º da variante) e outros no 12º (3º da variante), com conhecimentos e experiências bastante mais avançados.

A maior dificuldade que encontrei nesta prática educativa, prendeu-se exatamente com isso: nota-se na orquestra uma grande diferença de conhecimentos específicos do Jazz.

### **2.2. Reflexões sobre a Prática Educativa Supervisionada**

#### **PLANIFICAÇÃO DE AULA (1 + 2)**

##### **Informação geral**

Aula em 6 de Janeiro de 2016 no Conservatório de Música do Porto

Classe de conjunto: Orquestra de Jazz.

Tempo de aula: 45 + 45 + 45 minutos Local da aula: Sala de orquestra

Recursos na sala: 1 bateria, 1 piano, 1 contrabaixo, amplificadores para contrabaixo e guitarra, estantes e cadeiras.

Alunos do curso secundário.

Docentes: Paulo Gomes e João Pedro Brandão.

##### **Contextualização**

Esta orquestra, dirigida pelo prof. Paulo Carvalho, tem uma atividade regular com ensaios semanais e apresentações frequentes no CMP e fora dele. Na formação atual, três dos saxofonistas pertencem à classe do professor João Pedro Brandão, o guitarrista à classe do prof. AP Neves, e os restantes a classes de instrumento da variante clássica.

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

Esta aula será dividida em 3 partes:

**PARTE 1** (Prof. João Pedro Brandão) em que se trabalharão as particularidades da secção de sopros na orquestra de jazz.

**PARTE 2 (Minha aula 1)** (Prof. Paulo Gomes) em que o foco será dirigido à secção rítmica.

**PARTE 3 (Minha aula 2)** (Ambos professores) com o objectivo de articular as matérias das duas primeiras partes.

**Recursos a utilizar nesta aula** 1 bateria, 1 piano, 1 contrabaixo, 1 guitarra, amplificadores para contrabaixo e guitarra, instrumentos de sopro pertencentes aos alunos, estantes e cadeiras, partituras, lápis e borracha.

## **PARTE 2 (Aula 1)**

### **Conteúdos**

- A importância da audição de modelos.
- A função da secção rítmica na orquestra de jazz
- Comping (acompanhamento)
- Swing
- Tocar a “2”, a “4” e “broken”

### **Objectivos**

- Fazer compreender os papéis individuais e colectivos da secção rítmica.
- Criar a capacidade de análise de uma estrutura típica de blues, e de interagir com solistas, e entre si (na secção rítmica).
- Fazer compreender os elementos essenciais do jazz tradicional, como swing e acompanhamento de solistas.

### **Estratégias**

- Sugerir modelos para audição, com o objectivo de os comentarem na classe, em futuras sessões.
- A construção da escala de blues a partir da escala pentatónica menor.
- Exemplificação de pequenas frases (1 a 2 compassos) realçando a rítmica do swing.
- Cantar e percutir uma frase com swing, sentindo a subdivisão a 3.
- Cada aluno deve criar uma frase de 1 a 2 compassos, acentuando os contratempos e os tempos 2 e 4.
- Em conjunto devem imitar essa frase na continuação da estrutura do blues.
- Exemplificação do fraseado dividido em 3 frases na estrutura de blues.

### **Sequência das atividades**

- 0.00 – Importância da audição de modelos. Gravações sugeridas. Considerações sobre os papéis dos 4 instrumentos na secção rítmica.
- 0.10 - Estrutura do Blues - Os 12 compassos em 3 frases de 4 compassos cada. - Escala de Blues - Arpejos.
- 0.25 - Linhas de baixo. O “raide”. O Acompanhamento harmónico. - Improvisação de acompanhamento / Backgrounds - Swing - Subdivisão ternária - Acentuação da sincopa e do 2º e 4º tempos - Articulação - Células rítmicas típicas.
- 0.40 – Esclarecimento de dúvidas, e sugestão de actividades.

### **• PARTE 3 (aula 2 - em conjunto com prof. João Pedro Brandão)**

- 0.00 - Audição da peça “The Blues Machine” de Sammy Nestico.
- 0.10 - 1ª leitura do Arranjo – *intro, Tema, Background 1 e 2, shout-chorus*.
- 0.20 - Pormenores de leitura.
- 0.30 - Criação de comping para solista Criação de Backgrounds com interacção da Secção Rítmica 2ª leitura do arranjo
- 0.40 - Esclarecimento de dúvidas e sugestão de actividades.

**Avaliação**

Parâmetros		Desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade Pontualidade	Não é assíduo nem pontual	Assíduo e pouco pontual	Assíduo e pontual
	Atenção Iniciativa	Desatento e sem iniciativa	Atento e sem iniciativa	Atento e com iniciativa
Aspectos técnicos e artísticos	Som, articulação, dinâmica, fraseado	Não domina estes aspectos	Controlo de apenas alguns aspectos	Facilidade em todos os aspectos
	Capacidade de interagir na classe	Sem compreensão nem resultado	Com compreensão mas sem aplicação prática	Com compreensão e aplicação prática
	Conhecimento analítico e solidez na improvisação	Sem conhecimentos teóricos e práticos	Com conhecimentos teóricos mas sem aplicação prática	Com conhecimentos teóricos e solidez na improvisação

**Bibliografia**

Count Basie , The Blues Machine, arr: Sammy Nestico.

**Reflexão sobre Parte 2 (aula 1)**

Para além de uma descrição dos conteúdos que constam na planificação, foram trabalhados os seguintes conceitos:

- Tempo; trabalho da secção rítmica (sobretudo do baterista) com metrónomo. A importância da estabilidade de andamento é importantíssima nestas grandes formações.
- A coesão do baixo e bateria, são resultado de uma sólida e clara linha de baixo, articulada com a linha rítmica do prato “ride”.

- Os voicings do piano estão frequentemente escritos por extenso. Na guitarra devem ser usadas as “guide tones” (3<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup> dos acordes). Se não têm ritmo imposto, devem usar a linha do ride (à semínima) acentuando o 2º e 4º tempos.
- Como regra geral, o pianista não deve usar o pedal de sustentação.
- Na bateria, as intervenções da caixa (tarola) não devem distrair ou perturbar o “groove”. Essas acentuações, bem como as do bombo, devem ser usadas apenas para reforçar as marcações rítmicas do arranjo, e as solicitações dos solistas. Neste aspeto particular, marcações a mais, distraem, e marcações a menos, aborrecem.
- O uso de vassouras ou escovas na tarola, deve realçar um “swish” nos tempos 2 e 4 ao mesmo tempo que mantém um som contínuo.
- Ainda na bateria, é muito importante manter a dinâmica sem se sobrepôr ao conjunto. Adaptar a dinâmica ao todo, respeitando as indicações da partitura, mas também às condições acústicas do espaço.

### **Reflexão sobre Parte 3 (aula 2)**

O objetivo desta parte da aula, foi o ensaio da orquestra propriamente dito, com ambas as secções a interpretarem o arranjo do tema que escolhemos. Foram articulados os conteúdos das duas primeiras partes. Em determinadas passagens foram ouvidas as secções de sopros e rítmica, em separado, e foram ultrapassados os problemas, sobretudo rítmicos, que foram aparecendo.

### **PLANIFICAÇÃO DE AULA (3 + 4)**

#### **Informação geral**

Aula em 21 de Abril 2016 no Conservatório de Música do Porto

Classe de piano. Variante Jazz. Nível 7º grau. Regime integrado (11º ano)

Tempo de aula: 45 + 45 minutos

Local da aula: Sala -1.01

Recursos na sala: 1 piano vertical, mesa de apoio, leitor de mp3 do professor.

Aluno: Martin Geyer

Docente: Paulo Gomes

### **Contextualização**

Este aluno fez o percurso no piano clássico até há poucos meses, na classe da Professora Teresa Xavier.

