

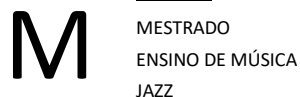


Processos musicais envolvidos na elaboração de linhas de acompanhamento para contrabaixo Jazz

José Carlos Gonçalves Barbosa

09/2018





Processos musicais envolvidos na elaboração de linhas de acompanhamento para contrabaixo Jazz

José Carlos Gonçalves Barbosa

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, *contrabaixo*.

Professor Orientador
Doutor Telmo Marques

Professora Coorientadora
Doutora Sofia Lourenço

Professor Cooperante
Mestre Carl Minnemann

Dedico este trabalho à Ângela e ao António.

Agradecimentos

Agradeço aos professores Telmo Marques e Sofia Lourenço pela disponibilidade, paciência e orientação deste projeto.

Agradeço ao Mestre Carl Minnemann pela generosa partilha e pela disponibilidade com que me recebeu.

Agradeço aos meus alunos por me ajudarem a ser melhor professor e muito especialmente ao Gonçalo Naia, Daniel Silva e Maria Ramos pelas suas contribuições à realização deste trabalho.

Agradeço à minha família pelo apoio que sempre mostraram ao longo do meu percurso académico.

Resumo

Este relatório insere-se no contexto do estágio efetuado ao longo do ano letivo de 2017/2018, constituindo um trabalho de síntese, reflexão e análise sobre a prática pedagógica, realizado no âmbito do curso de Mestrado em Ensino de Música, variante Jazz – Contrabaixo, lecionado pela ESMAE/ESE.

Após a descrição da instituição que acolheu o estágio e o relatório reflexivo sobre a prática educativa, no terceiro capítulo é apresentado o projeto de investigação, focado nas várias técnicas, conceitos e ferramentas que estão envolvidas na elaboração musical de linhas de acompanhamento para contrabaixo no jazz.

Partindo da observação de três alunos do Conservatório de Música da Jobra e aplicando uma metodologia de investigação-ação, recolheram-se fundamentos relativos ao tema, pretendendo encontrar soluções para responder às questões levantadas, que aludem à forma como se relacionam os elementos harmónicos e rítmicos que estão presentes na execução de linhas de acompanhamento para contrabaixo no jazz.

Através da experiência reunida como docentes, assim como da observação e reflexão sobre as dificuldades que os alunos apresentam ao desenvolverem competências relacionadas com a função do contrabaixo, enquanto instrumento de acompanhamento, pretende-se proporcionar um contributo didático ao ensino do jazz, que vá ao encontro das necessidades dos alunos do Ensino Especializado de Música, focando as possibilidades metodológicas para a aprendizagem de construção de linhas de acompanhamento no jazz e tendo como objetivo a recolha e compilação dos exercícios mais úteis para o desenvolvimento da temática deste trabalho.

Palavras-chave

Ensino da Música; Jazz; Contrabaixo; Linhas de acompanhamento (*walking bass*).

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

P.PORTO

Abstract

This report is part of the internship carried out throughout the academic year 2017/2018, representing a work of synthesis, reflection and analysis on pedagogical practice, accomplished within the scope of the Master's Degree in Music Teaching, Jazz – Double bass, taught by ESMAE/ESE.

After the description of the institution that received the internship and the reflective report on educational practice, the third chapter presents the research project, focused on the various techniques, concepts and tools that are involved in the musical elaboration of jazz double bass lines.

Starting from the observation of three students of the Jobra Music Conservatory and applying an action-research methodology, we collected fundamentals related to the subject, intending to find solutions to answer the questions raised, alluding to how the harmonic and rhythmic elements who are present in the performance of jazz double bass lines are related.

Through the experience gathered as teachers, as well as the observation and reflection on the difficulties that the students present when developing competences related to the function of the double bass, as instrument of accompaniment, it is intended to provide a didactic contribution to the teaching of jazz, that meets the needs of the students of the Specialized Music Teaching, focusing on the methodological possibilities for learning to build jazz double bass lines and aiming to collect and compile the most useful exercises for the development of the theme of this work.

Keywords

Music teaching; Jazz; Double bass; Walking bass.

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

P.PORTO

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

P.PORTO

Índice

Parecer	7
Introdução	8
Capítulo I – Guião de Observação da Prática Musical	9
1.1 Caracterização do meio.....	10
1.1.1 Freguesia da Branca (Albergaria-a-Velha)	10
1.2 Conservatório de Música da Jobra	12
1.2.1 Docentes	14
1.2.2 Cursos Profissionais	15
1.2.3 Avaliação	17
Capítulo II – Prática Educativa Supervisionada	20
2.1 Introdução	21
2.2 Curso Profissional de Instrumentista de Jazz	22
2.2.1 Instrumento Jazz – Contextualização.....	22
2.3 Perfil dos alunos.....	38
2.3.1 Daniel Silva.....	38
2.3.2 Gonçalo Naia	39
2.3.3 Maria Ramos	40
2.4 Aulas lecionadas	41
2.4.1 Aula lecionada nº 1	41
2.4.2 Aula lecionada nº 2	48
2.4.3 Aula lecionada nº 3	54
2.4.4 Aula lecionada nº 4	60
2.4.5 Aula lecionada nº 5	65
2.4.6 Aula lecionada nº 6	71
2.5 Aulas observadas.....	78
2.5.1 Metodologia	78
2.5.2 Descrição e reflexão	79
2.6 Reflexão sobre a prática pedagógica	113

Capítulo III – Projeto de Investigação	116
3.1 Introdução	117
3.2 Tema e questão de investigação.....	118
3.3 Enquadramento histórico.....	120
3.3.1 A evolução do contrabaixo no jazz e os principais impulsionadores.....	120
3.4 Metodologias e métodos	122
3.5 Revisão bibliográfica	124
3.6 Análise e discussão dos dados	126
3.6.1 A linha de acompanhamento	126
3.6.2 O ritmo.....	126
3.6.3 A escolha de notas	135
3.6.4 Transcrições	144
3.7 Conclusão	148
3.8 Bibliografia	150
3.9 Webgrafia.....	153

Índice de figuras

Figura nº 1 – Segundo exercício proposto.....	46
Figura nº 2 – Exercício com os modos de cada acorde de um <i>blues</i> em Si bemol, retirados do livro de 2003 de Jerry Bergonzi, Inside Improvisation Series, volume 6, Developing A Jazz Language (p. 10).....	53
Figura nº 3 – Exemplo de alguns dos ritmos realizados na aula, retirados do livro de 1998 de Jerry Bergonzi, Inside Improvisation Series, volume 4, Melodic Rhythms (p. 16).....	59
Figura nº 4 – Estudo de Kupfer em Dó maior realizado na aula.....	70
Figura nº 5 – Partitura do tema “Autumn Leaves”, retirada do The New Real Book de Chuck Sher (1988, p. 12).....	76
Figura nº 6 – Padrão rítmico do tema “Maiden Voyage” (Sher, 1995, p. 229).....	96
Figura nº 7 – Exemplos de como praticar uma escala, com colocações do metrónomo em diferentes tempos (Friedland, 1996, pp. 6-8).....	127

Figura nº 8 – Exemplo de combinação de <i>skips</i> e <i> triplets</i> , numa linha de acompanhamento (Friedland, 1996, p. 21).....	128
Figura nº 9 – Exemplos de <i>skips</i> , com utilização de cordas soltas e <i>ghost notes</i> (Richmond, 1983, p. 15 e p. 19).....	129
Figura nº 10 – Exemplo de emprego de <i> triplets</i> , com <i>pull-offs</i> , cordas soltas e glissandos (Friedland, 1996, pp. 19-20).....	129
Figura nº 11 – Exemplo de uma linha sobre um <i>blues</i> em Fá, com aplicação de <i>ghost notes</i> , notadas com um x, em <i> triplets</i> e <i>skips</i> (Friedland, 1996, p. 22).....	129
Figura nº 12 – Linha de acompanhamento de Wellman Braud, no tema “Rockin’ in Rhythm” (Goldsby, 2002, p. 3).....	130
Figura nº 13 – Exemplo de uma linha de acompanhamento com <i>two feel</i>	130
Figura nº 14 – Exemplo de desenvolvimento rítmico, aplicado à linha anterior (p.25).....	131
Figura nº 15 – Linha de acompanhamento de Sam Jones, em “Blues in the Closet” (p. 91).....	131
Figura nº 16 – Linha de Paul Chambers, no tema “Dig Dis” de Hank Mobley (Downes, 2004, p. 93).....	132
Figura nº 17 – Linha de Ray Brown em “Bag’s Groove”, executada com o trio de Oscar Petterson (Downes, 2004, p. 93).....	132
Figura nº 18 – Exemplo de uma linha de acompanhamento numa balada, com <i>swing feel</i> , ou subdivisão ternária (Busch, 1984, p. 56).....	133
Figura nº 19 – Exemplo de linha de acompanhamento com <i>double-time feel</i> (p.109)...	133
Figura nº 20 – Exemplos de padrões rítmicos executados sobre compassos ternários (p. 95-98).....	134
Figura nº 21 – Exemplos de ritmos afro-cubanos (<i>tumbao</i>) com e sem antecipação harmónica no quarto tempo do compasso (Downes, 2004, p. 151).....	135
Figura nº 22 – Exemplo de ritmos de bossa nova (Downes, 2004, p. 154).....	135
Figura nº 23 – Exemplo de ritmos de samba (Downes, 2004, p. 152).....	135
Figura nº 24 – Representação da série harmónica.....	136

Figura nº 25 – Exemplo de uma linha de acompanhamento apenas com fundamentais (Stinnett, 1988, p. 4).....	136
Figura nº 26 – Exemplo semelhante, mas com intercalação de oitavas (Friedland, 1993, p. 13).....	137
Figura nº 27 – Exemplo de linha de acompanhamento sobre um <i>blues</i> em Fá, com recurso a fundamentais, quintas e oitavas (Friedland, 1993, p. 15).....	137
Figura nº 28 – Exemplo de linha de acompanhamento, sobre uma secção A de um <i>rhythm changes</i> , onde se utiliza frequentemente as fundamentais e terceiras dos acordes (Downes, 2004, p.68).....	137
Figura nº 29 – Exemplo de linha de acompanhamento, com utilização das quatro notas dos acordes (Busch, 1984, p. 39).....	138
Figura nº 30 – Exemplo de realização de aproximações cromáticas e aproximações com uso de dominante, mantendo como alvo as fundamentais e quintas dos acordes (Friedland, 1993, p. 25).....	138
Figura nº 31 – Linha de acompanhamento com utilização de apogiaturas diatónicas, sobre as notas das tríades (Downes, 2004, p. 23).....	139
Figura nº 32 – Utilização de notas de passagem numa linha de acompanhamento (Downes, 2004, p. 16).....	139
Figura nº 33 – Realização de linha de acompanhamento, com recurso a cambiatas e escapadas (Downes, 2004, p. 19).....	140
Figura nº 34 – Utilização de cromatismos mais frequentes na construção de linhas de acompanhamento (Busch, 1984, p. 42).....	140
Figura nº 35 – Exemplo de linha de acompanhamento num <i>rhythm changes</i> em Si bemol, com utilização das várias técnicas descritas anteriormente (Friedland, 1993, p. 42)...	141
Figura nº 36 – Exemplo de uma substituição tritónica, a ocorrer num movimento harmónico de II-V-I (Stinnett, 1988, p. 41).....	142
Figura nº 37 – Exemplo de um <i>blues</i> em Fá, contendo substituições tritónicas (*) no primeiro, quinto e sexto grau da harmonia (Stinnett, 1988, p. 42).....	142
Figura nº 38 – Linha de acompanhamento num tema modal de 32 compassos, com realização de pedais sobre diferentes notas que compõem os dois acordes da harmonia (Friedland, 1996, p. 39).....	143

Figura nº 39 – Pedal na dominante, sobre a harmonia do tema “I Love You” de Cole Porter (Busch, 1984, p. 59).....	144
Figura nº 40 – Linha de acompanhamento de Milt Hinton, em “Three Little Words” (p. 47).....	145
Figura nº 41 – Transcrição de Gourlay (2003), da linha de acompanhamento de Paul Chambers em “Bye Bye Blackbird” (p. 50).....	146
Figura nº 42 – Comparação de linhas de acompanhamento, sobre os quatro primeiros compassos de um <i>blues</i> em Fá.....	147

Índice de tabelas

Tabela nº 1 – Matriz curricular do Curso Profissional de Jazz.....	16
Tabela nº 2 – Elenco Modular da disciplina de Instrumento – Jazz.....	24
Tabela nº 3 – Grelha de avaliação da primeira aula lecionada.....	44
Tabela nº 4 – Grelha de avaliação da segunda aula lecionada.....	51
Tabela nº 5 – Grelha de avaliação da terceira aula lecionada.....	57
Tabela nº 6 – Grelha de avaliação da quarta aula lecionada.....	63
Tabela nº 7 – Grelha de avaliação da quinta aula lecionada.....	68
Tabela nº 8 – Grelha de avaliação da sexta aula lecionada.....	75

Lista de siglas

ARMAB – Associação Recreativa e Musical Amigos da Branca

Bpm – Batidas por minuto

CCB – Centro Cultural da Branca

CF – Classificação Final

CMJ – Conservatório de Música da Jobra

DREC – Direção Regional de Educação do Centro

ESE – Escola Superior de Educação

ESMAE – Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo

FCT – Formação em Contexto de Trabalho

Jobra – Associação de Jovens da Branca

Km² – Quilómetro quadrado

m² – Metro quadrado

MCD – Média aritmética simples das Classificações finais de todas as Disciplinas

PAP – Prova de Aptidão Profissional

PDF – *Portable Document Format* (formato de documento portátil)

UE – União Europeia

Parecer

P.PORTO

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

ASSUNTO

PARECER

Eu, José Telmo Rodrigues Marques, declaro que o trabalho final de Mestrado com o título Construção de linhas de acompanhamento para contrabaixo no jazz realizado pelo/a aluno/a José Carlos Gonçalves Barbosa, no âmbito do Curso de Mestrado de Ensino de Música, especialização Jazz - Contrabaixo, reúne as condições necessárias para submissão e defesa pública.

Porto e ESMAE, 10 de setembro de 2018

O/A Professor(a) Orientador(a),


ASSINATURA

Introdução

O presente relatório de estágio simboliza o culminar do Mestrado em Ensino de Música, mas também o início de um interessante processo de investigação e recolha de material pedagógico que será certamente um contributo ao ensino de contrabaixo/jazz.

Durante os últimos dois anos, e no âmbito do Mestrado em Ensino de Música promovido pelo IPP numa parceria entre a ESE – Porto e a ESMAE, foi exercida uma reflexão sobre a atividade docente, estando esse processo evidenciado ao longo deste trabalho, assim como o percurso realizado no estágio efetuado entre novembro de 2017 e maio de 2018, no Conservatório de Música da Jobra, instituição que aqui se descreve e contextualiza durante o primeiro capítulo. Posteriormente, no segundo capítulo serão apresentados os registos das aulas de Instrumento Jazz – Contrabaixo/Baixo Elétrico que foram lecionadas e observadas, bem como as respetivas planificações e reflexões associadas a essa prática educativa. Por último, o terceiro capítulo é aplicado ao desenvolvimento de um projeto de investigação, baseado numa recolha e organização de material didático que explora as técnicas, conceitos e ferramentas envolvidas na construção de linhas de acompanhamento - atividade realizada predominantemente pelo contrabaixo enquanto instrumento de suporte rítmico e harmónico na tradicional secção rítmica de jazz - passando também por uma breve contextualização histórica, que assinala a evolução da utilização do contrabaixo no jazz assim como os seus principais impulsionadores.

Capítulo I – Guião de Observação da Prática Musical

1.1 Caracterização do meio

1.1.1 Freguesia da Branca (Albergaria-a-Velha)

O Conservatório de Música da Jobra (CMJ) situa-se na Região Centro de Portugal, mais concretamente na zona do Baixo-Vouga, Distrito de Aveiro, Concelho de Albergaria-a-Velha, Freguesia da Branca. O CMJ desenvolve a sua atividade em seis reguiões diversas e estabeleceu protocolos de articulação com os seguintes Agrupamentos de Escola: Sever do Vouga; Albergaria-a-Velha; Branca; Loureiro e Pinheiro da Bemposta; Vouzela; Vouzela e Campia; Estarreja. Nos concelhos de Sever do Vouga e Vouzela, o CMJ dispõe de um polo formativo destinado ao Ensino Artístico Especializado, garantindo maior proximidade com os alunos desta área geográfica.

A Vila da Branca (estatuto adquirido em 30 de junho 1989), possui uma área geográfica de 30,29 Km². Tendo como referência os Censos de 2011, a sua população perfazia na altura um total de 5621 habitantes, com uma densidade populacional na ordem dos 185,6 habitantes por quilómetro quadrado.¹Tendo em conta a situação geográfica do concelho e a fertilidade dos seus terrenos podemos considerar que possui uma forte componente agrícola e também industrial, graças aos excelentes acessos de que dispõe. O setor secundário é o que tem maior representatividade, com 56,2% da população ativa, inserindo-se o Município numa região com fortes tradições industriais. O setor secundário tem representatividade na indústria transformadora com 74% de incidência, assumindo especial importância a fabricação de produtos metálicos; indústrias básicas de metais não ferrosos; indústria têxtil e indústria de madeira. O setor primário ocupa apenas 13,6% da população ativa e no sector terciário ocupam-se 30%.

Predominam as empresas de pequena e média dimensão, com 75% das empresas tendo menos de 20 trabalhadores. A indústria transformadora do Município concentra-se essencialmente nas freguesias de Albergaria-a-Velha e Branca, que fixam à volta de 90% dos postos de trabalho. Albergaria-a-Velha beneficia de uma posição geoestratégica, sendo privilegiada com a existência de uma Zona Industrial, na qual assenta principalmente o seu desenvolvimento. As atividades do sector secundário mais exercidas no Concelho são a fundição; as confeções; a metalomecânica; o fabrico de

¹ Informação disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_\(Albergaria-a-Velha\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_(Albergaria-a-Velha))

equipamentos vários; a transformação de madeiras; o fabrico de papel; o fabrico e restauro de mobiliário; a produção cerâmica; entre outras.²

No projeto educativo do CMJ, estão mencionados os principais equipamentos culturais que se encontram no Distrito de Aveiro, sendo eles os seguintes:

- Auditório de Espinho (Espinho);
- Auditório Municipal de Castelo de Paiva (Castelo de Paiva);
- Casa da Criatividade (São João da Madeira);
- Centro Cultural da Gafanha da Nazaré (Gafanha da Nazaré);
- Centro Cultural de Anadia (Anadia);
- Centro Cultural de Estarreja (Estarreja);
- Centro Cultural de Ílhavo (Ílhavo);
- Centro Cultural e de Congressos de Aveiro (Aveiro)
- Centro Cultural Professor Élio Martins (Oliveira do Bairro);
- Centro de Arte de Ovar (Ovar);
- Centro de Arte de São João da Madeira (São João da Madeira);
- Centro de Artes e Espetáculos de Sever de Vouga (Sever de Vouga);
- Centro Multimeios de Espinho (Espinho);
- Cineteatro António Lamoso (Santa Maria da Feira);
- Cineteatro Caracas (Oliveira de Azeméis);
- Cineteatro de Estarreja (Estarreja);
- Cineteatro Municipal Messias (Mealhada);
- Espaço Inovação (Oliveira do Bairro);
- Teatro Aveirense (Aveiro);
- Teatro da Vista Alegre (Ílhavo).

De acordo com a mesma fonte, o Concelho de Albergaria-a-Velha possui ainda os seguintes equipamentos culturais:

- Centro Cultural da Branca;
- Cineteatro Alba;
- Centro Cultural São João de Loure;

² Informação disponível em: http://www.cm-albergaria.pt/Templates/GenericDetails.aspx?id_object=3061&divName=1979s2141&id_class=2141

- Biblioteca Municipal;
- Arquivo Municipal;
- Casa Municipal da Juventude.³

Uma das associações musicais com maior destaque na Branca é a ARMAB, Associação Recreativa e Musical Amigos da Branca, “fazem parte da estrutura da ARMAB a Banda Sinfónica, a Banda Filarmónica, a Academia de Música, a Orquestra Juvenil, a Orquestra Mini, o Sine Nomine – Quinteto de Sopros e o SAXa4 – Quarteto de Saxofones.”⁴

1.2 Conservatório de Música da Jobra

O CMJ foi fundado a 3 de outubro de 1986 por Filipe Marques, atual Presidente da Direção da Jobra. Nasceu como Escola Particular de Ensino Livre, tendo como missão a sensibilização para a música através da prática de um instrumento, assim como a divulgação e o desenvolvimento do ensino artístico, da cultura e recreio de toda a população, em especial dos jovens.

No dia 3 de agosto de 1994, o CMJ foi reconhecido como Escola de Ensino Artístico Especializado, podendo ministrar os cursos básicos de Piano e Viola Dedilhada. No ano seguinte, foram introduzidos os cursos de Flauta Transversal, Clarinete e posteriormente, os cursos de Violino, Saxofone, Flauta de Bisel, Trompete e Percussão. Graças aos bons resultados obtidos pelo CMJ, que deu provas de qualidade, organização e dinamismo, viu ser-lhe atribuída autorização definitiva de funcionamento em 20 de julho de 1999, pela Direção Regional de Educação do Centro (DREC).

No ano letivo 2006/2007, o Conservatório abriu o curso básico oficial da Dança, reconhecido pela DREC, sendo a única escola a ministrar este curso no distrito de Aveiro, transformando-se numa verdadeira escola artística.⁵

A partir de 2005 o Conservatório mudou de instalações para uma infraestrutura específica, instalada numa área total de 3.000 m², (Centro Cultural da Branca – CCB)

³ Informação disponível em: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/projeto-educativo/>

⁴ Informação disponível em: http://www.armab.pt/?page_id=44

⁵ Informação disponível em: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/historial/>

construída de raiz para o ensino artístico, sendo propriedade da Câmara Municipal de Albergaria-a-Velha. O edifício é composto por cerca de 30 salas de aulas; uma sala de ensaios para Orquestra; um Auditório com capacidade para 180 pessoas; acessos para pessoas com deficiências; zonas de convívio e lazer; bem como espaços de gestão administrativa e pedagógica, entre outras infraestruturas.⁶

No ano letivo de 2008/2009, ocorre a abertura no CMJ, de Cursos Profissionais de Nível III (10º, 11º e 12º ano), homologados pela DREC, sendo eles o curso de Instrumentista de Sopros e Percussão e o curso de Artes do Espetáculo – Interpretação, que permitiam aos alunos ingressar no Ensino Superior.

Neste mesmo ano, abre no CMJ um projeto inédito, o Curso de Música Pop Rock e Jazz que prepara alunos para o ingresso no Ensino Superior na área do Jazz, nas cidades do Porto, Lisboa e Évora.

Os cursos Profissionais nível III de Intérprete de Dança Contemporânea e o de Instrumentista de Cordas e Teclas, abrem no ano letivo de 2009/2010. No ano letivo seguinte abre nos mesmos moldes o Curso Profissional de Instrumentista de Jazz, pioneiro no país.

A oferta formativa do CMJ está distribuída por três áreas artísticas: Música; Dança e Teatro. Os Cursos existem nas opções de: Oficial; Profissional e Livre. Relativamente aos Cursos Oficiais, eles encontram-se divididos nas seguintes modalidades:

- Iniciação: dirigido a crianças que se encontram a frequentar o 1º ciclo de ensino básico;
- Regime Articulado: dirigido a alunos que frequentam o 2º e 3º ciclo ou ensino secundário, onde os alunos frequentam a componente de formação técnica/artística no estabelecimento de ensino artístico especializado e toda a componente de formação geral no estabelecimento de ensino regular;
- Regime Supletivo: direcionado para alunos que queiram frequentar disciplinas do ensino artístico especializado, independentemente das habilitações que possuam.

⁶ Informação disponível em: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/instalacoes-e-recursos/>

1.2.1 Docentes

De acordo com o projeto educativo apresentado pelo CMJ, as competências dos docentes surgem enquadradas, de acordo com a orientação que os define como aqueles que estabelecem uma relação pedagógica com os alunos, favorecendo a aquisição de conhecimentos e competências, bem como o desenvolvimento de atitudes e formas de comportamento adequados ao desempenho escolar. Aos Docentes, compete sobretudo:

a) Dispor de um dossier pedagógico por turma e curso, onde devem colocar a planificação anual e as planificações específicas de cada disciplina, bem como todos os materiais fornecidos aos alunos;

b) Atualizar as planificações tendo em atenção os programas definidos, a estrutura curricular dos cursos e o perfil de saída dos mesmos. As planificações poderão sofrer reajustamentos ao longo do ano letivo;

c) Esclarecer os alunos, sempre no início dos períodos letivos, sobre os critérios de avaliação, bem como os objetivos a alcançar em cada disciplina;

d) Elaborar todos os documentos, a fornecer aos alunos (textos de apoio, testes, fichas de trabalho, etc.) com os logotipos institucionais, utilizando os modelos de folhas disponíveis na rede informática;

e) Organizar e proporcionar a avaliação de cada período;

f) Cumprir integralmente o número de horas/ tempos destinados à lecionação das disciplinas no correspondente ano letivo;

g) Preencher os termos referentes a cada avaliação realizado pelos alunos, para apresentar nos respetivos Conselhos de Turma, ou ciclo;

h) Elaborar Planos de apoio Pedagógico/Educativo, em articulação com o conselho de turma, para os alunos que demonstrem dificuldades na aquisição de competências;

i) Elaborar matrizes, critérios e instrumentos de avaliação para os alunos que requerem avaliação de recuperação, referente aos alunos inscritos na avaliação a realizar no início do ano letivo seguinte;

j) Repor a(s) aula(s) em falta com a maior brevidade possível;

k) Comunicar antecipadamente ao Coordenador Pedagógico e aos serviços administrativos, a intenção de faltar às aulas e cumprir os procedimentos devidos, com a antecedência mínima de cinco dias.⁷

Estes conceitos e respetiva relação entre os mesmos, constam também do Regulamento Interno do CMJ. Acresce referir que no CMJ existem outros órgãos de funcionamento da escola que garantem o bom funcionamento dos mesmos e a qualidade dos serviços prestados à comunidade educativa, assim, contam com a colaboração do Departamento de Recursos Humanos; Departamento Financeiro; Departamento Administrativo; Departamento de Logística; Departamento de Marketing e Comunicação; Departamento de Atendimento e Receção; Departamento de Sistemas de Informação e Qualidade; Departamento de Apoio ao Aluno.

1.2.2 Cursos Profissionais

A formação oferecida pelo CMJ contempla diversas áreas culturais e artísticas. O plano definido para os cursos profissionais, onde se insere o Curso Profissional de Instrumentista de Jazz, foi definido nos termos do artigo 6º do Decreto-Lei nº 4/98, de 8 de janeiro, pelo qual, os cursos profissionais são uma modalidade do nível secundário de educação, que conferem equivalência ao ensino secundário regular e que se caracterizam por promoverem uma aprendizagem de competências viradas para o exercício de uma profissão.

Os cursos profissionais destinam-se aos alunos que concluíram o 9º ano de escolaridade, ou que têm formação equivalente. A conclusão com aproveitamento de um curso profissional, confere um nível de qualificação e a respetiva certificação profissional de nível III – UE (União Europeia), permitindo também, seguindo os requisitos exigidos, a reorientação do percurso formativo no ensino secundário, nos termos do Despacho Normativo nº36/2007, de 8 de outubro, possibilitando o prosseguimento de estudos no ensino superior, nos termos legais do Decreto-Lei nº 296-A/98, de 25 de outubro.

No que diz respeito à organização dos cursos profissionais, estes apresentam uma estrutura curricular organizada por módulos tendo uma duração total de 3 anos.

⁷ Informação disponível em: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/regulamento-interno/>

O plano de estudos compreende três componentes de formação: sociocultural; científica e técnica. A componente técnica, inclui obrigatoriamente uma Formação em Contexto de Trabalho (FCT) e uma Prova de Aptidão Profissional (PAP). Estes cursos culminam com a apresentação de um projeto, a PAP, no qual o aluno demonstra competências e saberes que desenvolveu ao longo do curso.

