

# Desenvolvimento de um solo de Bateria

Alexandre da Costa Fernandes Coelho

06/2022





# Desenvolvimento de um solo de Bateria

Alexandre da Costa Fernandes Coelho

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

Professor Orientador  
Jeffery Davis

Professor Cooperante  
Rui Lúcio Neves

06/**2022**

Dedico este trabalho àqueles que gostam e cuidam de mim.  
Foram vocês a minha grande motivação.

# AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Jeffery Davis toda a diligência e disponibilidade com que promoveu e facilitou a orientação neste projecto. Agradeço ao Rui Lúcio Neves pela amizade, pelo aconselhamento e pela direcção certa e sábia nesta cooperação. Agradeço em especial ao pedagogo e baterista Michael Lauren pelo conhecimento e experiência transmitidos durante os anos que passámos juntos na sala Verde - inesquecíveis!

Por último, agradeço também aos alunos do Conservatório de Música de Coimbra que se mostraram sempre solícitos e cooperantes nas tarefas propostas. Agradeço aos colegas do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz e a todos aqueles que intervieram neste trabalho.

E porque sem ela tudo isto seria muito mais difícil agradeço à minha Renata.

# RESUMO

O objectivo principal deste trabalho consiste no levantamento das propostas mais bem documentadas pela literatura importante para desenvolvimento de um solo de bateria. É claro que a melodia, a forma do tema, ou a métrica do compasso ou do ostinato sobre os quais se pretende executar aquele solo de bateria constituem níveis de dificuldade diferentes. Contudo, ele pode ser claro, conciso ou difuso, simples ou denso, melódico ou harmónico, incandescente, vulcânico e até caótico e desgovernado. Neste trabalho ficarão evidentes os mecanismos e as abordagens para desenvolver um solo de bateria.

**Palavras-chave:** Bateria; Jazz; Solo; Desenvolvimento.

# ABSTRACT

The main objective of this work is to survey the best-documented proposals in the relevant literature for the development of a drum solo. It is clear that the melody, the form of the theme, or the meter of the measure or ostinato on which that drum solo is intended to be performed constitute different levels of difficulty. However, it can be clear, concise or diffuse, simple or dense, melodic or harmonic, incandescent, volcanic and even chaotic and ungoverned. In this work, the mechanisms and approaches to develop a drum solo will be evident.

**Keywords:** Drums; Jazz; Soloing; Development.

# GLOSSÁRIO

**Kicks:** nome dado em inglês para designar um conjunto de marcações escritas ao longo da partitura de uma composição. Podem ser obrigatórias ou menos obrigatórias. O principal objectivo, de acordo com o compositor ou arranjador é reforçar ritmicamente determinadas notas de uma melodia ou então dar corpo a um contraponto da secção rítmica ao longo dessa mesma melodia. São interpretados pela secção rítmica e pelos naipes que o autor do arranjo definir.

**Set Ups:** nome dado em inglês para designar as preparações que a bateria deverá fazer para anunciar a chegada dos “kicks”

**Sticking:** sequência combinada de ambas as mãos ao longo de uma determinada sucessão de figuras.

**Single Stroke:** uma batida por cada gesto de mão.

**Double Stroke:** duas batidas por cada gesto de mão.

**Bembe:** padrão rítmico de proveniência africana e cubana assente num compasso binário mas de divisão ternária - o 6/8.

**Cross-stick:** batida na tarola com a baqueta pousada e atravessada sobre a pele e o aro como se num relógio traçasse um segmento de recta entre o número 8 e o número 2 ou o número 9 e o número 3.

**Trading Fours:** é uma modalidade de solo de bateria sobre a forma de uma canção. Se a composição tiver uma métrica com um número de compassos múltiplo de 4, como é o caso dos standards AABA que têm 32 compassos, a bateria responde sempre aos primeiros quatro compassos de um solista da banda. A bateria sola sempre em resposta.

**Chorus:** no idioma jazz um chorus significa uma volta à forma sobre a qual está estendida a melodia da canção.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO I - GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL.....	14
COIMBRA.....	15
ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA.....	16
PROJETO EDUCATIVO 2017-2021 - EACMC .....	18
CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE JAZZ .....	21
CAPÍTULO II - PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA .....	24
AULA LECCIONADA Nº 1/2 .....	25
AULA LECCIONADA Nº 3/4 .....	27
AULA LECCIONADA Nº 5/6 .....	29
AULA LECCIONADA Nº 7/8 .....	31
AULA LECCIONADA Nº 9/10 .....	33
AULA LECCIONADA Nº 11/12 .....	35
AULA LECCIONADA Nº 13/14 .....	39
AULA LECCIONADA Nº 15/16 .....	41
AULA LECCIONADA Nº 17/18 .....	43
AULA LECCIONADA Nº 19/20 .....	46
AULA LECCIONADA Nº 21/22 .....	48
AULA LECCIONADA Nº 23/24 .....	50
AULA LECCIONADA Nº 25/26 .....	52
AULA LECCIONADA Nº 27/28 .....	54
AULA LECCIONADA Nº 29/30 .....	56
OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA DE ENSINO.....	59
AULA ASSISTIDA Nº 1 .....	60
AULA ASSISTIDA Nº 2.....	61
AULA ASSISTIDA Nº 3.....	63

AULA ASSISTIDA Nº 4.....	64
AULA ASSISTIDA Nº 5.....	65
AULA ASSISTIDA Nº 6.....	67
AULA ASSISTIDA Nº 7.....	68
AULA ASSISTIDA Nº 8.....	70
AULA ASSISTIDA Nº 9/10/11.....	71
AULA ASSISTIDA Nº 12/13/14.....	72
AULA ASSISTIDA Nº 15.....	73
AULA ASSISTIDA Nº 16/17/18.....	74
AULA ASSISTIDA Nº 19.....	75
AULA ASSISTIDA Nº 20/21/22.....	76
AULA ASSISTIDA Nº 23.....	77
AULA ASSISTIDA Nº 24/25/26.....	78
AULA ASSISTIDA Nº 27.....	79
AULA ASSISTIDA Nº 28/29/30.....	80
AULA ASSISTIDA Nº 31.....	81
CAPÍTULO III - PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO.....	82
1 DESENVOLVIMENTO DE UM SOLO DE BATERIA.....	83
2 UMA FRASE POR COMPASSO.....	86
2.1 REPETIÇÃO DA FRASE.....	87
2.2 ORQUESTRAÇÃO DA FRASE.....	88
2.3 DESLOCAMENTO RÍTMICO.....	89
2.4 OMISSÃO DE FIGURAS NA FRASE.....	91
2.5 CONTRAÇÃO DA FRASE.....	93
2.6 DISTENSÃO DA FRASE.....	95
2.7 A FRASE DE 3 TEMPOS.....	96
2.8 PERGUNTA E RESPOSTA.....	98
2.9 A PROPOSTA DE ALAN DAWSON.....	102

2.10 A PROPOSTA DE COLIN BAILEY .....	104
CONCLUSÃO.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	110
WEBGRAFIA .....	111



# INTRODUÇÃO

A realização do Mestrado em Ensino da Música no Instituto Politécnico do Porto (IPP) prende-se com a necessidade de enriquecimento e acréscimo de valor com os conhecimentos teórico, técnico e empírico que a frequência naquele curso de ensino disponibiliza enquanto oferta educativa do IPP. As diversas disciplinas que compõem o plano curricular daquele grau de ensino representam as várias facetas de um polígono educacional em que consiste a formação de um professor, desde a Psicologia da Educação ao Desenho e Desenvolvimento Curricular. A conclusão deste curso é realizada com a Prática Supervisionada de Ensino. Esta decorreu no período compreendido entre os meses de Setembro de 2021 e Junho de 2022. É incontornável referir que este espaço de tempo foi condicionado em determinados momentos pela pandemia Covid 19. As medidas de combate à disseminação do vírus desafinaram o ano lectivo com interrupções ao seu normal decurso. Colmatou-se esta dissonância com o recurso a aulas leccionadas à distância. A medida foi acertada, indispensável e fundamental para a mitigação dos contágios. Contudo, como é fácil de perceber, a aula presencial é incomparavelmente mais rica e pluri-dimensional do que a aula realizada à distância.

Relembro a importância de um homem fulcral para toda uma geração de instrumentistas, não só de bateristas, em Portugal - Michael Lauren. Todo o conhecimento e experiência transmitidos, toda a biblioteca viva sem hora de fecho - sem a qual seria impensável ter acesso a tanto conhecimento naquela altura -, assim como toda a disciplina, rigor e seriedade inculcados na forma de estar e de ser de um músico merecem aqui a minha homenagem.

Reforço o agradecimento ao Conservatório de Música de Coimbra (CMC), nomeadamente à Escola Artística do CMC por ter possibilitado a realização da Prática Supervisionada de Ensino nas suas instalações, necessária à conclusão do grau de Mestrado em Ensino da Música.

Os três grandes capítulos que constituem este trabalho de investigação complementam-se.

No primeiro é feito o retrato da comunidade escolar da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, doravante “EACMC”, onde se insere o Curso Profissional de Jazz. Esta caracterização fundamenta-se principalmente no projecto educativo da escola vigente desde 2017 e noutra documentação que possa complementar com informação importante.

No segundo capítulo é revelada toda a prática de ensino supervisionada e leccionada realizada na EACMC durante o período de estágio de realizado. São apresentadas, no enquadramento daquela prática educativa, as planificações, os relatórios e as respectivas reflexões de todas as aulas assistidas e leccionadas. No que concerne ao Curso Profissional de Jazz, daqui em diante “CPJ”, é feita a contextualização do curso e apresentada a organização curricular do mesmo. Por último, são divulgados o desenho curricular, os elencos modulares e a literatura fundamental para o ensino das disciplinas do programa do curso.