Contactou com o Jazz através da disciplina de improvisação, e optou por candidatar-se a fazer desta variante a sua disciplina de instrumento.

Tem ainda poucas rotinas de trabalho específicas desta música.

É um aluno com muito bom ouvido (tem ouvido absoluto) e, por isso, com muitas facilidades no importante trabalho de transcrições.

Muito motivado e trabalhador.

### **Recursos a utilizar nesta aula**

- Piano
- Caderno das transcrições do aluno
- Leitor de mp3 do professor para audição dos temas em trabalho

### **Conteúdos a trabalhar nesta aula**

- Estudo de duas tonalidades, Si bemol maior e Sol menor.
- Estudo do Blues maior, em Si bemol.
- Tema “Flip Flop” baseado na versão do autor - Barry Harris - no disco “Barry Harris in Spain”
- Tema “You Must Believe In Spring” de Michel Legrand, baseado na versão de Bill Evans no disco “You Must Believe In Spring”.

### **Sequência das atividades**

- **0 aos 15 minutos** - Como aquecimento o aluno tocará a escala e arpejo de Si bemol maior e a relativa Sol menor, na extensão de 4 oitavas (tonalidades da primeira peça a trabalhar nesta aula). Segue-se um exercício harmónico nestas tonalidades, terminando com uma pequena improvisação nos mesmos contextos.
- **15 aos 20 minutos** – Estrutura Blues maior em Si bemol. Relação acorde / escala / modo. Interpretação da estrutura harmónica e dos modos correspondentes, com tónicas na mão esquerda.
- **20 aos 25 minutos** - Análise da implicação destas relações com as opções de realização harmónica. Distribuição das vozes dos acordes (“voicings”).

- **25 aos 35 minutos** – Interpretação do tema “Flip Flop” baseada na versão do pianista e autor do tema, Barry Harris.
- **35 aos 45 minutos** – Análise das partes mais destacadas do solo transcrito. Interpretação mista do solo transcrito e da improvisação do aluno.
- **45 aos 55 minutos** – Revisão da harmonia transcrita pelo aluno, do tema “You Must Believe In Spring”. Versão do disco com o mesmo nome, da autoria de Bill Evans.
- **55 aos 70 minutos** – Interpretação da transcrição do tema e solo do Bill Evans. Análise de pontos em destaque.
- **70 aos 85 minutos** – Ensaio da interpretação a fazer na audição do dia seguinte (com o professor a simular o baixo da versão original).
- **85 aos 88 minutos** – Revisão de objectivos e planificação da próxima aula.
- **88 aos 90 minutos** – Alongamentos para relaxamento muscular e de tendões de pulso e braço.

### Avaliação

No final de cada conteúdo programático trabalhado, aluno e professor farão uma avaliação segundo os parâmetros estabelecidos.

Parâmetros		Desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade Pontualidade	Não é assíduo nem pontual	Assíduo e pouco pontual	Assíduo e pontual
	Atenção Iniciativa	Desatento e sem iniciativa	Atento e sem iniciativa	Atento e com iniciativa
Aspectos técnicos e artísticos	Som, articulação, dinâmica, fraseado	Não domina estes aspectos	Controlo de apenas alguns aspectos	Facilidade em todos os aspectos
	Rigor na transcrição e na sua leitura	Mal transcrita e mal interpretada	Mal transcrita e bem interpretada	Bem transcrita e bem interpretada
	Conhecimento analítico e Solidez na improvisação	Sem conhecimentos teóricos e práticos	Com conhecimentos teóricos mas sem aplicação prática	Com conhecimentos teóricos e solidez na improvisação

### **Atividades de remediação**

O aluno será aconselhado a rever em casa a planificação de objectivos abordada no final da aula e escrita no seu caderno.

### **Bibliografia**

CD “Barry Harris in Spain” , Barry Harris Trio, track 7 (Nuba 1992)

CD “You Must Believe In Spring”, Bill Evans Trio, track 2 (Warner Bros 1981)

### **Reflexão sobre aula 3 + 4**

Este aluno tem como pontos fortes, um ouvido excepcional, e uma enorme motivação. Essa facilidade aliada à motivação, dão-lhe também uma invulgar capacidade de trabalho. Como pontos menos bons, saliento uma técnica com lacunas que se manifestam na improvisação. Este é um problema comum nos alunos que estudaram vários anos piano clássico. Por um lado têm normalmente muito boa capacidade técnica para passagens difíceis, previamente preparadas e repetidas; por outro, revelam alguma incapacidade de adaptar essa boa destreza em situações de improvisação. O outro ponto menos bom, é também sintomático de um contacto recente com o Jazz – dificuldade na interpretação rítmica. O “swing” é um conceito difícil de passar aos alunos, e apesar de se usarem estratégias como o sentir a 3 (tercina de colcheias), a que melhor resulta, na minha opinião, é a imitação. Ouvir e imitar. O que saliento desta aula, é a relação entre uma transcrição de uma situação de trio de piano, contrabaixo e bateria, com a interpretação em piano solo. Isto obriga, numa primeira fase, a uma colaboração do professor a simular o baixo da versão original. Numa segunda fase o aluno fará a sua própria versão a solo. Isto obriga a um trabalho exigente de adaptação, que passa sobretudo pela definição da harmonia (a incluir o baixo) e pela responsabilidade rítmica exclusivamente no instrumento. Matéria que está investigada e exposta no capítulo 3 deste trabalho.

### **PLANIFICAÇÃO DE AULA (5 + 6)**

#### **Informação geral**

Aula em 29 de Abril 2016 no Conservatório de Música do Porto

Classe de piano. Variante Jazz. Nível 7º grau. Regime integrado (11º ano)

Tempo de aula: 45 + 45 minutos

Local da aula: Sala -1.01

Recursos na sala: 1 piano vertical, mesa de apoio, leitor de mp3 do professor.

Aluno: Martin Geyer

Docente: Paulo Gomes

### **Contextualização**

Este aluno fez o percurso no piano clássico até há poucos meses, na classe da Professora Teresa Xavier.

Contactou com o Jazz através da disciplina de improvisação, e optou por candidatar-se a fazer desta variante a sua disciplina de instrumento.

Tem ainda poucas rotinas de trabalho específicas desta música.

É um aluno com muito bom ouvido (tem ouvido absoluto) e, por isso, com muitas facilidades no importante trabalho de transcrições.

Muito motivado e trabalhador.

### **Recursos a utilizar nesta aula**

- Piano
- Caderno das transcrições do aluno
- Leitor de mp3 do professor para audição dos temas em trabalho

### **Conteúdos a trabalhar nesta aula**

- Estudo de duas tonalidades, Mi bemol maior e Dó menor.
- Tema “Flip Flop” baseado na versão do autor - Barry Harris - no disco “Barry Harris in Spain”
- Estudo da estrutura “I Got Rhythm Changes”, em Si bemol.
- Tema “I Got Rhythm” de George Gershwin baseado na versão do pianista Hank Jones. (Transcrição de solo).

### **Sequência das atividades**

- **0 aos 15 minutos** - Como aquecimento o aluno tocará a escala e arpejo de Mi bemol maior e a relativa Dó menor, na extensão de 4 oitavas (tonalidades da primeira peça a trabalhar nesta aula). Segue-se um exercício harmónico nestas tonalidades, terminando com uma pequena improvisação nos mesmos contextos.