Componentes de Formação	Disciplinas	Total de horas
Sociocultural	Português	320
	Língua Estrangeira I, II ou III	220
	Área de Integração	100
	Tecnologias de Informação e Comunicação	140
	Educação Física	140
	Subtotal	1000
Científica	História da Cultura das Artes	200
	Teoria e Análise Musical	150
	Física do Som	150
	Subtotal	500
Técnica	Instrumento – Jazz	300
	Combo	230
	Orquestra de Jazz e Naípe	350
	Técnicas de Improvisação	300
	Formação em Contexto de Trabalho	420
	Subtotal	1600
Total de Horas / Curso		3100

Tabela nº 1 – Matriz curricular do Curso Profissional de Jazz.⁸

⁸ Tabela retirada do documento "Plano de Estudos e Elenco Modular – Curso Profissional de Instrumentista de Jazz." Agência Nacional para a Qualificação. Informação disponível em: <http://www.angep.gov.pt/default.aspx>

1.2.3 Avaliação

A avaliação dos alunos é realizada segundo critérios estipulados pela Portaria nº 74-A/2013, Diário da República nº 33/2013, definidos e aprovados pelo conselho pedagógico, sob proposta dos departamentos disciplinares. Esta avaliação exprime-se na escala de 0 a 20 valores e é atribuída aos módulos de cada disciplina; à Formação em Contexto de Trabalho (FCT) e à Prova de Aptidão Profissional (PAP), porém, na classificação final dos módulos, apenas quando é atingida a nota mínima de 10 valores é que esta aparece na pauta. Já no que diz respeito à classificação final de cada disciplina, esta resulta da média aritmética simples, arredondada às unidades, das classificações obtidas em cada módulo.

De acordo com o Regulamento Interno do CMJ, a avaliação dos alunos incide:

- a) Sobre os conhecimentos e capacidades a adquirir e a desenvolver no âmbito das disciplinas respeitantes a cada uma das componentes de formação;
- b) Sobre os conhecimentos, aptidões e atitudes identificados no perfil profissional associado à respetiva qualificação.

A avaliação tem por objetivos:

- a) Fornecer ao aluno e ao encarregado de educação os elementos que lhe permitam gerir da melhor forma o seu próprio processo de aprendizagem. Para tal, deve a avaliação proporcionar informação e elementos de apreciação sobre os pontos de êxito e os fatores de dificuldade encontrados na aprendizagem, suas causas e modalidades alternativas que favoreçam o sucesso;
- b) Fornecer elementos de controlo sobre a organização do processo educativo, permitindo identificar as mudanças que a própria ou qualquer dos intervenientes devam introduzir para melhorar as condições de ensino/aprendizagem;
- c) Permitir a certificação dos conhecimentos e competências adquiridas.

A avaliação assume carácter diagnóstico, formativo e sumativo, visando, designadamente:

- a) Informar o aluno e o encarregado de educação e outras pessoas ou entidades legalmente autorizadas, quando for o caso, sobre os progressos, as dificuldades e os resultados obtidos na aprendizagem, esclarecendo as causas de sucesso ou insucesso;

b) Adequar e diferenciar as estratégias de ensino, estimulando o desenvolvimento global do aluno nas áreas cognitiva, afetiva, relacional, social e psicomotora;

c) Certificar a aprendizagem realizada;

d) Contribuir para a melhoria da qualidade do sistema educativo, possibilitando a tomada de decisões para o seu aperfeiçoamento e reforço da confiança social no seu funcionamento.

Os objetivos gerais da planificação da disciplina são necessariamente apresentados pelos docentes aos alunos no início de cada período escolar, após análise e apresentação da mesma ao Diretor Pedagógico.

A avaliação é da responsabilidade dos docentes; do conselho de turma; do diretor; do conselho pedagógico; assim como dos serviços ou entidades designadas para o efeito. Intervêm no processo de avaliação:

a) O Docente;

b) O Aluno;

c) O Conselho de Turma;

d) O Coordenador Pedagógico e o Conselho Pedagógico;

e) O Encarregado de Educação;

f) Os órgãos de direção ou gestão e as estruturas de coordenação e supervisão pedagógica do conservatório;

g) Serviços com competência em matéria de apoio socioeducativo.⁹

A PAP é a derradeira etapa do percurso de um formando de um curso profissional, sendo constituída por uma apresentação e defesa de um projeto consolidado num produto material ou intelectual; numa intervenção ou numa atuação perante um júri, consoante a natureza dos cursos; e do respetivo relatório final de realização e apreciação crítica, demonstrativo de saberes e competências. O projeto é realizado sob orientação e acompanhamento de um ou mais professores, direcionando-se para temas e problemáticas observadas e desenvolvidas pelos alunos ligados aos contextos de trabalho.

⁹ Informação disponível em: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/regulamento-interno/>

A finalização com aproveitamento de um curso profissional, pressupõe a aprovação em todas as disciplinas do curso, na FCT e na PAP, obtendo-se a classificação final segundo a aplicação da seguinte fórmula, estipulada de acordo com a Portaria nº 74-A/2013, Diário da República nº 33/2013:

$$\mathbf{CF=[2\ MCD+ (0,3FCT+0,7PAP)] /3}$$

Sendo:

CF= classificação final do curso, arredondada às unidades;

MCD = média aritmética simples das classificações finais de todas as disciplinas que integram o plano de estudos do curso, arredondada às décimas;

FCT = classificação da formação em contexto de trabalho, arredondada às décimas;

PAP = classificação da prova de aptidão profissional arredondada às décimas.

Capítulo II – Prática Educativa Supervisionada

2.1 Introdução

Com o objetivo de iniciar o contacto com a prática pedagógica de Instrumento Jazz, no Ensino Profissional, foi estabelecido contacto com Carl Minnemann, docente de reconhecida experiência e que leciona a disciplina no CMJ, desde a inauguração do curso, no ano letivo de 2010/11.

Na altura em que se iniciou o estágio, a opção da Jobra era a que se colocava mais proximamente. Da mesma forma, era a que proporcionava um Curso Profissional de Contrabaixo Jazz, tutelado por um professor possuidor de grau de Mestre e Profissionalizado, dentro do Ensino Artístico Especializado. Por outro lado, a proximidade com o Carl, assim como a admiração que se nutro pelo seu trabalho, foram fatores decisivos para a escolha.

Em função da disponibilidade e compatibilidade de horários, as aulas foram agendadas para as segundas feiras de manhã, entre as 10 horas e as 13 horas e 30 minutos, bem como, para as quartas feiras, entre as 13 horas e 30 minutos e as 14 horas e 30 minutos. Correspondendo respetivamente às aulas de contrabaixo do Daniel Silva e do Gonçalo Naia. Durante o mês de março, houve o acréscimo de mais uma aluna, Maria Ramos, que decidiu mudar de instrumento e passou a integrar a reduzida classe de alunos do professor Carl Minnemann.

O estágio pedagógico, teve início a 27 de novembro de 2017. Devido a motivos que por vezes afetaram a assiduidade do observador, assim como a dos alunos e do professor cooperante, o estágio foi sempre pautado por algumas semanas, em que não foi possível realizar observações.

Pela disposição dos horários, foram observadas maioritariamente aulas do Daniel Silva, num total de quinze aulas. As aulas do Gonçalo Naia foram menos assistidas, com um total de oito. No que toca à Maria Ramos, por ter iniciado as aulas apenas no segundo período, assim como pela disponibilidade de todos, apenas houve oportunidade de assistir a quatro. Estes números, influenciaram as aulas a instruir e foi estabelecido um total de três a lecionar ao Daniel, duas ao Gonçalo e uma à Maria.

As planificações efetuadas tiveram em conta os conteúdos do programa da disciplina, mas sobretudo o momento em que cada aluno(a) se encontrava. A abordagem a cada aula, embora demonstre um certo cunho pessoal, foi articulada sempre em conjunto com o professor cooperante e o professor orientador. Foram elaboradas, na tentativa de

fazer chegar a matéria aos alunos, tendo em conta os seus particulares ritmos de aprendizagem, assim como as obrigações do programa.

2.2 Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

2.2.1 Instrumento Jazz – Contextualização

Inicialmente, o curso de instrumentista de jazz abriu com o contrabaixo como instrumento de referência, porém, rapidamente o baixo elétrico passou ao primeiro plano, tendo em conta não só a legitimidade óbvia do instrumento, mas também o facto da maioria dos alunos se apresentarem ao concurso de acesso, com o baixo elétrico como referência. Atualmente, os alunos podem inclusivamente concluir o curso profissional exclusivamente com esse instrumento e para além disso, a disciplina de Instrumento Jazz, tem uma componente de Dobragem Instrumental (*Doubling*), que está ligada a formações modernas de Jazz, surgindo associada a todos os instrumentos e visando a aquisição de conceitos básicos do domínio de outros instrumentos, tais como:

- Flauta Transversal e Clarinete: dirigido a Saxofonistas;
- Flugelhorn: dirigido a Trompetistas;
- Eufónio e Tuba: dirigido a Trombonistas;
- Percussão – Peles: dirigido a Bateristas;
- Percussão – Lâminas: dirigido a Vibrafonistas;
- Teclados (Piano Elétrico, Órgão e Sintetizadores): dirigido a Pianistas;
- Baixo Elétrico: dirigido a Contrabaixistas;
- Guitarra Acústica Dedilhada: dirigido a Guitarristas;
- No caso particular do instrumento Voz, a aquisição de conhecimentos básicos no domínio de um instrumento harmónico (Piano ou Guitarra) é essencial para o estudo e desenvolvimento do seu instrumento principal (Voz), criando uma maior autonomia e eficácia na aprendizagem individual. A componente do

Doubling deverá ser concretizada no Módulo Opcional, de acordo com as especificidades de cada instrumento anteriormente elencados.¹⁰

De acordo com o Plano de Estudos e Elenco Modular do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz, as disciplinas práticas estão estruturadas por épocas e estilos mais influentes da história do Jazz, onde a complexidade dos conteúdos aumenta progressivamente. Estas disciplinas de prática individual, visam o desenvolvimento no formando, de um conjunto de competências que perseguem os seguintes objetivos gerais:

- Adquirir um conjunto de conhecimentos sólidos ao nível técnico, relativos ao respetivo instrumento;
- Desenvolver progressivamente, competências nas áreas da execução, da técnica e do desempenho instrumental jazzístico;
- Desenvolver a capacidade de leitura à primeira vista de partituras;
- Dominar e aplicar escalas e modos na improvisação;
- Desenvolver a capacidade de transposição de fragmentos melódicos e harmónicos;
- Compreender, executar e improvisar sobre estruturas formais e harmónicas jazzísticas;
- Desenvolver a compreensão da linguagem e taxonomia do Jazz, de acordo com vários estilos/épocas: *Blues, Dixieland, Swing, Bebop, Cool, Hard Bop, Free, Bossa-Nova, Latin Jazz, Jazz-Fusão* e correntes do jazz contemporâneo;
- Adquirir competências técnicas que permitam compreender, executar e improvisar frases/*grooves* em *Swing, Even 8's, Double-Time Swing* (de acordo com o repertório-tipo);
- Desenvolver competências técnicas e artísticas com vista ao desempenho ao vivo e/ou em estúdio.¹¹

¹⁰ Informação retirada do documento "Plano de Estudos e Elenco Modular – Curso Profissional de Instrumentista de Jazz." Agência Nacional para a Qualificação. Informação disponível em: <http://www.angep.gov.pt/default.aspx>

¹¹ Informação retirada do documento "Plano de Estudos e Elenco Modular – Curso Profissional de Instrumentista de Jazz." Agência Nacional para a Qualificação. Disponível em: <http://www.angep.gov.pt/default.aspx>

Módulo nº	Designação	Duração de referência (horas)
1	Jazz nos anos 20 e 30 (<i>Blues, Dixieland</i>)	50
2	Jazz nos anos 40 e 50 (<i>Bebop</i>)	50
3	Jazz nos anos 40 e 50 (<i>Bebop e Cool</i>)	50
4	Jazz nos anos 60 (<i>Hard Bop</i>)	50
5	Jazz a partir dos anos 70 (<i>Electric Jazz, Jazz-Fusão, Latin-Jazz</i>)	50
6	Jazz a partir dos anos 70 (<i>Free Jazz</i>)	25
7	Módulo Opcional	25
Total de Horas		300

Tabela nº 2 – Elenco Modular da disciplina de Instrumento – Jazz.¹²

De seguida, apresento alguns exemplos dos Conteúdos, Objetivos Gerais e Competências da disciplina de Instrumento – Contrabaixo Jazz. Foram disponibilizados pelo professor Carl Minnemann e estão organizados por módulos, relativos a alguns dos níveis dos alunos acompanhados. Também serviram como orientação, na observação e planificação das aulas.

¹² Tabela retirada do documento "Plano de Estudos e Elenco Modular – Curso Profissional de Instrumentista de Jazz." Agência Nacional para a Qualificação. Informação disponível em: <http://www.angep.gov.pt/default.aspx>

Módulo 2 (10º ano)

Técnica

1. Escalas

a) Escala maior (continuação do módulo 1).

- Modo eólio;
- Modo dórico.

b) Escala menor harmónica.

- Modo mixolídio b9 b13.

2. Arpejos (continuação do módulo 1)

a) Tríades.

b) Quatríades.

- Diatónicas;
- Dominantes.

3. Progressões harmónicas

a) II-V-I maior.

b) V-I menor.

Repertório

1. Temas

a) *Standards II.*

b) *Jazz Blues.*

c) *Bebop I: blues.*

2. Improvisação

a) *Chord-scales.*

b) Arpejos (e ornamentação).

c) Clichés.

3. Transcrição

Conhecimentos:

- ☐ Funcionamento e afinação do instrumento;
- ☐ Funcionamento e preparação do arco;
- ☐ Desenvolver conhecimentos na improvisação;
- ☐ Posicionamento da mão esquerda/direita no domínio do instrumento;
- ☐ Definição de método de estudo;
- ☐ Qualidade sonora na projeção de som;
- ☐ Afinação.

Competências:

- ☐ Saber afinar o instrumento;
- ☐ Manter uma postura correta no domínio do instrumento;
- ☐ Reconhecer afinação/desafinação das notas tocadas;
- ☐ Sentido de pulsação;
- ☐ Trabalhar dinâmica sonora;
- ☐ Leitura à primeira vista;
- ☐ Reconhecimento das notas de todas as cordas ao longo do braço;
- ☐ Reconhecer quatríades: maior; menor; meia-diminuta.

Atitudes:

- ☐ Manter uma boa relação com o professor;
- ☐ Motivação no estudo do instrumento;
- ☐ Trabalhar de forma regular;
- ☐ Concentração durante o estudo;
- ☐ Boa assiduidade nas aulas.

Estratégias:

- ☐ Cultivar o gosto pelo Jazz através de audição de grandes referências musicais dentro do estilo;
- ☐ Explicação prática de aspetos teóricos abordados (pelo professor);

- Imitação (transcrições de linhas de *walking bass* e solos do instrumento);
- Audições em grupo (Combo);
- Provas de avaliação.

Conteúdos Programáticos:

Escalas:

- Reconhecer o modo eólio (escala menor natural);
- Reconhecer o modo dórico (segundo modo da escala maior);
- Reconhecer a escala menor harmónica;
- Reconhecer o modo mixolídio b9b13 (quinto modo da menor harmónica);
- Saber executar o modo eólio em todas as tonalidades numa oitava;
- Saber executar o modo dórico em todas as tonalidades numa oitava;
- Saber executar a escala menor melódica em todas as tonalidades numa oitava;
- Saber executar o modo mixolídio b9b13 em todas as tonalidades numa oitava.

Arpejos:

- Saber executar quatríades maiores em todos os tons;
- Saber executar quatríades menores em todos os tons;
- Saber executar quatríades dominantes em todas as tonalidades;
- Executar quatríades no estado fundamental e 1ª inversão.

Progressões Harmónicas:

- Reconhecer a progressão harmónica II – V – I maior;
- Reconhecer a progressão harmónica V – I menor;
- Saber executar progressões em todas as tonalidades, utilizando a tónica;
- Saber executar progressões utilizando tríades;
- Saber executar progressões utilizando quatríades;
- Saber executar os respetivos modos associados a cada grau.

Repertório:

- Ao longo do ano, o aluno irá executar repertório tradicional de *blues* e jazz standards;
- Executar a melodia dos temas abordados;
- Fazer acompanhamento em *walking bass* “a dois” e “a quatro”, utilizando os conhecimentos adquiridos;
- Utilizar escalas contínuas;
- Ornamentação melódica;
- Desenvolvimento motivico;
- Improvisação.

Transcrição:

- Ao longo do ano, o aluno deverá transcrever linhas de *walking bass* de obras selecionadas do repertório tradicional de jazz;
- Transcrever um solo de contrabaixo de obra selecionada do repertório tradicional de jazz;
- Deverá saber executar as transcrições no instrumento, procurando a sonoridade e expressão da gravação original.

Bibliografia:

- Realbook 1, Realbook 2, Realbook 3;
- Fakebook;
- Livros de estudo Jazz de Jamey Aebersold;
- “Building walking bass lines” – Ed Friedland;
- “Modern Walking Bass Technique” – Mike Richmond;
- “How to Improvise” – Hal Crook;
- “Melodic Structures” – Jerry Bergonzi;
- “The Music of Paul Chambers” – Jim Stinnet;
- “Walking in the footsteps of Paul Chambers” – Rob Gourlay.

Módulo 4 (11º ano)

Técnica

1. Escalas

- a) Escala maior – todos os modos.
- b) Escala menor melódica.
 - Modo lídio b7.
- c) “Escala *bebop*”: dominante.

2. Arpejos

- a) Quatríades (continuação do módulo 3).

3. Progressões harmónicas

- a) II-V-I menor.

4. Ritmo

- a) compasso $\frac{3}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{5}{4}$; subdivisão binária e ternária.

Repertório

1. Temas

- a) *Standards*.
- b) Bossa Nova.
- c) *Bebop: Rhythm Changes*.
- d) *Blues* menor.

2. Improvisação

- a) *Chord-scales*.
- b) Arpejos (inversões; ornamentação).
- c) Frases; clichés.

3. Transcrição

Conhecimentos:

- Funcionamento e afinação do instrumento;
- Funcionamento e preparação do arco;
- Desenvolver conhecimentos na improvisação;
- Posicionamento da mão esquerda/direita no domínio do instrumento;
- Definição de método de estudo;
- Qualidade sonora na projeção de som;
- Afinação.

Competências:

- Saber afinar o instrumento;
- Manter uma postura correta no domínio do instrumento;
- Reconhecer afinação/desafinação das notas tocadas;
- Sentido de pulsação;
- Trabalhar dinâmica sonora;
- Leitura à primeira vista;
- Reconhecimento das notas de todas as cordas ao longo do braço;
- Reconhecer quatríades: maior; menor; meia-diminuta.

Atitudes:

- Manter uma boa relação com o professor;
- Motivação no estudo do instrumento;
- Trabalhar de forma regular;
- Concentração durante o estudo;
- Boa assiduidade nas aulas.

Estratégias:

- Cultivar o gosto pelo jazz através de audição de grandes referências musicais dentro do estilo;

- Explicação prática de aspetos teóricos abordados (pelo professor);
- Imitação (transcrições de linhas de *walking bass* e solos do instrumento);
- Audições em grupo (combo);
- Provas de avaliação.
-

Conteúdos Programáticos:

Escalas:

- Reconhecer todos os modos da tonalidade maior;
- Reconhecer a escala menor melódica;
- Reconhecer o modo lídio b7 (quarto modo da menor melódica);
- Saber executar todos os modos da escala maior em todas as tonalidades numa oitava;
- Saber executar o modo lídio b7 em todas as tonalidades numa oitava.

Arpejos:

- Saber executar quatríades maiores em todos os tons;
- Saber executar quatríades menores em todos os tons;
- Saber executar quatríades dominantes em todas as tonalidades;
- Executar quatríades no estado fundamental e 1ª inversão.

Progressões Harmónicas:

- Reconhecer a progressão harmónica II – V – I maior;
- Reconhecer a progressão harmónica V – I menor;
- Saber executar progressões em todas as tonalidades utilizando a tónica;
- Saber executar progressões utilizando tríades;
- Saber executar progressões utilizando quatríades;
- Saber executar os respetivos modos associados a cada grau.

Repertório:

- Ao longo do ano, o aluno irá executar repertório tradicional de *blues* e jazz standards;
- Executar a melodia dos temas abordados;
- Fazer acompanhamento em *walking bass* “a dois” e “a quatro”, utilizando os conhecimentos adquiridos;
- Utilizar escalas contínuas;
- Ornamentação melódica;
- Desenvolvimento motivico;
- Improvisação.

Transcrição:

- Ao longo do ano, o aluno deverá transcrever linhas de *walking bass* de obras, selecionadas do repertório tradicional de jazz;
- Transcrever um solo de contrabaixo de obra, selecionada do repertório tradicional;
- Reconhecer o modo lídio b7 (quarto modo da menor melódica);
- Saber executar todos os modos da escala maior em todas as tonalidades numa oitava;
- Saber executar o modo lídio b7 em todas as tonalidades numa oitava.

Arpejos:

- Saber executar quatríades maiores em todos os tons;
- Saber executar quatríades menores em todos os tons;
- Saber executar quatríades dominantes em todas as tonalidades;
- Executar quatríades no estado fundamental e 1ª inversão.

Progressões Harmónicas:

- Reconhecer a progressão harmónica II – V – I maior;
- Reconhecer a progressão harmónica V – I menor;

- Saber executar progressões em todas as tonalidades utilizando a tónica;
- Saber executar progressões utilizando tríades;
- Saber executar progressões utilizando quatríades;
- Saber executar os respetivos modos associados a cada grau.

Repertório:

- Ao longo do ano, o aluno irá executar repertório tradicional de *blues* e jazz standards;
- Executar a melodia dos temas abordados;
- Fazer acompanhamento em *walking bass* “a dois” e “a quatro”, utilizando os conhecimentos adquiridos;
- Utilizar escalas contínuas;
- Ornamentação melódica;
- Desenvolvimento motivico;
- Improvisação.

Transcrição:

- Ao longo do ano, o aluno deverá transcrever linhas de *walking bass* de obras, selecionadas do repertório tradicional de jazz;
- Transcrever um solo de contrabaixo de obra, selecionada do repertório tradicional de jazz;
- Deverá saber executar as transcrições no instrumento procurando a sonoridade e expressão da gravação original.

Bibliografia:

- Realbook 1, Realbook 2, Realbook 3;
- Fakebook;
- Livros de estudo Jazz de Jamey Aebersold;
- “Building walking bass lines” – Ed Friedland;
- “Modern Walking Bass Technique” – Mike Richmond;
- “How to Improvise” – Hal Crook;
- “Melodic Structures” – Jerry Bergonzi;

- “The Music of Paul Chambers” – Jim Stinnet;
- “Walking in the footsteps of Paul Chambers” – Rob Gourlay.

Módulo 6 (12º ano)

Técnica

1. Escalas

- a) Escala menor melódica (continuação do módulo 5).
 - Modo alterado;
 - Modo lícrio #2.
- b) Escalas “bebop” (continuação do módulo 5).

2. Arpejos

- a) Tríades e quatríades (consolidação).

3. Progressões harmónicas.

- a) II-V paralelos.
- b) *Turnarounds*.

Repertório

1. Temas

- a) *Bebop: blues bebop*.
- b) Modal I.
- c) *Hardbop*.

2. Improvisação

- a) *Chord-scales*.
- b) Pentatónicas e UST's.
- c) Frases; clichés.

3. Transcrição

Conhecimentos:

- Funcionamento e afinação do instrumento;
- Desenvolver competências no uso do arco;
- Desenvolver conhecimentos na improvisação;
- Posicionamento da mão esquerda/direita no domínio do instrumento;
- Definição de método de estudo;
- Qualidade sonora na projeção de som;
- Afinação.

Competências:

- Saber afinar o instrumento;
- Manter uma postura correta no domínio do instrumento;
- Reconhecer afinação/desafinação das notas tocadas;
- Sentido de pulsação;
- Trabalhar dinâmica sonora;
- Leitura à primeira vista;
- Reconhecimento das notas de todas as cordas ao longo do braço;
- Reconhecer quatríades: maior; menor; meia-diminuta; alterada; diminuta.

Atitudes:

- Manter uma boa relação com o professor;
- Motivação no estudo do instrumento;
- Trabalhar de forma regular;
- Concentração durante o estudo;
- Boa assiduidade nas aulas.

Estratégias:

- Cultivar o gosto pelo Jazz através de audição de grandes referências musicais dentro do estilo;
- Explicação prática de aspetos teóricos abordados (pelo professor);

- Imitação (transcrições de linhas de *walking bass* e solos do instrumento);
- Audições em grupo (combo);
- Provas de avaliação.

Conteúdos Programáticos:

Escalas:

- Reconhecer todos os modos da tonalidade maior;
- Reconhecer a escala menor melódica;
- Reconhecer o modo alterado (7º modo da menor melódica);
- Reconhecer o modo lócrio #2 (6º modo da menor melódica);
- Saber executar todos os modos da escala maior em todas as tonalidades e em duas oitavas;
- Saber executar o modo alterado em todas as tonalidades numa oitava;
- Saber executar o modo lócrio #2 em todas as tonalidades numa oitava.

Arpejos:

- Saber executar quatríades maiores em todos os tons;
- Saber executar quatríades menores em todos os tons;
- Saber executar quatríades dominantes em todas as tonalidades;
- Saber executar quatríades meio-diminutas em todas as tonalidades;
- Saber executar quatríades diminutas em todas as tonalidades;
- Executar quatríades no estado fundamental e nas 3 inversões.

Progressões Harmónicas:

- Reconhecer a progressão harmónica II – V interrompida (paralelos);
- Reconhecer a progressão harmónica II – V – I menor;
- Saber executar progressões em todas as tonalidades e em qualquer inversão;
- Saber executar progressões utilizando tríades;
- Saber executar progressões utilizando quatríades;
- Saber executar os respetivos modos associados a cada grau.

Repertório:

- Ao longo do ano, o aluno irá executar repertório tradicional de *blues* e jazz standards;
- Executar a melodia dos temas abordados;
- Fazer acompanhamento utilizando os conhecimentos adquiridos;
- Utilizar escalas contínuas;
- Ornamentação melódica;
- Desenvolvimento motivico;
- Improvisação.

Transcrição:

- Ao longo do ano, o aluno deverá transcrever linhas de *walking bass* de obras, selecionadas do repertório tradicional de jazz;
- Transcrever um solo de contrabaixo de obra selecionada do repertório tradicional de jazz;
- Deverá saber executar as transcrições no instrumento procurando a sonoridade e expressão da gravação original.

Bibliografia:

- Realbook 1, Realbook 2, Realbook 3;
- Fakebook;
- Livros de estudo Jazz de Jamey Aebersold;
- “Building walking bass lines” – Ed Friedland;
- “Modern Walking Bass Technique” – Mike Richmond;
- “How to Improvise” – Hal Crook;
- “Melodic Structures” – Jerry Bergonzi;
- “The Music of Paul Chambers” – Jim Stinnet;
- “Walking in the footsteps of Paul Chambers” – Rob Gourlay.

2.3 Perfil dos alunos

2.3.1 Daniel Silva

O Daniel, tem 19 anos e frequenta o 11^o ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz no CMJ. Entrou no curso como autodidata, tendo apenas contacto prévio com o baixo elétrico. Desde o início do passado ano letivo, tem desenvolvido o estudo de contrabaixo nas aulas quinzenais de Instrumento Técnico, pois ainda não possui instrumento próprio. Durante as aulas, e no seu estudo, o aluno usa frequentemente o baixo elétrico.

O seu processo de aprendizagem tem-se revelado bastante lento. Para além de não possuir estudos musicais prévios, o seu método de estudo tem apresentado inúmeras falhas, no entanto, é um aluno assíduo, pontual e que demonstra frequente disponibilidade para trabalhar, mantendo uma permanente disponibilidade para ouvir a orientação dos professores, pese por vezes, não ter clareza de espírito relativamente à sua autoavaliação e remetendo falhas ou erros para circunstâncias ou situações externas a si. No contexto de estudo individual, revela alguma desorganização e pouca assertividade. É um aluno que necessita de bastante acompanhamento.

Facilidades / Dificuldades

O aluno tem demonstrado muito empenho ao longo do ano letivo, mas como tem vindo a progredir muito lentamente, a aquisição de ferramentas novas tem vindo a ser condicionada por esse facto.

No baixo elétrico, apresenta bom desenvolvimento de capacidades técnicas, mas no campo teórico, ainda demonstra algumas dificuldades e faltas de concentração. Exibe uma leitura aceitável, mas dificuldades na capacidade de compreensão auditiva dos sons, ou audição (Gordon, 1989), bem como algumas dificuldades na compreensão de estruturas, assim como na componente rítmica.

2.3.2 Gonçalo Naia

O Gonçalo tem 17 anos e é finalista, pois frequenta o 12º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz no CMJ. É um aluno responsável, assíduo, pontual e segundo o professor cooperante, tem desenvolvido um percurso ascendente, baseado num forte empenho no estudo do instrumento e numa atitude de grande disponibilidade perante as propostas de trabalho. Para além das aulas de Instrumento, com o professor cooperante Carl Minnemann, o Gonçalo tem também aulas de Instrumento Técnico com o professor Demian Cabaud, o que se revela excelente para a sua progressão escolar, pois constrói os seus conhecimentos, apoiado em dois bons professores.