Já no terceiro capítulo, consta o projecto de investigação com a explanação das razões para a escolha da temática aprofundada, o enquadramento teórico para a dissertação sobre o assunto escolhido e a investigação propriamente dita suportada pela bibliografia de apoio ao tema escolhido e pela reflexão crítica às propostas dos autores seleccionados.

# **CAPÍTULO I - GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL**

# COIMBRA

“Coimbra... tem mais encanto”<sup>1</sup>. Situa-se na região centro de Portugal. É em si mesma capital de distrito, sede de concelho e cidade, localizada na zona mais central da província tradicional da Beira Litoral. Está rodeada pelos distritos de Aveiro e de Viseu a norte, Guarda e Castelo Branco a leste e Leiria a sul. A oeste e aproximadamente a 50 km encontra o oceano Atlântico. Enquanto divisão administrativa maior ocupa uma área de 3972 km<sup>2</sup> e compõe-se de 17 concelhos. Na qualidade de concelho abrange uma área de 319,4 km<sup>2</sup> e constitui-se por 31 freguesias. Em 2011 registava cerca de 150.000 habitantes. Situada, em grande medida, entre as serras e o Atlântico assenta sobre a rede hidrográfica do Mondego. O rio, nascido em Gouveia, no distrito da Guarda, atravessa o centro da cidade de Coimbra, e desagua na Figueira da Foz.

A cidade está intimamente relacionada com o conhecimento. A sua insígnia é a Universidade de Coimbra. Em 1290, D. Dinis, sexto rei de Portugal entre 1279 e 1325 (ano da sua morte), apaixonado pelas artes e pelas letras, assina o documento “Scientiae thesaurus mirabilis”<sup>2</sup>, posteriormente reconhecido pelo papa Nicolau IV, para a criação da mais antiga universidade de Portugal e uma das mais antigas do mundo. Embora iniciando funções em Lisboa, é trasladada em definitivo para Coimbra em 1537 por determinação do rei D. João III. Em 2013, a universidade foi reconhecida e certificada pela UNESCO como Património Mundial.

O património monumental, arquitectónico e cultural da cidade de Coimbra é vasto e esplendoroso.

---

<sup>1</sup> "Coimbra tem mais encanto / Na hora da despedida / E as lágrimas do meu pranto / São a luz que lhe dá a vida. / Quem me dera estar contente, / Enganar a minha dor, / Mas a saudade não mente, / Se é verdadeiro o amor" - Fernando Machado Soares, autor e compositor da Balada da Despedida de Coimbra, natural da Ilha do Pico, nos Açores.

<sup>2</sup> O maravilhoso tesouro da ciência

# ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

## ENQUADRAMENTO LEGAL, HISTÓRIA E CARACTERIZAÇÃO GERAL DA ESCOLA

*Retirado de <https://conservatoriomcoimbra.pt/historia>*

O Conservatório de Música de Coimbra (doravante, “CMC”) foi criado pela Portaria n.º 656/85 de 5 de setembro, integrando a Escola de Música Ré Maior e a Escola de Música de Coimbra. De referir que, através da criação do CMC, estes últimos estabelecimentos de ensino particular e cooperativo de música garantiram a continuidade da sua ação pedagógica.

O CMC iniciou a atividade letiva em fevereiro de 1986, no edifício da Cerca de S. Bernardo, na Ladeira do Carmo, cedido pela Câmara Municipal de Coimbra. A partir de 1987, ocupou o edifício da antiga Maternidade, situado na Sé Velha e, na sequência de um protocolo celebrado com a Universidade de Coimbra, estendeu a sua atividade, entre 1996 e 2003, às instalações do Instituto de Coimbra, na Rua da Ilha. De 2003 a 2010, devido às deficientes condições infra-estruturais da antiga Maternidade da Sé Velha, o CMC instalou-se provisoriamente na Escola Secundária Dom Dinis, na Rua Adriano Lucas.

Em 2007, em resultado da aplicação do disposto no Decreto-Lei n.º 299/2007, de 22 de agosto, o CMC passou a designar-se Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (doravante EACMC).

No ano de 2010, coincidindo com a celebração do seu 25.º aniversário, a EACMC instalou-se definitivamente no espaço até então unicamente ocupado pela EBSQF, na Rua Pedro Nunes, em instalações construídas de raiz para a EACMC. A união, no mesmo espaço físico, entre duas Escolas permitiu uma nova realidade educativa resultante da articulação curricular e pedagógica entre ambas as instituições. Esta articulação tem alcançado resultados positivos e enriquecedores no âmbito da convivência, da construção e conjugação de culturas e dinâmicas educativas complementares. Os alunos que frequentam a EACMC são, na grande maioria, do distrito de Coimbra e, igualmente, de distritos limítrofes. Com a construção das novas instalações, houve um aumento significativo do número de salas de aula, a que acrescem dois auditórios (o grande auditório com trezentos e oitenta e sete lugares e o pequeno auditório com cerca de cento e trinta lugares). O alargamento da oferta educativa – com o Curso de Dança e o Curso Profissional de Instrumentista de Jazz –, bem como a parceria pedagógica com a EBSQF, aumentaram significativamente a comunidade escolar desta escola artística.

Em setembro de 2015 abriu, na Escola Profissional da Sertã, um polo artístico da EACMC. Fatores como a dificuldade dos jovens do município da Sertã em frequentar as aulas nas instalações do CMC em Coimbra e a centralização do ensino, com a conseqüente assimetria “litoral/interior” no âmbito da oferta educativa do ensino artístico, foram os principais motivos para a criação deste polo. Deste modo, a união de esforços entre o Ministério da Educação e Ciência, a EACMC, a Câmara Municipal da Sertã, as Filarmónicas da zona e a Escola Profissional da Sertã permitiu a abertura do polo artístico da Sertã.

No mesmo sentido, e tendo em consideração a vontade já manifestada pela anterior Direção da EACMC, foram encetadas – no ano letivo transato e no início do presente ano letivo – todas as diligências necessárias para a abertura de um novo polo artístico da EACMC em Arganil. Para obter a autorização do Ministério da Educação para a abertura do polo artístico de Arganil, foi necessária uma união de vontades e respetiva colaboração entre a Diretora do Agrupamento de Escolas de Arganil, o Presidente da Câmara Municipal de Arganil e a Direção atual da EACMC. O polo artístico de Arganil iniciou a sua atividade nas instalações da Escola Básica do 2.º e 3.º ciclo de Arganil, com um total de 29 alunos que frequentam os regimes articulado e supletivo, sendo residentes em Arganil, Coja e Góis.

A EACMC dinamiza, também, a Orquestra Geração | Sistema Portugal, um projeto de inclusão social que consiste na oferta da aprendizagem da música a crianças e jovens de comunidades com conjunturas sociais e económicas mais desfavorecidas, que nunca tiveram contacto com a prática orquestral. Este projeto visa reforçar a integração

das crianças através da prática musical desenvolvendo competências individuais, sociais e escolares, fazendo, atualmente, parte desta orquestra 42 crianças e jovens.

Na EACMC existe ainda uma Associação de Pais e Encarregados de Educação e uma Associação de Estudantes. Estas Associações desempenham papéis fundamentais na Escola em estreita colaboração com o Conselho Geral e com a Direção, quer através de iniciativas/sugestões, quer participando em atividades promotoras do sucesso e crescimento desta Escola.

# PROJETO EDUCATIVO 2017-2021 - EACMC

Retirado de <https://conservatoriomcoimbra.pt/wp-content/uploads/2021/01/Projeto-Educativo-2017-2021.pdf>

Em setembro de 2015 abriu, na Escola Profissional da Sertã, um polo artístico da EACMC. Fatores como a dificuldade dos jovens do município da Sertã em frequentar as aulas nas instalações do CMC em Coimbra e a centralização do ensino, com a consequente assimetria “litoral/interior” no âmbito da oferta educativa do ensino artístico, foram os principais motivos para a criação deste polo. Deste modo, a união de esforços entre o Ministério da Educação e Ciência, a EACMC, a Câmara Municipal da Sertã, as Filarmónicas da zona e a Escola Profissional da Sertã permitiu a abertura do polo artístico da Sertã.

No mesmo sentido, e tendo em consideração a vontade já manifestada pela anterior Direção da EACMC, foram encetadas – no ano letivo transato e no início do presente ano letivo – todas as diligências necessárias para a abertura de um novo polo artístico da EACMC em Arganil. Para obter a autorização do Ministério da Educação para a abertura do polo artístico de Arganil, foi necessária uma união de vontades e respetiva colaboração entre a Diretora do Agrupamento de Escolas de Arganil, o Presidente da Câmara Municipal de Arganil e a Direção atual da EACMC. O polo artístico de Arganil iniciou a sua atividade nas instalações da Escola Básica do 2.o e 3.o ciclo de Arganil, com um total de 29 alunos que frequentam o regime articulado e supletivo, sendo residentes em Arganil, Coja e Góis.

A EACMC dinamiza, também, a Orquestra Geração | Sistema Portugal, um projeto de inclusão social que consiste na oferta da aprendizagem da música a crianças e jovens de comunidades com conjunturas sociais e económicas mais desfavorecidas, que nunca tiveram contacto com a prática orquestral. Este projeto visa reforçar a integração das crianças através da prática musical desenvolvendo competências individuais, sociais e escolares, fazendo, atualmente, parte desta orquestra 42 crianças e jovens.

Na EACMC existe ainda uma Associação de Pais e Encarregados de Educação e uma Associação de Estudantes. Estas Associações desempenham papéis fundamentais na Escola em estreita colaboração com o Conselho Geral e com a Direção, quer através de iniciativas/sugestões, quer participando em atividades promotoras do sucesso e crescimento desta Escola.

## Caracterização do espaço escolar

A EACMC é composta por várias salas especialmente vocacionadas para a educação artística da Música e da Dança. Essas salas estão distribuídas pelo bloco principal: 38 salas de aula e 12 salas de estudo, bem como uma sala de maiores dimensões designada por Pequeno Auditório e um Auditório (pertencente às duas Escolas). Existem também 4 salas destinadas à lecionação das aulas de Dança.