- **15 aos 25 minutos** – Interpretação do tema “Flip Flop” baseada na versão do pianista e autor do tema, Barry Harris.
- **25 aos 45 minutos** – Análise das partes mais destacadas do solo transcrito. Interpretação mista do solo transcrito e da improvisação do aluno.
- **45 aos 55 minutos** – Estrutura “I Got Rhythm Changes” em Si bemol. Relação acorde / escala / modo. Interpretação da estrutura harmónica e dos modos correspondentes, com tónicas na mão esquerda.
- **55 aos 70 minutos** - Análise da implicação destas relações com as opções de realização harmónica. Distribuição das vozes dos acordes (“voicings”).
- **70 aos 80 minutos** – Interpretação da transcrição do tema e solo de Hank Jones. Análise de pontos em destaque.
- **80 aos 85 minutos** – Revisão de objectivos e planificação da próxima aula.
- **85 aos 90 minutos** – Alongamentos para relaxamento muscular e de tendões de pulso e braço.

### Avaliação

No final de cada conteúdo programático trabalhado, aluno e professor farão uma avaliação segundo os parâmetros estabelecidos.

Parâmetros		Desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade Pontualidade	Não é assíduo nem pontual	Assíduo e pouco pontual	Assíduo e pontual
	Atenção Iniciativa	Desatento e sem iniciativa	Atento e sem iniciativa	Atento e com iniciativa
Aspectos técnicos e artísticos	Som, articulação, dinâmica, fraseado	Não domina estes aspectos	Controlo de apenas alguns aspectos	Facilidade em todos os aspectos
	Rigor na transcrição e na sua leitura	Mal transcrita e mal interpretada	Mal transcrita e bem interpretada	Bem transcrita e bem interpretada

	Conhecimento analítico e Solidez na improvisação	Sem conhecimentos teóricos e práticos	Com conhecimentos teóricos mas sem aplicação prática	Com conhecimentos teóricos e solidez na improvisação
--	--	---------------------------------------	--	--

### Atividades de remediação

O aluno será aconselhado a rever em casa a planificação de objectivos abordada no final da aula e escrita no seu caderno.

### Bibliografia

CD “Barry Harris in Spain” , Barry Harris Trio, track 7 (Nuba 1992)

Vídeo de Hank Jones Trio, em Youtube:

[https://www.youtube.com/watch?v=Xt17\\_Pu6X2g](https://www.youtube.com/watch?v=Xt17_Pu6X2g)

### Reflexão sobre aula 5 + 6

As questões que se levantaram na aula anterior, foram aqui potenciadas pela dificuldade de interpretação de um tempo mais rápido (I Got Rhythm). O objetivo das várias transcrições em trabalho, é o de intercalar partes transcritas com partes improvisadas pelo aluno. Neste ponto em concreto, os problemas técnicos na improvisação aliados a um tempo bastante rápido, obrigam a adoptar algumas estratégias. A primeira, improvisar verticalmente. Isto é, adaptar os modos diatónicos e os arpejos da estrutura harmónica em cada acorde. O aluno corresponde muito bem a este tipo de exercício, a que chamaria “improvisação controlada”, porque tem muito bons conhecimentos de análise da relação entre acordes e modos. As dificuldades técnicas foram minimizadas. O facto de haver uma maior previsibilidade das frases melódicas seguintes, faz com que o aluno se sinta mais confortável e seguro tecnicamente. A segunda será a de simplificar ao máximo as partes improvisadas. Escolheram-se alguns motivos melódico-rítmicos simples, de 3 ou 4 notas, nuns casos criados pelo aluno, noutros extraídos da transcrição, e desenvolveu-se o motivo adaptando-o à progressão harmónica e mantendo a sua forma simples.

### **2.3. Parecer da supervisora: Dra Sofia Lourenço**

O mestrando Paulo Gomes concretizou com êxito a sua Prática pedagógica e o seu Estágio, tendo seguido com rigor as indicações da supervisora e da orientadora. As aulas assistidas foram cuidadosamente planificadas, preparadas e leccionadas, tendo decorrido com grande qualidade pedagógica. Todos os comentários, sugestões e críticas que fizemos (eu e o orientador cooperante) foram postos em prática nas aulas seguintes, devidamente adaptados à circunstância do processo de ensino-aprendizagem no Estágio. De salientar a utilidade didática e o seu empenhamento no projecto de investigação, e a qualidade e os resultados do mesmo. A procura contínua de uma pedagogia integradora e diferenciada, sempre com o intuito da obtenção de um nível técnico e artístico de grande qualidade, preservou a motivação e o empenho dos alunos observados. De salientar ainda a boa comunicação, e a autonomia e autoscopia que a Prática de Ensino Supervisionada implica, e que foi também uma evidência deste processo, produzindo um relatório reflexivo de qualidade e grande maturidade.

Porto, ESMAE, 25 de Junho de 2016

Sofia Lourenço

### **3. PROJETO DE INVESTIGAÇÃO**

O estudo e o ensino do Piano-solo no Jazz

#### **3.1. Introdução**

O piano, por si só, é concerteza o instrumento para o qual existe mais repertório escrito. Em todas as épocas que abrange, e com todos os graus de dificuldade, esse enorme repositório de música escrita apoia o estudo do instrumento desde uma fase inicial, ao seguimento de uma carreira profissional. Tudo isto parece ser evidente no contexto da aprendizagem e prática da música clássica, mas no caso do jazz, já não será bem assim.

O jazz, como música de raiz popular, transmite-se sobretudo de forma auditiva e não escrita. Se o repertório de jazz, escrito desde o início do séc.XX até à actualidade, não se compara com a dimensão dos escritos clássicos, muito menos se compara no tipo de escrita. Ou seja, não foi escrito para uma determinada formação instrumental ou vocal, e por isso limita-se quase sempre a uma linha melódica e uma progressão harmónica em forma de cifras. Os “Real Books” simbolizam essa forma de apresentar a música, e são a maior fonte de acesso aos chamado “standards” do cancionero americano. (Vários, 1988)

No estudo do piano jazz, é frequente, desde uma fase inicial, uma abordagem ao instrumento baseada numa aplicação para a música em grupo. Este método revela a sua utilidade prática no facto de os alunos poderem desde cedo frequentar, com o mínimo de ferramentas, as classes de conjunto.

A utilização dos chamados “play-a-long”, torna-se uma estratégia a que muitos recorrem para uma rápida obtenção de resultados. Estes acompanhamentos simulam a presença de um baixo e de uma bateria. Até há cerca de 10 ou 15 anos, obtinham-se CD’s com esses acompanhamentos (vulgarmente os de Jamey Aebersold e os de Hal Leonard), sendo actualmente gerados por software para computadores (por exemplo:Band In A Box), ou aplicações para telemóveis e tablets (por exemplo: iRealPro). Em muitas situações (sem os “play-a-long”), o professor simula as linhas de baixo no grave do piano, acompanhando o aluno.

Saliento as duas vertentes em que se verificam as maiores limitações deste método:

1. Na harmonia, o estudo e aplicação da harmonia em forma de “rootless voicing” ou seja, acordes sem tónica, é muito eficaz e gera encadeamentos lógicos e musicais, mas resume a sua utilização pura, à situação de grupo que integre um baixo (contrabaixo, baixo eléctrico, tuba, violoncelo..).

2. No ritmo, o estudo com o acompanhamento tem a vantagem da estabilidade dos andamentos (gerados por máquinas ou por um professor experiente), mas também o inconveniente de não estimular a flexibilidade e a autonomia do tempo.

Excluem-se deste estudo duas situações em que a notação da música para piano no jazz se aproxima da escrita tradicional, em clave dupla. São os casos de alguma música mais recente, vulgarmente com uma linguagem que aproxima os géneros clássico e jazz; e os chamados arranjos para piano, que soam a transcrições das interpretações improvisadas por pianistas.

O que se pretende focar neste trabalho, são as possibilidades metodológicas para a aprendizagem do piano solo, partindo da escrita típica dos standards do jazz - linha melódica e harmonia cifrada. De referir que o elemento central neste objeto é a improvisação, mas que está muito de perto relacionado com a composição e os arranjos. A análise destas formas de representação musical (a composição e os arranjos para piano), é a melhor fonte de que dispomos para criar um método de interpretação e improvisação no piano solo.