É um aluno extremamente interessado, com uma grande capacidade de organização e planeamento do seu estudo. Quando necessário, assume uma atitude de autocrítica, tentando sempre obter dos professores, a orientação para as suas expectativas e resolução de problemas, assim como para melhorar a sua metodologia de trabalho. Revela uma ótima relação pedagógica com os professores e comunidade escolar.

Facilidades / Dificuldades

O aluno apresenta um bom desenvolvimento de capacidades técnicas assim como de conceitos teóricos e analíticos. Demonstra uma boa leitura e facilidades no campo da improvisação.

Revela maiores dificuldades na utilização do arco e ainda não possui a mesma destreza técnica, nas posições mais agudas do instrumento. Demonstra também dificuldades rítmicas quando utiliza uma maior diversidade de figuras e ritmos. Enquanto acompanha ou improvisa, são frequentes os momentos em que perde a referência rítmica, do início e fim do compasso.

2.3.3 Maria Ramos

A Maria tem 17 anos e frequenta o 10º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz no CMJ. Entrou no curso para estudar guitarra jazz, mas ao fim de um semestre decidiu mudar de instrumento. No início da sua adaptação ao novo instrumento, passou por uma fase inicial em que apenas teve contacto com o baixo elétrico, no entanto, ao longo das últimas aulas quinzenais de Instrumento Técnico tem desenvolvido o estudo de contrabaixo.

Ao longo do semestre, a Maria tem respondido de uma forma positiva aos desafios propostos nas aulas. Tem demonstrado uma evolução adequada à exigência do programa, bem como alguma capacidade de autonomia no seu estudo. É uma aluna assídua e pontual, tendo apresentado empenho e vontade de trabalhar, embora como forma de potenciar as suas aptidões, deveria empregar maior esforço no seu estudo. A aluna, ainda não possui contrabaixo próprio e tem essencialmente orientado o seu estudo no baixo elétrico.

Facilidades / Dificuldades

A aluna tem demonstrado esforço na sua adaptação ao novo instrumento, que tem decorrido de uma forma proficiente. No baixo elétrico apresenta algumas capacidades técnicas devido à familiaridade com as cordas, mas no contrabaixo demonstra maiores fragilidades, sobretudo na condição física e técnica, necessária à execução do instrumento. Durante as aulas observadas, a aluna desenvolveu no baixo elétrico a construção de linhas de acompanhamento, em estruturas de *blues* e II-V-I, assim como exercícios com escalas e arpejos, na meia-posição e primeira posição do contrabaixo. Por não possuir instrumento próprio, ainda não teve contacto com técnica de arco.

2.4 Aulas lecionadas

2.4.1 Aula lecionada nº 1

Nome do aluno	Gonçalo Naia
Disciplina	Instrumento – Contrabaixo
Ano	12º ano (Curso de Instrumentista de Jazz)
Professor cooperante	Carl Minnemann
Professor orientador	Telmo Marques
Duração	60 minutos
Data e hora	18 de abril de 2018 / 13:30

Enquadramento das atividades

Esta aula servirá para consolidar aspetos técnicos relacionados com a utilização do arco, já que o aluno irá concorrer ao ensino superior e tal requisito é indispensável. Procurar-se-á aprofundar a solidez do domínio técnico do instrumento, com a execução de arpejos, nas várias posições do instrumento.

Objetivos

- **Gerais**

Dar continuidade ao trabalho exercido pelo professor cooperante;

Melhorar som, postura e técnica de arco;

Aprofundar execução de arpejos no instrumento.

- **Específicos**

- **Desenvolvimento Técnico**

Desenvolver a componente mecânica do corpo, na execução com arco;

Compreender como relacionar os diferentes fatores, na qualidade do som com arco: peso, velocidade e posição de contacto com a corda;

Desenvolver capacidades técnicas, presentes na execução de escalas e arpejos.

- **Desenvolvimento expressivo e interpretativo**

Desenvolver a técnica de arco, no sentido de aperfeiçoar o som e a afinação;

Trabalhar a postura e promover o relaxe muscular.

- **Competências a desenvolver**

Domínio da mecânica corporal, envolvida na execução com arco: postura, braço e mão direita;

Desenvolvimento da afinação e do som do instrumento;

Execução das tétrades e tríades do campo harmónico de Si bemol, em arpejos de uma oitava;

Dominar a execução de arpejos na quinta, sexta e sétima posição do instrumento.

Desenvolvimento da aula

- **Estratégias de ensino**

Execução da escala de Si bemol maior, com arco, utilizando diferentes digitações e articulações (notas separadas, duas a duas, três a três, etc.);

Correção de eventuais dificuldades com a utilização do arco (movimento corporal, peso, velocidade, posição, som, afinação);

Execução dos arpejos a uma oitava, sobre as tétrades e tríades do campo harmónico de Si bemol. Será pedida a utilização do arco, como também a técnica de *pizzicato*;

Execução dos arpejos do campo harmónico de Si bemol, encadeados em diferentes combinações de movimentos ascendentes e descendentes;

Em ambos os casos de execução de arpejos, serão utilizadas as digitações que favoreçam a transposição, devido à utilização das diferentes cordas e posições do instrumento;

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 as atividades, será fomentada a autonomia do aluno e a criação dos seus próprios exercícios. 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. Preparação dos recursos necessários e afinação dos instrumentos (5');

Execução da escala de Si bemol (15');

Execução dos arpejos do campo harmónico de Si bemol (35');

Autoavaliação e considerações finais (5').

Avaliação

Parâmetros		Níveis de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade e pontualidade.	Não é assíduo nem pontual.	É assíduo, mas pouco pontual.	É assíduo e pontual.
	Atenção e interesse.	Desinteressado; não questiona.	Interessado; não questiona.	Interessado; questiona.
Aspectos técnicos e artísticos	Som, afinação e técnica de arco.	Revela muitas dificuldades técnicas.	Revelou algumas dificuldades e cometeu alguns erros.	Executou os exercícios sem dificuldades e com técnica adequada.
	Conhecimento harmónico e execução de arpejos.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos arpejos.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.

Tabela nº 3 – Grelha de avaliação da primeira aula lecionada.

- **Recursos**

Dois contrabaixos com respetivos arcos; metrónomo.

2.4.1.1 Reflexão da aula lecionada nº 1

A utilização do arco no instrumento, envolve um trabalho muito complexo e que demora algum tempo a surtir efeito. No jazz, a utilização desse recurso nem sempre está presente, o que pode criar uma certa demora na aquisição de competências básicas, contudo, é um aspeto muito importante e que deve ser trabalhado logo a partir

do início do estudo do instrumento, pois é essencial para desenvolver a audição musical dos alunos (Gordon, 1989), o que promove uma melhor qualidade das suas capacidades de afinação.

O Gonçalo, tem desenvolvido um estudo excelente, mas pratica o instrumento, sobretudo com técnica de pizzicato. Quando toca com arco, revela maiores dificuldades em manter uma afinação precisa. Através dos seus notáveis professores de instrumento, o aluno tem a possibilidade de enriquecer e expandir os seus conhecimentos, tendo acesso à literatura, metodologia e técnica mais adequada ao seu progresso no estudo do arco. Apesar das dificuldades que demonstra, o aluno revela bom sentido de como organizar e desenvolver o seu trabalho, apresentando boa noção das suas facilidades e dificuldades. Ao longo do ano letivo, tem manifestado vontade de ampliar as suas capacidades.

Um dos objetivos desta aula, foi o de melhorar no aluno a sua execução com arco. Este processo requer muitas vezes que sejam feitas demonstrações, e como forma de rentabilizar ao máximo o tempo disponível, assim como de evitar quebras constantes no desenvolvimento da aula, entendeu-se ser necessário ter presente um segundo contrabaixo, para que desse modo, se pudesse demonstrar eficazmente as subtilezas e características de cada aspeto abordado.

No primeiro exercício proposto, centrado na execução da escala de Si bemol a duas oitavas, pretendeu-se que o aluno estivesse confortável com a posição do braço e mão direita, relativamente ao arco. Abordamos a forma como deve proceder, quanto ao movimento do braço e antebraço na execução de notas longas que utilizam a totalidade do comprimento do arco, assim como questões ligadas à flexibilidade e aos movimentos do pulso direito. Com estas considerações, pretendeu-se corrigir erros de posição do arco em relação às cordas, de forma a conseguir que o aluno toque, mantendo o arco a deslocar-se num movimento bem definido e mais rigoroso.

Ao longo dos exercícios, era notável que a oitava mais aguda oferecia mais dificuldades ao aluno. A forma como articulava diferentes aspetos presentes na execução com arco, não lhe permitia obter um desempenho satisfatório. Esses elementos, como a velocidade do arco; mudanças de direção; a utilização das cerdas todas; o peso do braço; a posição de contacto do arco com a corda, motivaram uma cuidadosa análise e discussão sobre cada qual, assim como a realização de exercícios complementares para melhor compreensão dos mecanismos envolvidos. Durante este processo, que se revelou mais longo do que estava planeado, ficou explícito que o aluno

foi capaz de compreender as correções que deveria contemplar e na maior parte das situações, o seu desempenho foi se tornando cada vez melhor.

Na segunda parte da aula, trabalhamos a execução dos arpejos do campo harmónico de Si bemol. Numa primeira fase, foi pedido ao aluno que os realizasse livremente, sem qualquer digitação imposta. Resolvemos começar por abordar o novo assunto com técnica de *pizzicato*, para que pudéssemos progredir mais rapidamente e para que as dificuldades que o aluno apresenta ao tocar com o arco não condicionassem o novo desafio.

O Gonçalo não teve qualquer problema em encontrar várias soluções para tocar cada arpejo, pese embora uma certa dificuldade em manter uma afinação correta em alguns momentos. Este exercício não trouxe qualquer situação desconhecida para o aluno, pois trata-se de matéria que já domina há bastante tempo. No seguimento dessa atividade, passamos a apresentar uma digitação que envolve tocar os arpejos utilizando sempre três cordas. Com esta configuração, o exercício levou o aluno a utilizar a quarta, quinta, sexta e sétima posição do instrumento. Esta organização, foi algo que o aluno nunca experimentou e apesar desse facto, manteve a execução do exercício com um rigor técnico significativo, embora apresentando algumas dificuldades, nas posições mais agudas.



Figura nº 1 – Segundo exercício proposto.

Mecanicamente, o aluno apresenta solidez na técnica da mão esquerda e durante o exercício, apenas tivemos que rever pequenos detalhes ligados à antecipação das notas quando esteve envolvida uma mudança de corda. A manutenção de uma curvatura correta nos dedos da mão esquerda, foi outro aspeto salientado no decorrer do exercício, mais especificamente durante a sexta e a sétima posição do instrumento, onde a sua aplicação se torna mais dificultada. Em ambas as situações, tentou-se isolar

as dificuldades do aluno e demonstrar-lhe como deve proceder para as ultrapassar, recorrendo a exercícios complementares que se foquem nas fragilidades observadas.

No final da aula, falamos sobre literatura que será útil ao aluno para desenvolver a técnica de arco. 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 melhor construir a aula.

2.4.2 Aula lecionada nº 2

Nome do aluno	Daniel Silva
Disciplina	Instrumento – Baixo Elétrico
Ano	11º ano (Curso Profissional de Instrumentista de Jazz)
Professor cooperante	Carl Minnemann
Professor orientador	Telmo Marques
Data e hora	23 de abril de 2018 / 10:05
Duração	60 minutos

Enquadramento das atividades

Por vontade do Daniel, em desenvolver aspetos mais ligados à improvisação, entendeu-se planear as suas aulas de forma a motivá-lo e a estimular-lhe o empenho no estudo. Foram contemplados ao mesmo tempo, conceitos que vão ao encontro das atividades que tem vindo a desenvolver com o professor cooperante, mas que também lhe trazem uma perspetiva diferente sobre as noções melódicas e harmónicas que já possui.

Objetivos

- **Gerais**

Dar continuidade ao trabalho exercido pelo professor cooperante;

Melhorar os conhecimentos harmónicos e melódicos;

Aprofundar a execução de escalas e modos no instrumento. Tocar os diferentes modos presentes numa estrutura de *blues* em Fá.

- **Específicos**

- **Desenvolvimento Técnico**

Desenvolver capacidades técnicas presentes na execução de escalas e modos;

Executar os diferentes modos presentes numa estrutura de *blues*, a um andamento médio.

- **Desenvolvimento expressivo e interpretativo**

Desenvolver o sentido de articulação e fraseado;

Desenvolver o sentido rítmico.

- **Competências a desenvolver**

Tocar a forma de *blues*, com os respetivos modos associados a cada acorde;

Adquirir noção das possibilidades harmónicas presentes no *blues*;

Executar os diferentes modos, a partir das notas mais importantes dos acordes (terceira e sétima);

Aumentar capacidades de audição (Gordon, 1989).

Desenvolvimento da aula

- **Estratégias de ensino**

Análise da estrutura harmónica do *blues*, com ênfase nos modos a utilizar em cada acorde e execução das diferentes notas dos acordes da sua estrutura harmónica (fundamentais, terceiras, quintas e sétimas);

Execução dos modos de cada acorde, desde a fundamental até à sétima e vice-versa, sobre um padrão de colcheias e utilizando movimentos ascendentes e descendentes;

Execução dos modos de cada acorde, desde a terceira até à nona e vice-versa, sobre um padrão de colcheias e utilizando movimentos ascendentes e descendentes;

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 as atividades, será fomentada a autonomia do aluno e a criação dos seus próprios exercícios. 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. Preparação dos recursos necessários e afinação do instrumento (5');

Análise harmónica do *blues* e discussão sobre os modos a utilizar (5');

Execução das diferentes notas de cada acorde da estrutura harmónica (10');

Execução dos diferentes exercícios com os modos dos acordes (35');

Autoavaliação e considerações finais (5').

Avaliação

Parâmetros		Níveis de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade e pontualidade.	Não é assíduo nem pontual.	É assíduo, mas pouco pontual.	É assíduo e pontual.
	Atenção e interesse.	Desinteressado; não questiona.	Interessado; não questiona.	Interessado; questiona.
Aspectos técnicos e artísticos	Som, técnica, ritmo e fraseado.	Revela muitas dificuldades técnicas.	Revelou algumas dificuldades e cometeu alguns erros.	Executou os exercícios sem dificuldades e com técnica adequada.
	Conhecimento harmónico e execução dos modos.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos modos.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.

Tabela nº 4 – Grelha de avaliação da segunda aula lecionada.

- **Recursos**

Baixo elétrico; amplificador; tablet com aplicação *iReal Pro* (pertencente ao aluno); colunas de som.

2.4.2.1 Reflexão da aula lecionada nº 2

O domínio da improvisação é extremamente vasto. Recursos como ritmo; escolha de notas; harmonia; musicalidade; dinâmica; entre outros, estão permanentemente a orientar as nossas escolhas enquanto improvisadores. De forma a não tornar este

processo de trabalho muito complexo, é comum no ensino de música, isolar cada ferramenta ao nosso dispor e trabalhá-la separadamente. Por este método, conseguimos evitar que o nosso foco de concentração se divida entre aspetos distintos, permitindo alcançar melhores resultados a longo prazo.

For example, if I select a single topic or aspect of improvisation [...] and focus my concentration on that topic alone while I improvise, I'm sure to develop more ability with that particular topic than if I solo without any specific objective (Crook, 1991, p.11).

Tendo em conta o trabalho que o Daniel tem vindo a fazer ao longo do ano, esta aula, serviu para colocar em prática conceitos que já lhe são familiares, mas que procuram introduzir mudanças na forma como desenvolve o seu pensamento em relação à harmonia de um tema. Os exercícios propostos, visam incutir no aluno estratégias e métodos de trabalho, que lhe permitam progredir na sua aprendizagem.

Na sua função de baixista, o Daniel cedo se habituou a apoiar as suas linhas de acompanhamento nas fundamentais e quintas dos acordes. Ao longo desse processo, torna-se menos comum encarar os acordes a partir de outras notas que compõem o modo. Como forma de desenvolver esse aspeto mental, que lhe permitirá ter melhor audição (Gordon, 1989) das notas disponíveis e mais elasticidade na sua utilização, começamos por escolher um tema em que o aluno tivesse a grelha harmónica memorizada, daí a preferência de um *blues* em Fá. Foi-lhe pedido que mostrasse em cada acorde, todas as notas que estão presentes. Na primeira etapa, seria esperado que fosse capaz de tocar apenas as terceiras de cada acorde e seguidamente, avançaríamos para as sétimas, depois as quintas e finalmente as extensões. Teoricamente este aspeto é do seu conhecimento, mas quando teve que tocar com o acompanhamento do *play-a-long* (*iReal Pro*), o aluno começou a demonstrar grandes dificuldades para cumprir com o objetivo, apresentando também algumas dúvidas no reconhecimento dos modos a executar em alguns pontos da harmonia, como no caso do acorde diminuto do quarto grau suspenso e o acorde dominante do sexto grau.

Seguidamente, foram apresentados dois livros que são essenciais para seguir como métodos de improvisação, *How to improvise* de Hal Crook, e o sexto volume de *Inside Improvisation Series* de Jerry Bergonzi. Dialogou-se com o aluno sobre a importância de seguir estes manuais e a forma como podem orientar o seu estudo sobre improvisação. No livro de Bergonzi, apresentou-se a fonte de onde foram retirados os exercícios desenvolvidos posteriormente.

Os exercícios consistiam em executar os modos de um *blues* em Fá, respeitando um padrão rítmico de colcheias e uma ordem de execução que seria desde a fundamental até à sétima do acorde em movimento ascendente e desde a sétima até à fundamental em movimento descendente. O mesmo foi pedido, mas com os modos a começar na terceira e a progredirem até à nona.



Figura nº 2 – Exercício com os modos de cada acorde de um *blues* em Si bemol, retirados do livro de 2003 de Jerry Bergonzi, *Inside Improvisation Series*, volume 6, *Developing A Jazz Language* (p. 10).

Durante a execução dos exercícios, o Daniel demonstrou facilidade em compreender os objetivos, mas as suas faltas de concentração, faziam com que tivesse bastantes dificuldades em executar os modos com acompanhamento do *iReal Pro*. Durante o início das atividades, tivemos sucessivamente que baixar a velocidade do andamento até chegarmos às 50 batidas por minuto (bpm), tendo o aluno mesmo assim apresentado dificuldades na segunda metade da estrutura harmónica. Perante esta situação, procurou-se incentivar sempre o aluno, fazendo reforços positivos mais frequentes e pedindo-lhe que executasse os exercícios sem acompanhamento, uma vez que dessa forma, não sentindo tanta pressão, acabava por encontrar as notas corretas, embora com prejuízo da componente rítmica.

No final da aula, o professor cooperante decidiu dar continuidade aos elementos que estávamos a trabalhar e focou a aula que lecionou de seguida, numa consolidação da matéria que fora apresentada ao aluno. Durante essa aula, o professor cooperante solicitou frequentemente a participação do professor estagiário, de forma a que o seu papel fosse mais ativo do que o de um mero observador.

2.4.3 Aula lecionada nº 3

Nome do aluno	Gonçalo Naia
Disciplina	Instrumento – Contrabaixo
Ano	12º ano (Curso Profissional de Instrumentista de Jazz)
Professor cooperante	Carl Minnemann
Professor orientador	Telmo Marques
Data e hora	23 de maio de 2018 / 13:30
Duração	60 minutos

Enquadramento das atividades

Esta aula servirá para consolidar aspetos rítmicos nos quais o aluno apresenta dificuldades. Procurar-se-á introduzir exercícios e estabelecer metodologias, que permitam ao aluno melhorar progressivamente as suas capacidades e estar mais confortável com a utilização de diferentes padrões rítmicos, enquanto acompanha e improvisa.

Objetivos

- **Gerais**

Dar continuidade ao trabalho exercido pelo professor cooperante;

Melhorar execução rítmica no instrumento;

Dotar o aluno de ferramentas, que lhe permitam desenvolver fluência rítmica.

- **Específicos**

- **Desenvolvimento Técnico**

Desenvolver a componente rítmica associada à improvisação;

Aperfeiçoar a métrica dentro do compasso quaternário.

- **Desenvolvimento expressivo e interpretativo**

Desenvolver ideias rítmicas mais sólidas que ampliem a diversidade de opções ao dispor do aluno;

Desenvolver musicalidade.

- **Competências a desenvolver**

Maior elasticidade e precisão no domínio rítmico;

Capacidade de tocar diferentes ritmos, ao longo de uma estrutura harmónica;

Percepção e antecipação de linhas rítmicas;

Noção de forma e estrutura musical;

Conceito de deslocamento rítmico e utilização de hemíolas.

Desenvolvimento da aula

- **Estratégias de ensino**

Escolha de um tema que o aluno tenha bem memorizado e que não possua muita complexidade harmónica, de forma a permitir maior concentração na parte rítmica dos exercícios que serão propostos;

Improvisação no tema escolhido, com recurso a frases de quatro colcheias consecutivas e que comecem sempre no primeiro tempo do compasso;

Deslocamento da frase de quatro colcheias ao longo dos diferentes tempos do compasso (1º tempo, contratempo do 1º tempo, 2º tempo, contratempo do 2º, etc.);

Construção de um solo, com base em ritmos previamente definidos, que contenham maior variedade de figuras rítmicas (semínimas, colcheias, tercinas, etc.). Os ritmos terão a duração de um a dois compassos quaternários;

Realização de deslocamentos rítmicos sobre as frases do exercício anterior;

Improvisação com utilização de frases que contenham hemíolas;

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 as atividades, será fomentada a autonomia do aluno e a criação dos seus próprios exercícios. 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. Preparação dos recursos necessários e afinação do instrumento (5');

Improvisação com frases de quatro colcheias consecutivas e posterior deslocamento rítmico ao longo do compasso (18');

Improvisação com recurso a ritmos previamente definidos e posterior deslocamento rítmico ao longo do compasso (18');

Utilização de hemíolas na improvisação (14');

Autoavaliação e considerações finais (5').

Avaliação

Parâmetros		Níveis de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade e pontualidade.	Não é assíduo nem pontual.	É assíduo, mas pouco pontual.	É assíduo e pontual.
	Atenção e interesse.	Desinteressado; não questiona.	Interessado; não questiona.	Interessado; questiona.
Aspetos técnicos e artísticos	Som, afinação, ritmo e fraseado.	Revela muitas dificuldades técnicas.	Revelou algumas dificuldades e cometeu alguns erros.	Executou os exercícios sem dificuldades e com técnica adequada.
	Capacidade de improvisação com frases de quatro colcheias.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos ritmos.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.
	Improvisação com recurso a frases rítmicas previamente definidas	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos ritmos.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.
	Utilização de frases com hemíolas	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos ritmos.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.

Tabela nº 5 – Grelha de avaliação da terceira aula lecionada.

- **Recursos**

Contrabaixo; metrónomo; piano.

2.4.3.1 Reflexão da aula lecionada nº 3

A planificação desta segunda aula do Gonçalo, foi elaborada segundo indicações do professor cooperante, que sugeriu trabalhar sobre as dificuldades rítmicas que o aluno evidenciou ao longo das aulas observadas.

A estratégia adotada para a planificação desta aula, foi a de isolar a vertente rítmica presente na improvisação e deste modo, tentar melhorar o desempenho do aluno, contribuindo para vencer as dificuldades apresentadas em situar-se na métrica do compasso enquanto toca.

O primeiro exercício proposto para a aula, mostrou que o aluno tem maior facilidade em improvisar com ritmos que começam no princípio do compasso, não apresentando diferenças entre frases que se iniciam a tempo ou a contratempo. Ao longo dos deslocamentos efetuados, sobre a frase de quatro colcheias, o Gonçalo demonstrou mais dificuldades quando terminava no quarto tempo, ou depois, quando a frase intercetava dois compassos, obrigando a dar mais atenção à mudança na harmonia. Neste ponto, foi-lhe pedido que tocasse o exercício apenas com uma nota, a dominante da tonalidade, para colocar mais foco no lado rítmico. Desta forma, obteve um melhor desempenho, mas por vezes enganava-se, o que leva a crer que o aluno terá que fazer um estudo mais aprofundado sobre ritmo, para colmatar as suas dúvidas. Esta noção das suas dificuldades está bem presente no aluno, que revela boa organização e método de estudo.

O segundo exercício da aula, levou-nos para frases rítmicas mais longas e complexas. Ao longo da sua execução e dos deslocamentos rítmicos que lhe foram aplicados, o aluno deu uma resposta positiva, mas sempre com pequenas falhas que obrigavam a baixar a velocidade do andamento. Por vezes foi necessário isolar o ritmo da parte melódica, tal como efetuado no exercício anterior.

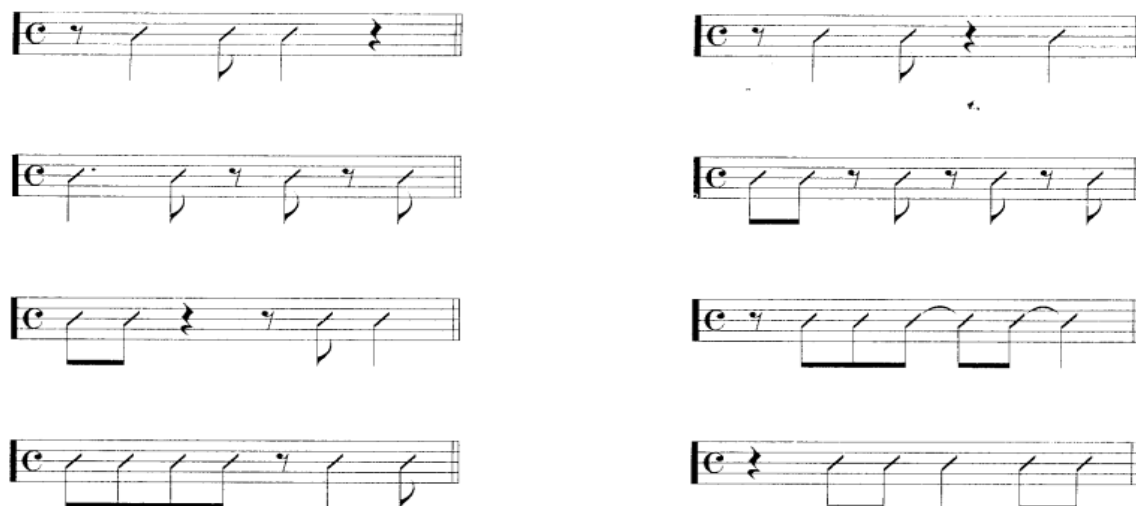


Figura nº 3 – Exemplo de alguns dos ritmos realizados na aula, retirados do livro de 1998 de Jerry Bergonzi, Inside Improvisation Series, volume 4, Melodic Rhythms (p. 16).

O último exercício proposto para a aula, abordou ritmos que têm a duração de três tempos, mas que são executados sobre um compasso quaternário, criando uma sobreposição de métricas diferentes. Com este exercício, consegue-se melhorar a horizontalidade da improvisação, criando maior independência das mudanças de compasso e ajudando também a desenvolver a noção de forma. O Gonçalo demonstrou algumas facilidades em realizar o exercício, mas não tivemos oportunidade de desenvolvê-lo mais até chegarmos a ciclos de oito ou mais compassos com hemíolas. Com o aproximar do final da aula, falamos sobre o livro de Jerry Bergonzi, que é uma ótima ferramenta para estudar ritmo na improvisação. Apontamos alguns exercícios que serão úteis para o desenvolvimento do Gonçalo, falamos sobre o trabalho que ele tem vindo a realizar ao longo do ano letivo e do seu futuro, pois em breve terminará o ensino secundário e ingressará no ensino superior para continuar a estudar instrumento.

2.4.4 Aula lecionada nº 4

Nome do aluno	Daniel Silva
Disciplina	Instrumento – Baixo Elétrico
Ano	11º ano (Curso Profissional de Instrumentista de Jazz)
Professor cooperante	Carl Minnemann
Professor orientador	Telmo Marques
Data e hora	28 de maio de 2018 / 10:05
Duração	60 minutos
Nota	Aula assistida pelo professor orientador

Enquadramento das atividades

Por vontade do Daniel em desenvolver aspetos mais ligados à improvisação, entendeu-se planear as suas aulas de forma a motivá-lo e a estimular-lhe o empenho no estudo, contemplando ao mesmo tempo conceitos que vão ao encontro das atividades que tem vindo a desenvolver com o professor cooperante, mas que também lhe trazem uma perspetiva diferente sobre as noções melódicas e harmónicas que já possui. Esta aula, deu continuidade aos assuntos que foram desenvolvidos na última aula lecionada ao aluno.