O Curso Profissional de Jazz dispõe de várias salas situadas no Piso -1, ocupando, sempre que necessário, outras salas do piso 1 e 2. A EACMC dispõe ainda de dez salas no Bloco B e D (blocos, maioritariamente, utilizados pela EBSQF), onde são lecionadas as disciplinas do Departamento de Ciências Musicais e disciplinas de Classes de Conjunto.

## Cursos Ministrados

### CURSO DE INICIAÇÃO DE MÚSICA E DE DANÇA

Os Cursos de Iniciação são ministrados aos alunos do 1.o ciclo (3.o e 4.o anos), em regime supletivo e sem vínculo à EACMC. No final do 4.o ano, todos os alunos do Curso de Iniciação que pretendam frequentar o 5.o ano de escolaridade / 1.o grau do Conservatório têm que fazer uma prova de acesso.

### CURSO BÁSICO DE MÚSICA E DE DANÇA

Os Cursos Básicos destinam-se aos alunos do 2.º ciclo do Ensino Básico (5.º e 6.º anos – 1.º e 2.º graus) e do 3.º ciclo do Ensino Básico (7.º, 8.º e 9.º anos – 3.º, 4.º e 5.º graus). O Curso Básico de Música pode ser frequentado quer em regime articulado (em articulação, apenas, com a EBSQF), quer em regime supletivo. A oferta do Curso Básico de Dança funciona apenas em regime articulado.

## CURSO SECUNDÁRIO DE MÚSICA E DE DANÇA

Os Cursos Secundários de Instrumento, Formação Musical e Composição podem ser frequentados em regime articulado ou em regime supletivo. A oferta do Curso Secundário de Dança funciona apenas em regime articulado. Frequentam os Cursos Secundários os alunos dos 6.º, 7.º e 8.º graus, o que corresponde aos 10.º, 11.º e 12.º anos do ensino geral.

## CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE JAZZ

O Curso Profissional de Instrumentista de Jazz é frequentado por alunos do Ensino Secundário (10.º, 11.º e 12.º anos) em regime articulado com a EBSQF, sendo um dos percursos do nível secundário de educação. São objetivos deste Curso Profissional:

- a) dotar o aluno de uma sólida formação teórico-prática e de capacidades técnicas adequadas a uma carreira profissional de sucesso como executante/intérprete;
- b) promover o prosseguimento da formação académica dos alunos a um nível superior.

## Regimes de Frequência

Os alunos da EACMC podem optar por dois regimes de frequência: o regime articulado e o regime supletivo. A EBSQF é a escola de articulação com a EACMC, tendo em comum alguns espaços físicos.

Os alunos que optam pelo regime supletivo frequentam as disciplinas do ensino geral na escola do ensino básico/secundário a que pertencem e as disciplinas do ensino vocacional na EACMC.

## Departamentos Curriculares

Os professores estão distribuídos por Departamentos Curriculares consoante a sua disciplina e/ou instrumento. Cada departamento tem um coordenador com assento no Conselho Pedagógico.

Os departamentos curriculares existentes na EACMC são os seguintes:

- Departamento de Canto, Línguas e Classes de Conjunto Vocais, que integra os professores que lecionam a disciplina de Canto, Alemão, Italiano e Coros;
- DepartamentodeInstrumentosdeCordaeClassesdeConjuntodeCordas,queintegra os professores que lecionam Bandolim, Guitarra Clássica, Guitarra Portuguesa, Harpa, Viola da Gamba, Violino, Violela, Violoncelo e Contrabaixo e as classes de conjunto associadas a estes instrumentos, tais como, *Ensembles* e Orquestras;
- DepartamentodeInstrumentosdeSoproePercussãoeClassesdeConjuntodeSopro e Percussão, que integra os professores que lecionam as disciplinas de Clarinete, Fagote, Flauta de Bisel, Flauta, Oboé, Saxofone, Trombone, Trompa Trompete, Tuba e Percussão;
- Departamento de Tecla e Classes de Conjunto de Teclas, que integra os professores que lecionam as disciplinas de Acordeão, Cravo, Órgão e Piano;
- Departamento de Ciências Musicais, que integra os professores que lecionam as disciplinas de Análise e Técnicas de Composição, Formação Musical e História e Cultura das Artes;
- Departamento de Dança, que integra os professores que lecionam as disciplinas de Técnicas de Dança Clássica, Técnicas de Dança Contemporânea, Repertório e Práticas Complementares de Dança
- Departamento de Jazz, que integra os professores do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz;

- Departamento da Orquestra Geração.

#### PROFESSOR REPRESENTANTE NAS TURMAS DO REGIME ARTICULADO

Os professores representantes dos alunos do regime articulado tutelam o seu percurso educativo, promovendo a articulação com os professores das suas turmas da EBSQF. Têm à sua responsabilidade a recolha de todas as informações referentes às disciplinas frequentadas pelos alunos da turma que representam e, de igual modo, têm assento nas reuniões de Conselho de Turma da EBSQF.

#### COMUNIDADE ESCOLAR

Desde a instalação definitiva no atual edifício que a EACMC ocupa, no ano letivo 2010/2011, tem vindo a registar-se um crescimento notório no número de alunos, regimes de frequência e diversificação da oferta educativa/pedagógica (com consequências diretas no aumento de pessoal docente e não docente).

# CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE JAZZ

Retirado de <https://conservatoriomcoimbra.pt/wp-content/uploads/2021/01/Regulamento-Cursos-Profissionais-EACMC-2021-1.pdf>

“Os cursos profissionais são uma modalidade de nível secundário de educação que conferem equivalência ao ensino secundário regular e que se caracterizam por promoverem uma aprendizagem de competências para o exercício de uma profissão.

“Os cursos profissionais destinam-se aos alunos que concluíram o 9o ano de escolaridade ou que possuem formação equivalente, e que procuram um ensino mais prático e voltado para o mundo do trabalho.”

“A conclusão com aproveitamento de um curso profissional confere o ensino secundário e certificação profissional de nível IV do Quadro Nacional de Qualificações e possibilita o prosseguimento de estudos no ensino superior de acordo com a legislação em vigor.”

Quanto à organização curricular “os cursos profissionais têm uma duração de 3 anos letivos e uma estrutura curricular organizada por módulos de formação. Culminam com a apresentação de um projeto, designado por Prova de Aptidão Profissional, de agora em diante designado por PAP, no qual o aluno demonstra as competências e os saberes que desenvolveu ao longo da formação.”

“Os referenciais de formação e os programas das disciplinas aprovados pelo Ministério da Educação encontram-se publicitados nos seus sítios oficiais, nomeadamente no da Agência Nacional para a Qualificação

Os cursos profissionais assumem a seguinte matriz curricular:

Componentes de Formação	Disciplinas	Total de Horas Ciclo Formação
<b>Sociocultural</b>	Português	<b>320 h</b>
	Língua Estrangeira	<b>220 h</b>
	Área de Integração	<b>220 h</b>
	Tecnologias da Informação e Comunicação	<b>100 h</b>
	Educação Física	<b>140 h</b>
<b>Científica</b>	2 a 3 disciplinas	<b>500 h</b>
<b>Técnica</b>	3 a 4 disciplinas	<b>1100 h</b>
	FCT – Formação em Contexto de Trabalho	<b>630 h</b>
<b>Carga Horária Total / Curso</b>		<b>3230 h</b>

O  
Curso

Profissional de Instrumentista de Jazz (doravante CPIJ) foi criado em 2011 na EACMC. Alicerçado na matriz curricular transversal a todos os cursos profissionais o corpo docente altamente especializado do CPIJ desenvolveu os seguintes elencos modulares para a disciplina de bateria para os três anos de frequência do curso distribuídos por 6 módulos.