### **3.2. Revisão bibliográfica**

Da constatação da existência da muito parca literatura sobre esta temática, consegui ter acesso a alguns contributos. Salientam-se alguns autores como é o caso de Geof Keezer e Matt Beck.

“5 Things I learned about Solo Jazz Piano”. (Keezer, 2013)

O autor sintetiza a sua aprendizagem sobre o piano solo no jazz, em cinco pontos que considera essenciais. Em primeiro lugar, destaca a importância da fluência rítmica com a construção do *groove*. A prática com metrónomo e o tocar com os discos de grandes mestres, são algumas das sugestões que nos deixa para uma evolução nesta matéria do ritmo. (Keezer, 2013). Nas suas palavras:

#### **1. The Groove Is King**

Numero Uno for me is always the groove. Drums were my first instrument, and when I switched to piano in my teens I spent many hours practicing with a metronome as well as playing along with records by groove masters like Count Basie, James Brown, and

Jimmy Smith. Try to create compelling grooves and bass lines with your left hand, and lock into the time like you're playing with a rhythm section. (Keezer, 2013)

Na sua opinião, a interpretação pianística deve ser pensada como um arranjo a 3 ou 4 partes. A visualização dos registros grave (para o baixo), agudo (para trompetes ou flautas) e médio (para saxofones, violas..) dá-nos uma melhor perspectiva da polifonia. A escrita de arranjos e o estudo de partituras de grandes compositores, podem dar-nos uma visão mais ampla e variada sobre a forma de tocar piano solo no jazz.

## **2. Think Like an Arranger**

I often visualize the piano as an orchestra, mentally assigning instrument parts to each hand or different fingers. My left hand can be a bass or cello or trombone; my right can be a flute, trumpet or violin; the middle register (shared between both hands) can be saxes, violas, or anything else I can imagine. Actually writing arrangements for various instrumentations and studying scores by master composers and arrangers can give your solo playing added depth and variety. (Keezer, 2013)

Salienta ainda, o uso de toda a extensão do instrumento, com estas palavras:

## **3. Use All 88 Keys**

Most of us tend to avoid the extreme lower and upper registers of the keyboard, considering them too muddy or brittle to be practical. I loved hearing pianist and vibraphonist Buddy Montgomery play solo piano in the late 1980s in New York. He was the first pianist I heard who really made use of these "forbidden" zones in a delightfully musical way. Be fearless. (Keezer, 2013)

No ponto seguinte, refere-se à escolha de repertório. As palavras associadas às canções, são na sua opinião, uma boa referência para a interpretação das melodias.

## **4. Any Song Is Fair Game**

On my concerts or recordings, I enjoy presenting a wide variety of material ranging from contemporary pop covers to jazz standards to free improvisation. My only rule of thumb is this: If a song's melody and chord progression resonates with me, I'll play it! Songs with lyrics pose a unique challenge, so I always strive to find a way to convey the feeling and meaning of the poetry from the piano keyboard. Keeping the lyrics in mind helps you with phrasing and timing when playing the melody. (Keezer, 2013)

Por fim, aborda uma questão muito importante na prática pianística: o uso do pedal de sustentação. Defende que o seu uso deve ser muito contido, e que o legato deve ser o mais possível praticado com técnica de dedos, sem pedal.

### 5. Use the Damper Pedal Sparingly

Pushing the sustain pedal to the metal like you're Mario Andretti can mask improper piano technique, and the colliding overtones can blur the pretty voicings you're working so hard to create. It also tends to take you into the "cocktail piano" zone pretty quickly. I consciously work on developing a good tone and finger legato, practicing without using pedal. Being able to play fluidly sans pedal is also extremely handy when you're stuck with an old Rhodes with a broken pedal! (Keezer, 2013)

### Left Hands Power Parts (Beck, 2015)

O pianista Matt Beck resume também em cinco conceitos, as técnicas para o uso da mão esquerda no piano solo. Este é, sem dúvida, um dos aspetos mais problemáticos nesta particular abordagem instrumental.

#### 1. Stride

O stride, é uma técnica que lembra os estilos de compositores e pianistas como Scott Joplin, Fats Waller ou Art Tatum. Resumidamente, podemos dizer que se baseia num movimento de tónica, nos primeiro e terceiro tempos do compasso, e voicing a definir a qualidade do acorde e as suas cores, nos segundo e quarto tempos do mesmo compasso.

#### Ex. 1



Ex. 1 examines the technique of stride piano, a style of left-hand comping that was

popular in the 1920s and '30s. In this style, the left hand characteristically plays a four-beat pulse with a single bass note on the first and third beats, and a chord on the second and fourth beats. Among the players that made this style popular were Fats Waller and Art Tatum. Stride can definitely be a workout for your left hand, especially when the tempos are fast. This style also can sound like two parts are happening at once (e.g. bass and chords), freeing up the right hand to play melodies so that the sum of the parts sounds like an entire band. (Beck, 2015)

## 2. Wide Stretches

A segunda técnica que Matt Beck salienta, é a do uso de intervalos abertos na mão esquerda. A extensão de décimas permite uma interessante definição harmónica, e ao mesmo tempo uma textura que ajuda na clareza da harmonia.

### Ex. 2



**Ex. 2** Using wide intervals, such as tenths in the left hand, can add a rich and sonorous sound under your right hand, making a piano arrangement sound broad and full. Composer Claude Debussy was a master of this, as was Sergei Rachmaninoff, whose hands were so big that it was said he could reach an octave and a half from pinkie to thumb! (Beck, 2015)

## 3. Percussive Comping

O acompanhamento percussivo, é o que chama à criação de padrões rítmicos envolvendo as duas mãos. É notória a semelhança desta técnica com a usada por percussionistas.

**Ex. 3**

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment in 4/4 time. The first system consists of two staves: the upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and chords, and the lower staff (bass clef) contains a steady pulsating beat of eighth notes. The second system also consists of two staves: the upper staff (treble clef) contains a triplet of eighth notes, and the lower staff (bass clef) contains a steady pulsating beat of eighth notes.

**Ex. 3** Here, the left hand usually fits into a linear pattern where there is a steady pulsating beat and both hands are working together to keep the pattern going, similar to the way a drummer might play a two-handed pattern. Stevie Wonder and Dr. Lonnie Smith are masters of this kind of comping. (Beck, 2015)

**4. Walking..Bass**

O chamado “walking bass” é uma técnica que usa na mão esquerda, o papel que tradicionalmente é desempenhado pelo contrabaixo. As linhas devem ser improvisadas, à semínima, com as fundamentais dos acordes a aparecer nos primeiros tempos do compasso. Os organistas como Jimmy Smith e Joey deFrancesco são dois grande mestres na utilização desta técnica.

**Ex. 4**

Swing! ♩ = ♩<sup>3</sup> ♩

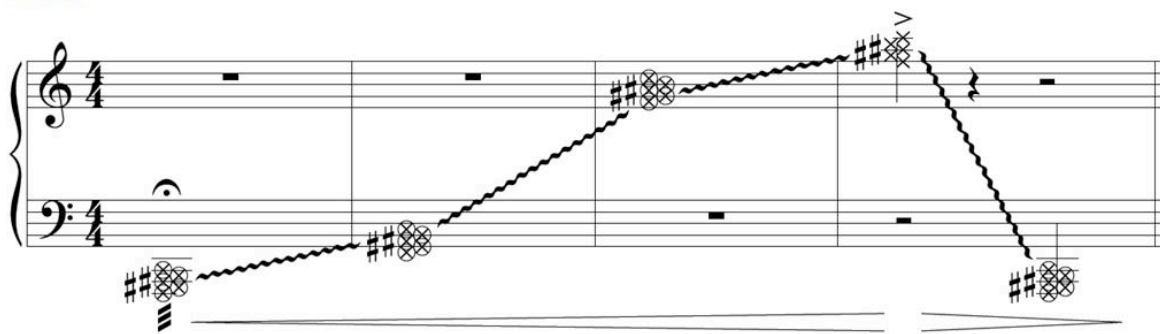
The image shows musical notation for a jazz bass line in 4/4 time. The notation is in bass clef and shows a steady walking bass line with chords in the right hand. The tempo is marked 'Swing!' and the note value is indicated as ♩ = ♩<sup>3</sup> ♩.