Objetivos

- **Gerais**

Dar continuidade ao trabalho exercido pelo professor cooperante;

Melhorar os conhecimentos harmónicos e melódicos;

Aprofundar a execução de arpejos no instrumento;

Tocar diferentes padrões melódicos de quatro notas sobre um *blues*.

- **Específicos**

- **Desenvolvimento Técnico**

Desenvolver capacidades técnicas presentes na execução de arpejos;

Executar os diferentes arpejos presentes numa estrutura de *blues* em Fá, a um andamento médio, começando na fundamental e progredindo até à nona de cada acorde (ex: 1357 e 3579);

Tocar sobre a grelha harmónica de um *blues*, padrões de quatro notas, utilizando diferentes combinações e permutações (ex: 1235, 3457, 5679);

- **Desenvolvimento expressivo e interpretativo**

Desenvolver o sentido de articulação e fraseado;

Desenvolver o sentido rítmico.

- **Competências a desenvolver**

Tocar a forma de *blues*, com os respetivos arpejos associados a cada acorde;

Adquirir noção das possibilidades harmónicas, presentes no *blues*;

Executar os diferentes arpejos a partir das fundamentais e das terceiras dos acordes, utilizando as notas da téttrade e a extensão da nona;

Realizar padrões melódicos específicos, que evidenciem as diferentes notas da harmonia;

Aumentar capacidades de audição (Gordon, 1989).

Desenvolvimento da aula

- **Estratégias de ensino**

Recapitulação da aula anterior e enquadramento com os objetivos a atingir, criando um sentido de progressividade;

Análise da estrutura harmónica do *blues*, com ênfase nos modos a utilizar em cada acorde. Será pedido ao aluno que identifique oralmente as várias notas de cada acorde;

Execução de arpejos sobre os acordes de uma estrutura de *blues* em Fá. Será utilizado um ritmo de quatro colcheias a começar no primeiro tempo. Serão solicitados os arpejos desde a fundamental até à sétima (1357) e desde a terceira até à nona (3579);

Execução de padrões melódicos sobre cada acorde da estrutura harmónica. Será utilizado um ritmo de quatro colcheias a começar no primeiro tempo. Serão solicitados padrões com diferentes combinações (ex: 1235, 3457 e 5679);

Realização de permutações sobre cada uma das combinações anteriores (ex: 2531, 5437 e 5967);

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 as atividades, será fomentada a autonomia do aluno e a criação dos seus próprios exercícios. 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. Preparação dos recursos necessários e afinação do instrumento (5');

Análise harmónica do *blues* e discussão sobre os modos a utilizar (5');

Execução dos diferentes arpejos previstos, sobre cada acorde da estrutura harmónica (15');

Realização dos diferentes exercícios com padrões melódicos, sobre os acordes da estrutura harmónica (30');

Autoavaliação e considerações finais (5').

Avaliação

Parâmetros		Níveis de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade e pontualidade.	Não é assíduo nem pontual.	É assíduo, mas pouco pontual.	É assíduo e pontual.
	Atenção e interesse.	Desinteressado; não questiona.	Interessado; não questiona.	Interessado; questiona.
Aspetos técnicos e artísticos	Som, técnica, ritmo e fraseado.	Revela muitas dificuldades técnicas.	Revelou algumas dificuldades e cometeu alguns erros.	Executou os exercícios sem dificuldades e com técnica adequada.
	Conhecimento harmónico e execução dos arpejos.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos arpejos.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.
	Conhecimento harmónico e execução dos padrões melódicos.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos padrões.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos padrões.

Tabela nº 6 – Grelha de avaliação da quarta aula lecionada.

- **Recursos**

Baixo elétrico; amplificador; tablet com aplicação *iReal Pro* (pertencente ao aluno); colunas de som; metrónomo.

2.4.4.1 Reflexão da aula nº 4

A segunda aula lecionada ao Daniel, insere-se na mesma temática que a anterior, surgindo como uma continuação lógica dos assuntos que desenvolvemos. Durante o tempo que separou ambas as aulas, o aluno não trabalhou a matéria que lhe fora apresentada da forma pretendida e esse fator teve algum peso nesta aula. Ao longo do desenvolvimento da aula, constatou-se que o Daniel continuava a apresentar dificuldades na compreensão de alguns dos acordes presentes no *blues*, sendo que essas falhas, eram as mesmas que tinha demonstrado na aula anterior. Todavia, o aluno conseguiu apresentar mais assertividade nesta aula e alcançou os objetivos mais consistentemente. A prática e estudo destes processos de improvisação, requerem sempre um treino prolongado e acumulativo.

Na aula anterior, trocamos algumas impressões sobre literatura existente, que pode ser tremendamente significativa para que o aluno desenvolva o seu estudo de improvisação, mas, sublinhamos novamente essa importância nesta aula, assim como a necessidade de introduzir uma certa rotina mais intensa, no estudo do instrumento e de improvisação.

No decorrer da aula, o Daniel experimentou tocar três diferentes padrões de quatro notas sobre a grelha harmónica de um *blues* (1235, 3457 e 5679). O objetivo traçado para realizar em seguida, seria o de executar pelo menos uma permutação sobre cada um dos padrões. Esse recurso serviria para otimizar e solidificar a utilização de padrões, assim como para tornar mais musicais alguns dos exemplos. Lamentavelmente, devido ao progresso do aluno na aula, não nos foi possível realizar esta tarefa final, pelo que lhe foi dada indicação para encetar este processo, quando voltasse a este tema no seu estudo diário.

A aula foi muito condicionada pela musicalidade do aluno e pelos seus erros frequentes. Devem ser tomadas ações, que procurem inserir o aluno na exigência do programa que acompanha o seu ano letivo, de modo a estabelecer um desenvolvimento mais significativo no seu desempenho.

2.4.5 Aula lecionada nº 5

Nome do aluno	Daniel Silva
Disciplina	Instrumento – Contrabaixo
Ano	11º ano (Curso Profissional de Instrumentista de Jazz)
Professor cooperante	Carl Minnemann
Professor orientador	Telmo Marques
Data e hora	28 de maio de 2018 / 10:05
Duração	60 minutos
Nota	Aula assistida pelo professor orientador

Enquadramento das atividades

Ao longo das aulas observadas, foi evidente o progresso do Daniel na utilização da meia e da primeira posição do contrabaixo. Os exercícios que o aluno desenvolveu, permitiram-lhe ser capaz de tocar todas as escalas maiores, os seus modos e arpejos, utilizando apenas uma extensão de uma oitava e meia do instrumento. Com esta configuração, o aluno realizava frequentemente saltos de oitava, mas já era capaz de realizar linhas de acompanhamento sobre os temas que estudou nas aulas de Combo.

As atividades propostas para esta aula, pretendem dotar o aluno de ferramentas que lhe permitam começar a explorar posições mais agudas no instrumento, o que levará a reduzir as suas limitações. Com a introdução destes exercícios, o aluno poderá ampliar os seus recursos técnicos e ganhará a possibilidade de começar a incluir na sua prática instrumental a execução de melodias do repertório de jazz.

Objetivos

- **Gerais**

Dar continuidade ao trabalho exercido pelo professor cooperante;

Melhorar os conhecimentos técnicos do aluno;

Trabalhar mudanças de posição com a execução de pequenas frases diatônicas;

Executar um estudo clássico para contrabaixo de Kupfer, em Dó maior, retirado do livro de estudos de Theodor Michaelis, Schule für Contrabass (Michaelis, 1891, p. 2).

- **Específicos**

- **Desenvolvimento Técnico**

Desenvolver capacidades técnicas presentes na execução de mudanças de posição;

Desenvolver a prática de leitura musical e a execução de estudos clássicos;

Desenvolver a execução de melodias.

- **Desenvolvimento expressivo e interpretativo**

Desenvolver o sentido de articulação;

Desenvolver o sentido rítmico;

Desenvolver a afinação.

- **Competências a desenvolver**

Capacidade de realizar mudanças de posição ao longo das diferentes cordas do contrabaixo, em combinações de três notas (trícordes) e quatro notas (tetracordes);

Desenvolver a afinação do instrumento;

Executar melodias no instrumento.

Desenvolvimento da aula

- **Estratégias de ensino**

Recapitulação da aula anterior e enquadramento com os objetivos a atingir, criando um sentido de progressividade;

Execução de exercícios técnicos com tricordes e tetracordes, ao longo das cordas sol e ré. Serão realizados inicialmente na primeira posição do instrumento, para depois serem transpostos até abrangerem a quarta posição;

Durante os exercícios, serão realizados tricordes com âmbito intervalar de uma terceira maior e no caso dos tetracordes, o âmbito será de uma quarta aumentada;

Leitura e execução de um estudo clássico para contrabaixo, onde o aluno irá colocar em prática alguns dos exercícios anteriores;

O aluno será convidado a realizar progressivamente transposições do estudo, para Ré e Mi bemol maior, contemplando dessa forma, mudanças de posição em diferentes tonalidades;

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 as atividades, será fomentada a autonomia do aluno e a criação dos seus próprios exercícios. 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. Preparação dos recursos necessários e afinação do instrumento (5');

Execução de exercícios com tricordes e tetracordes (20');

Leitura e execução do estudo clássico de Kupfer (20');

Realização de transposição do estudo clássico (10');

Autoavaliação e considerações finais (5').

Avaliação

Parâmetros		Níveis de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade e pontualidade.	Não é assíduo nem pontual.	É assíduo, mas pouco pontual.	É assíduo e pontual.
	Atenção e interesse.	Desinteressado; não questiona.	Interessado; não questiona.	Interessado; questiona.
Aspetos técnicos e artísticos	Som, técnica, ritmo e fraseado.	Revela muitas dificuldades técnicas.	Revelou algumas dificuldades e cometeu alguns erros.	Executou os exercícios sem dificuldades e com técnica adequada.
	Conhecimento harmónico / melódico e execução dos tricordes e tetracordes.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução dos exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução dos exercícios.
	Leitura musical e execução do estudo clássico.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de ler e executar o estudo.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na leitura e execução do estudo.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente leitura e execução do estudo.
	Realização de transposição do estudo.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de transpor o estudo.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na transposição e execução do estudo.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente transposição e execução do estudo.

Tabela nº 7 – Grelha de avaliação da quinta aula lecionada.

- **Recursos**

Contrabaixo; estante; metrônomo; partitura do estudo clássico.

2.4.5.1 Reflexão da aula nº 5

A planificação desta aula, dá continuidade ao estudo que o professor cooperante tem vindo a realizar com o Daniel nas aulas de Instrumento Técnico, em que tem utilizado o contrabaixo.

Durante algumas aulas de Combo e mesmo nas *jam sessions* semanais que o CMJ organiza, o Daniel tem experimentado tocar contrabaixo. O entusiasmo demonstrado pelo aluno é otimista, mas não suficiente. Se por um lado, ele demonstra vontade em aprofundar o estudo do instrumento, pelo outro, faltam-lhe ainda alguns conhecimentos básicos, que lhe vão permitir tocar com melhor afinação, postura e técnica.

Após observar os últimos progressos do aluno, durante as aulas do professor cooperante, foi tomada a decisão de começar a introduzir no estudo do aluno, técnicas que lhe permitem avançar no estudo do instrumento, para que possa conseguir realizar as suas opções num registo mais agudo. Desta forma tornar-se-á possível ao aluno, começar a estudar melodias e aumentar seriamente os recursos técnicos ao seu dispor.

Durante a realização dos primeiros exercícios, o aluno demonstrou boa técnica de mão esquerda, embora tivesse algumas dificuldades em cumprir as mudanças de posição com rigor. A afinação foi um parâmetro que esteve sempre presente. Apresentou alguma dificuldade em realizá-lo, embora tenha demonstrado uma boa noção de como as notas deveriam soar. Os exercícios com tricordes e tetracordes, foram realizados em diferentes posições mas apenas ao longo da primeira corda.

O aluno foi capaz de entender o objetivo dos exercícios e executar diferentes combinações de notas. Facilmente depreendeu a importância de continuar a desenvolver estes exercícios, para poder realizar progressos nas suas capacidades.



Figura nº 4 – Estudo de Kupfer em Dó maior realizado na aula.

Com a execução do estudo clássico de Kupfer, tivemos a oportunidade de pôr em prática algumas das passagens abordadas no exercício anterior. Foi a primeira vez que o Daniel teve contacto com repertório de música clássica, representando ao mesmo tempo uma oportunidade para aferir a sua capacidade de leitura musical, que foi suficiente para a realização do estudo.

Ao longo da sua execução, fomos nos apercebendo de uma má postura que o aluno desenvolveu na mão esquerda, quando realizava mudanças de corda na meia posição. Esta situação obrigou a uma interrupção da planificação, de forma a tentar corrigir as suas dificuldades, não nos permitindo proceder a uma transposição do estudo, o que nos apresentaria certamente outros desafios valiosos para o exercício educativo.

Embora esta tivesse sido a última aula lecionada pelo professor estagiário ao Daniel, no âmbito da realização do Mestrado em Ensino da Música, haverá brevemente oportunidade de continuar a ensiná-lo e deste modo, será possível dar continuidade aos aspetos trabalhados nesta aula, que precisam de amadurecimento e persistência.

2.4.6 Aula lecionada nº 6

Nome da aluna	Maria Ramos
Disciplina	Instrumento – Contrabaixo
Ano	10º ano (Curso Profissional de Instrumentista de Jazz)
Professor cooperante	Carl Minnemann
Professor orientador	Telmo Marques
Data e hora	28 de maio de 2018 / 12:20
Duração	60 minutos
Nota	Aula assistida pelo professor orientador

Enquadramento das atividades

Durante as aulas observadas, nas quais a Maria utilizou o contrabaixo, os exercícios efetuados, permitiram-lhe ser capaz de tocar todas as escalas maiores, os seus modos e arpejos, utilizando apenas uma extensão de uma oitava e meia do instrumento. Paralelamente, no baixo elétrico, a aluna tem também vindo a desenvolver exercícios técnicos, mas também tem trabalhado a construção de linhas de acompanhamento em formas musicais simples, bem como em temas que constam do repertório do módulo que frequenta.

As atividades propostas para esta aula, foram planificadas na sequência do estudo que a aluna tem vindo a efetuar com o professor cooperante. O tema escolhido para a aula, “Autumn Leaves”, pertence a uma lista de repertório que a aluna terá que apresentar na avaliação do presente módulo. As progressões harmónicas que se encontram no tema, essencialmente compostas por ciclos de quintas, estão de acordo com o grau de dificuldade que a aluna é capaz de cumprir.

Objetivos

- **Gerais**

Dar continuidade ao trabalho exercido pelo professor cooperante;

Reconhecer a tonalidade e os modos presentes no tema;

Arpejar as tríades e tétrades presentes no tema;

Tocar a forma do tema, utilizando linhas de acompanhamento a dois (duas mínimas por compasso) e a quatro (quatro semínimas por compasso), onde utilize fundamentais, terceiras e quintas de cada acorde.

- **Específicos**

- **Desenvolvimento Técnico**

Desenvolver a utilização da meia e primeira posição do contrabaixo, assim como o sentido de afinação e reconhecimento de notas;

Trabalhar a postura corporal na execução do instrumento;

Desenvolver a execução de tríades e tétrades.

- **Desenvolvimento expressivo e interpretativo**

Apurar o sentido rítmico;

Aperfeiçoar a afinação.

- **Competências a desenvolver**

Construção de linhas de acompanhamento a dois e a quatro, sobre a grelha harmónica do tema.

Desenvolvimento da aula

- **Estratégias de ensino**

Recapitulação da aula anterior e enquadramento com os objetivos a atingir, criando um sentido de progressividade;

Análise da estrutura harmónica do tema “Autumn Leaves”, com ênfase nos modos a utilizar em cada acorde. Será pedido à aluna que identifique oralmente as várias notas de cada acorde;

Execução de arpejos sobre as tríades e tétrades dos acordes do tema. Será utilizado um ritmo de quatro colcheias, a começar no primeiro tempo. Serão solicitados os arpejos desde a fundamental até à sétima (1357) e serão efetuadas transposições à oitava, sempre que seja necessário colocar o arpejo dentro do âmbito da meia e primeira posição;

Realização de linhas de acompanhamento a dois, sobre a grelha harmónica do tema, utilizando fundamentais e quintas dos acordes, assim como fundamentais e terceiras;

Realização de linhas de acompanhamento, à semelhança do ponto anterior, mas tocadas a quatro com repetição de notas, por exemplo: FF33 e FF55;

Realização de linhas de acompanhamento a quatro, sobre a grelha harmónica do tema, em que a aluna utilizará fundamentais, segundas, terceiras e quintas dos acordes, bem como aproximações cromáticas que contemplem terceiras maiores e quintas diminutas. Exemplo: F235, F233M (em acordes m7 e 7), F355dim;

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

Em todas as atividades, será fomentada a autonomia da aluna e a criação dos seus próprios exercícios. 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. Preparação dos recursos necessários e afinação do instrumento (5');

Análise harmónica do tema e execução de arpejos com tríades e tétrades (20');

Realização de linhas de acompanhamento a dois e a quatro (30');

Autoavaliação e considerações finais (5').

Avaliação

Parâmetros		Níveis de desempenho		
		Insuficiente	Suficiente	Bom
Comportamentais	Assiduidade e pontualidade.	Não é assídua nem pontual.	É assídua, mas pouco pontual.	É assídua e pontual.
	Atenção e interesse.	Desinteressada; não questiona.	Interessada; não questiona.	Interessada; questiona.
Aspetos técnicos e artísticos	Som, técnica, ritmo e fraseado.	Revela muitas dificuldades técnicas.	Revelou algumas dificuldades e cometeu alguns erros.	Executou os exercícios sem dificuldades e com técnica adequada.
	Leitura musical e conhecimento harmónico na execução das tríades e tétrades.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de ler e executar os exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na leitura e execução dos exercícios.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente leitura e execução dos exercícios.
	Realização de linhas de acompanhamento a dois.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de realizar linhas de acompanhamento.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução de linhas de acompanhamento.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução de linhas de acompanhamento.
	Realização de linhas de acompanhamento a quatro.	Revela poucos conhecimentos e não foi capaz de realizar linhas de acompanhamento.	Demonstrou bons conhecimentos, mas teve dificuldades na execução de linhas de acompanhamento.	Demonstrou bons conhecimentos e uma excelente execução de linhas de acompanhamento.

Tabela nº 8 – Grelha de avaliação da sexta aula lecionada.

- **Recursos**

Contrabaixo; piano; estante; metrónomo; partitura do tema “Autumn Leaves”.

2.4.6.1 Reflexão da aula nº 6

A aula planificada para ser lecionada à Maria Ramos, será de todas, a que mais se encontra ligada com o tema do projeto de investigação. Durante as observações de aulas da Maria e do Daniel, tivemos a oportunidade de assistir à forma como o professor cooperante lecionou esta temática e isso, tornou-se muito enriquecedor para o desenvolvimento deste trabalho.

O tema “Autumn Leaves”, nunca foi tocado pela aluna, no entanto ela já o conhecia, das aulas de Teoria e Análise Musical e de Técnicas de Improvisação. Os exercícios estipulados para a aula, não constituíam também uma novidade, pelo que, a aluna teve bastante facilidade em executar os objetivos, mesmo verificando-se um progressivo grau de dificuldade.

Autumn Leaves
(Les Feuilles Mortes) Music by Joseph Kosma
English Lyric by Johnny Mercer

Med. Swing A

The fall - ing leaves drift by my win - dow, The au - tumn
leaves of red and gold; I see your
lips, the sum - mer kiss - es, The sun - burned
hands I used to hold. Since you
went a - way the days grow long, And soon I'll
hear old win - ter's song, But I
miss you most of all, my dar - ling, When
au - tumn leaves start to fall.

Melody is freely interpreted rhythmically.

Figura nº 5 – Partitura do tema “Autumn Leaves”, retirada do The New Real Book de Chuck Sher (1988, p. 12).

Inicialmente, a aluna realizou linhas de acompanhamento apenas com o metrónomo a tocar o segundo e quarto tempo do compasso, mas no decorrer da aula, mostrou ser imprescindível a introdução de um acompanhamento ao piano, para a ajudar a situar harmonicamente e estruturalmente.

Durante a aula, a aluna demonstrou bons conhecimentos na forma como realizava as linhas de acompanhamento, exceto em certas ocasiões, onde a direção musical das suas linhas nem sempre tomava o sentido mais lógico. Após lhe termos clarificado essa situação, rapidamente adotou alterações que lhe iam sendo sugeridas, facto que lhe permitiu melhorar o seu desempenho.

Depois de abordarmos os padrões mais simples, fizemos uma síntese de alguns movimentos que a aluna também podia utilizar, mostrando-lhe que pelo facto da harmonia do tema assentar num ciclo de quintas, faz com que sempre que realize uma passagem diatónica descendente, irá encontrar o acorde seguinte ao fim de um compasso. As passagens que incluíam movimentos cromáticos a partir da terceira ou da quinta não apresentaram dificuldades à aluna, que soube integrá-las perfeitamente, compreendendo a distinção entre algumas delas cuja utilização era específica para apenas certos acordes.

Como trabalho de casa, foi solicitado à aluna que praticasse todas as passagens que vimos na aula e que escrevesse dois *chorus* de linhas de acompanhamento sobre o mesmo tema, para assim incorporar melhor os movimentos estudados.

A temática desta aula é importante para o desenvolvimento da aluna, pois tomou contacto com procedimentos e exercícios que irá aplicar em outros temas que virá a estudar durante o ano letivo. Ao longo das aulas seguintes, haverá oportunidade de verificar o seu progresso e dar continuidade ao seu estudo.

2.5 Aulas observadas

2.5.1 Metodologia

A observação de aulas, é sempre um procedimento de reflexão. Pressupõe a análise de uma relação dinâmica entre o professor e o aluno, com o sentido de fazer com que seja um espaço de aprendizagem e de contacto com uma diversidade de metodologias, abordagens, processos pedagógicos e formas de interação.

As aulas que foram observadas, apresentam uma característica que as afasta do ensino generalista. Por serem aulas individuais, fazem com que o ensino do instrumento, sem nunca se afastar de objetivos ou programa predefinidos, envolva o aluno numa participação mais ativa na construção do conhecimento. A relação estabelecida com o professor é geralmente mais próxima, aberta e descontraída, verificando-se no espaço da sala de aula, uma grande partilha bidirecional, assim como uma progressão do aluno mais sólida e atenta às suas necessidades mais pertinentes.

O procedimento adotado para as observações, apresenta características de grelhas de observação semiabertas, mas houve também a opção de manter uma certa recetividade para com qualquer particularidade que surgisse durante as aulas, apropriada a ser incluída nas observações.

Os aspetos que se procurou observar, estão relacionados com as características que o docente apresenta, questões ligadas à interação com os alunos e à organização e gestão da aula. Salientando-se os seguintes tópicos:

- O domínio dos conteúdos e a forma como são adequados ao aluno;
- A clareza na exposição dos conteúdos e dos objetivos;
- A aplicação de estratégias e metodologias de ensino;
- A exemplificação e a ligação entre conteúdos;
- Organização e gestão da aula;
- Criação de boas relações entre professor e alunos;
- Colocação de questões ao aluno e encorajamento da sua participação;
- Promoção da autoestima do aluno;
- Comportamento do aluno;
- Pontualidade.

2.5.2 Descrição e reflexão

2.5.2.1 Aulas observadas nº 1 e 2

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	27 de novembro de 2017, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 1 e 2

Passadas as devidas apresentações, o aluno foi informado sobre o motivo da presença do professor estagiário e acerca do acompanhamento que irá ser efetuado nas suas aulas. Como introdução, o professor cooperante colocou-nos a par dos assuntos desenvolvidos nas aulas anteriores, assim como dos objetivos propostos para estas duas aulas, que iriam dar continuidade ao estudo do tema “All the things you are”. As duas aulas, serão descritas conjuntamente, dado terem sido lecionadas da mesma forma.

Nas aulas anteriores, o aluno executou padrões de acompanhamento simples, como por exemplo: fundamentais e quintas a dois (F5) e a quatro, com condução para acorde seguinte (FF55b); fundamental, segunda, terceira e quinta (F235). Os padrões foram executados sobre a harmonia do tema.

Durante as aulas o aluno utilizou a aplicação *iReal*, presente no seu *tablet*, assim como uma coluna de som portátil que lhe pertence. Executou os exercícios no seu baixo elétrico, que ligou a um amplificador da escola.

Foi pedido ao aluno, para tocar sobre a harmonia os padrões de: fundamental, terceira, quinta e sétima (F357), de forma ascendente e descendente. Também foi solicitado o exercício de tocar semínimas sobre a secção A do tema, utilizando a escala de Lá bemol e Dó maior. A finalidade do exercício, seria a de criar linhas de

acompanhamento diatônicas, onde o aluno fosse capaz de estabelecer uma relação, entre a nota que toca e o acorde onde se encontra.

No decorrer das atividades, o aluno foi sempre estimulado a avaliar o seu desempenho e os seus conhecimentos. Quando o aluno cometia erros, o professor colocava questões, como forma de avaliar a noção que detinha sobre as suas imprecisões.

O aluno, demonstrou pouca assertividade durante a aula, mas demonstrou bom entendimento das suas dificuldades e de formas de as ultrapassar.

O professor, demonstrou sempre clareza na exposição da matéria. Tentou adequar os conteúdos às facilidades e dificuldades do aluno e na parte final da aula, reservou algum tempo, para fornecer vários exercícios que o aluno pode aplicar sobre a harmonia do tema, exemplificando sempre que necessário. O aluno foi aconselhado a adequar o andamento do tema às suas capacidades.

Estas aulas, assim como todas as observadas deste aluno, decorreram numa sala pouco confortável de um módulo pré-fabricado. A sala, de sensivelmente oito metros quadrados, possui pouca luz natural; um aparelho de ar condicionado; uma mesa; três cadeiras; uma estante e um amplificador para instrumentos elétricos. Ao longo das observações, foi possível ouvir-se música de aulas que estavam a decorrer nas salas contíguas, sem que tal afetasse o decurso normal das atividades.

2.5.2.2 Aulas observadas nº 3 e 4

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	08 de janeiro de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 3 e 4

Após um período de quase um mês, em que por vários motivos, o aluno não teve aulas de Instrumento, foram retomadas as observações na primeira aula do novo ano civil. À semelhança das aulas anteriores, também estas decorrem de forma conjunta.

O início da aula serviu para fazer um ponto de situação, sobre os assuntos que o aluno estudou durante esse intervalo de tempo. Seguidamente, como forma de apurar o seu trabalho, foi solicitado ao aluno que executasse alguns exercícios que tinham sido estabelecidos na aula anterior, tal como a realização dos padrões F235; FF55b e F357, sobre o tema “All the things you are”. Após a sua execução, o professor enumerou aspetos que correram bem: o aluno estudou; está mais consistente e melhorou o tempo. Também apontou aspetos a melhorar, como ser capaz de corrigir um erro o mais rapidamente possível e aspetos que não estão bem conseguidos, tornando-se mais limitativos, como a utilização de poucas digitações diferentes.

O professor identificou um outro problema no aluno, que ocupou o resto da aula. A sua incapacidade de manter uma boa relação entre a parte teórica e a parte auditiva da música, faz com que ele se apoie apenas nos desenhos de digitações que conhece, descurando a antecipação auditiva, que lhe permite conhecer um som antes de o tocar. Para tal, foi pedido ao aluno que tocasse as terceiras dos acordes do tema, apenas utilizando a corda Ré. Além das dificuldades apresentadas, o aluno mostrou-se incapaz de associar o exercício à melodia do tema, que dizia conhecer.

Seguidamente a aula tomou um rumo diferente. O professor abordou o aluno, com a sua perspectiva do que ele seria capaz de realizar com os conhecimentos que detinha, mas mostrando-lhe também o caminho que tem pela frente, para poder alcançar progressos evidentes. A sua ação foi exemplificada, ao solicitar que o aluno acompanhasse dois temas que nunca tocou, apoiando-se apenas na leitura de cifra harmónica. Os temas escolhidos, "Night and Day" e "The Days of Wine and Roses", apresentavam um grau de dificuldade semelhante, contendo no entanto situações harmónicas complexas para os conhecimentos que o aluno possuía. Apesar do desafio da circunstância, o desempenho do aluno foi bom, embora se tenha defendido sempre com os mesmos recursos.