# ELENÇOS MODULARES DOS SUCESSIVOS MÓDULOS DO CPIJ

## Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elenços Modulares					
1.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	1	
	Disciplina	Instrumento   Bateria	Carga horária	50h	
<b>Designação</b>	Jazz nos anos 20 e 30   Blues e Dixieland			<b>Módulo</b>	1
<b>Carga Horária</b>	Horas Totais	50h	Blocos 45min	66	
	Blocos Semanais (90min)		2		
<b>Conteúdos Teóricos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>A Gênese do Jazz - Contextualização Histórica, raízes e influências;</li> <li>História da Bateria: Rudimentos, Comandos de Guerra, Pedal de Bombo, Hi-Sock, Low boy, etc.;</li> <li>Princípios do Jazz - Estilos e respectivas abordagens no instrumento: Ragtime - Cakewalk   Dixieland - 2nd Line, Big 4   Swing Era - Ride Pattern, Jungle Beat;</li> <li>Jazz Tradicional - Contextualização Histórica: Os Músicos: Baby Dodds, Zutty Singleton;</li> <li>Swing Era - Contextualização Histórica: Os Músicos: Gene Krupa, Chick Webb, Papa Joe Jones;</li> </ul>				
<b>Objetivos Gerais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Importância da Pulsação;</li> <li>Interiorização e realização do click do metrónomo;</li> <li>Consolidação de todas as figuras rítmicas, das frações de compasso, das unidades de tempo e de compasso;</li> <li>As famílias dos rudimentos: Roll Rudiments, Ruff/Drum Rudiments, Flam Rudiments e Diddle Rudiments;</li> <li>Os conceitos Feel In 2 e Feel In 4;</li> <li>Linhas de Swing Ride na mão dominante, linhas de "comping" na mão submissa;</li> <li>Padrões básicos: Bossa Nova e Afro 6/8 ou Bermbé;</li> <li>Técnica e diagramas básicos de vassouras;</li> <li>Orquestração Melódica ao longo da bateria;</li> <li>Solos nas concepções de Pergunta &amp; Resposta e de Desenvolvimento Motivivo;</li> <li>Execução de transcrições de "comping" e de solos dos bateristas Jimmy Cobb, Kenny Clarke, Art Blakey, Ben Riley e Max Roach;</li> <li>Estudos de tarola dos autores Charley Wilcoxon, Mitchell Peters e outros que se aconselhem;</li> <li>Big Band Figures (aprendizagem dos Kicks mais comuns num score de bateria em formação de Big Band);</li> <li>Introdução aos Set Ups (preparações);</li> <li>Leitura rítmica nos contextos de "comping" e de Big Band;</li> </ul>				
<b>Recursos Pedagógicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Understanding Rhythm - A Guide to Reading Music - M. Lauren;</li> <li>Rudiments and Variations for Drummers by Michael Lauren (Why Not Music);</li> <li>The Intermediate Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>The Advanced Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>Modern Rudimental Swing Solos For The Advanced Drummer - Charley Wilcoxon;</li> <li>The All American Drummer 150 Rudimental Solos - Charley Wilcoxon;</li> <li>The Art of Big Drumming - John Riley;</li> <li>Syncoption - Ted Reed;</li> <li>Syncopted Big Band Figures - Jake Hanna.</li> </ul>				
<b>Crítérios de avaliação</b>	<b>Avaliação</b>	<b>Competências</b>	<b>Conteúdos</b>	<b>Ponderação</b>	
	Continua 20%	Sociais	Assiduidade e pontualidade. Comportamento e relações interpessoais.	10%	
		Trabalho	Método e regularidade de estudo. Gestão e Organização dos Materiais. Interesse e Empenho nas Aulas.	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	2 Solos tarola preparados. Rudimentos de cada uma das famílias. 2 Solos de bateria transcritos. Exercícios propostos. Leitura à 1ª vista de estudos de tarola e de Scores de Big Band.	35%	
Recital		Exame em formato de recital, aberto ao público em geral e avaliado por um júri formado pelos professores do Curso Profissional de Jazz. Os temas, canções a apresentar em Ensemble deverão constar ou assemelhar-se aos propostos no repertório de temas sugerido para o grau de acordo com o grau de exigência estabelecido pelos docentes do Curso para cada um dos anos.	45%		
<b>Planos de Recuperação de Falhas Justificadas</b>	<p>Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação falhas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de falhas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das falhas.</p>				
<b>Exame de Recuperação Modular</b>	<p>O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre o professor e o aluno.</p>				

## Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elenços Modulares					
1.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	2	
	Disciplina	Instrumento   Bateria	Carga horária	50h	
<b>Designação</b>	Jazz nos anos 20 e 40   Bebop			<b>Módulo</b>	2
<b>Carga Horária</b>	Horas Totais	50h	Blocos 45min	67	
	Blocos Semanais (90min)		2		
<b>Conteúdos Teóricos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>A Gênese do Jazz - Contextualização Histórica, raízes e influências;</li> <li>História da Bateria: Rudimentos, Comandos de Guerra, Pedal de Bombo, Hi-Sock, Low boy, etc.;</li> <li>Princípios do Jazz - Estilos e respectivas abordagens no instrumento: Ragtime - Cakewalk   Dixieland - 2nd Line, Big 4   Swing Era - Ride Pattern, Jungle Beat;</li> <li>Jazz Tradicional - Contextualização Histórica: Os Músicos: Baby Dodds, Zutty Singleton;</li> <li>Swing Era - Contextualização Histórica: Os Músicos: Gene Krupa, Chick Webb, Papa Joe Jones;</li> </ul>				
<b>Objetivos Gerais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Importância da Pulsação;</li> <li>Interiorização e realização do click do metrónomo;</li> <li>Consolidação de todas as figuras rítmicas, das frações de compasso, das unidades de tempo e de compasso;</li> <li>As famílias dos rudimentos: Roll Rudiments, Ruff/Drum Rudiments, Flam Rudiments e Diddle Rudiments;</li> <li>Os conceitos Feel In 2 e Feel In 4;</li> <li>Linhas de Swing Ride na mão dominante, linhas de "comping" na mão submissa;</li> <li>Padrões básicos: Bossa Nova e Afro 6/8 ou Bermbé;</li> <li>Orquestração Melódica ao longo da bateria;</li> <li>Solos nas concepções de Pergunta &amp; Resposta e de Desenvolvimento Motivivo;</li> <li>Execução de transcrições de "comping" e de solos dos bateristas Jimmy Cobb, Kenny Clarke, Art Blakey, Ben Riley e Max Roach;</li> <li>Estudos de tarola dos autores Charley Wilcoxon, Mitchell Peters e outros que se aconselhem;</li> <li>Big Band Figures (aprendizagem dos Kicks mais comuns num score de bateria em formação de Big Band);</li> <li>Introdução aos Set Ups (preparações);</li> <li>Leitura rítmica nos contextos de "comping" e de Big Band;</li> </ul>				
<b>Recursos Pedagógicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Understanding Rhythm - A Guide to Reading Music - M. Lauren;</li> <li>Rudiments and Variations for Drummers by Michael Lauren (Why Not Music);</li> <li>The Intermediate Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>The Advanced Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>Modern Rudimental Swing Solos For The Advanced Drummer - Charley Wilcoxon;</li> <li>The All American Drummer 150 Rudimental Solos - Charley Wilcoxon;</li> <li>The Art of Big Drumming - John Riley;</li> <li>Syncoption - Ted Reed;</li> <li>Syncopted Big Band Figures - Jake Hanna.</li> </ul>				
<b>Crítérios de avaliação</b>	<b>Avaliação</b>	<b>Competências</b>	<b>Conteúdos</b>	<b>Ponderação</b>	
	Continua 20%	Sociais	Assiduidade e pontualidade. Comportamento e relações interpessoais.	10%	
		Trabalho	Método e regularidade de estudo. Gestão e Organização dos Materiais. Interesse e Empenho nas Aulas.	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	2 Solos tarola preparados. Rudimentos de cada uma das famílias. 2 Solos de bateria transcritos. Exercícios propostos. Leitura à 1ª vista de estudos de tarola e de Scores de Big Band.	35%	
Recital		Exame em formato de recital, aberto ao público em geral e avaliado por um júri formado pelos professores do Curso Profissional de Jazz. Os temas, canções a apresentar em Ensemble deverão constar ou assemelhar-se aos propostos no repertório de temas sugerido para o grau de acordo com o grau de exigência estabelecido pelos docentes do Curso para cada um dos anos.	45%		
<b>Planos de Recuperação de Falhas Justificadas</b>	<p>Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação falhas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de falhas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das falhas.</p>				
<b>Exame de Recuperação Modular</b>	<p>O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre o professor e o aluno.</p>				

## Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elenços Modulares					
2º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	3	
	Disciplina	Instrumento   Bateria	Carga horária	45h	
<b>Designação</b>	Jazz nos anos 40 e 50   Bebop e Cool			<b>Módulo</b>	3
<b>Carga Horária</b>	Horas Totais	45h	Blocos 45min	60	
	Blocos Semanais (90min)		2		
<b>Conteúdos Teóricos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Características técnicas do Bebop e Cool;</li> <li>Repertório representativo;</li> <li>Discos e instrumentistas representativos de ambos os estilos;</li> </ul>				
<b>Objetivos Gerais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pulsação e Realização do click do metrónomo;</li> <li>Continuação do estudo das famílias dos rudimentos: Roll Rudiments, Ruff/Drum Rudiments, Flam Rudiments e Diddle Rudiments;</li> <li>Outras linhas de Swing Ride na mão dominante: introdução ao Broken Time;</li> <li>Diagramas de vassouras aplicados a outros compassos e pulsações;</li> <li>Orquestração Melódica ao longo da bateria;</li> <li>Solos nas concepções de Pergunta &amp; Resposta e de Desenvolvimento Motivivo;</li> <li>Execução de transcrições de "comping" e de solos dos bateristas Philly Joe Jones, Max Roach e Roy Haynes;</li> <li>Estudos de tarola dos autores Charley Wilcoxon, Mitchell Peters, John S. Pratt e outros que se aconselhem;</li> <li>Continuação do estudo das Big Band Figures;</li> <li>Continuação do estudo de Set Ups (preparações);</li> <li>Leitura rítmica nos contextos de "comping" e de Big Band;</li> <li>Introdução à Linha de Cascara, 2-3 &amp; 3-2;</li> </ul>				
<b>Recursos Pedagógicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Understanding Rhythm - A Guide to Reading Music - M. Lauren;</li> <li>Rudiments and Variations for Drummers by Michael Lauren (Why Not Music);</li> <li>The Intermediate Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>The Advanced Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>Modern Rudimental Swing Solos For The Advanced Drummer - Charley Wilcoxon;</li> <li>The All American Drummer 150 Rudimental Solos - Charley Wilcoxon;</li> <li>14 Modern Contest Solos for Snare Drum by John S. Pratt;</li> <li>The Art of Big Drumming - John Riley;</li> <li>Syncoption - Ted Reed;</li> <li>Syncopted Big Band Figures - Jake Hanna.</li> </ul>				
<b>Crítérios de avaliação</b>	<b>Avaliação</b>	<b>Competências</b>	<b>Conteúdos</b>	<b>Ponderação</b>	
	Continua 20%	Sociais	Assiduidade e pontualidade. Comportamento e relações interpessoais.	10%	
		Trabalho	Método e regularidade de estudo. Gestão e Organização dos Materiais. Interesse e Empenho nas Aulas.	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	2 Solos tarola preparados. Rudimentos de cada uma das famílias. 2 Solos de bateria transcritos. Exercícios propostos. Leitura à 1ª vista de estudos de tarola e de Scores de Big Band.	35%	
Recital		Exame em formato de recital, aberto ao público em geral e avaliado por um júri formado pelos professores do Curso Profissional de Jazz. Os temas, canções a apresentar em Ensemble deverão constar ou assemelhar-se aos propostos no repertório de temas sugerido para o grau de acordo com o grau de exigência estabelecido pelos docentes do Curso para cada um dos anos.	45%		
<b>Planos de Recuperação de Falhas Justificadas</b>	<p>Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação falhas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de falhas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das falhas.</p>				
<b>Exame de Recuperação Modular</b>	<p>O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre o professor e o aluno.</p>				

## Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elenços Modulares					
2º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	4	
	Disciplina	Instrumento   Bateria	Carga horária	45h	
<b>Designação</b>	Jazz nos anos 60   Hardbop			<b>Módulo</b>	4
<b>Carga Horária</b>	Horas Totais	45h	Blocos 45min	60	
	Blocos Semanais (90min)		2		
<b>Conteúdos Teóricos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Características técnicas do Hardbop;</li> <li>Repertório representativo;</li> <li>Discos e instrumentistas representativos do estilo;</li> </ul>				
<b>Objetivos Gerais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pulsação e Realização do click do metrónomo;</li> <li>Continuação do estudo das famílias dos rudimentos: Roll Rudiments, Ruff/Drum Rudiments, Flam Rudiments e Diddle Rudiments;</li> <li>Outras linhas de Swing Ride na mão dominante: introdução ao Broken Time;</li> <li>Diagramas de vassouras aplicados a outros compassos e pulsações;</li> <li>Orquestração Melódica ao longo da bateria;</li> <li>Solos nas concepções de Pergunta &amp; Resposta e de Desenvolvimento Motivivo;</li> <li>Execução de transcrições de "comping" e de solos dos bateristas Philly Joe Jones, Max Roach e Roy Haynes;</li> <li>Estudos de tarola dos autores Charley Wilcoxon, Mitchell Peters, John S. Pratt e outros que se aconselhem;</li> <li>Continuação do estudo das Big Band Figures;</li> <li>Continuação do estudo de Set Ups (preparações);</li> <li>Leitura rítmica nos contextos de "comping" e de Big Band;</li> <li>Introdução à Linha de Cascara, 2-3 &amp; 3-2;</li> </ul>				
<b>Recursos Pedagógicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Understanding Rhythm - A Guide to Reading Music - M. Lauren;</li> <li>Rudiments and Variations for Drummers by Michael Lauren (Why Not Music);</li> <li>The Intermediate Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>The Advanced Snare Drum Solos - Mitchell Peters;</li> <li>Modern Rudimental Swing Solos For The Advanced Drummer - Charley Wilcoxon;</li> <li>The All American Drummer 150 Rudimental Solos - Charley Wilcoxon;</li> <li>14 Modern Contest Solos for Snare Drum by John S. Pratt;</li> <li>The Art of Big Drumming - John Riley;</li> <li>Syncoption - Ted Reed;</li> <li>Syncopted Big Band Figures - Jake Hanna.</li> </ul>				
<b>Crítérios de avaliação</b>	<b>Avaliação</b>	<b>Competências</b>	<b>Conteúdos</b>	<b>Ponderação</b>	
	Continua 20%	Sociais	Assiduidade e pontualidade. Comportamento e relações interpessoais.	10%	
		Trabalho	Método e regularidade de estudo. Gestão e Organização dos Materiais. Interesse e Empenho nas Aulas.	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	2 Solos tarola preparados. Rudimentos de cada uma das famílias. 2 Solos de bateria transcritos. Exercícios propostos. Leitura à 1ª vista de estudos de tarola e de Scores de Big Band.	35%	
Recital		Exame em formato de recital, aberto ao público em geral e avaliado por um júri formado pelos professores do Curso Profissional de Jazz. Os temas, canções a apresentar em Ensemble deverão constar ou assemelhar-se aos propostos no repertório de temas sugerido para o grau de acordo com o grau de exigência estabelecido pelos docentes do Curso para cada um dos anos.	45%		
<b>Planos de Recuperação de Falhas Justificadas</b>	<p>Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação falhas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de falhas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das falhas.</p>				
<b>Exame de Recuperação Modular</b>	<p>O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre o professor e o aluno.</p>				

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra  
Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elencos Modulares					
3.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	5	
Disciplina	Instrumento   Bateria		Carga horária	45h	
Designação	Jazz a partir dos anos 70   Elétrico, Fusão & Latin			Módulo	5
Carga Horária	Horas Totais	Blocos 45min	60		
	Blocos Semanais (90min)				
Conteúdos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> <li>Enquadramento histórico;</li> <li>Características dos estilos Elétrico, Fusão e Latin;</li> <li>Enquadramento histórico para cada um dos ritmos Afro-Cubanos;</li> <li>Repertório representativo de cada um dos estilos;</li> <li>Discos e instrumentistas representativos dos três estilos.</li> </ul>				
Objectivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pulsação e metrónomo;</li> <li>Linhas de ride e de comping para Uptempo;</li> <li>Linhas de ride e de comping para Even Eighth;</li> <li>Estudo de linhas de ride e de comping para Odd Times (compassos compostos);</li> <li>Os bateristas Elvin Jones, Roy Haynes, Tony Williams, Jack DeJohnette e Paul Motton;</li> <li>Apresentação de bateristas da nova geração;</li> <li>Execução de transcrições de comping e de solos;</li> <li>Compound Stickings by Gary Chaffee;</li> <li>Estudos de tarola em Odd Times;</li> <li>Lectura e interpretação de "Syncopated Big Band Figures by Jake Hanna";</li> <li>Afro-Cuban Rhythms For Drumset: Casaca, Mambo, Guaguanco, Mocambique e Songo.</li> </ul>				
Recursos Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>The Funky Beat - David Garibaldi</li> <li>Future Sounds - David Garibaldi</li> <li>The All American Drummer 150 Rudimental Solos - C. Wilcoxon;</li> <li>Modern Contest Solos for Snare Drum - John S. Pratt;</li> <li>Beyond Big Drumming - J. Riley;</li> <li>Syncopated Big Band Figures - Jake Hanna;</li> <li>The Jazz Drummer's Workshop - J. Riley;</li> <li>Afro-Cuban Rhythms For Drumset - Frank Malabe and Bob Weiner;</li> <li>Odd Time Reading Text - Louis Bellon.</li> </ul>				
Critérios de avaliação	Avaliação	Competências	Conteúdos	Ponderação	
	Continua 20%	Sociais	Assiduidade e pontualidade. Comportamento e relações interpessoais.	10%	
		Trabalho	Método e regularidade de estudo. Gestão e Organização dos Materiais. Interesse e Empenho nas Aulas.	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	2 Solos tarola preparados. Rudimentos de cada uma das famílias. 2 Solos de bateria transcritos. Exercícios propostos. Lectura à 1ª vista de estudos de tarola e de Scores de Big Band.	35%	
Recital		Exame em formato de recital, aberto ao público em geral e avaliado por um Júri formado pelos professores do Curso Profissional de Jazz. Os temas, canções a apresentar em Ensemble deverão constar ou assemelhar-se aos propostos no repertório de temas sugerido para o grau de acordo com o grau de exigência estabelecido pelos docentes do Curso para cada um dos anos.	45%		
Planos de Recuperação de Faltas Justificadas	Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação faltas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de faltas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das faltas.				
Exame de Recuperação Modular	O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre o professor e o aluno.				

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra  
Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elencos Modulares					
3.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	6	
Disciplina	Instrumento   Bateria		Carga horária	25h	
Designação	Jazz a partir dos anos 70   Free Jazz			Módulo	6
Carga Horária	Horas Totais	Blocos 45min	33		
	Blocos Semanais (90min)				
Conteúdos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> <li>A Evolução do Jazz - Contextualização histórica, raízes, linguagem, influências e figuras importantes.</li> <li>História da Bateria e sua abordagem no jazz.</li> <li>Teoria Musical dos diferentes tópicos inseridos nos conteúdos práticos do recital da Prova de Aptidão Profissional (PAP).</li> </ul>				
Objectivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> <li>Construção do recital da PAP devidamente articulado com o trabalho escrito.</li> <li>Pulsação e metrónomo.</li> <li>Análise, transcrição e execução de solos, linhas, comping e/ou temas.</li> <li>Audição de excertos musicais relevantes.</li> <li>Lectura, imitação e interpretação de temas.</li> <li>Técnica instrumental: Linguagem, respiração, sonoridade, articulação, afinação, acentuação, dinâmica.</li> <li>Técnicas de Improvisação.</li> <li>Técnicas de Composição/Arranjo.</li> <li>Questões aliadas à performance.</li> </ul>				
Recursos Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>Partituras</li> <li>Material de som</li> <li>Projetor de imagem/vídeo</li> <li>Livros</li> <li>CDs, DVDs</li> <li>Metrónomo, Afinador</li> </ul>				
Critérios de avaliação	Avaliação	Competências	Conteúdos	Ponderação	
		Sociais	Assiduidade e pontualidade. Comportamento e relações interpessoais.	10%	
	Trabalho	Método e regularidade de estudo. Gestão e Organização dos Materiais. Interesse e Empenho nas Aulas.	10%		
Performativa 80%	Recital	Exame em formato de recital avaliado por Júri. O aluno deverá apresentar no mínimo 5 temas e no máximo 8 temas relacionados com o trabalho escrito da PAP. Deverá ter a duração mínima de 30 minutos e máxima de 40 minutos. As peças deverão ser representativas do estilo/período e intérpretes/compositores abordados ao longo do módulo, em estreita articulação com o trabalho escrito da PAP.		80%	
		Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação faltas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de faltas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das faltas.			
Exame de Recuperação Modular	O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respectivas disponibilidades.				

No que concerne à avaliação e certificação o regulamento dos cursos profissionais estabelece os seguintes parâmetros:

“A obtenção do diploma de qualificação profissional e académica concretiza-se após aprovação em todas as disciplinas do curso, na FCT e na PAP.”

“A classificação final de cada disciplina obtém-se pela média aritmética simples, arredondada às unidades, das classificações obtidas em cada módulo.”