**Ex. 4** The walking technique is simply playing a jazz bass line the way an actual bass player would. Organ players do this a lot with their left hands (or feet utilizing the organ’s bass pedals if they are so inclined). Jimmy Smith and Joey DeFrancesco are two masters of this style of keyboard bass playing. (Beck, 2015)

## 5. Sound Effects

O exemplo que nos dá como efeitos sonoros, trata da utilização de clusters e glissandos ao longo de todo o teclado, criando um interessante e inesperado efeito entre frases musicais. Organistas e pianistas como Cecil Taylor são bons exemplos para ilustrar esta técnica.

Ex. 5



**Ex. 5** The left hand can be used for parts that are more along the lines of sound effects. Some of these techniques include mashing down a cluster of keys to create a thick wash of noise, or a long glissando across the whole keyboard to create excitement between musical phrases. It's a very effective way to add unexpected flair and surprise to a solo or part. Organ players utilize these techniques often, as do pianists such as Cecil Taylor. (Beck, 2015)

Quase a totalidade das metodologias pedagógicas aplicadas no jazz, estão focadas na música em conjunto. Os pianistas são treinados para improvisar melodicamente com a mão direita e gerarem um acompanhamento harmônico sob a forma de *rootless voicing* (distribuição das vozes de um acorde, excluindo a tônica). Neste contexto, é comum a nota grave da harmonia e a melodia, serem tocadas por outros instrumentos; nomeadamente por um contrabaixo e por sopros ou vozes. Um pianista treinado no desempenho da sua função em grupo, tem naturalmente grandes dificuldades em interpretar o mesmo repertório de uma forma auto acompanhada. Ernst Bacon (Bacon, 1963) no seu livro *Notes on the Piano*, descreve-nos o quanto difícil pode ser a performance a solo: (Bacon, 1963)

Each player in an ensemble usually finds that such conjoint music making spurs his

energies... This discovery should remind him, however, that a high level of perfection in ensemble is not therefore, as is commonly supposed, the most demanding of the instrumental arts. Instead, it is the person who plays alone, unaided, and who must fire his own enthusiasm, and bear full responsibility for maintaining a high level of interest in his listeners, who has the most difficult assignment. ((Bacon, p. 109)

Por contraste, numa situação de piano solo, será essencial dispor de um grande conjunto de soluções harmónicas que permitam o uso de todos os elementos musicais para uma performance completa.

Um dos maiores problemas que se colocam para atingir essa performance completa, é o de contrariar essa divisão da música numa linha melódica mais acompanhamento. Keith Jarrett e Brad Mehldau – sendo dois dos melhores interpretes da história do jazz em piano solo, dão-nos opiniões sobre esta problemática. Jarrett diz:

If a jazz pianist decides to play alone, he's been playing more likely than not in a rhythm section for so long that his left hand has become an appendage; it just does chords and does vamps. The biggest change in my playing came when I realised that" (Jarrett, 2006)

E Mehldau explica:

The tendency in jazz is often to split the music into a single note melody and a chordal accompaniment, and for a jazz pianist that division takes place, more often than not, between the right and left hand respectively. Individual voice-leading often takes a back seat in this approach when the left hand plays fixed chords that have been worked out ahead of time, and therefore will not necessarily have any melodic integrity in the way they move between each other. (Mehldau, 2007)

O pianista de jazz Steve Sedergreen (Sedergreen, 2011), no seu manual *Start Playing Jazz Piano Now*, aponta as razões de, na sua opinião, não haver um foco no piano solo, nos manuais de piano jazz:

When starting to play jazz piano, it is best to begin by playing chords in backing style or trio style, only; leaving the other styles aside for the time being. This way, you are not attempting too much too soon across all of the registers, which will allow you to consolidate your development as a pianist in preparation for playing with other musicians. Solo piano is the hardest setting to perform when you start on your initial journey as an improvising jazz musician. It takes time to develop one's voice, deep listening skills and the technique to master the whole range of the piano. I strongly believe one needs to master the keyboard as an ensemble instrument before tackling

it as a solo jazz pianist. Most participants can learn an arrangement and reproduce this but really learning how to play one's ideas in the moment takes time. (Sedergreen, 2011)

O que se depreende destes depoimentos, é a necessidade de uma destreza que os pianistas de jazz normalmente não têm, ao contrário de um pianista clássico, a quem é exigida uma capacidade técnica para interpretar várias vozes independentes em simultâneo, chamada jogo polifónico, e que se pode aperfeiçoar sobretudo com a aprendizagem das obras do período barroco. Essa divisão das mãos, que de forma simples podemos sintetizar em 2 vozes superiores na mão direita, e duas inferiores na mão esquerda, é essencial. Este conceito é partilhado por Ray Spencer (Spencer, 1985) no seu livro *The Piano Player's Handbook*: “a versatile left hand is a great asset. In contemporary jazz the left hand is badly neglected” ((Spencer, 1985, p. 60).

Existe um notável grupo de pianistas de jazz, em que a influência da música clássica se manifesta de forma determinante na sua performance, sobretudo no piano solo. No prefácio de *The Harmony of Bill Evans*, Petrahn explica: “Art Tatum and, more so, Bill Evans, also absorbed the music of the Western classical world, from Bach to Schoenberg, and any analysis of their styles must bring this to the fore” (Reilly, 1992, p. iii). Chick Corea, salienta a importância da influência dos aspetos principais da música clássica na sua forma de abordar o piano:

The quality of sound, the detail one tends to the composition, the detail one tends to the blend and balance of the rendition – and also the fineness of the intention (...) My contact with classical music has just heightened my awareness of all those questions and my desire is to bring what I feel I'm beginning to learn about that into my own music. (Novello, 1986)

Uma grande parte do estilo a que o pianista Keith Jarrett nos habituou, é reflexo dessa mesma forma de gerir a performance em piano solo. Neste extracto de transcrição da sua interpretação do tema “I Loves You Porgy” no disco *Solo Tribute* (Jarrett, I Loves You Porgy, 2002) é facilmente visível a condução harmónica sob a forma de contraponto. O uso de “voice-leading” (polifonia), cria um duplo interesse no arranjo: um sentido harmónico nas vozes interiores, e um movimento rítmico fundamental para a fluidez da interpretação.

The image displays a piano score for the piece 'I Loves you Porgy' by Keith Jarrett. The score is organized into five systems, each with a key signature change indicated in a box: C (1:13), D (1:53), and E (2:28). The music is written for piano, with a treble and bass clef. The right hand features complex, often chromatic, melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines. Chord symbols are placed above the notes, such as Am 7, Gm 7, C7, F, and Bb. The score includes various musical notations like slurs, ties, and a triplet in the fourth system. The overall style is characteristic of Keith Jarrett's solo piano work, emphasizing harmonic richness and rhythmic complexity.

Fig. 1 - *I Loves you Porgy*, por Keith Jarrett.