O tempo restante foi utilizado para exercitar com o aluno, a execução em duas cordas, de arpejos sobre diferentes tétrades, como: Fmaj7; F7; Fm7; Fm7(b5); assim como de arpejos, contendo inversões sobre a harmonia do tema "All the things you are". Durante este período, o professor realizou bastantes exemplificações e aplicou diferentes estratégias, para conseguir que o aluno demonstrasse melhores resultados. A matéria foi transmitida de uma forma clara e bem estruturada, no entanto, o aluno demonstrou bastantes dificuldades em cumprir com as tarefas propostas.

A aula terminou, com o encorajamento do aluno, a continuar durante a semana o desenvolvimento dos assuntos abordados.

2.5.2.3 Aula observada nº 5

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia – Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	10 de janeiro de 2018, às 13:30
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 5

As aulas do Gonçalo Naia decorrem numa sala de aula diferente. Embora pertença ao mesmo módulo pré-fabricado e tenha pouca luz natural, a sala possui uma área maior e está melhor equipada, pois é utilizada para aulas de Combo e de Improvisação. Esta situação, manter-se-á durante todas as aulas do Gonçalo que foram observadas.

O aluno já tinha sido informado da presença do observador. Após as devidas apresentações, o professor introduziu os objetivos da aula, que foi focada nas dificuldades rítmicas do aluno e que já tinham vindo a ser trabalhadas há algum tempo. Os exercícios delineados, foram pensados com o objetivo de solidificar o sentido rítmico e a noção e estrutura do aluno. No decurso da aula, foram abordados os seguintes:

- Improvisar sobre um *blues* em Fá, com frases que comecem em diferentes pontos do compasso, com acompanhamento de piano e bateria.
- Improvisar, utilizando apenas semínimas como figura rítmica e só com o acompanhamento da bateria.
- Acompanhar o *blues*, com mínimas colocadas nos tempos um e três. No *chorus* seguinte, deslocar as mínimas para os tempos dois e quatro do compasso.
- Acompanhar com semínimas durante dois compassos da estrutura de *blues*, fazendo pausa nos dois seguintes. Ao longo dos *chorus*, foi deixando cair uma semínima de cada vez, até ficar apenas com uma por cada quatro compassos.

- Semelhante ao ponto anterior, mas com improvisação nos compassos onde havia silêncio.

Após estes exercícios, executados sobre um *blues* em FÁ, o professor pediu ao aluno que os aplicasse num contexto diferente, dando o exemplo do tema “Stella by Starlight”, que possui uma estrutura AABA e uma maior complexidade harmónica.

Embora o Gonçalo seja um aluno que procura constantemente formas de ultrapassar as suas dificuldades, mantendo uma rotina de estudo bem alargada e eficaz, observamos no professor, uma insistência em procurar estratégias que permitam ao aluno melhorar ainda mais o seu desempenho, assim como, uma partilha de formas de pensar, que orientam a maneira como aluno e professor tocam, de modo a criar melhores resultados através dessa interação.

Durante a execução dos exercícios, o aluno apresentou algumas falhas que soube identificar logo que ocorreram, sabendo também dar respostas adequadas aos desafios propostos pelo professor. Nesta aula, foi possível observar o fruto do trabalho do professor cooperante, na forma competente e organizada que a atitude do aluno demonstrou. Este já é o terceiro ano, em que o Carl Minnemann ensina o Gonçalo, notando-se uma relação muito saudável entre ambos e uma forma de trabalhar muito produtiva.

2.5.2.4 Aulas observadas nº 6 e 7

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia _Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	17 de janeiro de 2018, às 13:30 e às 14:35
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 6 e 7

Durante estas aulas, que decorreram de forma conjunta, foi desenvolvida a interpretação de melodias. O tema “Stella by Starlight”, que já tinha sido abordado em aulas anteriores, foi o escolhido para o efeito.

Nas várias execuções que pautaram as aulas, o aluno nunca recorreu à partitura do tema, no entanto, apesar do seu empenho, houve várias situações em que se enganou. Nas primeiras vezes foi dada maior liberdade de interpretação ao aluno, mas os erros frequentes, levaram o professor a falar da importância de primeiro realizar uma interpretação “branca”, fiel à partitura, para só depois, pensar em introduzir deslocamentos rítmicos, embelezamentos melódicos e outro tipo de ferramentas, que podem acrescentar algo mais ao tema.

Ao longo das aulas, foram utilizadas várias estratégias para conseguir obter uma execução mais rigorosa do aluno. Foi-lhe pedido que cantasse a melodia, com o professor a acompanhar ao piano, mas também que tocasse a melodia enquanto o professor a cantava. Deste modo, permitiu-se ao aluno reforçar a sua execução, para conseguir que o seu desempenho melhorasse quando não tiver qualquer tipo de ajudas.

Durante estas aulas, houve um espaço para diálogo com o professor cooperante, onde falamos sobre diferentes metodologias e estratégias que utilizamos para desenvolver a interpretação de melodias, sobre algumas opções harmónicas presentes no tema e sobre metodologias e estratégia diferentes.

De seguida, foi solicitada ao aluno uma redução melódica do tema, para proceder à utilização de embelezamentos melódicos. Ao longo da aplicação das técnicas faladas, foi notório o progresso do aluno e a forma como mostrou saber organizar a informação que obteve nas aulas, para conseguir continuar a desenvolver o assunto no seu estudo diário.

Devido à semelhança rítmica entre algumas frases do tema, tornou-se necessário fazer alusão a desenvolvimento motivico, para que o aluno não descuidasse este aspeto na sua execução. O professor, falou sobre a importância de garantir este aspeto e exemplificou várias vezes, utilizando motivos diferentes. O aluno foi encorajado a utilizar este recurso e quando não gostava de um qualquer motivo que utilizava, o professor mostrava-lhe que o mais importante, era garantir o seu correto desenvolvimento, pois isso suplantava a sua pertinência, citando a título explicativo, a quinta sinfonia de Beethoven, cujo primeiro andamento assenta sobre um motivo bastante simples, que não afeta a qualidade da obra de modo algum.

Como trabalho de casa, o professor pediu ao aluno, que também explorasse deslocamentos rítmicos, sobre os seus motivos, de forma a criar maior interesse na execução da melodia.

2.5.2.5 Aulas observadas nº 8 e 9

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	22 de janeiro de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 8 e 9

Ao longo destas duas aulas, foi dada continuidade ao tema “All the things you are” e à execução de arpejos da harmonia do tema. Notou-se claramente, que foram aulas com o objetivo de clarificar as recorrentes faltas de assertividade do aluno e de aprofundar as suas competências.

Devido ao progresso lento do aluno, o professor utilizou o tempo de aula para rever aspetos que já conhecia, mas que se encontram pouco desenvolvidos. Desta forma, também foi possível saber um pouco mais acerca do processo de estudo do aluno, que se tem revelado infrutífero.

Inicialmente, foi pedido ao aluno que voltasse a demonstrar os arpejos da harmonia do tema e quando ficou claro que não os conseguia tocar com o acompanhamento do *play-a-long*, o professor voltou a focar os seus esforços, em fazer com que o aluno ampliasse as digitações que conhece. Este processo foi exaustivo, pois o aluno cometia erros muito frequentes e demonstrava muita falta de concentração nos exercícios que lhe eram colocados.

Por se tratar de um tema muito complexo harmonicamente, o professor entendeu que seria boa altura para dar um passo atrás e voltar a um tema, “Autumn Leaves”, que o aluno já tinha abordado. À semelhança de “All the things you are”, este tema contém também um ciclo de quintas, que se revela mais simples e que o aluno deveria conseguir dominar claramente antes de progredir para temas mais difíceis.

Nesta aula, foi importante observar a forma como o professor lidou com o comportamento um pouco desinteressado do aluno e como tentou estimular a sua atenção. O aluno foi muitas vezes questionado sobre a matéria que estava a decorrer, mas mostrou muitas dúvidas e imprecisões, ficando evidente que a falta de conhecimentos musicais básicos, está a condicionar fortemente o seu desenvolvimento. Perante as dificuldades apresentadas, o professor não fornecia ao aluno as respostas de uma forma simples, obrigando-o a esforçar-se por cumprir com a exigência da aula, mas sabendo utilizar reforços positivos sempre que a situação o requeria.

No final da aula, o professor apontou alguns exercícios aos quais o aluno deveria dar prioridade, para que na aula seguinte possam existir novos desenvolvimentos na matéria que está a ser lecionada.

2.5.2.6 Aula observada nº 10

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia - Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	24 de janeiro de 2018, às 13:30
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 10

Esta aula observada foi a última do aluno, antes da avaliação final de módulo. Na prova, o Gonçalo terá que tocar dois temas com banda, onde mostre melodia; acompanhamento e improvisação. Haverá uma segunda avaliação, à disciplina de Instrumento Técnico, que se realizou uma semana depois e onde fez leitura à primeira vista e executou duas transcrições realizadas durante o presente módulo.

Durante esta aula, foi dada atenção ao tema “Alice in Wonderland”, um dos escolhidos pelo aluno para apresentar a exame, com especial incidência na interpretação da melodia e na forma como se pode tornar um princípio importante para desenvolver improvisação.

Após uma primeira aproximação à melodia do tema, o professor pede que o aluno improvise, para depois proceder a uma clarificação harmónica da secção *B*, onde o aluno mostrou mais dificuldades.

Nos momentos seguintes, foi discutida a prestação do aluno e o professor aconselha-o a improvisar à volta da melodia, pois permite-lhe estabelecer uma ligação mais “honesta” com o tema. O aluno referiu que praticava as melodias e improvisações dos temas, cantando com o acompanhamento de *play-a-longs*, ao qual, o professor remete o exemplo de Chet Baker, que conseguia ser extremamente melódico nas suas improvisações e detinha um discurso musical muito semelhante, quer estivesse a cantar ou a tocar trompete.

É proposto ao aluno, que execute a melodia à *capella* e no final, o professor pede ao aluno para se autoavaliar. Ele soube identificar corretamente as suas dificuldades e de seguida, com a intervenção do professor estagiário no contrabaixo e do professor cooperante no piano, foi tocado o tema, para que o aluno cantasse a melodia com letra. Esta situação levou o professor a abordar a importância de associar corretamente os ritmos às palavras, para que dessa forma possa abordar interpretações diferentes, sem se afastar da essência do tema. O professor exemplificou esta situação, cantando o tema com acompanhamento. O aluno fez mais algumas tentativas que tiveram melhor execução.

De seguida, procedeu-se a uma redução melódica do tema, que à semelhança do que aconteceu em anteriores aulas observadas, estabeleceu uma base de notas longas, que iriam servir como apoio para estruturar a sua improvisação.

Após algumas tentativas, houve ainda tempo para analisar o acompanhamento do aluno sobre o tema, para o qual, o professor pediu mais organização com os ritmos utilizados e simplificação na sua utilização.

Durante a observação, foi importante verificar que o aluno progride muito rapidamente, assimilando facilmente novos aspetos, sendo possível abordar e aprofundar mais conteúdos durante a aula e fornecer-lhe mais ferramentas para continuar o seu estudo, pois demonstra capacidade para o fazer.

2.5.2.7 Aulas observadas nº 11 e 12

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	29 de janeiro de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 11 e 12

No início das aulas, houve uma conversa entre professor e aluno. Ao longo dos últimos tempos o Daniel não tem correspondido às expectativas e não tem estudado o suficiente.

A falta de método de estudo, será talvez a prioridade a considerar primeiro, facto que motivou o professor a fazer exemplificações constantemente e a tentar demonstrar ao aluno como pode praticar os diferentes exercícios.

Os conteúdos da aula, visaram a análise do tema das aulas anteriores, “Autumn Leaves”. O professor, falou da tonalidade do tema e de como deve pensar nas diferentes secções do tema, alternando entre Si bemol maior e Sol menor. Explicou novamente o ii-v-i em Sol menor e o ciclo de quintas, presente na progressão harmónica do tema. Referiu quais os modos que encaixam em cada acorde, dando maior destaque ao quinto modo da escala menor harmónica. Por fim, demonstrou como pode iniciar improvisação no tema, recorrendo à utilização das escalas pentatónicas de Si bemol maior, ou Sol menor.

O aluno demonstrou dificuldade em identificar a estrutura do tema, assim como do tema “All the things you are” que estudou previamente. O professor clarificou-lhe a situação e mostrou algumas mnemónicas que podem ser utilizadas para memorizar a grelha harmónica.

Foram seguidamente realizados alguns exercícios mais simples, que visaram a execução das fundamentais, terceiras e quintas de cada acorde, mas o objetivo do

professor, que ocupou a maior parte das aulas, foi o de tentar ajudar o aluno a desenvolver a sua autonomia de estudo e mostrar-lhe como pode desenvolver diversas formas de praticar cada tópico. O professor salientou que é importante que o aluno tente abranger outras digitações, que lhe podem oferecer novas possibilidades e que além de começar a despender mais horas no seu estudo, o aluno deverá começar a ser capaz de desenvolver os exercícios, de forma a torná-los mais complexos e exigentes, contribuindo dessa forma para aumentar as suas capacidades.

Durantes as aulas, o professor contou bastante com a participação do aluno, como forma de identificar maus procedimentos na sua forma de pensar e de orientar o seu estudo. Foram realizados vários exercícios mentais, que são úteis para o aluno visualizar as opções dentro de cada acorde.

A utilização de reforços positivos e apoios à motivação do aluno estiveram bem presentes durante as aulas. Como trabalho de casa, o professor incumbiu o aluno de estudar a melodia do tema “Autumn Leaves”; os arpejos dos acordes e que realizasse linhas de acompanhamento, utilizando fundamentais e quintas, tal como fundamentais e terceiras.

2.5.2.8 Aula observada nº 13

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia - Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	31 de janeiro de 2018, às 13:30
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 13

Após ter realizado exame à disciplina de Instrumento, o aluno terá agora que preparar a próxima avaliação e a aula que observamos, procurou desenvolver a execução de duas transcrições realizadas pelo aluno, sendo elas: o solo de Scott LaFaro em “Waltz for Debbie”; a linha de acompanhamento e solo de Christian McBride, em “Alone Together”.

Durante a aula, o aluno realizou por várias vezes cada uma das transcrições, com acompanhamento das gravações; do metrónomo e sem qualquer tipo de acompanhamento. Houve várias situações onde o aluno cometeu erros de afinação e de ritmo, porém a atitude do professor, foi sempre a de realizar reforços positivos, alertando o aluno para o nível de exigência das transcrições realizadas.

Ao longo de cada transcrição, houve sempre lugar à correção de algumas passagens e foi solicitado ao aluno que as executasse mais lentamente, de forma a adequar a velocidade às suas capacidades. O trabalho realizado pelo aluno, foi motivo de elogios por parte do professor e durante a aula, notou-se melhorias na sua prestação.

O professor abordou o objetivo das transcrições, como sendo o de absorver novos conhecimentos, precavendo o aluno para dar prioridade à análise e compreensão do material utilizado nos solos, em vez de se preocupar tanto com a reprodução fiel, que poderá tornar-se extremamente difícil. Dessa forma, procurou incutir ao aluno uma noção de que será mais importante dominar o conteúdo dos solos, percebendo através

de análise o que está a acontecer a cada momento, em vez de privilegiar uma execução ao andamento a que os solos foram realizados.

2.5.2.9 Aulas observadas nº 14 e 15

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	05 de fevereiro de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 14 e 15

A parte inicial das aulas foi dedicada a aferir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana, tendo sido decidido começar por ouvir a melodia do tema “Autumn Leaves”. Como o aluno foi acompanhado pelo *iReal*, foi imediatamente notado que fez uma tremenda confusão, pois estudou a melodia em Mi menor, com um acompanhamento em Sol menor. O aluno afirmou que durante o estudo, não se apercebeu do choque de tonalidades!

Após a correção da situação, o aluno mostrou não conhecer bem a melodia devido aos erros sistemáticos e aos lapsos de memória. O professor demorou algum tempo a falar sobre a importância de um baixista conhecer bem as melodias dos temas, adotando um carácter motivacional, mas ao mesmo tempo, apontando fragilidades ao aluno e exigindo mais empenho.

Depois de nova tentativa com a melodia, o professor tenta apurar como o aluno está a raciocinar, demonstrando de seguida como se pode orientar, pensando por padrões; por acorde; ou por tonalidade. Nestes exemplos, incluiu a tonalidade em que o aluno estudou, assim como a tonalidade mais comum na qual este tema é tocado.

Chegou a altura do intervalo, mas o aluno foi aconselhado a utilizar esse tempo para rever novamente a melodia, após o qual, foi-lhe pedido que cantasse a melodia com o acompanhamento do *iReal*. Este processo mostrou que o aluno tem dificuldades muito graves em perceber a altura dos sons, o que se revela muito preocupante, contudo, quando voltou a tocar a melodia, apercebemo-nos de algumas melhorias na sua execução, o que levou a crer que não terá estudado tanto quanto afirmou, ou que o terá feito mal.

O professor falou sobre a forma como o aluno será brevemente avaliado, na sua prova de instrumento, adotando uma estratégia diferente ao mudar as configurações do *iReal*, para que os acordes sejam tocados com notas longas e apenas no primeiro tempo dos compassos. Com esta alteração, esperou que o aluno ganhasse melhor noção da forma.

Procedeu-se seguidamente, a uma simulação do que o aluno poderá esperar encontrar no seu exame. Foi-lhe pedido a melodia; um *chorus* de acompanhamento “a dois”, e outro “a quatro”; finalizaria, tocando novamente a melodia. Tudo isto seria feito a um andamento mais rápido do que aquele que estava a ser utilizado. O resultado foi dececionante. O aluno apresentou muita imprecisões e falhas a todos os níveis.

O professor decidiu dar alguns conselhos rápidos para as linhas de acompanhamento, que já tinham sido apresentados ao aluno em aulas anteriores, melhorando com isto o desempenho do aluno. Posteriormente, o professor abordou novamente a necessidade de o aluno introduzir digitações diferentes e pensar mais em inversões, finalizando a aula com nova imposição, desta feita, que o aluno estude novamente toda a matéria trabalhada durante as aulas.

De facto, este aluno revela muitas dificuldades e obriga o professor a um esforço notável para conseguir fazer com que ele cumpra com os requisitos de uma forma aceitável.

2.5.2.10 Aula observada nº 16

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia - Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	21 de fevereiro de 2018, às 13:30
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 16

Após ter realizado os exames de Instrumento, o professor voltou a trabalhar ritmo com o aluno, com o objetivo de colmatar as dificuldades que apresenta ao nível de estrutura e forma. Nas aulas anteriores, que não puderam ser observadas, o aluno trabalhou dois aspetos: improvisou sobre uma estrutura de *blues*, com a utilização de ritmos predefinidos; abordou o padrão rítmico do tema “Maiden Voyage”, que se apresenta na figura seguinte:

Med. Straight 1/8's
♩ = 128

Maiden Voyage

Herbie Hancock

The musical score for "Maiden Voyage" is presented in two systems. The first system is in common time (C) and features a bass line with a specific rhythmic pattern. The first measure is marked with a *mf* dynamic and a D^9_{SUS} chord. The second system is marked with an F^9_{SUS} chord. Performance instructions include "(bs. w/ pn. 8va b.)" and "(trp. w/ ten. 8va b.)".

Figura nº 6 – Padrão rítmico do tema “Maiden Voyage” (Sher, 1995, p. 229).

Ao aluno, foi solicitado que tocasse o ritmo do tema de várias formas: sem acompanhamento; com o metrônomo a marcar semínimas; com o metrônomo a tocar mínimas; finalmente, sobre a gravação do tema. Ao longo das atividades, o professor foi sugerindo ao aluno que sentisse a subdivisão do ritmo à colcheia, para melhorar a execução, fazendo também reparos à duração e ataque de certas notas, para melhorar a expressividade do padrão. Posteriormente o professor acompanhou o aluno na bateria, tentando ajudá-lo a sentir a subdivisão rítmica.

Devido aos erros frequentes que o aluno apresentou, o professor sugeriu que tentasse antecipar mentalmente o ritmo do padrão e que desenvolvesse referências para saber onde se encontrava o primeiro tempo de cada compasso.

Seguidamente, foi proposto ao aluno um exercício de omissão de notas, em que as retirava do ritmo de forma progressiva, até ficar apenas com uma por cada dois compassos. O aluno mostrou algumas dificuldades em saber situar-se na estrutura do padrão.

Foi também aplicado um tipo de exercício, que já tinha sido desenvolvido pelo professor em aulas anteriores. Consistiu em executar alternâncias entre acompanhamento e improvisação, respeitando as durações de: um compasso para cada item; dois compassos por item; quatro compassos por item. Após manifestar algumas imprecisões na improvisação, foi sugerido ao aluno que utilizasse apenas um tipo de figuras rítmicas, tendo começado pelas mínimas.

A aula terminou sem que se tenha chegado a resultados muito relevantes, pelo que, a matéria terá continuação em aulas seguintes. O aluno demonstrou, como sempre, saber dar continuidade à matéria abordada ao longo do seu estudo diário.

2.5.2.11 Aulas observadas nº 17 e 18

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	26 de fevereiro de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 17 e 18

Estas aulas, apresentaram um aluno com uma motivação diferente. Em casa estudou o tema “Nardis”, tendo demonstrado muito interesse em continuar o estudo, juntamente com o seu professor.

No início das aulas, foram analisados aspetos relacionados com a estrutura do tema e a harmonia. Foram realizados exercícios com arpejos, padrões e modos da grelha harmónica. O aluno demonstrou algumas dificuldades em realizar arpejos descendentes; arpejos que não começam na fundamental do acorde; assim como na utilização do quarto dedo da mão esquerda. Alguns destes exercícios foram executados dentro de um padrão rítmico de quatro colcheias, a começar no terceiro tempo do primeiro compasso e outras quatro colcheias, a começar no primeiro tempo do segundo compasso.

Antes de executar os exercícios sobre a totalidade da grelha harmónica, o professor sugeriu a utilização de *loops* de dois ou quatro compassos, para desenvolver mais segurança na execução do aluno. Este por sua vez, começa a compreender melhor as suas dificuldades e faltas de concentração.

A postura adotada pelo professor foi sempre de diálogo com o aluno, para que ele entenda as suas dificuldades e fragilidades, podendo começar a ganhar mecanismos que lhe permitam corrigir mais rapidamente os erros que comete.

O aluno é incentivado a improvisar sobre o tema, mas o professor estabelece a regra de usar apenas os arpejos que trabalharam, permitindo liberdade rítmica. Como o aluno

demonstra algumas dificuldades em manter-se dentro dos parâmetros estabelecidos, o professor exemplifica o exercício, tal como vinha acontecendo ao longo da aula.

Nestas aulas, houve progresso na ação do aluno, tendo demonstrado um empenho muito mais satisfatório.

2.5.2.12 Aula observada nº 19

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento Técnico
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	26 de fevereiro de 2018, às 12:20
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 19

Esta aula decorreu imediatamente após as aulas nº 17 e 18, no entanto, foi tomada a opção de ser analisada à parte, não só por se tratar de uma disciplina diferente – Instrumento Técnico – como também, por contemplar uma matéria diferente da observada nas aulas precedentes.

Foi retomado o tema “Autumn Leaves”, que tinha vindo a ser observado em aulas anteriores. O aluno já é capaz de tocar a melodia do tema, embora cometa erros na disposição rítmica das frases. Apesar do seu avanço, o professor desdobra-se numa extensa repreensão, argumentando sobre a necessidade de o aluno estudar regularmente aspetos já conseguidos, para que não se desvançam. Em aulas que não puderam ser observadas, o aluno já tinha atingido melhores resultados com o tema em questão.

Após uma breve exemplificação sobre a ligação entre a melodia e harmonia do tema, é solicitado ao aluno que volte a tocar, desta feita, a um andamento mais rápido,

prossequindo depois para uma linha de acompanhamento, que o aluno realiza de forma desanimadora, cometendo diversos erros.

Nesta altura, o professor introduz um retrocesso na utilização de mecanismos para construção de linhas de acompanhamento, pedindo a execução de padrões mais básicos, como apenas fundamentais, ou fundamentais e quintas.

O desmoronar das capacidades do aluno começam a afetar o seu desempenho, fazendo com que se torne mais impreciso e mostrando dificuldades que já pareciam ultrapassadas. Para finalizar a aula, o professor inquiriu o aluno sobre a sua autoavaliação, obtendo uma resposta extremamente surpreendente. Além de não demonstrar qualquer noção do seu desempenho durante as últimas aulas, o aluno confessa esperar obter uma classificação final de dezoito valores! numa escala de zero a vinte. Ambicionando obter uma nota que pelo menos, não esteja abaixo de dezasseis valores.

Mais tarde foi tomado conhecimento, de que o professor cooperante solicitou a intervenção do coordenador de departamento, para obter aconselhamento e delinear novas estratégias sobre a forma como deverá ser conduzida esta situação.

2.5.2.13 Aulas observadas nº 20 e 21

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia - Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	28 de fevereiro de 2018, às 13:30 e às 14:35
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 20 e 21

Situada dentro da temática abordada na última aula, durante a primeira destas duas aulas, foram abordados diferentes padrões de acompanhamento sobre uma estrutura e *blues* em Fá:

- Semínimas;
- Mínimas colocadas nos tempos um e três do compasso;
- Mínimas colocadas nos tempos dois e quatro do compasso;
- Semínimas pontuadas;
- Contratemplos;
- Tercinas de semínima;
- *Broken feel*.

Ao longo de cada tópico, foi sempre estabelecido um diálogo entre professor e aluno, pretendendo-se analisar cada abordagem realizada pelo aluno no sentido de melhorar o seu desempenho. Foram discutidos aspetos ligados com: precisão rítmica; escolha de notas; direção das frases; som.

A utilização de semínimas foi sempre recorrente, servindo como apoio para as transições entre os diferentes padrões. O aluno demonstrou maiores imprecisões sempre que deixava de as executar, apresentando ao mesmo tempo, uma aplicação de vários recursos de forma desordenada. Este aspeto motivou a necessidade de o

professor cooperante exemplificar como utilizar os padrões de uma forma mais musical, apostando mais em desenvolvimento motivico. Foi citada a forma de tocar de contrabaixistas como Ray Brown e Ron Carter, para complementar a explicação.

O professor aludiu à colocação da mão direita do aluno sobre a escala do instrumento. Foi sugerido ao aluno, esforçar-se por tentar extrair do instrumento um som mais uniforme, recorrendo a uma posição da mão mais regular. Foi referida a experiência que o professor obteve quando participou num *workshop* do contrabaixista Rufus Reid, tendo esse aspeto sido abordado.

Na parte final da aula foi tentado uma nova configuração do exercício, desta feita, o professor pediu ao aluno que em cada ciclo de quatro compassos, reservasse apenas o último para utilizar os padrões que estavam a ser empregues. Com a execução do aluno, foi sublinhada a importância de acentuar cada grupo de quatro colcheias, como forma de auxílio rítmico para que não se desorientasse.

Na segunda aula foram trabalhados padrões de acompanhamento sobre o compasso irregular de sete por quatro (7/4). A aula, contou com a participação de um colega do Gonçalo, que o acompanhou na bateria. O tema desenvolvido na aula, "There will never be another you", foi escolhido pelo aluno.

No início, houve ocasião para clarificar algumas passagens harmónicas do tema, que o aluno não soube demonstrar corretamente. Seguidamente, o aluno foi solicitado a fazer uma compilação de padrões ou claves, que utiliza habitualmente em compassos de 7/4, tendo o professor acrescentado diversas variações rítmicas que ajudaram a ampliar as possibilidades. Inicialmente, foram apenas contempladas figuras como a semibreve, mínima e semínima, mas posteriormente, foi incluída a semínima pontuada.

Durante a aula o professor tentou sempre que o aluno entendesse a necessidade de trabalhar isoladamente cada um dos ritmos, antes de se aventurar a utilizar vários ao mesmo tempo. Os ritmos, que eram escritos no quadro da sala, foram colocados em prática nos 32 compassos do tema. Dividiam essencialmente o compasso de 7/4, em quatro tempos mais três, tendo o aluno sido aconselhado a continuar a explorar outras divisões de compasso, mas apenas depois de ser capaz de dominar a utilização de alguns dos exemplos estudados na aula. Semelhantemente à aula anterior, o aluno foi lembrado de que não deve estar constantemente a mudar de padrões, pois acaba por criar um discurso muito desordenado e tal não favorece a coerência musical da sua execução nem o suporte que é esperado de um baixista.

2.5.2.14 Aulas observadas nº 22 e 23

Nome do aluno(a)	Daniel Silva – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano / Módulo	11º ano / módulo 5
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	12 de março de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 22 e 23

Estas aulas decorrem após a prova de avaliação que o aluno deveria ter realizado, contudo, foi decidido adiar a prova para que o aluno tivesse mais tempo de preparação e fosse capaz de obter um melhor desempenho. O objetivo das aulas do presente dia, será fazer revisões à matéria que irá constar na avaliação.