“A classificação final do curso obtém-se mediante a aplicação da seguinte fórmula:

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

# CAPÍTULO II - PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

## PLANIFICAÇÃO DA PRÁTICA DE ENSINO

A prática de ensino leccionada teve lugar no Conservatório de Música de Coimbra no exercício do horário que me fora atribuído no ano lectivo de 2021/2022 para a docência da disciplina de Instrumento - Bateria - do Curso Profissional de Jazz. O aluno terá o nome fictício de Eurico de modo a proteger a sua identidade de acordo com o direito à privacidade do mesmo. Esta protecção de dados do estudante não revelou qualquer prejuízo de qualquer natureza para a observação em curso.

O Eurico é um aluno com algumas dificuldades técnicas e morosidade nos processos de aprendizagem e consolidação de conteúdos. Contudo, nós os professores fizemos uma adaptação qualitativa e quantitativa dos conteúdos firmados no elenco modular da disciplina de maneira a otimizar a aquisição e a consecução dos objectivos propostos.

No horário ficou definido desde o início do ano que a docência a este aluno fosse partilhada entre dois docentes. Uma outra grande razão e incontornável logo à partida, é o facto de o professor mestre Rui Lúcio Neves ser o tutor deste discente, tendo em conta o relatório de dificuldades apresentadas sobre o mesmo, desde o seu ingresso no curso. Deste modo, a planificação e distribuição dos conteúdos programáticos a leccionar foi pensada previamente estando o Mestre Rui a tratar de uns conteúdos e eu de outros.

Cada módulo da disciplina de instrumento fica concluído mediante aprovação em dois momentos avaliativos diferentes: um exame técnico e um recital.

Cada aula leccionada tem a duração de dois blocos consecutivos de 45 minutos cada, perfazendo 90 minutos no total.

# AULA LECCIONADA Nº 1/2

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	23/09/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Os conteúdos programáticos para esta primeira aula são dois solos do livro “The All-American Drummer 150 Rudimental Solos” de Charles “Charley” Wilcoxon, professor de bateria, americano, autor de livros sobre métodos de bateria.

O terceiro conteúdo será um solo de bateria de Ben Riley (baterista também americano), gravado na composição “Shuffle Boil” da autoria de Thelonious Monk, no disco “It’s Monk’s Time” da editora Columbia Records, realizado em 1964.

## OBJETIVOS | Competências

Os objectivos primordiais que o docente procura atingir com o estudo destes conteúdos são o aumento da técnica, da coordenação e da independência motora como veículos para o aumento da musicalidade e para a expansão do vocabulário, fraseado e linguagem da bateria jazz.

As qualidades de bom tempo metronómico e do bom som extraído do instrumento são competências que resultarão do maior ou menor esforço exploratório do aluno com o instrumento.

E se a música é a expressão individual, principalmente no estilo jazz, então torna-se importante também deixar o espaço suficiente para o aluno procurar desenvolver a sua criatividade, a sua voz no instrumento.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula começou com o aluno a chegar a horas. Já o ano passado era pontual e manteve a qualidade. Era a primeira aula do ano lectivo. Cumprimentaram-se e trocaram impressões sobre as férias e o desenvolvimento da pandemia referente ao Covid-19. Estavam bem e passaram bem o Verão. As férias foram boas, na medida do possível. O professor forneceu ao Eurico as fotocópias dos conteúdos que pensou trabalhar nas próximas aulas.

O docente começou pelo estudo do solo nº 3 do livro “The All American 150 Rudimental Solos” de Charley Wilcoxon. Iniciou o metrónomo digital instalado no computador com a pulsação situada nos 60 *beats per minute* (doravante *bpm*) o qual conectou à coluna amplificadora disponível na sala. O professor apresentou o solo executando-o integralmente. O solo começa no primeiro compasso com o rudimento 5 *stroke roll* tocado com a mão direita e de seguida tocado com a mão esquerda de acordo com o *sticking* escrito. O aluno revela algum desconforto na execução do rudimento com a mão esquerda mas depressa resolve o problema. Os *flams* foram bem tocados tal como os 7 *stroke rolls*, embora o *flam* de esquerda tenha pecado pela pouca distância a que elevou a mão esquerda. O 15 *stroke roll* também foi bem tocado e nos *ratamacues* o Eurico atrasou na execução face ao metrónomo.

Como metodologia o professor isolou cada um dos compassos onde o discente teve menos desenvoltura e tocou-o, juntamente com mais um compasso de reflexão, em ostinato. Este compasso chamado de reflexão traduz-se num compasso de pausa para ganhar uma consciencialização do que fora tocado e corrigir o que de menos bem fora interpretado. Posteriormente, à medida que as dificuldades foram sendo debeladas ao nível de cada compasso, o docente sugeria determinadas frases ora de dois ora de quatro compassos para praticar o encadeamento dos vários componentes da frase em causa.

De seguida avançaram para o estudo de uma transcrição de um solo de bateria do baterista Ben Riley. A transcrição não fora feita pelo professor mas este confirmou a fidelidade da escrita ao que está registado no disco. Trata-se de um solo sobre a forma AABA do tema Shuffle Boil, original de Thelonious Monk, gravado no disco It's Monk's Time, de Thelonious Monk, em 1964, pela editora Columbia Records. O docente preparara um "playalong" do tema transcrevendo a linha de contrabaixo de um "chorus" e adicionando a harmonia e a melodia ao suporte de acordo com a partitura do original. O professor deu a conhecer ao aluno o tema na íntegra. Ouviram o take do início ao fim. No momento do solo propôs ao aluno que acompanhasse a audição com a leitura do solo transcrito no papel. De seguida, após a reprodução, o professor sentou-se à bateria e tocou o solo transcrito para o Eurico. No final, alertou para determinados compassos que poderiam vir a dar trabalho.

A transcrição indica a pulsação da mínima a 83 correspondendo, portanto, a 166 bpm. O professor iniciou a reprodução do "playalong" no "software" apropriado a 120 bpm para começar. Sugeriu que se preocupassem apenas com a primeira linha do primeiro A para início de estudo. Tocaram um "chorus" de acompanhamento ao longo da exposição da melodia e logo no segundo iniciaram o formato de trading fours, isto, tocando os primeiro quatro compassos de acompanhamento seguidos de outros quatro compassos, estes correspondentes aos primeiros quatro do solo de Ben Riley. O aluno mostra alguma dificuldade em tocar o segundo compasso que começa com duas tercinas de colcheias ao longo dos primeiros dois tempos, sendo que a primeira das seis colcheias está representada por uma pausa de colcheia. O Eurico não está a conseguir começar apenas no segundo parcial da figura. O professor tem a ideia de tocar na perna a primeira das seis colcheias traduzindo-se assim no silenciamento da primeira figura de modo a manter a fluidez da frase. A ideia começa a construir alguma solidez na frase ao final de várias repetições. O ostinato dos pratos-choques tocados com o pé esquerdo no segundo e quarto tempos ao longo do solo cria alguns constrangimentos em algumas figuras.

A aula chegou ao fim e o professor encorajou o Eurico a estudar para que na aula seguinte pudessem avançar.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificada. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AValiação DO ALUNO

O Eurico revela alguma morosidade na apreensão de conteúdos. A independência entre membros também atrapalha por vezes e a técnica entre mãos ainda tem uma disparidade grande.

## REFLEXÃO

Para debelar as dificuldades que o Eurico apresenta, a repetição dos exercícios parece ser a melhor arma de combate aos constrangimentos técnicos e coordenativos. Algumas medidas criativas podem revelar-se boas soluções de estudo.

# AULA LECCIONADA Nº 3/4

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	30/09/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Os conteúdos programáticos para esta primeira série de aulas continuarão ser os dois solos de Charley Wilcoxon, um solo de bateria de Ben Riley e ainda um solo de Mitchell Peters. Contudo, irei iniciar a aula pelo solo de bateria de Ben Riley para prosperar na sua leitura e execução, e eliminar as dificuldades que surjam agora nas próximas linhas visto que na última ficámo-nos pela primeira apenas. Revisitaremos ainda o solo nº 3 de C. Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

Os objectivos e competências que quero trabalhar são precisamente os enunciados no plano da aula anterior: técnica, tempo, coordenação, independência para construir musicalidade assente em conceitos frásicos e composicionais.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula iniciou-se tal como o professor planeara. Começaram pelo estudo do solo de Ben Riley. Recuperaram a primeira linha, na qual insistiram e com a qual terminaram a aula anterior, e o Eurico fraquejou apenas na primeira passagem pelo segundo compasso onde deveria tocar a primeira colcheia de tercina na perna para obter a pausa escrita. Contudo, logo na segunda tentativa lembrou-se do subterfúgio e conseguiu executar bem. O docente utilizou o "playalong" do tema sobre o qual Ben Riley improvisara o solo e praticaram em formato de trading fours sem que, antes ainda, começassem pelo "chorus" de acompanhamento. Prosseguiram para a segunda linha sem grandes dificuldades. O Eurico executou bem as semicolcheias presentes nos dois primeiros compassos sendo que o professor sugeriu que as interpretasse utilizando single strokes. Contudo, atrasava um pouco a pulsação para acomodar-se às figuras. O professor juntou os dois últimos compassos da segunda linha e repetiram-na várias vezes ao longo do "playalong". Passaram para a terceira linha a qual inicia com uma melodia nos pratos-choques diferente da do ostinato no segundo e quarto tempos. Aquela melodia coloca aqueles pratos nos "e"s dos três primeiros tempos tocados com o pé esquerdo. Não trouxe muito trabalho ao Eurico dada a tecnicidade do motivo. Ele desembaraçou-se bem. O terceiro compasso pediu a definição do *sticking*. Já o quarto poderia ser tocado com quatro single strokes ao longo das semi-colcheias ou um single paradiddle de direita. Experimentaram de ambas as maneiras. Repetiram a terceira linha também várias vezes ao longo do "playalong". Continuaram com o estudo do solo até ao final, sobre o "playalong", repetindo e vencendo linhas da composição, de modo a que se construísse uma primeira lembrança da obra de Ben Riley na memória do Eurico.