No uso deste conceito multi-parte, a criação de ostinatos tem um papel importante. Ostinato é definido no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* como “repetição de um padrão musical muitas vezes, em sucessão, enquanto outros elementos musicais estão geralmente a mudar” (Sadie, 2001). De referir ainda o que podemos ler no *The Harvard Dictionary of Music*, “ostinatos act as a reference model which imprints itself in the

listener's memory and secures the identity of the pattern throughout the variations" (Randel, 2003). Como a música improvisada, é de alguma forma imprevisível, uma figura repetida, como um ostinato, dá ao ouvinte uma sensação de familiaridade e continuidade. Há exemplos notáveis do uso deste recurso musical, em performances históricas de Chick Corea ou no lendário disco *Köln Concert* de Keith Jarrett.

Verifica-se que um dos mais comuns tipos de ostinato, são os que contêm os que definem a harmonia sob a forma de arpejos de mão esquerda (*broken chords*). Arnold Schoenberg (Schoenberg, 1967), no seu livro *Fundamentals of Music Composition*, descreve como um acompanhamento na forma de ostinato e *broken chords*, pode combater o que ele chama de limitação expressiva do piano (pedal de sustentação naturalmente de duração curta):

The method of repeating full chords is related to the repetition of harmonies in broken-chord style. It derives from the same circumstance: the desire to revive the short-lived tone of the piano. (p. 4)

Um exemplo do emprego de *broken chords*, numa interpretação de Keith Jarrett (Jarrett, *It's All In The Game*, 2004).

**It's All In The Game**  
(from Keith Jarrett's "The Out-of-Towners")

Carl Sigman Transcribed by Glenn Parsons and James Sanders Charles Gates Dawes  
(Melody in A Major, 1912)

$\text{♩} = 82$

Fig. 2– *It's All In The Game*, por Keith Jarrett

A composição e a improvisação estão obviamente ligados pelos conceitos musicais de base que utilizam. Quando falamos de *voicing-leading*, polifonia, ostinatos e *broken chords*, falamos transversalmente na composição e na improvisação. O pianista e compositor Richie Beirach, tem na sua composição *Elm* (Beirach, 1979), um bom exemplo de ostinato e *broken chords*:

**Elm**  
Richard Beirach  
Version for piano solo from "Ballads" 1986  
transcribed by Thomas Mueller 06-01-2016

The image displays a piano score for the piece 'Elm' by Richard Beirach. The score is written for piano solo and is in 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance markings include 'Ria (sempre)' in the bass staff of the first system, and asterisks (\*) in the bass staff of the second, fourth, and sixth systems. Measure numbers 1, 6, 10, 14, 18, 22, and 26 are indicated at the beginning of their respective systems. There are also circled letters 'A1' and 'A2' above measures 1 and 18 respectively. Trills and triplets are marked with '3' and a bracket.

Fig. 3 – *Elm*, de Richie Beirach

Ou o tema “O Malabarista”, da minha autoria, editado no CD Recital (Gomes, 2015).

**O Malabarista**

Piano Solo Paulo Gomes  
2014

$\text{♩} = 240$   
Intro

Piano *mf*

Pno.

9 **A** *cantabile*

Pno.

13

Pno.

16

Pno.

19 1.

©PG

Fig. 4 – “O Malabarista”, de Paulo Gomes.

Schoenberg (Schoenberg, 1967), descreve, desta forma, o potencial dos acompanhamentos baseados em motivos temáticos:

As a unifying device the accompaniment must be organised in a manner similar to the organisation of a theme: by utilisation of a motive, the motive of the accompaniment [original emphasis]. (p. 83)

Os arpejos divididos por ambas as mãos, permite obter uma maior extensão, e, por isso, uma maior abertura e clareza entre as vozes. Na figura seguinte, vemos como Mehlau (Mehlau, Resignation, 2003) obtém o efeito de uma nítida contramelodia na voz acima do baixo (voz 3). Schoenberg diz: “in piano writing the necessity of keeping the accompaniment with reach of the fingers sometimes requires co-operation of both hands, or a shift from hand to hand” (Schoenberg, 1967, p. 87)

Fig. 5 – *Resignation*, por Brad Mehlau.

Mais um exemplo do emprego de *broken chords*. Este com a particularidade de a melodia estar incluída no topo dos arpejos que definem a harmonia. É curiosa a sonoridade completa deste arranjo construído fundamentalmente a uma única voz. (Gomes, 2012)

**Summer Night**

Score Harry Warren  
PG

Recital 2

Piano

©PG

Fig. 6 - Summer Night, de Harry Warren, por Paulo Gomes.

Exemplo de arranjo / improvisação que inclui *broken chords*, contraponto e a utilização de motivos nos acompanhamento da melodia. (Gomes, You Don't Know What Love Is, 2012)

**You Don't Know What Love Is**

Score  
♩ = 90

Recital 2

Raye-DePaul  
Paulo Gomes

F<sup>o7</sup>      D<sup>b711+</sup>      F<sup>o7</sup>      D<sup>b711+</sup>

INTRO

Piano

5      F<sup>o7</sup>      D<sup>b711+</sup>      C7alt F<sup>o7</sup>      B711+

9      B<sup>b-11</sup>      C7alt      D<sup>b-Maj7</sup>      F<sup>#sus4</sup>  
1.

13      F<sup>#sus4</sup>      Fsus4      Fsus4      B<sup>b°7</sup>

17      C7alt      B<sup>b°7</sup>      E711+      E<sup>b-11</sup>  
3

©PG

Fig. 7 - *You Don't Know What Love Is*, de Raye DePaul, por Paulo Gomes.

David Dower (Dower, 2015), na sua tese *Self Accompaniment and Improvisation in Solo Jazz Piano*, foca a importância do trabalho técnico para o pianista atingir a independência de mãos necessária para manter um ostinato na mão esquerda (eventualmente dividido pelas duas mãos) e improvisar em simultâneo com a mão direita.

A foundational stage in practicing rhythmic material over the ostinatos was developing the coordination required for standard subdivisions, specifically minims, crotchets, quavers and semiquavers. Initially my rhythmic practice focused on superimposing this rhythmic material over the left-hand ostinatos; developing independence. (Dower, 2015)

E continua esta ideia, dando a sua opinião sobre a inter-ligação que um padrão (ostinato) tem com o ritmo da melodia improvisada. Ou seja, que devemos sentir o todo como uma unidade rítmica. Curiosamente isto desenvolve uma co-dependência entre os elementos, o que aparentemente contraria a intenção inicial da independência focada na citação anterior.

Over time however it became clear that a deeper approach was necessary - one facilitating a greater understanding of how individual parts between the hands interrelated; in effect, developing co-dependence. This was a major revelation in this project. The rhythms between the right-hand improvisation and the left-hand ostinato were more effectively practiced if viewed as forming a symbiotic relationship, and consequently the rhythmic material was approached in this way. (Dower, 2015)

Dower (Dower, 2015), acredita que este processo prático, solidifica a interpretação dos ostinatos, acrescenta material para improvisar sobre e ajuda no sentir do andamento e do *groove*.

This shift in my approach resulted in a more unified performance; the accompaniment and improvisation worked together rather than as separate entities, resulting in an overall better time-feel. The rhythm practice not only added material for improvising, but also was helpful in cementing my understanding of the ostinato's rhythmic placement. This was because learning a variety of rhythmic material contextualised the ostinato against different subdivisions; hearing an ostinato against semiquavers, or minims, or triplets for example, contextualises the ostinato's rhythmic material in different ways, resulting in deeper understanding of the rhythmic placement of the accompaniment pattern. (Dower, 2015)

O primeiro exercício que Dower propõe, trata-se exatamente de impor diferentes figuras rítmicas ao mesmo ostinato:



Fig. 8 – Prática de diferentes figuras, sobre um ostinato.

Como continuação, Dower, sugere uma série de exercícios para a obtenção de resultados obedecendo a este conceito de superimposição rítmica. Divide este trabalho técnico em 3 partes: 1) Ostinato + uma nota melódica. 2) Ostinato + conceito melódico, como escalas, arpejos, intervalos, padrões, etc..) 3) Ostinato + improvisação melódica.