Na primeira parte da aula o aluno teve que tocar uma transcrição (que lhe fora transmitida cerca de quatro semanas antes) de uma linha de acompanhamento sobre um *blues* em Dó, presente no livro de Mike Richmond, *Modern walking bass technique*, volume 1.

Durante a execução são corrigidas algumas notas erradas. O aluno toca a um andamento lento e sem metrónomo. Esporadicamente, o professor coloca questões ao aluno sobre a análise de alguns movimentos presentes na linha e também sobre a estrutura do *blues*. O aluno demonstra algumas dificuldades, especialmente quando encontra substituições harmónicas que o afastam ligeiramente da harmonia mais convencional.

Na segunda parte da aula, o aluno executa alguns modos da escala maior em duas oitavas. O primeiro selecionado foi o modo lícrio a começar em Fá. O aluno necessita de bastante tempo para conseguir visualizar as notas que o constituem, pelo que, o professor discute com ele sobre digitações e formas diferentes de pensar nos modos, para que ao possuir mais ferramentas, diminua o tempo que requer para chegar ao

objetivo. Foram também executados alguns arpejos com inversões, apenas numa oitava, sobre os acordes de: Fm7(b5); Bb7; Abm7; G7; Dbmaj7.

Após análise da situação do Daniel Silva por parte dos órgãos competentes do CMJ e com o objetivo de modificar a dinâmica das aulas, melhorar o desempenho do aluno e incutir-lhe maior motivação, o professor cooperante, reunido com o coordenador do curso e o Concelho Pedagógico do CMJ, estabeleceram que a aula de Instrumento Técnico realizada quinzenalmente, será lecionada em conjunto com a aluna Maria Ramos do 10º ano. Esta aluna mudou recentemente de instrumento e tem vindo a progredir rapidamente. Em termos pedagógicos, pensa-se também mudar as estratégias que têm vindo a ser adotadas com o aluno.

2.5.2.15 Aula observada nº 24

Nome do aluno(a)	Maria Ramos – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	10º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	12 de março de 2018, às 12:20
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 24

Esta será a primeira aula observada da Maria Ramos. O aluno Daniel Silva esteve presente e também assistiu pela primeira vez, ao abrigo da decisão pedagógica tomada mais recentemente.

A aluna iniciou o ano letivo tendo a guitarra como instrumento; porém, após ter realizado a avaliação final do primeiro módulo decidiu mudar de instrumento. O objetivo da aluna será estudar contrabaixo, mas como ainda está numa fase muito precoce, irá ser realizada uma primeira abordagem no baixo elétrico.

Nesta altura, o professor Carl Minnemann apenas lecionou duas aulas à nova aluna, precisando ainda de conhecer melhor as suas capacidades. A aula do presente dia, dará continuação aos assuntos desenvolvidos nas anteriores: escalas; arpejos; ritmo; linhas de acompanhamento no tema “All of Me”.

Os exercícios trabalhados durante a aula, foram os seguintes:

- Tocar uma escala pentatónica com apoio de metrónomo, alternando entre os ritmos de: semínimas; colcheias; tercinas de colcheia; semicolcheias.
- Tocar a escala de Sol maior com duas oitavas, utilizando quatro digitações diferentes.
- Tocar arpejos de duas oitavas, sobre as tétrades de: Gmaj7; G7; Gm7.
- Realizar linhas de acompanhamento com mínimas e semínimas sobre o tema “All of Me”, utilizando fundamentais; quintas; quintas com aproximação cromática ao acorde seguinte.
- Executar os arpejos dos acordes da grelha harmónica, com o padrão F357.

Ao longo dos diversos itens, o professor tentou adequar os conteúdos às capacidades da aluna, corrigindo eventuais erros que foram surgindo. Foi necessário fornecer algumas dicas sobre o emprego de diferentes digitações e sobre a forma como deve distribuir as notas por todas as cordas do instrumento. A aluna foi aconselhada pelo professor a melhorar a sua precisão rítmica e desenvolver as suas capacidades físicas, de modo a conseguir extrair do instrumento melhor som, mas numa perspetiva global, o professor motivou a aluna, assinalando que teve um excelente desempenho durante a aula. Como forma de continuar o estudo, o professor reservou os momentos finais da aula, para exemplificar alguns exercícios que a aluna deveria trabalhar para as aulas seguintes.

2.5.2.16 Aula observada nº 25

Nome do aluno(a)	Maria Ramos – Baixo Elétrico
Disciplina	Instrumento
Ano	10º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	19 de março de 2018, às 12:20
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 25

Ao contrário do que seria esperado, a aula de hoje teve que ser lecionada à Maria Ramos, sendo assistida pelo Daniel Silva. Tal sucedeu, devido à gestão do número de horas que foi atribuído a cada aluno(a).

O tópico principal da aula, será a construção de linhas de acompanhamento numa estrutura de *blues*. Foi fornecida à aluna uma partitura para ler à primeira vista, contendo alguns exemplos mais comuns, mas essencialmente, foi trabalhado apenas um *chorus* da linha.

A aluna apresentou uma leitura razoável, contudo, o professor utilizou o baixo elétrico do Daniel para fornecer um acompanhamento harmónico com as terceiras e sétimas dos acordes, que ajudasse a aluna a situar-se. Ao longo da execução, o professor foi alternando o acompanhamento com improvisação, notando-se que a aluna ia melhorando cada vez mais o seu desempenho.

O professor agiu de uma forma motivadora, à qual a aluna soube mostrar boa participação. Seguidamente foi lhe solicitado que improvisasse uma linha diferente da que estava a ser utilizada, devendo para tal recorrer a recursos simples que já tenha utilizado. A aluna responde de forma positiva com uma execução muito sólida. Nesta altura, o professor começou a tentar fazer com que o Daniel participasse na aula, colocando-lhe questões.

De seguida o professor mostrou alguns padrões simples que se centram à volta dos arpejos dos acordes da harmonia, solicitando à aluna que os utilize na construção de

uma linha de baixo. Novamente, a aluna demonstrou possuir uma boa compreensão da matéria, sendo capaz de aplicar novos conceitos que foram surgindo durante a aula.

Como trabalho de casa, a Maria e o Daniel, ficaram incumbidos de estudarem os cinco *chorus* da transcrição que o professor trouxe para aula e também, de criarem um *chorus* onde tentassem distanciarem-se um pouco das soluções que a linha contemplava.

2.5.2.17 Aula observada nº 26

Nome do aluno(a)	Gonçalo Naia - Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	12º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	11 de abril de 2018, às 13:30
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 26

Terminam-se as observações de aulas do Gonçalo Naia, voltando a um aspeto já observado numa aula anterior, a interpretação de melodias. O tema “Beautiful Love” foi escolhido pelo professor, por fazer parte da lista de *standards* que os alunos devem trabalhar durante o módulo. O aluno mostrou entusiasmo em abordar o tema escolhido, mas confessou não estar completamente à vontade com a escolha, por não ter o tema memorizado. O professor pediu-lhe para tocar a melodia e ao longo das tentativas que o aluno desempenhou, foi sempre melhorando a prestação, mostrando a melodia de uma forma mais assertiva e musical. Nas passagens onde o aluno mostrava mais dificuldades, foi necessário o professor chamar-lhe a atenção para reter informação e evitar repetir os mesmos enganos.

Inicialmente o aluno procurou interpretar a melodia, utilizando alguns deslocamentos rítmicos, contudo, o professor salientou a importância de mostrar maior rigor rítmico, pedindo-lhe também que fizesse uma interpretação “branca” da melodia, antes de arriscar numa interpretação pessoal. Este processo foi em tudo semelhante ao observado na aula em que o Gonçalo tocou o tema “Alice in Wonderland”. Ao aluno, foi seguidamente proposto que cantasse a melodia, tocando-a simultaneamente no contrabaixo, no entanto, continuou a apresentar várias falhas na execução. Como forma de não comprometer o resto da aula, o professor decidiu avançar com a matéria, salientando que o aluno deve continuar a estudar a melodia do tema.

Posteriormente foi debatida uma redução melódica da melodia, sendo depois aplicada como referência para improvisar no tema. Nesta altura, o professor exemplificou ao aluno algumas diferenças entre improvisar com uma abordagem à redução melódica, ou apenas centrado nos modos que podem colorir cada acorde. Com isto, realçou que a improvisação desligada da melodia do tema funciona bem, pois demonstra perfeitamente os acordes, embora não possua o mesmo relevo que uma improvisação à volta da melodia do tema, cuja execução do professor, foi notoriamente mais interessante.

Uma estratégia apresentada pelo professor, para desenvolver ou aprofundar o conhecimento sobre melodias e a capacidade de improvisar em seu torno, foi a realização de transposições, pelo que, de seguida foi pedido ao aluno que tocasse a melodia do tema um tom abaixo, na tonalidade de Dó menor. Posteriormente, foi pedido também uma transposição de quarta perfeita acima, para a tonalidade de Sol menor.

O professor também forneceu alguns exercícios que o aluno poderá desenvolver como forma de praticar embelezamento melódico, mostrando possuir bom domínio de conhecimentos, estratégias de ensino e metodologias.

2.5.2.18 Aulas observadas nº 27 e 28

Nome do aluno(a)	Daniel Silva - Contrabaixo
Disciplina	Instrumento
Ano	11º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	16 de abril de 2018, às 10:05 e às 11:15
Duração	60 minutos + 60 minutos

Descrição e reflexão das aulas observadas nº 27 e 28

Contrariamente ao que tem vindo a suceder-se, estas aulas do Daniel Silva decorreram numa sala diferente da habitual. Desta vez, foi utilizada a sala onde se realizam os ensaios de orquestra. Uma sala bem ampla com vários recursos ao dispor. O aluno também tem vindo a fazer progressos e a demonstrar mais empenho do que o habitual. Ultimamente tem manifestado vontade de progredir no estudo de contrabaixo, pelo que, estas aulas foram lecionadas nesse instrumento.

Ao longo da aula foram executados exercícios de criação de linhas de acompanhamento em *blues* e exercícios com arpejos. Como forma de adequar as dificuldades do aluno à adaptação ao instrumento, o professor limitou a sua utilização às posições mais graves do instrumento, que são a meia-posição e a primeira posição. Com estas restrições, o aluno pode utilizar uma tessitura de uma oitava e meio, que vai de Mi1 até Si2. Quando na execução de um arpejo, não lhe era possível continuar a direção ascendente, o aluno teve que efetuar transposições de uma oitava para baixo, de modo a completar o exercício.

Durante a aula, foi pedido ao aluno que tocasse linhas de acompanhamento “a dois” e “a quatro” sobre um *blues* em Fá. Foram realizadas a um andamento lento e apenas com recursos de escolha de notas mais elementares. Seguidamente foram executadas as tétrades e extensões, do campo harmónico de Fá e também os arpejos de diferentes tétrades: Fmaj7; F7; Fm7; Fm7(b5); F°7. O aluno também tocou algumas das tétrades, em outras tonalidades, como por exemplo: Gm7; G°7; Cm7(b5); Bmaj7; Dmaj7; E°7.

Durante os desafios propostos ao Daniel, notou-se claramente que ele tinha vindo a colocar mais dedicação no seu estudo. Em conversa com o professor cooperante, foi-nos dito que as últimas estratégias aplicadas ao ensino do Daniel têm vindo a mostrar a sua eficácia, revelando uma postura mais empenhada por parte do Daniel, que veio a ser exposta nas aulas de Combo; Orquestra; nas *jam sessions*; nas demais relações com os restantes colegas e professores do curso. Desde a última vez que foi observada uma aula do Daniel, passou-se cerca de um mês, com as férias da Páscoa situadas no meio.

O professor deu sempre o seu contributo, colocando questões ao aluno de forma a perceber o limite das suas capacidades e exemplificando sempre que tal se revelava necessário. Houve um enquadramento das atividades com os conhecimentos prévios do aluno e também lhe foram demonstradas formas de aplicar e desenvolver os exercícios estudados.

2.5.2.19 Aula observada nº 29

Nome do aluno(a)	Maria Ramos
Disciplina	Instrumento
Ano	10º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	16 de abril de 2018, às 12:20
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 29

À semelhança do Daniel Silva, também a Maria Ramos começou a fazer uma iniciação ao contrabaixo ao longo das últimas aulas. Esta aula, como habitualmente, decorreu com o Daniel Silva a assistir e teve como conteúdos, aspetos semelhantes aos que o Daniel trabalhou nas suas aulas. Como a Maria está um ano atrás do Daniel e a sua iniciação ao instrumento é mais recente, foi estabelecido um limite diferente, para a

aplicação dos exercícios no contrabaixo. A Maria, por enquanto, apenas utilizou a meia-posição do instrumento.

Os exercícios vistos na aula foram: a execução dos arpejos dos acordes presentes na grelha harmónica de um *blues* em Si bem; a construção de linhas de acompanhamento “a dois” e “a quatro”, apenas com a utilização das fundamentais e quintas dos acordes. Progressivamente, foram utilizadas as aproximações cromáticas de terceira maior e de quinta diminuta.

Comparativamente, esta aula teve objetivos que apresentaram um nível de dificuldade inferior relativamente à aula do Daniel. A Maria Ramos não mostrou dificuldades nos exercícios propostos e foi capaz de construir uma linha de acompanhamento a um andamento lento. Por ainda apresentar uma condição física frágil, foi constantemente interpelada pelo professor, que tentou apurar se a aluna estava a sentir dores nas mãos, durante a aula.

O professor durante os exercícios desenvolvidos, teve necessidade de exemplificar alguns dos objetivos, especialmente na parte da execução de arpejos. A transposição à oitava descendente que a aluna teve que realizar, foi o aspeto onde mostrou mais dificuldades, embora com o progredir das atividades, essas dificuldades se fossem atenuando.

A aluna demonstrou bastante interesse no estudo do contrabaixo e embora não possuísse instrumento próprio, até à altura veio a despender muito tempo na escola, utilizando o contrabaixo sempre que não houve aulas a decorrer.

2.5.2.20 Aula observada nº 30

Nome do aluno(a)	Maria Ramos
Disciplina	Instrumento
Ano	10º ano
Docente	Carl Minnemann
Data e hora	23 de abril de 2018, às 12:20
Duração	60 minutos

Descrição e reflexão da aula observada nº 30

No seguimento dos assuntos abordados nas últimas aulas, a Maria Ramos continua a desenvolver o estudo do contrabaixo. Esta aula apresentou uma dinâmica diferente do habitual, decorrendo após o professor estagiário ter lecionado a primeira aula ao Daniel Silva. O professor cooperante utilizou a aula seguinte para consolidar os assuntos preparados pelo professor estagiário, tornando a sua participação mais ativa. O mesmo teve lugar na aula com a aluna posterior, Maria Ramos.

Os assuntos que foram trabalhados durante a aula, foram transmitidos pelo professor cooperante no início da aula e visaram a execução de modos e escalas, abrangendo apenas a meia-posição e a primeira posição.

Começou-se por pedir à aluna um exercício fácil, a execução de um mixolídio em Lá. A aluna não teve problemas em tocar as notas corretas com rigor rítmico, no entanto, a forma como posicionava a mão esquerda na escala chamou a atenção, pois não estava a antecipar corretamente as mudanças de corda, não lhe permitindo manter uma afinação correta. Decidiu-se abordar itens relacionados com o posicionamento da mão esquerda, como a curvatura da mão e o afastamento entre os dedos indicador e médio. A aluna já tinha sido elucidada nesse campo pelo professor cooperante, mas é um aspeto que talvez venha a demorar algum tempo a ser bem executado. Dedicamo-nos de seguida, a apresentar um exercício simples que o professor estagiário executa com os seus alunos, onde são trabalhadas antecipações de corda com os diferentes dedos. A aluna compreendeu perfeitamente o objetivo do exercício, no entanto, demonstrou alguma hesitação na sua aplicação num contexto diferente.

Após a participação do professor estagiário na aula, o professor cooperante apresentou também um exercício que foi aplicado na execução da escala de Sol bemol. Esta escala já apresenta um nível de execução mais exigente, pois não possui notas que possam ser tocadas nas cordas soltas, obrigando a um maior esforço físico por parte da mão esquerda.

Como forma de ajudar na realização de mudanças de posição e também a situar auditivamente a aluna, o exercício obrigava a que as notas da escala fossem tocadas segundo uma lógica diferente, pois tinha em conta a dificuldade de algumas passagens que envolviam simultaneamente mudança de corda e de posição. Desse modo, o exercício apenas permitia que se realizasse um aspeto de cada vez, ajudando na execução mecânica da mão esquerda. Esta situação mais complexa, criou alguma confusão inicial na aluna, mas rapidamente ficou ciente do objetivo e da forma correta de o desenvolver.

Nesta aula, pensa-se que as estratégias adotadas e os conteúdos foram adequados ao desenvolvimento da aluna. Pelo seu comportamento, a aluna mostrou empenho e vontade de ultrapassar dificuldades, mas o aspeto mais importante ao qual demos atenção enquanto professores foi a motivação, pois a execução de exercícios técnicos não costuma ser muito popular entre os alunos mais principiantes.

2.6 Reflexão sobre a prática pedagógica

A realização deste estágio pedagógico, permitiu ampliar a noção da importância desempenhada pela formação de professores na construção de novos conhecimentos. A realidade das Escolas Profissionais não era de toda uma situação que desconhecêssemos, no entanto, a realização do estágio permitiu um olhar mais profundo sobre as relações de partilha que existem entre os diferentes intervenientes na instituição escolar e a dinâmica presente na ação pedagógica.

Os constantes desafios que os docentes enfrentam ao longo do processo educativo, obrigam a que sejam capazes de se adaptar e transformar, como forma de encontrar estratégias e ferramentas aptas à solução das dificuldades que surgem. Ao longo da realização deste Mestrado em Ensino de Música, ficou sublinhada a necessidade de planejar antecipadamente a prática letiva e de manter simultaneamente uma atitude de

recetividade para com todas as situações que possam surgir durante o ensino, mas também ficaram evidenciadas várias questões que podem ser um ponto de partida para reflexões, que permitem implementar melhorias no desempenho dos professores de música. Através da reflexão, os docentes constroem uma identidade profissional mais completa e abrangente, que lhes possibilita desempenhar um papel mais preponderante na forma com se relacionam com os diferentes elementos envolvidos na educação.

A formação deve estimular uma perspectiva crítico-reflexiva, que forneça aos professores os meios de um pensamento autónomo e que facilite as dinâmicas de auto-formação participada. Estar em formação implica um investimento pessoal, um trabalho livre e criativo sobre os percursos e os projectos próprios, com vista à construção de uma identidade, que é também uma identidade profissional (Nóvoa, 1992, p. 25).

Ao compreender o facto de que para poder lecionar não é suficiente possuir competências musicais enquanto intérpretes; compositores ou improvisadores, a aposta na profissionalização, permite aos professores de música criar e desenvolver competências no âmbito da pedagogia, para que se possam tornar algo mais que meros executantes, não querendo que isto possa significar que se deva retirar importância a este aspeto, mas antes pelo contrário, deve-se caminhar no sentido de criar as condições, para que os professores possam dar uma resposta mais eficaz perante as exigências que lhes são colocadas no exercício das suas funções e que vão mais além das suas competências musicais.

A responsabilidade ética, política e profissional do ensinante lhe coloca o dever de se preparar, de se capacitar, de se formar antes mesmo de iniciar sua atividade docente. Esta atividade exige que sua preparação, sua capacitação, sua formação se tornem processos permanentes. Sua experiência docente, se bem percebida e bem vivida, vai deixando claro que ela requer uma formação permanente do ensinante. Formação que se funda na análise crítica de sua prática (Freire, 1997, p. 19).

Assim sendo, torna-se imprescindível complementar e diversificar a formação e a área de atuação dos professores de música, para que se possam afirmar também como

intervenientes capazes de dominar a realidade social e a complexidade dos mecanismos que estão presentes na educação. Uma formação com mais qualidade possibilita fomentar um melhor desempenho não só por parte de alunos e professores, mas também por parte das instituições de ensino e de todos os agentes que estão envolvidos na esfera da educação. Em suma, permite que os professores se possam tornar aquilo que empiricamente se designa como um *bom* professor.

O ambiente que se experienciou no CMJ foi extremamente acolhedor e de certa forma familiar. O Conservatório cultivava uma atitude informal e amigável na relação professor aluno, mas por outro lado, cultivava a excelência e incute rigor e dedicação, de uma forma que contribui para que se tenha tornado uma referência para o Ensino Artístico em Portugal.

A partilha das aulas foi um espaço de reflexão importante sobre os conteúdos lecionados e as várias formas de o fazer. Beneficiou-se de um apoio incondicional por parte do professor cooperante Carl Minnemann, com quem partilhamos bons momentos de aprendizagem. Realçamos as suas características de dedicação aos alunos e a qualidade; organização; competência e rigor científico que manifesta nas suas aulas.

As planificações realizadas, tiveram em conta os conteúdos dos programas da disciplina, mas sobretudo o momento em que cada aluno se encontrava, assim como os seus diferentes ritmos de aprendizagem. A abordagem, embora possua um certo cunho pessoal, foi sempre feita em conjunto com os professores cooperante e orientador.

Realçamos por último, o acompanhamento do professor orientador Telmo Marques e da professora coorientadora Sofia Lourenço, cujas intervenções e conselhos foram sempre de grande assertividade, acrescentando uma visão de reflexão sobre a dimensão da aprendizagem musical e da performance artística.

Capítulo III – Projeto de Investigação

3.1 Introdução

O tema deste trabalho está centrado na função predominante do contrabaixo no Jazz, enquanto instrumento da secção rítmica. Em quase todas as diferentes correntes estilísticas que se foram desenvolvendo no Jazz, o contrabaixo sempre assumiu maioritariamente um papel de instrumento de acompanhamento, estabelecendo na música uma base rítmica e harmónica, extremamente importante.

Ao longo da história do Jazz, assiste-se a um desenvolvimento considerável das capacidades técnicas dos contrabaixistas, que permitiram elevar o instrumento a outro patamar musical, nomeadamente no campo da improvisação. Apesar de tal aperfeiçoamento, a função de instrumento de acompanhamento mantém-se associada ao contrabaixo de uma forma muito pertinente. De acordo com Crow, esse desenvolvimento como solista não é o aspeto mais solicitado num contrabaixista. “The main thing other jazz musicians want from a bass player is ‘good notes,’ bass notes that thread through the harmony in an interesting way, and ‘good time,’ a steady rhythmic feeling that helps bring the music to life” (Crow, 2000, p. 668). Outros autores corroboram estes princípios, tal como Hungerford (2002), ou Downes, que salienta ainda que “The bassist is expected [...] to listen and react to rhythmic, melodic, and harmonic ideas, all while fully supporting the rest of the group!” (Downes, 2015, p. 7).

Como músico e professor, devo considerar a procura de meios para constantemente desenvolver e ampliar os conhecimentos que dispomos. Por estes motivos, foi considerada a necessidade de centrar a pesquisa, na busca de ferramentas e métodos associados à elaboração de linhas de acompanhamento, que visassem contribuir para uma própria evolução pessoal, mas principalmente, que permitissem organizar e reforçar as competências pedagógicas, necessárias à prática educativa.

O presente trabalho encontra-se dividido em três partes. Na primeira, será feita uma identificação da questão a investigar e apresentar-se-á um enquadramento da temática com fatores musicais e históricos. Seguidamente, realizar-se-á uma revisão bibliográfica, assim como uma análise e discussão dos dados. Nesta secção serão assinalados os exercícios mais benéficos para a exploração do tema, bem como alguns conceitos teóricos que lhe estão associados. A terceira parte finalizará o trabalho e mencionará os benefícios deste projeto, assim como o contributo e os desafios que poderá trazer para o futuro.

3.2 Tema e questão de investigação

O empenho para a realização deste trabalho, surge através da experiência pessoal enquanto docente, assim como da observação e reflexão sobre as dificuldades que os alunos apresentam, ao desenvolverem nos seus instrumentos as competências relacionadas com a função de acompanhadores. Para que tal aconteça, há uma série de aspetos de natureza técnica e teórica, como a afinação; a precisão rítmica; a escolha de notas; a compreensão harmónica, que devem ser dominados para que possam progredir, proporcionando maior solidez e fluência às suas linhas de acompanhamento.

Durante uma fase inicial do estudo do contrabaixo num contexto de jazz, torna-se também imprescindível fomentar nos alunos o desenvolvimento de capacidades para cumprirem com a função de acompanhadores, pois dessa forma, permite-se agilizar a inserção dos mesmos em aulas de classe de conjunto (combo), que lhes são extremamente benéficas ao desenvolvimento musical.

Embora as aulas individuais forneçam ao aluno as suas competências técnicas e musicais, é na interação com outros músicos que o aluno desenvolve a sua musicalidade e o sentido de interação necessários para um desenvolvimento eficaz e maduro na prática musical, [...]. Assim sendo, a implementação de aulas em conjunto é decisiva para atingir esses objetivos (Minnemann, 2016, p. 5).

O vasto e diversificado espólio que existe no seio da música erudita ocidental, tem através da notação musical, uma característica que a distingue de outras formas musicais. A notação musical, desenvolvida ao longo dos séculos, permitiu aos compositores fazerem chegar a sua música até aos nossos dias.

Esse enorme repositório de música escrita, encontra-se na base de aprendizagem e prática da música clássica, apoiando o estudo dos instrumentos desde uma fase inicial, até ao mais alto nível de uma carreira profissional (Gomes, 2016, p. 21).

Sendo o jazz um estilo que surge mais recentemente, algures na viragem do século XIX para o século XX, torna-se natural que a diferença entre espólios seja significativa, contudo, para o tema em questão, será mais importante salientar certas características que estabelecem diferenças entre música clássica e jazz, no que diz respeito à forma como é estabelecida a notação musical, uma vez que, essas diferenças manifestam-se também na forma como decorre o estudo do instrumento.

Na execução de música clássica, os instrumentistas procuram ir ao encontro da intenção original do compositor, obedecendo a indicações precisas quanto ao caráter da obra; à instrumentação; altura dos sons; métrica; ritmo; timbre; andamento; etc. Estes aspetos, diferenciam-na do jazz, que é um estilo mais livre, no qual a improvisação tem lugar central e onde a música escrita, está essencialmente apoiada numa linha melódica e numa progressão harmónica cifrada (com as suas devidas exceções, como o repertório de *big-band* que surge a partir da década de 1920).

O jazz é uma forma musical, que se foi desenvolvendo com influências da tradição oral africana, como forma de transmissão do conhecimento (Pires, 2008). Dos seus intervenientes iniciais, era comum chegarem-nos histórias como a de Ray Brown, um importante contrabaixista de jazz, que começou a sua carreira na década de 1940, o qual, de acordo com Leonard Feather, teve uma educação musical baseada em conceitos conservadores, que não seriam os mais adequados requisitos necessários aos músicos de jazz, mas após terminar estudos no Pittsburgh High School, expandiu os seus conhecimentos em digressão com uma banda (Feather, 1963, p. 1).

A primeira compilação em livro dos temas mais populares no meio do jazz, ocorrer apenas na década de 1970. O Real Book, volume 1, 2 e 3, cuja autoria se encontra no anonimato por não cumprir requisitos legais de direitos de autor, torna-se nos anos subsequentes, numa nova ferramenta à disposição dos músicos, estabelecendo rapidamente a sua utilidade na aprendizagem do jazz.

Apesar do sucesso das partituras dos Real Books, a prática da transcrição continua a ser talvez a metodologia mais importante a ser desenvolvida no ensino e prática do jazz. Sendo um estilo que está documentado em registo áudio praticamente desde a sua origem (a primeira gravação, pertence à Original Dixieland Jazz Band, que grava em 26 de fevereiro de 1917, o tema “Livery Stable Blues”) e onde a improvisação tem um papel tão central, é através da transcrição, que se torna possível incorporar mais eficientemente o vocabulário musical utilizado pelos diferentes intervenientes. Como tal, na aprendizagem de mecanismos para a construção de linhas de acompanhamento, a transcrição toma um lugar importante nos vários processos que se desenrolam.

Jazz musicians traditionally learned jazz improvisation by transcribing other musicians they admired in order to absorb, assimilate and retain important stylistic elements of jazz. Indeed, many famous jazz musicians have testified to the importance of transcribing as part of their jazz education (Re, 2004).

Estas características do jazz, requerem estratégias de ensino específicas, que visam inculcar aos alunos noções de harmonia e de improvisação, particularmente úteis para a elaboração de linhas de acompanhamento.