Passaram ao estudo do solo nº 3 de Charley Wilcoxon, tal como definido no plano de aula. O solo propriamente dito, inicia com dois 5 Stroke Rolls, um de direita e outro de esquerda, no primeiro e no segundo tempos, respectivamente. O rudimento de esquerda não soava tão bem como o de direita e investiram naquele compasso algumas repetições. O solo incidia basicamente sobre quatro rudimentos: os 5 Stroke Rolls, os 7 Stroke Rolls, os Flamacues e os Ratamacues. Tinha também o 15 Stroke Roll e o Lesson 25. O professor optou por trabalhar os compassos com estes rudimentos de modo a desobstruir de qualquer impedimento técnico o estudo que o Eurico deveria fazer em casa até à próxima aula. Repetiram cada compasso com cada um daqueles rudimentos várias vezes e o tempo passou a correr.

A aula terminou. O professor desafiou o Eurico a trazer ambos os itens estudados para a próxima aula de modo a poderem ambos tocá-los ininterruptamente.

#### RECURSOS DIDÁTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

#### AVALIAÇÃO DO ALUNO

Há rudimentos que o aluno executa melhor do que outros. A ligeira discrepância tem que ver principalmente com a menor destreza da mão esquerda.

#### REFLEXÃO

A repetição dos exercícios e a persistência no seu estudo terão os seus efeitos.

# AULA LECCIONADA Nº 5/6

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	07/10/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Os conteúdos programados para esta aula foram os mesmos da aula anterior. Contudo, o professor pretendeu começar por uma ordem diferente. Desta maneira, decidiu iniciar pelo estudo nº 7 do livro Intermediate Snare Studies de Mitchell Peters com uma proposta de exercício diferente do propósito para o qual ele foi escrito.

O docente planeou também rever o solo de Ben Riley e o solo de Charley Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

O objectivo inicial com o estudo do solo nº 7 de Peters, na proposta do professor, traduz-se no desenvolvimento da criatividade e de fraseado sobre um recorte rítmico previamente definido. A orquestração de uma melodia rítmica dá a oportunidade ao aluno de expôr as suas ideias melódicas e a sua direcção e sentido frásicos. O exercício em si mesmo, obriga também a apurar a capacidade de leitura assim como de programação da frase que o discente queira construir em tempo real, tendo em conta a célula rítmica que vem no tempo seguinte e o sticking que seja mais conveniente utilizar. Permite também identificar quais os stickings mais evitados pelo aluno para depois desenvolvê-los.

Os objectivos presentes no estudo dos solos de Ben Riley e de Charley Wilcoxon são precisamente os elencados nas planificações das aulas anteriores, ou seja, linguagem, tempo, articulação e bom som.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

O estudo nº 7 de Mitchell Peters está anexado a este relatório e consiste numa melodia escrita para a tarola diversificada entre colcheias, tercinas de colcheia e semi-colcheias. O exercício proposto pelo professor passava pela transposição da melodia para a tarola, timbalões, bombo e pratos de modo a desenvolver melodicamente um fraseado fundamentalmente assente em métrica de quatro compassos. As únicas regras a cumprir seriam a execução das colcheias "swingadas" nas mãos e do ostinato dos pratos-choques tocados com o pé esquerdo no segundo e quarto tempos. O docente mostrou ao Eurico como poderia ser feito com o suporte de um "playalong" que colocou a reproduzir. Utilizou o formato de solo em trading fours, tocando uma linha de quatro compassos de acompanhamento seguida de cada uma das linhas do estudo de Peters.

Relembrou o solo de Ben Riley nos formatos de trading fours e trading eights.

O professor prometeu ao Eurico que começariam a aula seguinte com o estudo do solo nº 3 de Charley Wilcoxon. Convidou-o a estudar o solo nº 4 do mesmo livro, da mesma página, inclusivé.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

#### AVALIAÇÃO DO ALUNO

O Eurico tem ideias. O primeiro exercício revelou isso mesmo. Contudo, repetiu-se com alguma facilidade sem avançar, por exemplo, para combinações mais inusitadas, isto é, trocar um timbalão por uns pratos-choques tocados com a mão, ou esse mesmo timbalão pelo sino de um prato.

#### REFLEXÃO

O professor procura desenvolver a criatividade através da prática tentativa-erro para que não só o aluno tenha a necessidade de expôr as suas ideias à crítica de uma segunda opinião mas também para provocar nele a capacidade de um pensamento divergente daquilo que possa estar escrito ou definido, quase como se dentro de uma lei procurasse as lacunas dela mesma. É importante estimular a produção de ideias até como forma de contrariar uma timidez muito pessoal.

# AULA LECCIONADA Nº 7/8

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	14/10/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Para esta aula o professor cumpriu a promessa da aula anterior e deste modo iniciaram a lição precisamente com o estudo do solo nº 3 de Charley Wilcoxon. No plano de aula esteve também a continuação do estudo do solo nº 7 de Mitchell Peters assim como a revisão do solo de Ben Riley.

## OBJETIVOS | Competências

Os objectivos a cumprir com o plano para esta aula passam pela consecução dos vários conteúdos programados procurando sempre a melhoria dos requisitos enunciados como fundamentais: tempo, articulação, bom som, capacidade de leitura e criatividade.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula começou então pelo estudo do solo nº 3 de Charley Wilcoxon tal como prometido. O professor ligou o metrónomo. Repetiram o solo várias vezes até não existirem quaisquer interrupções durante pelo menos quatro voltas, incluindo as repetições do próprio estudo. Finalmente aumentaram a pulsação. O professor passou de 60 bpm para 70 bpm. Surgiram algumas dificuldades nomeadamente descoordenação, desarticulação e imprecisão no tempo. Alguns rudimentos não sofreram com o incremento. Todavia, o solo deixou de ser tocado ininterruptamente. O aumento de 10 bpm foi intencional da parte do professor para provocar uma ruptura com uma certa acomodação do aluno ao tempo confortável. Os mesmos rudimentos que periclitaram no início e pareceram estar sólidos ouviram-se um pouco atrapalhados. O professor decidiu trabalhar cada um daqueles de uma forma isolada e desta vez num modelo de exercício diferente. Ao longo do ostinato do metrónomo que tocava na coluna, o professor tocava o compasso em causa e logo no seguinte o Eurico deveria repeti-lo. Assim o fizeram.

Passaram ao estudo do solo nº 7 de Mitchell Peters no formato definido desde a aula passada. O aluno trouxe algumas novidades sonoras e mostrou-se entusiasmado com a proposta de exercício. O professor não aumentou ainda a pulsação porque alguns compassos, onde a melodia apresentava uma sequência de subdivisões diferentes, desconcertavam o Eurico. A nona linha era profícua em diversidade de figuras e o aluno fraquejava sempre que tinha de tocar duas colcheias swingadas, seguidas de uma tercina e estas, por sua vez, a precederem uma célula de quatro semi-colcheias.

Já nos últimos trinta minutos da aula o professor avançou para a revisão do solo de bateria de Ben Riley. Executaram o solo nos formatos de trading fours e trading eights assim como na forma completa ao longo do "playalong" do tema, a recordar "Shuffle Boil" de Thelonious Monk, produzido pelo professor. Correu tudo bem. Ocorreram alguns soluços na fluidez da execução mas o docente achou que não seria nada de preocupante. O professor experimentou ainda o aumento da pulsação de 120 para 130 bpm. Após as primeiras duas linhas confirmaram ambos que não era confortável.

O Eurico iria estudar em casa, na medida do possível, e o professor iria insistir na próxima aula com o estudo deste solo de Ben Riley. Entretanto, mesmo à saída o docente lembrou-se ainda de passar ao aluno um outro solo de tarola, do livro Intermediate Snare Studies de Mitchell Peters - o mesmo livro do qual estão a estudar o solo nº 7 -, desta vez o estudo nº I (numeração romana). Este solo é todo ele baseado em semi-colcheias o que obrigará o Eurico a praticar precisamente as figuras que não foram tão bem tocadas na segunda linha do solo de Ben Riley. O professor explicou o novo exercício, o Eurico compreendeu o objectivo a atingir e disse que o ia estudar em casa.

#### RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

#### AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno tem vindo a corresponder aos objectivos propostos. Tem o seu ritmo de aprendizagem, um pouco lento, mas revela também disponibilidade e motivação para o estudo. Há determinadas figuras rítmicas que exigem mais destreza do que aquela que possui mas a prática solucionará o problema, com certeza.

#### REFLEXÃO

A procura de exercícios incisivos nas figuras ou subdivisões problemáticas é, à partida, a melhor solução para o problema. Contudo, só a prática e a persistência poderão dar razão a esta hipótese. Enquanto professor, e após a escrita deste relatório, irei confirmar na próxima aula se foi uma boa medida.

# AULA LECCIONADA Nº 9/10

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	21/10/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Esta aula começou com o estudo I do livro Intermediate Snare Studies de Mitchell Peters com o objectivo de melhorar a execução de semi-colcheias.

Estudaram o solo de bateria de Ben Riley, desta vez com a pulsação situada nas 130 bpm.

Fizeram ainda uma revisão ao solo de tarola nº 3 do livro "The All-American Drummer 150 Rudimental Solos" de Charles "Charley" Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

Os objectivos a cumprir com o plano para esta aula passam pela consecução dos vários conteúdos programados procurando sempre a melhoria dos requisitos enunciados como fundamentais: tempo, articulação, técnica, bom som, capacidade de leitura, linguagem e criatividade.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula teve início com o estudo do solo I numa pulsação de 100 bpm. O professor definiu como regra apenas a utilização do sticking de single strokes. Repetiram os compassos problemáticos onde principalmente a pulsação revelou-se desafiante para o Eurico e construíram assim a execução do solo. Note-se que ao longo do estudo sotopuseram um ostinato de semínimas em ambos os pés, tocando assim os pratos-choques e o bombo em simultâneo. Depressa evoluíram para 110 e 120 bpm.