1) Ostinato + uma nota melódica com um padrão rítmico escolhido:



Fig. 9 – Prática de padrão rítmico com uma nota, sobre um ostinato.

2) Ostinato + conceito melódico + escalas / modos

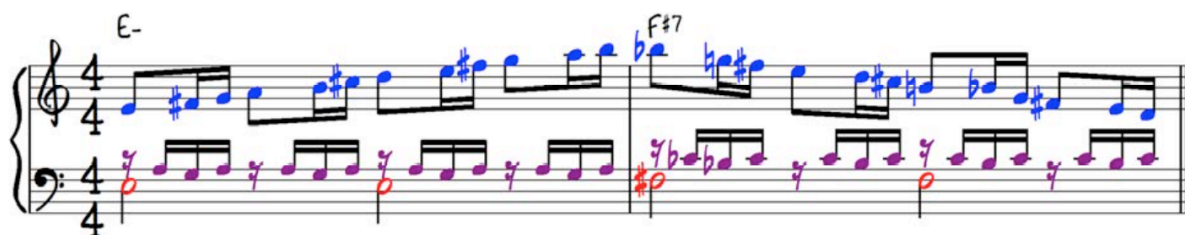


Fig. 10 – Prática de conceito melódico (escalas, arpejos, etc.) sobre um ostinato.

## 3) Ostinato + improvisação melódica



Fig. 11 – Prática de melodia improvisada sobre um ostinato.

Dower resume a utilidade do seu método: “The ultimate aim of this practice was to develop coordination between the hands, as well cultivate an arsenal of rhythms that could be accessed while improvising”.

### 3.3. Metodologia e métodos

A metodologia seguida neste projeto de investigação parte de uma abordagem de investigação-ação, baseada no contexto educativo do professor/ músico/ investigador, com longos anos de prática educativa nos níveis médio/ secundário do Ensino Especializado da Música.

A partir de uma perspetiva de design metodológico reflexivo, com base na literatura crítica disponível, e, especificamente, com base na prática artística e pedagógica do autor deste trabalho, uma proposta de método de ensino aplicado aos alunos do secundário de ensino especializado da Música. Esta metodologia é pertinente, uma vez que tenta alicerçar a procura do objeto de estudo, partindo da fixação em partitura da tradição oral do Jazz.

O objetivo específico é dar um contributo para a melhoria do processo ensino-aprendizagem, partindo de uma metodologia com base na tradição oral da prática artística dos músicos de Jazz.

### 3.4. Análise de resultados

As principais questões que se levantam em relação ao objeto de estudo deste trabalho e às quais procurarei responder, são:

1. De que maneira as técnicas investigadas noutras músicas (como a clássica e a

pop), podem alargar as perspectivas da abordagem ao piano solo?

2. De que forma o uso da polifonia, de ostinatos e de *broken chords*, afetam a improvisação neste formato instrumental?

Após aprofundada reflexão sobre a prática das estratégias descritas ao pormenor no ponto anterior, foram analisados os resultados, e propostas algumas regras:

1. A melodia deve ser mantida nos dedos 4 e 5 da mão direita (MD), e a fundamental do acorde nos dedos 4 ou 5 da mão esquerda (ME). Isto permite disponibilidade dos restantes dedos para a distribuição dos “voicings” entre os extremos.
2. Não deve existir um intervalo entre as mãos, superior ao intervalo entre as vozes de cada uma das mãos. Isto é, entre 2ª menor e 6ª maior.
3. A ME deve criar intervalos abertos, sobretudo 5ª, ou 7ª, ou 9ª, ou 10ª.
4. A região harmónica por excelência, situa-se entre Eb2 e C4 (excluindo a tónica que pode ser mais grave, e a melodia que pode ser mais aguda). Isto implica que uma nota da melodia perto destes limites obriga a uma simplificação dos acordes quando caminhamos para o grave, e uma distribuição mais aberta quando caminhamos para o agudo.
5. A linha do baixo deve privilegiar os intervalos de 5ªP, 8ªP, aproximação diatónica e cromática à nova fundamental.
6. Os voicings devem definir a qualidade dos acordes (com 3ª, 7ª e 5ª se esta for alterada).
7. Os voicings tradicionais (3.5.7.9, ou 7.9.3.5) podem ser uma boa ajuda na distribuição das vozes no interior da melodia e baixo. A 5ªP, deve ser substituída por 13ª/6ªM ou 13ª/6ªm, sempre que a harmonia o permita.
8. O movimento das vozes interiores deve obedecer à lógica de condução melódica (frequentemente com aproximações diatónicas e cromáticas) criando assim o que se chama de polifonia.
9. Depois de definido o bloco (melodia, baixo e voicing) deve-se gerir o ritmo com que aparecem cada uma das vozes. Um exemplo: a melodia em simultâneo com o baixo, e o voicing um pouco depois. Outro exemplo: melodia e voicing em simultâneo, e o baixo depois. Outro exemplo: a melodia e baixo em simultâneo, e o voicing a aparecer arpejado.  
Nos casos em que não é possível a MD contribuir para a definição dos voicings (se está numa região muito aguda, ou se tem muita actividade rítmica), podem usar-se as duas seguintes técnicas (ou frequentemente misturadas):
10. Técnica “stride”. ME toca o baixo no 1º tempo, e o voicing (noutra região) a aparecer

depois.

11. Variante do “stride”: ME toca o baixo a alternar com o voicing, mas na mesma região. Vantagens: mais simples tecnicamente. Desvantagens: mais limitada na extensão dos voicings.
12. Técnica “Bud Powell”. ME toca baixo (tônica) e 7ª, ou baixo 3ª e 7ª (“shell voicing”) ou baixo e 10ª (a definir a 3ª do acorde). Em algumas situações, pode aparecer, nesta ordem: o baixo, a 7ª e a 10ª (3ª).
13. Uso de ostinatos. Podem ser criados em qualquer região do teclado. Devem ser automatizados ao ponto de o pianista se sentir disponível para improvisar sobre o próprio ostinato.

### **3.5. Conclusão**

Face à muito parca (ou inexistente) literatura didática para o ensino formal (e não formal) do piano solo no Jazz, entendeu-se partir para uma proposta de método de ensino aplicado aos alunos do secundário de ensino especializado da Música.

Pretendendo-se, com este projeto, dar um contributo didático para a melhoria do processo Ensino-Aprendizagem do ensino do Piano Solo Jazz, as conclusões deste estudo apontam no sentido da utilidade e maior relevância deste manual didático para alunos desta variante de estudos musicais do ensino secundário.

Considerando-me eu um professor afortunado, os meus melhores alunos (nomeadamente, aqueles que têm feito com sucesso as provas de acesso ao Superior) têm sido formados com base nesta metodologia e prática artística.

Neste sentido, creio que os benefícios deste método estão, de forma inequívoca, demonstrados.

Para terminar, gostaria de referir que considero este trabalho o início de uma investigação mais aprofundada nesta matéria. Nomeadamente, gostaria de desenvolver metodologias em áreas como:

1. Criação de exercícios práticos para um desenvolvimento de detreza técnica e domínio rítmico;
2. Independência polifónica na improvisação;
3. Exercícios para desenvolvimento melódico em multiplas vozes.

Com este trabalho e estas futuras investigações, estou convicto que se poderá criar um interessante manual de piano-solo-jazz para estudantes de níveis médio e superior.