Ao longo deste trabalho, pretende-se focar em várias técnicas, conceitos e ferramentas, que estão envolvidas na construção de linhas de acompanhamento no jazz, estabelecendo um conhecimento mais aprofundado sobre esta matéria e assim, responder às seguintes questões:

- Como construir linhas de acompanhamento para contrabaixo no jazz?
- Como desenvolver a percepção harmónica no contrabaixo?
- Como aplicar diferentes escolhas de notas, na construção de linhas de acompanhamento?
- Como utilizar diferentes padrões rítmicos de acompanhamento?

O grande objetivo deste trabalho, será recolher e compilar os exercícios mais úteis para o desenvolvimento da temática deste trabalho, para que possa fornecer um contributo didático ao ensino do jazz, focando as possibilidades metodológicas, para a aprendizagem de construção de linhas de acompanhamento para contrabaixo no jazz.

3.3 Enquadramento histórico

3.3.1 A evolução do contrabaixo no jazz e os principais impulsionadores

Em Nova Orleães, no início do século XX, o jazz começa a ganhar contornos cada vez mais definidos. Nessa altura, a utilização do contrabaixo no jazz não era tão significativa como nos nossos dias, pois a tuba era presença regular na secção rítmica, havendo inclusivamente músicos, como John Kirby (1908-52) e mais tarde Red Callender (1916-92), que tocavam ambos os instrumentos.

A tuba, assegurava o baixo da harmonia e definia a pulsação rítmica, usando principalmente um padrão de *two feel*, que consiste na utilização de uma semínima no primeiro tempo do compasso, seguido de uma respiração de um tempo e assim sucessivamente. Neste tipo de acompanhamento, que também foi adotado pelo

contrabaixo, o mais comum, será encontrar as fundamentais e as quintas dos acordes, a definir as grelhas harmónicas.

A introdução do contrabaixo no jazz, é atribuída a Bill Johnson (1872-1972), membro da Original Creole Orchestra, que o terá feito por volta de 1911. No início, Johnson utilizava sempre o arco para tocar e após este ter quebrado acidentalmente, passou a tocar com os dedos da mão direita, empregando a técnica de *slap*, assim como a técnica de *pizzicato*, que se tornou tão comum no contrabaixo a partir do final da década de 1920. Por esta altura, já o contrabaixo se estabelecera em definitivo na secção rítmica do jazz, graças a baixistas como Pops Foster (1892-1969), que tocava com Louis Armstrong, ou Wellman Braud (1891-1966) que integrou a Orquestra de Duke Ellington e que juntamente com Walter Page (1900-57), membro da Orquestra de Count Basie, tornaram-se os percursores do *walking bass*, técnica pela qual, o contrabaixo descreve uma linha que cria uma sensação de movimento semelhante ao caminhar e que se realiza através da utilização de semínimas como figura rítmica central (Friedland, 1993). Segundo Lago, “a sua origem vem da técnica do piano na mão esquerda, notadamente no estilo *boogie-woogie*” (Lago, 2015, p. 80). Com este procedimento, a escolha de notas passou a contemplar outras possibilidades para além do recurso às fundamentais e quintas dos acordes.

Durante a *swing era*, onde as orquestras (*big-bands*) assumiram um papel predominante no jazz, destaca-se ainda o jovem Jimmy Blanton (1918-42), que integrou a Orquestra de Duke Ellington e que com ele, gravou notáveis duetos que elevaram o contrabaixo a instrumento solista.

Ao longo dos anos 40, o lugar das grandes orquestras foi tomado por pequenos grupos que desenvolveram o *be-bop*, um estilo mais virtuoso e complexo harmonicamente. O contrabaixo manteve o *walking bass* como forma de acompanhamento, mas foi aumentando o seu papel como improvisador. Uma nova geração de contrabaixistas emerge, onde se destacam Tommy Potter (1918-1988); Milt Hinton (1910-2000); Oscar Pettiford (1922-60) e Ray Brown (1926-2002).

Na década seguinte, o jazz fica mais diversificado com a chegada de novos talentos. De acordo com Ray Brown, a técnica de mão direita do contrabaixo modifica-se, para uma forma que perdura até hoje (Man Human, 2012, novembro 11). Agora, a mão passa a estar mais junto à escala, o que permite produzir um som mais rico e notas com maior duração, mas essencialmente, ficam definidas as técnicas e conceitos que servem de base para o futuro. Ao longo dos anos 50, e da década seguinte, o jazz cresce e expande-se em diferentes correntes estéticas. Os contrabaixistas que ganham

notoriedade são inúmeros e impulsionam quer a forma de tocar o instrumento, quer a própria música em si. Paul Chambers (1935-69); Charles Mingus (1922-79); Scott LaFaro (1936-61); Ron Carter (1937) ou Charlie Haden (1937-2014), são apenas alguns exemplos.

Durante os anos 70, assiste-se à entrada do baixo elétrico no jazz, que ganha maior expressão no jazz rock e no jazz fusão através de nomes como Stanley Clarke (1951) e Jaco Pastorius (1951-87). Apesar da admissão deste novo elemento, o contrabaixo mantém-se estável na sua posição. Muitos dos contrabaixistas que surgem nessa década, assim como nas seguintes, mantêm uma carreira sólida até ao presente, tais como Dave Holland (1946); Miroslav Vitous (1947); John Patitucci (1959); Larry Grenadier (1966) ou Christian McBride (1972).

Para um melhor entendimento musical do jazz e do papel que o contrabaixo desempenha, é essencial conhecer as diferenças entre os vários períodos e os diferentes músicos que os compõem. No ensino, é fulcral transmitir todas estas informações, que permitem aos alunos desenvolverem um conhecimento técnico e estilístico mais aprofundado, bem como promover a prática da audição de música, para que possam compreender e interiorizar as subtilezas da linguagem do jazz, focando ao mesmo tempo, na forma como o papel do contrabaixo se foi desenvolvendo e modificando ao longo da história do jazz.

3.4 Metodologias e métodos

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. Ao longo do trabalho, foi também importante reunir as opiniões de alunos, quanto à pertinência e eficácia de certos procedimentos e exercícios, que em música, estão presentes na elaboração de linhas de acompanhamento.

Ao longo do estágio no CMJ, tivemos a oportunidade de assistir a várias aulas, nas quais o professor cooperante, Carl Minnemann, desenvolveu com os seus alunos, a construção de linhas de acompanhamento. Com essa experiência, pudemos complementar bastante os nossos conhecimentos. Durante as aulas lecionadas no âmbito da realização do Mestrado em Ensino da Música, houve algumas ocasiões para pôr em prática esses conhecimentos, apesar do número reduzido de aulas a instruir e das circunstâncias da planificação geral, contudo, esta matéria tem sido bem explorada

em diversas ocasiões, tendo sido colocada em prática com alunos de diferentes etapas, em circunstâncias complementares à realização deste Mestrado.

Ao longo de todo esse processo, tem sido muito gratificante observar os resultados obtidos e a forma como os alunos desenvolvem a sua aprendizagem. Através da investigação efetuada no domínio deste trabalho, tomamos contacto com bibliografia, que ampliou e aprofundou competências, resultando numa situação benéfica para o processo de ensino/aprendizagem.

De acordo com Fripp, a investigação-ação é uma estratégia que permite a professores e investigadores, usarem as suas pesquisas de forma a desenvolver o ensino (Fripp, 2005). Outros autores abordam o mesmo princípio, como Latorre, que a define como uma “ampla gama de estratégias realizadas para melhorar o sistema educativo e social” (Latorre, 2003, p. 23). Nas palavras de Severino, encontramos um reforço da importância desta prática.

[...] só se aprende, só se ensina, pesquisando; só se presta serviços à comunidade, se tais serviços nascerem da pesquisa. [...] O professor precisa da prática da pesquisa para ensinar eficazmente, o aluno precisa dela para aprender eficaz e significativamente; a comunidade precisa da pesquisa para dispor de produtos do conhecimento; e a Universidade precisa da pesquisa para ser mediadora da educação (Severino, 1996, p. 63, cit. in Albino & Lima, 2009).

Aliada à prática educativa, convém ainda salientar a importância da capacidade de reflexão. Desta relação, resulta uma correlação significativa para o âmbito da educação, uma vez que, com a prática, surgem várias incertezas e várias questões para resolver (Coutinho et al., 2009).

A realização deste trabalho, pretende-se apoiar no contexto educativo que possuímos com professores e músicos. Dentro da bibliografia analisada, ter-se-á como objetivo, reunir as ferramentas e os exercícios mais importantes, que permitem proceder à construção de linhas de acompanhamento para contrabaixo no jazz. Tenciona-se apresentar uma proposta de método de ensino, aplicado aos alunos do Secundário, de Ensino Especializado de Música, alcançando um contributo didático, que possa introduzir melhorias no processo de ensino/aprendizagem, ligado à temática.

3.5 Revisão bibliográfica

Ao longo da pesquisa, foram consultadas várias obras ligadas ao tema apresentado, métodos de iniciação e desenvolvimento do instrumento, assim como do estilo musical. São sobretudo publicações reunidas em formato pdf, algumas das quais encontrando-se disponíveis na internet para consulta, todavia, todas elas foram editadas e publicadas. São na sua totalidade, livros que estão escritos em língua inglesa, havendo casos onde existe simultaneamente a tradução em língua francesa e/ou alemã. Pese embora o facto, de que hoje em dia a difusão da língua inglesa envolve cada vez mais a nossa sociedade, estando as nossas crianças a ter contacto com o idioma cada vez mais cedo, convém assinalar que a dificuldade em encontrar manuais semelhantes, escritos em português, será sempre uma desvantagem para a prática de ensino. Desta forma, esta pequena contribuição poderá significar um acréscimo ao panorama de possibilidades.

Os livros pesquisados apresentam algumas diferenças entre si, especialmente na forma como abordam o tema e na pertinência que ele adquire, o que se irá traduzir, por um maior ou menor grau de desenvolvimento e de complexidade na exposição do conteúdo. Assim sendo, deparamo-nos com trabalhos que são exclusivamente ligados à construção de linhas de acompanhamento e que podem ser considerados como prioritários para o desenvolvimento desta temática, devido à forma diversificada, abrangente e aprofundada, com que nos apresentam as suas ideias. Deste primeiro bloco, fazem parte os seguintes trabalhos:

- Jazz Bass Compendium, de Sigi Busch, cuja primeira edição, de autor, data de 1984, tendo sido mais tarde, editado também pela Advance Music;
- Creating Jazz Bass Lines, de Jim Stinnett, editado em 1988 pela Stinnett Music.;
- Building Walking Bass Lines, de Ed Friedland, editado em 1993 pela Hal Leonard Corporation;
- Expanding Walking Bass Lines, também de Ed Friedland, editado em 1996, novamente pela Hal Leonard Corporation;
- The Art of Walking Bass, de Bob Magnusson, editado em 1999 pela Hal Leonard Corporation;
- The Jazz Bass Line Book, de Mike Downes, editado em 2000 pela Advance Music.

Num segundo bloco, foram incluídos manuais que não se dedicam exclusivamente ao tema em desenvolvimento, adotando também assuntos diversos relacionados com postura corporal; som do instrumento; técnica; bases teóricas; estudos melódicos; ou mesmo análise de transcrições de artistas consagrados. Apresentam uma abordagem diferente, exprimindo menos detalhe na apresentação de informação ligada à elaboração de linhas de acompanhamento, assim como uma direção progressiva no tratamento da informação, que se revela menos eficaz para alunos de níveis mais inferiores. Todos estes parâmetros musicais são igualmente importantes para desenvolver simultaneamente com os alunos, mas para este trabalho, decidiu-se apenas focar na construção de linhas de acompanhamento. Deste lote, fazem parte os seguintes compêndios:

- Bass Method, de Ray Brow, editado em 1963 pela Ray Brown Music;
- The Evolving Bassist, de Rufus Reid, editado em 1974 pela Myriad Limited;
- The Improviser's Bass Method, de Chuck Sher, editado em 1979 pela Sher Music Company;
- Modern Walking Bass Technique, volume 1, de Mike Richmond, editado em 1983 pela Ped Xing Music;
- Building Jazz Bass Lines, de Ron Carter, editado em 1998 pela Hal Leonard Corporation.

Finaliza-se a pesquisa, realçando um terceiro conjunto, onde se considerou dois livros que apresentam transcrições de contrabaixistas importantes, Paul Chambers e Ron Carter. Estes manuais oferecem uma perspetiva diferente sobre construção de linhas de acompanhamento, exibindo exemplos de linhas criadas por estes intérpretes notáveis, em gravações relevantes para a história do jazz. Deste lote, também faz parte uma outra obra muito vasta e importante, onde surgem muitas vezes, transcrições de vários artistas que sendo colocadas lado a lado de forma comparativa, demonstram as diferenças entre vários períodos e vários músicos de jazz. Esta série inclui:

- The Ron Carter Collection (Artist Transcriptions), de Ron Carter, com transcrições de Dmitri Kolesnik, editado em 1996 pela Hal Leonard Corporation;
- The Jazz Bass Book: Technique and Tradition, de John Goldsby, editado em 2002 pela Backbeat Books;
- Walking In The Footsteps Of... Paul Chambers, de Rob Gourlay, editado em 2003 pela Ebenella Music.

3.6 Análise e discussão dos dados

3.6.1 A linha de acompanhamento

A walking line, in its simplest form, is a continuous stream of quarter-notes that outlines the harmony and locks up with the ride cymbal to provide a strong, consistent pulse [...]. Adding rhythmic embellishments to your walking lines can enhance their feeling and give the music forward motion; all it takes is an understanding of how to execute these techniques, plus careful listening to determine when to use them (Goldsby, 2002, p. 176).

Como referido na introdução deste trabalho, o papel do contrabaixo no jazz está principalmente ligado à sua função de instrumento de acompanhamento. Através das suas linhas de *walking bass*, sustenta a música com uma forte base rítmica, exprimindo simultaneamente a grelha harmónica do tema. Esta forma de realizar linhas de acompanhamento não é exclusiva do jazz. Podemos encontrar linhas de *walking bass* em muitos outros estilos musicais como o *rock, blues, rock-a-billy, r&b, gospel, latin, country* (Friedland, 1993, p. 4), ou até mesmo em algumas obras do período barroco, como demonstra Bennet (1998, p. 43 e p. 45).

Ao longo do presente capítulo, procurou-se debruçar sobre os principais processos e técnicas que estão envolvidos na construção de linhas de acompanhamento musicais, evidenciando os resultados obtidos na revisão bibliográfica. Os elementos estarão organizados de acordo com noções de ritmo e de escolha de notas. Serão também abordadas as formas e os estilos mais recorrentes no jazz (*blues, rhythm changes e standards*), estabelecendo sempre uma ligação com formas de praticar e desenvolver os diversos itens.

3.6.2 O ritmo

A capacidade de tocar com bom “tempo”, ou *Groove*, é talvez o requisito mais importante e prioritário que um baixista deve possuir. De acordo com Stinnett (1988), normalmente os músicos de jazz referem-se a “tempo”, não como referência de

velocidade para um determinado andamento, mas como intensidade e consistência dentro do acompanhamento da secção rítmica. Quando os músicos estão “a tocar com *groove*”, significa que estão a tocar com suavidade e firmeza (“*smooth and steady*”).

A prioridade que os baixistas devem atribuir à capacidade de manter o “tempo” é crucial e segundo Friedland (1993), “Without this essential skill, anything you play is virtually useless.” (p. 6). O mesmo autor, apresenta ainda a ideia de responsabilidade partilhada entre os baixistas e bateristas, como forma de manterem o “tempo”, mas, à parte de uma cooperação entre ambos, para assegurarem a solidez de uma secção rítmica, há também um trabalho individual que tem que ser feito.

Esse trabalho individual, começa por incorporar o uso do metrónomo no estudo diário. Friedland (1996) sugere algumas formas de o executar, tendo sempre noção de que para trabalhar a precisão rítmica, é sempre necessário praticar os exercícios a diferentes andamentos, sem nunca sacrificar o rigor rítmico pela velocidade.

The image displays five staves of musical notation for bass practice. Each staff consists of a melodic line in the bass clef and a corresponding 'click' line below it. The melodic lines are in 4/4 time and feature a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The 'click' lines use symbols to indicate the placement of metronome clicks: a vertical line with a 'z' for a click, a vertical line with an 'x' for a click, and a horizontal line with a dash for a rest. The five examples show different patterns of click placement across the four measures of each staff, illustrating various ways to practice the scale with a metronome.

Figura nº 7 – Exemplos de como praticar uma escala, com colocações do metrónomo em diferentes tempos (Friedland, 1996, pp. 6-8).

Apesar desta importância, o uso de metrónomo não é consensual. Para além deste acessório, a utilização de *play-a-longs* é também comum entre músicos de jazz. Com estes acompanhamentos - que simulam a presença de um baixo, uma bateria e um piano, possibilitando também a sua manipulação - torna-se possível obter bons resultados, no entanto, há quem assinala, como Downes (2004) que estarmos dependentes de uma fonte externa que nos transmite o andamento, pode enfraquecer a nossa sensação de “tempo”. O autor defende uma utilização criativa do metrónomo, assim como tocar em simultâneo com gravações de músicos consagrados, ou tocar regularmente com músicos que possuam uma boa noção rítmica.

É frequente encontrarmos no início de partituras, as indicações ♪♪=♪^3 ou ♪♪=♪^3 , que nos assinalam que os ritmos devem ser executados com *swing*, uma subdivisão rítmica ternária que é uma característica idiomática do jazz. É importante ter esta consideração, para enquadrar os ritmos com o correto *time feel* (sensação de tempo). Quando são incluídos embelezamentos rítmicos nas linhas de acompanhamento, eles enfatizam a subdivisão ternária e produzem uma sensação de *swing*, ou *swing feel*, adequado ao estilo. De acordo com Goldsby (2002), Pops Foster terá sustentado a importância de desenvolver um bom sentido rítmico, com a frase “I just play any ol’ go-to-hell note, as long as it swings” (p. 3), defendendo também uma maior relevância do ritmo em relação à escolha de notas, no que toca à construção de linhas de acompanhamento.

Os embelezamentos rítmicos mais comuns, que em geral se encontram nas linhas de acompanhamento, são os *skips* e as *triplets*. Permitem acrescentar mais movimento às linhas e criar acentuações nos contratempos. Através dos *skips*, que consistem na utilização de duas colcheias com subdivisão ternária e acentuação na segunda nota; das *triplets*, que são tercinas de colcheia, consegue-se obter maior diversidade rítmica e criar maior interação com as partes melódicas.

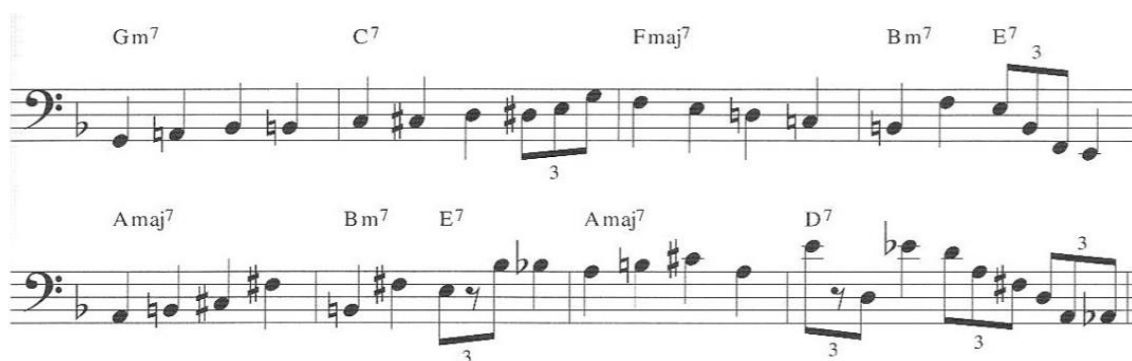


Figura nº 8 – Exemplo de combinação de *skips* e *triplets*, numa linha de acompanhamento (Friedland, 1996, p. 21).

Estes recursos podem ser utilizados em qualquer posição do compasso e podem utilizar notas do acorde, notas de passagem ou aproximações cromáticas, contudo, o caráter destas técnicas é mais rítmico do que melódico. Também é possível aplicar diferentes timbres, através do uso de cordas soltas; *ghost notes* (obtidas com recurso a cordas abafadas); *pull-offs* e *hammer-ons* (realizados através de *pizzicatos* da mão esquerda); ligaduras; glissandos; etc.

Two musical staves in bass clef. The first staff has L.H. 4 1 2 1 0 0 and R.H. 2 1 2 2 2 1. The second staff has L.H. 0 (4) 4 2 0 and R.H. 1 1 1 2 1. The notation shows various rhythmic patterns and fingerings.

Figura nº 9 – Exemplos de *skips*, com utilização de cordas soltas e *ghost notes* (Richmond, 1983, p. 15 e p. 19)

Four musical staves in bass clef, each containing a triplet of notes. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Figura nº 10 – Exemplo de emprego de *triplets*, com *pull-offs*, cordas soltas e glissandos (Friedland, 1996, pp. 19-20).

A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (F major). It contains a blues line with various chords (F7, Bb7, Am7, D7, Gm7, C7) and techniques like ghost notes (marked with 'x'), triplets, and skips. The staff is divided into three measures.

Figura nº 11 – Exemplo de uma linha sobre um *blues* em Fá, com aplicação de *ghost notes*, notadas com um x, em *triplets* e *skips* (Friedland, 1996, p. 22).

Ritmicamente, por influência da tuba, as linhas de acompanhamento no jazz começaram por ser tocadas a dois (*two feel*). O tema “Rockin’ in Rhythm”, gravado em 1931 pela orquestra de Duke Ellington, demonstra Wellman Braud a executar uma linha a dois e posteriormente, a fazer um desenvolvimento simples dessa mesma linha, duplicando as notas utilizadas e passando a linha para *walking* a quatro.



Figura nº 12 – Linha de acompanhamento de Wellman Braud, no tema “Rockin’ in Rhythm” (Goldsby, 2002, p. 3).

Tocar a dois é também um recurso necessário entre os baixistas, pois ao longo da história do jazz, foi-se mantendo essa característica. É muito comum as secções rítmicas abordarem a exposição de um tema a dois, passando a quatro durante os solos e fazendo dessa forma a gestão da intensidade musical. No espaço que existe entre as duas mínimas de cada compasso quaternário, é possível fazer embelezamento rítmico diverso, como demonstra Friedland (1996, p. 24):



Figura nº 13 – Exemplo de uma linha de acompanhamento com *two feel*.

The musical score for Figure 14 consists of four staves of bass clef notation. The first staff begins with a double bar line and a key signature of two flats. The chords above the staff are Bb7, Ab7, G7, C7, F7, and Bb7. The melody features several triplet markings. The second staff continues with chords Bb7, Ab7, G7, C7, and F7. The third staff has chords Bb7, E7, Eb7, and Eo7. The fourth staff concludes with chords Bb7, Ab7, G7, C7, F7, and Bb7. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Figura nº 14 – Exemplo de desenvolvimento rítmico, aplicado à linha anterior (p. 25).

Apesar da linha atingir uma maior complexidade rítmica, é essencial manter o suporte principal de uma forma eficaz e utilizar os embelezamentos de uma forma ponderada, para que a linha de acompanhamento continue a conduzir e a suportar a base da música. No exemplo seguinte, Downes (2004) apresenta uma transcrição de Sam Jones, no tema “Blues in the Closet”, com o Red Garland trio, onde o contrabaixista utiliza o *two feel*, colocando antecipações e criando mais movimento juntamente com a melodia:

The musical score for Figure 15 consists of three staves of bass clef notation. The first staff has chords F7, Bb7, F7, and F7. The second staff has chords Bb7, Bb7, F7, A-7, and D7. The third staff has chords G-7, C7, F7, D7, G7, and C7. The notation includes various rhythmic values and articulations.

Figura nº 15 – Linha de acompanhamento de Sam Jones, em “Blues in the Closet” (p. 91).

A melhor forma de entender como embelezar ritmicamente uma linha a dois, será porventura ouvir como os grandes mestres as executavam, estabelecendo comparações entre as suas distintas formas de tocar. Nos exemplos seguintes, surge uma linha de Paul Chambers e uma de Ray Brown, onde se destacam as diferenças na forma como brincam com os ritmos. Estas diferenças, surgem devido à personalidade musical de cada um, mas também por influência do andamento, da melodia que estão a acompanhar, assim como do arranjo estabelecido.



Figura nº 16 – Linha de Paul Chambers, no tema “Dig Dis” de Hank Mobley (Downes, 2004, p. 93).



Figura nº 17 – Linha de Ray Brown em “Bag’s Groove”, executada com o trio de Oscar Petterson (Downes, 2004, p. 93).

Encontramos na execução de baladas, muitas semelhanças com o acompanhamento a dois, embora ritmicamente, haja outros embelezamentos típicos que são frequentemente utilizados. De acordo com Downes (2004), por serem executadas em

andamentos mais lentos, as baladas são particularmente difíceis por exporem mais as nossas opções e requerem concentração redobrada em aspetos técnicos como a afinação; o som; a escolha de notas; ou mesmo a subdivisão rítmica utilizada.



Figura nº 18 – Exemplo de uma linha de acompanhamento numa balada, com *swing feel*, ou subdivisão ternária (Busch, 1984, p. 56).

No exemplo anterior observamos um exemplo de linha de acompanhamento com um simples *swing feel*, que dá a sensação de estarmos na presença de um compasso de 12/8 e onde se podem constatar as semelhanças com os exemplos anteriores, onde os andamentos são mais rápidos.

A utilização de *double-time feel*, também é comum nas baladas e convém ter atenção com a mudança que ocorre no *swing*, ou seja, em *double-time feel*, as colcheias voltam a ser tocadas com subdivisão simples e o *swing* passa para as semicolcheias, como se poderá observar no exemplo seguinte, retirado de Downes (2004), que descreve como tocar os ritmos de semicolcheia, ao longo de uma transcrição de Jimmy Garrison, no tema “You don’t know what love is”:

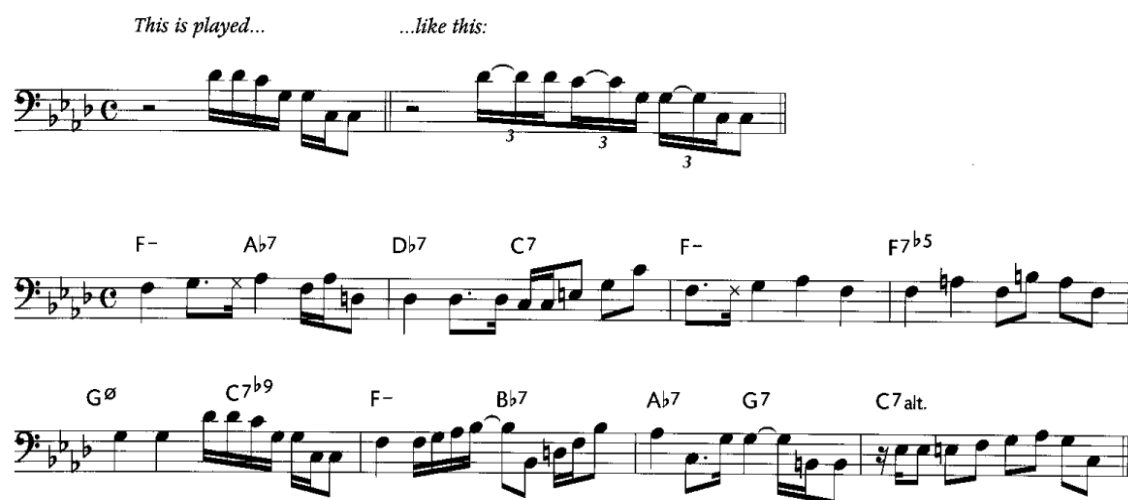


Figura nº 19 – Exemplo de linha de acompanhamento com *double-time feel* (p. 109).

A execução de compassos ternários, será outro aspeto que merecerá destaque neste trabalho. Nos exemplos seguintes, Downes (2004) faz uma síntese dos padrões mais comuns que se encontram nas linhas de acompanhamento de temas com compasso ternário. Os compassos, surgem organizados com uma nota apenas, caso das mínimas pontuadas; com duas notas, que dividem o compasso ao meio com semínimas pontuadas, ou numa relação de dois tempos para um, com mínima e semínima; com três notas, que sugerem um “*walking* a três” e finalmente, surge um exemplo com a utilização de uma hemíola. A harmonia, representa os quatro primeiros compassos do tema “*Someday my Prince will come*”.

The figure displays six musical staves, each representing a different rhythmic pattern for the first four measures of the piece "Someday my Prince will come". The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The chords for each measure are: BbΔ, D7#5, EbΔ, and G7.