**Bibliografia**

- Bacon, E. (1963). *Notes on the piano*. Seattle: Syracuse University Press.
- Beck, M. (2015, Dezembro 9). Left Hand Power Parts. *Keyboard Magazine* .
- Beirach, R. (1979). Elm.
- Dower, D. (2015). Self Accompaniment and Improvisation on Solo Jaz Piano. Perth, Australia: Edith Cowan University.
- DePaul, R. (Composer). (2012). You Don't Know What Love Is. [P. Gomes, Performer] On *Recital*. Numérica.
- Gomes, P. (Composer). (2015). Malabarista. [MAP, Performer] On *Circo Voador*. Porto.
- Warren, H. (Composer). (20112). Summer Night. [P. Gomes, Performer] On *Recital*. Porto: Numérica.
- Gershwin, G. (Composer). (2002). I Loves You Porgy. [K. Jarrett, Performer] On *Solo Tribute*. ECM.
- Jarrett, K. (Composer). (2004). It's All In The Game. [K. Jarrett, Performer] On *Out of Towners*. ECM.
- Jarrett, K. (2006). *NPR Radio*. From <http://www.npr.org/2012/07/20/15031508/keith-jarrett-on-piano-jazz>
- Keezer, G. (2013, Outubro 4). 5 things I learned about solo jazz piano. *Keyboard Magazine* , p. 101.
- Novello, J. (1986). *The Contemporary Keyboardist*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Mehldau, B. (2007). From Brad Mehldau.com: <http://www.bradmehldau.com/sam-yahel>
- Mehldau, B. (Composer). (2003). Resignation. [B. Mehldau, Performer] On *Live in Tokyo*. Tokyo: Nonesuch.
- Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 18). Macmillan Publishers.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber and Faber Limited.
- Sedergreen, S. (2011). *Start Playng Jazz Piano Now*. Identity Records.
- Spencer, R. (1985). *The Piano Player's Jazz Handbook*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Randel, D. (2003). *The Harvard Dictionary Of Music*. The Belknap Press of Harvard University .
- Reilly, J. (1992). *The Harmony Of Bill Evans*. Brooklyn: Unichrom LTD.
- Vários. (1988). *Real Book*. Petaluma, California: Sher Music.

**Anexo 1 – Observações de Aula Orquestra de Jazz**

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

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	4 Novembro 2015
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 10 min	Montagem da Bateria Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Paino, Contrabaixo, Bateria e Percussão)
10-30 min	Ensaio do Tema “Holiday Joy” Leitura Geral da peça O profeesor chama a atenção para as Dinâmicas Sugestão ao percussionista - ouvir Carlos Santana para “sacar um groove de Rock nas congas”

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

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	4 Novembro 2015
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 5 min	<p>Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Paino, Contrabaixo, Bateria e Percussão)</p> <p>Distribui fotocópias novo tema "Angels we have heard on high"</p>
15-25 min	<p>Ensaio da introdução do Tema</p> <p>- lento para acertar sincopas</p> <p>- acerta frase "bells" nos trumpets</p> <p>Verificação de pormenores ao longo da peça</p>
25-45 min	<p>Tocam tema do inicio ao fim.</p> <p>Verificam pormenores da introdução novamente</p>

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

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	11 Novembro 2015
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 4 trombones, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Instalação e Afinação do instrumentos
10-45 min	Ensaio Tema “Holiday Joy” revisão da estrutura (Solos) Faz algumas pequenas alterações à partitura – insiste para que anotem. Ensaio integral da Peça. Revisão de pormenores – Ritmos e dinâmica

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

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

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

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	18 Novembro 2015
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>

0 – 5 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Preparação papeis repertório
5-25 min	“Holiday Joy” revisão de solo - dicas do repertório trabalha dinâmica da bateria trabalha dinâmica e cortes de notas nos sopros Ensaio integral da peça
25-45	“Carol of the Bells” Trabalha Introdução: - leitura Sax's - Guitarra: frase ligada - Trompetes 3 e 4 isoladamente trompetes + secção rítmica trombones + secção guitarra + piano Todos

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	25 Novembro 2015
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 15 min	estão presentes: 4 saxs, 2 tromb, 1 bombardino, 2 tromp Montagem. Notas sobre o repertório a ver para o concerto do dia 1 de Dezembro na Casa da Música.
15-45 min	Afinação. Distribuição das partes de nova peça. "All I Want For Christmas is You". Esclarecimentos gerais sobre a nova partitura. Primeira leitura.

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

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	25 Novembro 2015
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Distribuição de Partitura
10-20 min	peça "Holiday Joy". Incidência nas partes de improvisação. Experimenta-se com diferentes solistas ( trombone, Sax tenor, e flautas).
20-45	Peça "Carol of The bells". Por inexistência de solistas para a parte de improvisação, o professor decide encurtar o arranjo. Testa-se a colagem das

	partes que agora ficam seguidas. Interpretação de todo o arranjo com comentários do professor em simultâneo.
--	---

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

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

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	2 Março 2016
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 5 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão) Distribuição papeis “Chicken”
5-30 min	- Chiken - Intro - Acentuações - ritmo - Bateria (fills...) - Leitura do Tema - Shout Chorus - Lento - Backgrounds - Linha de Bx (Tuba) - sozinho - Trompetes - ritmo - trompete 3 - sozinho - Leitura de peça (lento)
30 - 45	“Lady is a tramp” Leitura tema varios pormenores (ritmo, frase) frase saxofones final leitura parte inicial da peça (c/paragens)
45 - 55	“Sing Sing Sing” leitura do tema com paragens (quando erros)

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

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

	Leitura integral da peça
--	--------------------------

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	9 Março 2016
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão), Coro de Jazz do CMP Montagem material e afinação dos instrumentos Disposição do coro ENSAIO para o Concerto de Homenagem a Billy Holliday
10-25 min	“All of me” apenas vozes do coro Leitura do arranjo completo orquestra + sopros Pormenores ritmo no “soli”: repetição para o Coro
25-45	“Lady is a Tramp” ficam apenas os solistas homens do Coro A orquestra toca o arranjo para os vários cantores experimentarem Fazem isto várias vezes

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	6 de Abril 2016
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>

0 – 10 min	estão presentes: 4 saxs, 1 tromp, 1 bombardino, 2 trompetes, percussionista, contrabaixo Montagem Instrumentos e Aparelhagem. Afinação dos instrumentos por naipe
10-20 min	Peça – “SING SING SING “ leitura tempo rápido (a orquestra não aguenta...) compasso 28 pára e revê ritmo com metais; pormenor saxofones; junta os naipes "importante parar e começar onde eu digo!" “pro-ativos, disertos, tomar um cafézinho!” – humor para despertar a atenção dos alunos ajuste do som do contrabaixo - "tocar seco; abafar cordas graves quando tocas nas agudas" Leitura do tema em tempo médio

<b>Escola</b>	Conservatório de Música do Porto
<b>Disciplina</b>	Classes de Conjunto – Orquestra de Jazz
<b>Ano</b>	Alunos do Secundário
<b>Docente</b>	Paulo Carvalho
<b>Data</b>	6 de Abril 2016
<b>Duração</b>	45 min
<b>Tempo</b>	<b>Actividade observada</b>
0 – 10 min	Estão presentes todos os alunos: 5 Saxofones, 3 trombones, 1 bombardino, 1 tuba, 4 Trompetes, Secção rítmica (Piano, Contrabaixo, Bateria e Percussão), Montagem dos instrumentos, Afinação
10-20 min	“SING SING SING” tempo rápido (o tempo cai...) problemas de som Contrabaixo e bateria - ajuste problemas ritmicos – trombones
20-25	volta tempo médio solo bateria e Final
25-30	prof brinca com os nomes dos alunos (para os decorar)
30-45	“não interessa começar rápido... interessa ser claro... ouvir bem a bateria” leitura do início...

	revisão Letra A com sax's. Insiste na célula rítmica de entrada dos Sax's (resultou!) leitura tutti secção rítmica. nota ao baixo - Sequinho! notas sobre dinâmicas leitura integral
--	---

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