- Staff 1:** Shows a simple pattern of dotted quarter notes: Bb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), G (quarter).
- Staff 2:** Shows a pattern of eighth notes: Bb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), G (quarter).
- Staff 3:** Shows a "walking" pattern of eighth notes: Bb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), G (quarter).
- Staff 4:** Shows a pattern of eighth notes: Bb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), G (quarter).
- Staff 5:** Shows a pattern of eighth notes: Bb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), G (quarter).
- Staff 6:** Shows a pattern of eighth notes: Bb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), G (quarter).

Figura nº 20 – Exemplos de padrões rítmicos executados sobre compassos ternários (p. 95-98).

Para além do *swing* e de ritmos com subdivisão ternária, o jazz incluiu também influências de outros estilos musicais que utilizam uma subdivisão simples, ou em gíria jazzística *even eights*, ou *straight eights*. Significando que as colcheias têm todas a mesma duração, ao contrário do que se passa no *swing*. Nos exemplos seguintes, serão

demonstrados padrões de acompanhamento utilizados no jazz, típicos de estilos diversos, como música afro-cubana, bossa nova ou samba.

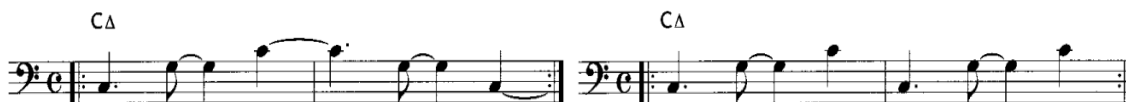


Figura nº 21 – Exemplos de ritmos afro-cubanos (*tumbao*) com e sem antecipação harmónica no quarto tempo do compasso (Downes, 2004, p. 151).



Figura nº 22 – Exemplo de ritmos de bossa nova (Downes, 2004, p. 154).



Figura nº 23 – Exemplo de ritmos de samba (Downes, 2004, p. 152).

3.6.3 A escolha de notas

A função harmónica presente nas linhas de acompanhamento, pressupõe um entendimento das notas que compõem os diferentes acordes, bem como uma correta interpretação da cifra utilizada no jazz. Benward & Saker (2009), definem harmonia como o resultado musical de tons, ou sons, soando juntos, referindo-se a uma dimensão vertical da música, por contraste com a melodia, que implica um aspeto linear ou horizontal da música. Como unidade harmónica temos os acordes, que são formados no mínimo por três sons tocados simultaneamente (p. 73), que por sua vez, são derivados dos primeiros cinco sons naturais da série harmónica (Bochmann, 2003, p. 13), que surge ilustrada na seguinte figura:



Figura nº 26 – Exemplo semelhante, mas com intercalação de oitavas (Friedland, 1993, p. 13).



Figura nº 27 – Exemplo de linha de acompanhamento sobre um blues em Fá, com recurso a fundamentais, quintas e oitavas (Friedland, 1993, p. 15).

Numa fase posterior, devem ser equacionadas outras opções para a construção de linhas de acompanhamento, como a inclusão de terceiras, ou somente com as notas dos acordes, que no caso de tétrades, podem abranger até à sétima do acorde.



Figura nº 28 – Exemplo de linha de acompanhamento, sobre uma secção A de um rhythm changes, onde se utiliza frequentemente as fundamentais e terceiras dos acordes (Downes, 2004, p.68).



Figura nº 29 – Exemplo de linha de acompanhamento, com utilização das quatro notas dos acordes (Busch, 1984, p. 39).

Para além das opções apresentadas, que se cingem maioritariamente à utilização de notas dos acordes, podemos considerar outras técnicas que nos permitem ornamentar essas mesmas notas, recorrendo a aproximações cromáticas; aproximações com dominantes; apogiaturas; notas de passagem; escapadas; cambiatas; tons vizinhos. Podemos também recorrer a opções que se centrem numa aproximação escalar para a construção de linhas de acompanhamento, à semelhança de alguns dos ornamentos anteriores, ou que envolvam a substituição harmónica, com recurso a trítonos e substituições harmónicas.



Figura nº 30 – Exemplo de realização de aproximações cromáticas e aproximações com uso de dominante, mantendo como alvo as fundamentais e quintas dos acordes (Friedland, 1993, p. 25).

No exemplo anterior, observa-se o uso de fundamentais e quintas no esqueleto da linha, sendo ornamentadas por aproximações cromáticas e pelo uso de dominantes

(notas que estão situadas a um intervalo de quinta perfeita ascendente, ou quarta perfeita descendente, representando função de dominante para a nota alvo). No caso das aproximações cromáticas, podemos considerar que se trata de apogiaturas superiores e inferiores, que também poderiam ser executadas de forma diatónica, como surge no exemplo seguinte:



Figura nº 31 – Linha de acompanhamento com utilização de apogiaturas diatónicas, sobre as notas das tríades (Downes, 2004, p. 23).

Com os próximos exemplos, verificamos como empregar notas de passagem que podem ser diatónicas (*d.p.t.*), ou cromáticas (*c.p.t.*), observando também a utilização de cambiadas (*camb.*) e escapadas (*e.t.*). Através destas opções, conseguimos realizar movimentos com um âmbito menor, criando ao mesmo tempo, um maior interesse musical na linha, simplesmente por não repetimos de uma forma constante as fundamentais e quintas dos acordes.

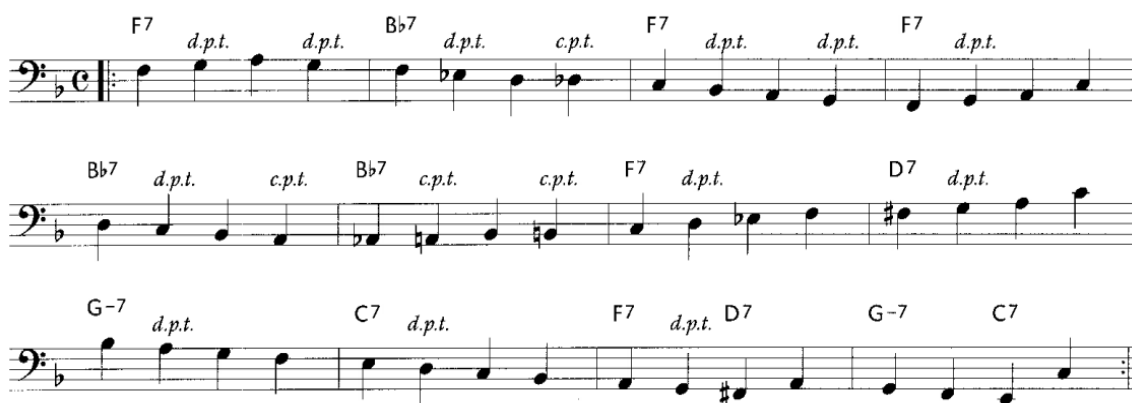


Figura nº 32 – Utilização de notas de passagem numa linha de acompanhamento (Downes, 2004, p. 16).



Figura nº 33 – Realização de linha de acompanhamento, com recurso a cambiatas e escapadas (Downes, 2004, p. 19).

Ao utilizarmos opções escalares para a construção de linhas de acompanhamento, surgem mais oportunidades para encetar cada novo acorde da harmonia com outras notas para além das fundamentais. Com a combinação de cromatismos em diferentes pontos da escala, podemos obter linhas que não mudam de direção ao longo do acorde e também não repetindo notas, como nos dois primeiros compassos do exemplo seguinte, onde verificamos linhas ascendentes que quando aplicadas em ciclos de quintas, permitem que tal aconteça. Também nos compassos 17 e 18 do exemplo posterior, verificamos a sua aplicação num movimento diatónico ascendente, que por sua vez, surge descrito frequentemente em muitos manuais de jazz, como *bop-scales*.



Figura nº 34 – Utilização de cromatismos mais frequentes na construção de linhas de acompanhamento (Busch, 1984, p. 42).

The musical score is written for double bass in B-flat major (two flats) and common time (C). It is divided into sections A and B. Section A consists of two systems, each with two staves. The first system of A has chords: B^bmaj⁷, G⁷, Cm⁷, F⁷, Dm⁷, G⁷, Cm⁷, F⁷. The second system of A has chords: Fm⁷, B^b⁷, E^bmaj⁷, E^bm⁷, Dm⁷, G⁷, Cm⁷, F⁷. Section B consists of two systems, each with two staves. The first system of B has chords: D⁷, G⁷. The second system of B has chords: C⁷, F⁷. The score includes various melodic lines and tritone substitutions (marked with a slash and a sharp sign) between dominant chords.

Figura nº 35 – Exemplo de linha de acompanhamento num *rhythm changes* em Si bemol, com utilização das várias técnicas descritas anteriormente (Friedland, 1993, p. 42).

Através de substituições harmónicas, os baixistas alargam as possibilidades de escolha de notas que têm ao seu dispor. A substituição tritónica será talvez a mais frequente e decorre sempre que um acorde dominante é substituído por um outro, distanciados a três tons. Tal é possível porque ambos partilham as notas que melhor definem os acordes, as terceiras e sétimas. Com a substituição não se perde a função harmónica do acorde dominante e a harmonia, move-se cromaticamente em vez de manter o ciclo de quintas, como se observa no exemplo abaixo, a ocorrer num II-V-I em Dó maior.

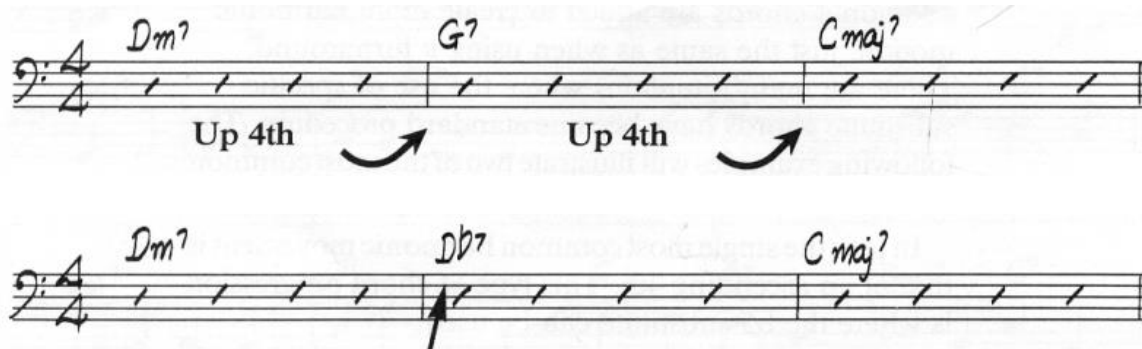


Figura nº 36 – Exemplo de uma substituição tritônica, a ocorrer num movimento harmônico de II-V-I (Stinnett, 1988, p. 41).



Figura nº 37 – Exemplo de um blues em Fá, contendo substituições tritônicas (*) no primeiro, quinto e sexto grau da harmonia (Stinnett, 1988, p. 42).

Para além das substituições tritônicas, há muitas outras que podem ocorrer na música. No exemplo seguinte, Friedland (1996) demonstra um “pedal” que decorre sobre a harmonia de um tema modal. Com este efeito, consegue-se criar uma sensação de “suspensão harmónica e rítmica”, bem como, sentir as diferenças entre cada centro modal que se estabelece (p. 38).

The musical score is presented in three systems, each consisting of two staves. The first system is for the Dm7 chord, the second for Ebm7, and the third for Dm7. Pedal points are indicated by slashes above notes in the first staff of each system. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and ties.

Figura nº 38 – Linha de acompanhamento num tema modal de 32 compassos, com realização de pedais sobre diferentes notas que compõem os dois acordes da harmonia (Friedland, 1996, p. 39).

Os pedais normalmente ocorrem com recurso ao acorde dominante da tonalidade, como se pode verificar no exemplo seguinte, onde se constata um pedal em Dó sobre os oito primeiros compassos do tema de Cole Porter, “I Love You”.

The image shows two systems of musical notation for the bass line of "I Love You". Each system consists of a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The first system has four measures with chords G-7b5, C7b9, Fmaj7, and Fmaj7. The second system has four measures with chords G-7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The bass line in both systems features a constant D note (pedal point) in the bass clef staff, while the treble clef staff contains the melody. The melody consists of eighth and quarter notes.

Figura nº 39 – Pedal na dominante, sobre a harmonia do tema “I Love You” de Cole Porter (Busch, 1984, p. 59).

3.6.4 Transcrições

Para além das técnicas e mecanismos apresentados, o ensino do jazz assenta sobre o princípio da transcrição, como forma de transmissão de conhecimentos. Como já referido anteriormente ao longo deste trabalho, através da transcrição torna-se possível comparar as ideias de diferentes músicos e de diferentes períodos históricos. Permite-nos absorver elementos estilísticos que definem o jazz, bem como praticar treino auditivo, essencial para o desenvolvimento musical e necessário para a execução da linguagem jazzística.

Apesar de os alunos de jazz estarem motivados a efetuar as suas próprias transcrições, é frequente encontrarem várias publicadas em livros, bem como outras disponíveis na internet. Desse modo, torna-se possível obter maior quantidade de material para aprofundarem mais rapidamente as suas competências.

No exemplo que se segue, Goldsby (2002) exhibe uma transcrição da linha de acompanhamento de Milt Hinton, no tema “Three Little Words”, em que o contrabaixista emprega a técnica de *slap bass* para percorrer a harmonia.

The image shows a musical score for double bass in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 132. The score is divided into measures 1 through 29, with some measures containing triplets. The chords are: C6 (measures 1-4), Ebm7 (measures 1-4), Dm7 (measures 5-8), G7 (measures 5-8), Dm7 (measures 9-12), Ebm7 (measures 9-12), Dm7 (measures 13-16), G7 (measures 13-16), C7 (measures 17-20), Fmaj7 (measures 21-24), Bb7 (measures 21-24), A7 (measures 21-24), Ab7 (measures 21-24), G7 (measures 21-24), C6 (measures 25-28), Ebm7 (measures 25-28), Dm7 (measures 29-32), G7 (measures 29-32), C6 (measures 29-32), G7 (measures 29-32), and etc. (measures 29-32). A legend indicates that 'X' indicates a slurred note.

Figura nº 40 – Linha de acompanhamento de Milt Hinton, em “Three Little Words” (p. 47).

Outro exemplo que será importante referir, será o de Rob Gourlay, que publicou vários livros dedicados a transcrições que efetuou de contrabaixistas importantes da história do jazz, como Sam Jones, Doug Watkins ou Paul Chambers.

The image shows a musical score for bass in 4/4 time, transcribed from a jazz performance. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 'FMA7' (Fast Medium). The score consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the beginning of their respective staves. The chords are: FMA7, G-7, C7, G-7, C7, FMA7, F7, E7, Eb7, D7(b9), G-7, Db7, C7, FMA7, A-7(b9), D7, G-7, C7, FMA7, and C7. The melodic lines are written in eighth and quarter notes, with some triplets and slurs. A section marked 'A' begins at measure 17.

Figura nº 41 – Transcrição de Gourlay (2003), da linha de acompanhamento de Paul Chambers em “Bye Bye Blackbird” (p. 50).

Na figura seguinte, Downes (2004, p.34) mostra as diferenças entre as execuções de vários contrabaixistas, de diferentes épocas, ao longo das suas linhas de acompanhamento, que decorrem sobre um *blues* em Fá. Neste exemplo, nota-se que ritmicamente, as abordagens são muito semelhantes e tradicionais, mas em termos de

escolha de notas, assiste-se a um progressivo aumento de complexidade ao longo do intervalo de tempo.

The image displays a musical score for double bass accompaniment in F major blues, comparing eight different styles from 1929 to 1988. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (F major) and a common time signature (C). The first four measures are marked with chords: F7, Bb7, F7, and F7. The styles shown are:

- Pops Foster 1929:** Simple, straight eighth-note accompaniment.
- Jimmy Blanton 1940:** More rhythmic eighth-note accompaniment with some grace notes and a triplet in the final measure.
- Tommy Potter 1953:** Eighth-note accompaniment with some grace notes.
- Leroy Vinnegar 1957:** Eighth-note accompaniment with some grace notes and a triplet in the final measure.
- Paul Chambers 1958:** Eighth-note accompaniment with some grace notes.
- Miroslav Vitous 1968:** Eighth-note accompaniment with some grace notes.
- Gary Peacock 1986:** Eighth-note accompaniment with some grace notes.
- Charlie Haden 1988:** Eighth-note accompaniment with some grace notes.

Figura nº 42 – Comparação de linhas de acompanhamento, sobre os quatro primeiros compassos de um blues em Fá.

3.7 Conclusão

A forma como se decidiu organizar os resultados, não pretende atribuir maior ou menor importância, a cada um dos aspetos apresentados. Como referido inicialmente, a função desempenhada pelo baixo segue dois pilares, ritmo e harmonia. Foi de acordo com esta disposição que se procurou transmitir os elementos obtidos, seguindo uma ordem que se entende como sendo progressiva. De fora, ficaram muitas considerações relativas a noções técnicas do processo de aprendizagem do instrumento, que pela natureza e limite deste trabalho, não puderam ser apresentadas.

Com a pesquisa efetuada, tenciona-se apontar e clarificar procedimentos que melhorem a prática educativa, sendo possível definir algumas prioridades gerais que devem ser consideradas na elaboração de linhas de acompanhamento, tais como:

- Ouvir música, como forma de absorver e compreender a linguagem jazzística, bem como as complexidades estéticas presentes nas diferentes correntes.
 - Realizar transcrições de linhas de acompanhamento de diferentes músicos e memorizar alguns procedimentos próprios.
 - Explorar diferentes períodos históricos, bem como estilos, métricas e andamentos.
- Desenvolver o sentido rítmico, a fim de estabelecer um acompanhamento consistente, regular e assertivo.
 - Trabalhar com metrónomo e *play-a-longs*, mas também procurar tocar com músicos que nos cativem, sempre que possível.
 - Realizar padrões rítmicos de *swing* com semínimas (*walking*) e *two feel*, em andamentos e métricas diversos.
 - Incorporar embelezamentos rítmicos, como *skips* e *triplets*.
 - Praticar ritmos afro-cubanos, latinos e *even eights*.
- Compreender as especificidades harmónicas dos temas e fazer uma correta interpretação das cifras.
 - Executar padrões simples, que envolvam apenas as fundamentais, quintas e terceiras dos acordes.
 - Expandir as opções de escolha de notas, com a inclusão de notas de passagem; apogiaturas; cambiatas; escapadas; aproximações cromáticas; aproximações com dominantes.
 - Aprofundar as substituições harmónicas mais comuns, como trítonos e pedais harmónicos.

Dentro da literatura existente, procurou-se que este trabalho fosse ao encontro das necessidades próprias dos alunos do Secundário, do Ensino Especializado de Música. O ensino oficial de contrabaixo na área de jazz é ainda muito recente, pelo que, esta investigação poderá ser um contributo útil para o desenvolvimento do ensino do instrumento.

Ao longo dos resultados apresentados, tomou-se a opção de expor e exemplificar os casos mais pertinentes para o tema, embora a extensão do trabalho tenha limitado a ilustração de outras possibilidades, bem como o aprofundar de todas as circunstâncias e particularidades relacionadas com o assunto. Aspectos técnicos relacionados com a mão direita, na execução de *skips* e *triplets*; bem como exercícios ligados à escolha de notas, como a inclusão de motivos e sequências; prática de escrita de linhas de acompanhamento; realização de linhas com máxima utilização de inversões, para criar melhor *voice leading* (condução de vozes); um estudo comparativo mais extenso sobre as diferenças estéticas ao longo da história do jazz; um estudo detalhado sobre alguns dos mais inovadores contrabaixistas do Jazz. Estes são apenas alguns dos aspetos sobre os quais não foi possível aprofundar, podendo ser abordados em futuras pesquisas.

Pela experiência acumulada como docentes, quando um aluno toma contacto com os processos musicais de construção de linhas de acompanhamento, sente dificuldades em compreender a forma como deve articular as diferentes notas envolvidas, com prejuízo ao nível rítmico. Este trabalho procurou estabelecer uma sistematização dos recursos utilizados, de forma a contribuir para que os alunos sejam capazes de improvisar linhas em tempo real. Embora numa fase inicial possam cingir-se à utilização de pequenas secções memorizadas, o grande objetivo, será o de desenvolver conhecimentos que lhes permita a elaboração de linhas de acompanhamento no momento.

Os procedimentos apresentados fazem parte de conteúdos que já vêm a ser desenvolvidos durante diversas aulas, contudo, esta pesquisa forneceu um avolumar de informação, que certamente trará um contributo enorme à prática educativa. Esperamos que proporcione a mesma relevância a outros professores.

3.8 Bibliografia

Albino, C. & Lima, S. R. A. (2009). A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical. *Revista Música Hodie*, Goiânia Go: Universidade Federal Goiás, volume 9, nº 2, pp. 91-104. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/42584>

Bennett, R. (1998). *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Edições Akal. Disponível em: <https://books.google.pt/books?isbn=8446009250>

Benward, B. & Saker, M. (2009). *Music in theory and practice, volume 1*. New York: McGraw-Hill.

Bergonzi, J. (1998). *Inside improvisation series, volume 4, melodic rhythms*. Westwood: Advance music.

Bergonzi, J. (2003). *Inside improvisation series, volume 6, developing a jazz language*. Westwood: Advance music.

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

Busch, S. (1984). *Jazz bass compendium*. Bremen: Edição de autor.

Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. & Vieira, S. (2009). Investigação-acção: metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia Educação e Cultura*, volume 13, nº 2, pp. 355-379. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/10148>

Crook, H. (1991). *How to improvise, an approach to practicing improvisation*. Advance music.

Crow, B. (2000). The bass in jazz. In B. Kirchner (Ed.), *The Oxford companion to jazz* (pp. 668-680). New York: Oxford University Press, Inc. Recuperado de: <https://books.google.pt/books?isbn=0195183592>

Decreto-Lei nº 4/98. (1998). *Estabelece o regime jurídico das escolas profissionais*. *Diário da República n.º 6/1998, Série I-A de 1998-01-08*, pp.113-119.

Decreto-Lei nº 296-A/98. (1998). *Fixa o regime de acesso e ingresso no ensino superior. Diário da República n.º 222/1998, 1º Suplemento, Série I-A de 1998-09-25*, pp. 4966-(2) a 4966-(7).

Despacho Normativo nº36/2007. (2007). *Regulamenta o processo de reorientação do percurso formativo dos alunos, através dos regimes de permeabilidade e equivalência entre disciplinas. Diário da República n.º 193/2007, Série II de 2007-10-08*, pp. 29036-29039.

Downes, M. (2004). *The jazz bass line book*. Tübingen: Advance music.

Feather, L. (1963). Foreword. In Brown R. *Bass method, volume 1, number 1* (p. 1). Edição de autor.

Freire, P. (1997). *Professora sim, tia não: Cartas a quem ousa ensinar*. São Paulo: Editora Olho d'Água.

Friedland, E. (1993). *Building walking bass lines*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Friedland, E. (1996). *Expanding walking bass lines*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Goldsby, J. (2002). *The jazz bass book, technique and tradition*. San Francisco: Backbeat Books.

Gomes, P. (2016). *Piano solo no jazz, prática e ensino* (Dissertação de Mestrado). Politécnico do Porto. Disponível em: <http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/8483>

Gordon, E. (1989). Audiation, music learning theory, music aptitude, and creativity. In C.P. Doane and J.W. Richmond, (Ed.), *Proceedings of the Suncoast Music Education Forum on Creativity* (pp. 75-89). Tampa: University of South Florida. Recuperado de: <https://eric.ed.gov/?id=ED380341>

Gourlay, R. (2003). *Walking in the footsteps of Paul Chambers*. Ebenella Music.

Hungerford, J. (2002). *Mel Bay presents walking jazz lines for bass*. Pacific: Mel Bay Publications, Inc. Recuperado de: <https://books.google.pt/books?isbn=1610657888>

Lago, S. (2015). *Universos do jazz, volume 1*. São Paulo: Biblioteca24horas, Seven System International, Ltda. Recuperado de: <https://books.google.pt/books?isbn=8541609405>

Latorre, A. (2003). *La investigación-acción, conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Editorial Graó.

Michaelis, T. (1891). *Schule für Contrabass, auch zum selbstunterricht, teil II No 39*. Leipzig: Zimmermann Schule.

Minnemann, C. F. S. (2016). *Estudo em grupo para contrabaixo na área do jazz* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/21873>

Nóvoa, A. (1992). Formação de professores e profissão docente. In Dom Quixote (Ed.), *Os professores e a sua formação* (pp. 13-33). Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/4758>

Pires, R. A. (2008). *A tradição oral africana e as raízes do jazz* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo.

Portaria nº 74-A/2013. (2013). *Estabelece as normas de organização, funcionamento, avaliação e certificação dos cursos profissionais ministrados em estabelecimentos de ensino público, particular e cooperativo, que ofereçam o nível secundário de educação, e em escolas profissionais*. *Diário da República n.º 33/2013, 1º Suplemento, Série I de 2013-02-15*, pp. 976-(2) a 976-(9).

Re, A. M. (2004). *The role of transcription in jazz improvisation: Examining the aural-imitative approach in jazz pedagogy*. (Tese de Doutoramento). Ball State University. Recuperado de: <http://cardinalscholar.bsu.edu/handle/handle/179949?show=full>

Richmond, M. (1998). *Modern walking bass technique, volume 1*. Englewood: Ped Xing Music.

Sher, C. (1988). *The new real book*. Petaluma: Sher Music Corporation.

Sher, C. (1995). *The new real book, volume 3*. Petaluma: Sher Music Corporation.

Stinnett, J. (1988). *Building walking bass lines*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Tripp, D. (2005). Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, volume 31, nº 3, pp. 443-466. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ep/v31n3/a09v31n3.pdf>

3.9 Webgrafia

Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, I.P. (S.d.). *Ensino profissional – projetar o futuro*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: <http://www.anqep.gov.pt/default.aspx>

Associação Recreativa e Musical Amigos da Branca. (S.d.). *Historial da associação*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: http://www.armab.pt/?page_id=44

Branca (Albergaria-a-Velha). (S.d.). *Wikipédia*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_\(Albergaria-a-Velha\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_(Albergaria-a-Velha))

Conservatório de Música da Jobra. (S.d.). *História*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/historial/>

Conservatório de Música da Jobra. (S.d.). *Instalações e recursos*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/instalacoes-e-recursos/>

Conservatório de Música da Jobra. (S.d.). *Projeto educativo - cmj*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/projeto-educativo/>

Conservatório de Música da Jobra. (S.d.). *Regulamento interno*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: <http://cmj.pt/educacao/cmj/quem-somos/regulamento-interno/>

Man Human. (2012, novembro 11). Ray Brown – double bass master class.avi [Ficheiro de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SmolvdWJpdQ>

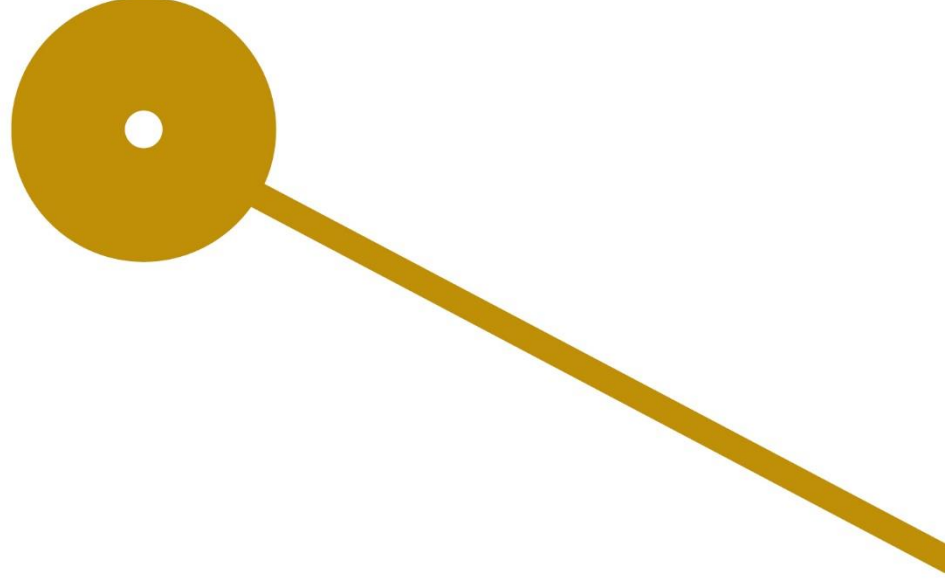
Município de Albergaria-a-Velha. (S.d.). *Atividades económicas*. Recuperado em agosto 21, 2018, de: http://www.cm-albergaria.pt/Templates/GenericDetails.aspx?id_object=3061&divName=1979s2141&id_class=2141

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
JAZZ



Processos musicais envolvidos na elaboração de linhas de
acompanhamento para contrabaixo jazz

José Carlos Gonçalves Barbosa