Passaram para o estudo do solo de Ben Riley na pulsação de 130 bpm onde esta revelou novas dificuldades entre elas a dessincronia entre figuras sobrepostas. Contudo, as semi-colcheias melhoraram ligeiramente com uma menor discrepância entre as dinâmicas produzidas por ambas as mãos. Repetiram o solo nos formatos de trading fours e trading eights. Sempre que se justificou o professor pediu ao Eurico para repetir cada linha de quatro de compassos que estivesse menos bem tocada.

Por último, estudaram o solo nº 3 do livro de Charley Wilcoxon. Repetiram-no várias vezes e fizeram uma revisão a alguns rudimentos menos bem tocados.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno tem correspondido minimamente bem aos objectivos propostos. Os três solos trabalhados nesta aula não estão ainda nas pulsações originais mas aproximam-se delas de aula para aula. Os rudimentos presentes no solo nº 3 de Charley Wilcoxon estão adquiridos pelo Eurico a uma pulsação de 70 bpm, embora os acentos não sejam interpretados ainda.

#### REFLEXÃO

Com este aluno está a ser necessário estratificar pequenas vitórias, primeiro com a leitura das melodias rítmicas, segundo com os stickings impostos por cada um dos estudos e depois com os acentos que possam existir em cada um dos solos.

# AULA LECCIONADA Nº 11/12

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	28/10/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

A pedido do aluno Eurico a aula de hoje foi inteiramente dedicada ao estudo da composição “How's Never” de Dave Holland. Este original composto pelo contrabaixista britânico foi pela primeira vez publicado no disco “Homecoming” em 1995, sob o carimbo da editora ECM, pelo trio “Gateway”, constituído por John Abercrombie na guitarra, Dave Holland no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria.

A composição está escrita em 7/4 e foi uma das peças propostas pela professora para a prática na disciplina de combo.

## OBJETIVOS | Competências

Desenho de um padrão rítmico em função de uma linha de baixo que, por si só, identifica uma composição.

A segunda competência a adquirir tem que ver com a familiarização com um dos diversos compassos compostos. A própria composição em si apresenta dois padrões rítmicos distintos para o compasso 7/4.

O terceiro objectivo passa pelo desenvolvimento da capacidade de execução de um solo sobre a linha de baixo que constituirá a moldura para o acto criativo do aluno.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

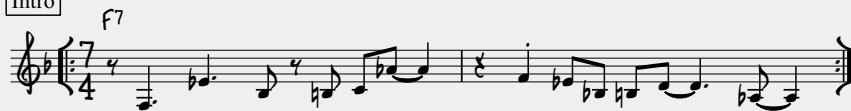
A aula começou com a reprodução da composição de Dave Holland. O aluno tinha já a partitura fornecida pela professora da disciplina de combo.

JAZZ GUITAR  
♩ = 140 ROCK FEEL

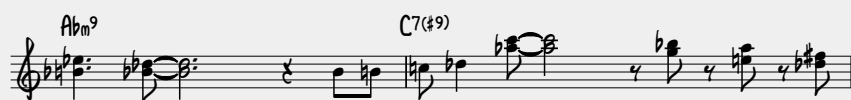
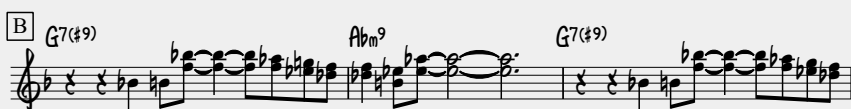
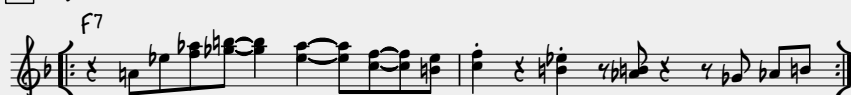
## HOW'S NEVER

DAVE HOLLAND

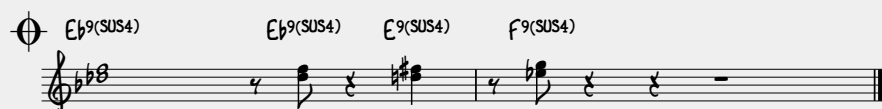
Intro



A Play 4 times



C Solos

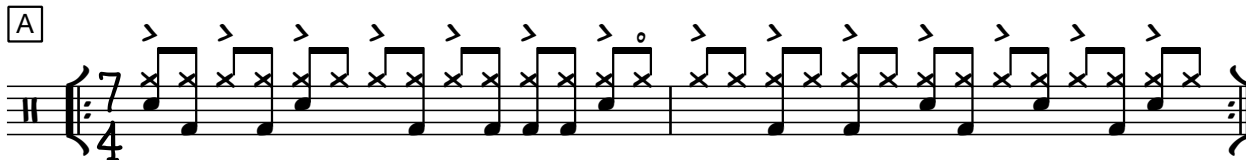


Durante a introdução a guitarra tocava exactamente a mesma melodia que o contrabaixo.

O mestre Rui e o aluno Eurico ouviram o tema até ao final. O professor fez observações e deu indicações. O aluno conseguiu acompanhar a melodia tocada através da partitura. Deste modo ganhava noção da harmonia do tema, da forma da peça e robustecia a capacidade de leitura da mesma partitura.

De seguida, o professor escreveu no quadro um dos padrões rítmicos base interpretado pelo baterista Jack DeJohnette. O aluno reconheceu o ritmo e concordou com a escrita. É importante perguntar ao aluno se concorda com a proposta do professor, também para saber se descodifica a leitura.

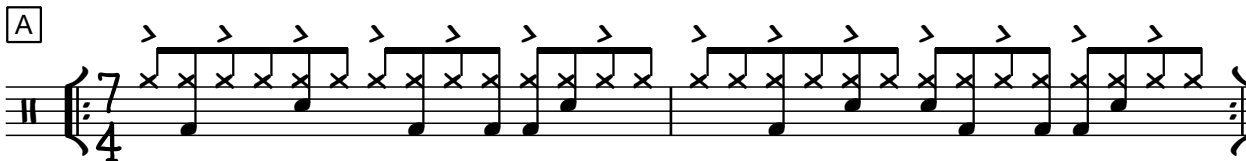
Os pratos-choques são acentuados de duas em duas colcheias



O professor começou por pedir ao Eurico que contasse os sete tempos ao longo da execução do padrão. Inicialmente pareceu difícil mas insistiram bastante tempo em fazê-lo juntamente com a reprodução do "playalong" que o professor preparou. O Eurico conseguiu atingir a concomitância de funções. Percebeu a importância desta competência, isto é, a capacidade de contar e tocar em simultâneo.

De seguida, o docente escreveu um outro padrão rítmico com ligeiras variações. Propôs tocarem-no igualmente enquanto praticavam a contagem dos sete tempos do compasso composto. Insistiram o tempo suficiente até o Eurico conseguir atingir o objectivo de uma forma sólida.

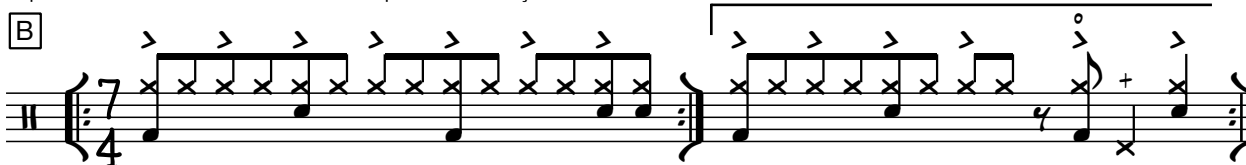
Os pratos-choques são acentuados de duas em duas colcheias



O último padrão que o professor escreveu foi o da secção B.

Aqui as colcheias em cruz são tocadas no prato de condução

Último compasso da secção B



E repetiram-no várias vezes.

Por último, o mestre Rui colocou o "playalong" a reproduzir e ficaram a repetir a composição na forma de quatro vezes a secção A seguidas da secção B.

A passagem da secção B para a secção A tornou-se um pouco difícil inicialmente. Mas após umas repetições o Eurico conseguiu ultrapassar a dificuldade e tocar efectivamente bem. Voltaram a praticar a composição toda na forma indicada no parágrafo anterior e o Eurico suportou muito bem o "playalong" até quando o professor deixava-o a tocar sozinho.

A aula chegou ao fim e o professor ficou contente pelo trabalho do Eurico.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno conseguiu ultrapassar as pequenas dificuldades que surgiram pois conseguiu sempre acompanhar a exigência dos desafios subjacentes aos exercícios propostos pelo professor. A familiarização com a métrica de sete tempos foi amigável apesar de a composição de ambos os compassos utilizados não a ser a mais simples. A clave das duas unidades métricas é mais sofisticada do que aquela que, por norma, se ensina no meio escolástico, e que o aluno já conhecia, isto é, duas mínimas seguidas de duas semínimas pontuadas, constituindo deste modo a composição de um compasso quaternário seguido de um ternário.

No final de contas, esta aula, com um sumário especial, obteve uma boa prestação do aluno Eurico e o próprio comprometeu-se a continuar o estudo da composição do contrabaixista Dave Holland em casa de modo a melhorar ainda mais a execução da proposta da professora da disciplina de combo.

## REFLEXÃO

O desvio à linha de conteúdos programáticos é também importante para que o aluno possa tomar contacto com objectivos diferentes. Trata-se de saber até que ponto o aluno consegue lidar com desafios onde a sua autonomia seja posta à prova, tendo em conta que se trata de um curso profissional vocacionado para a especialização numa profissão.

# AULA LECCIONADA Nº 13/14

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	04/11/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

O principal conteúdo a trabalhar na aula de hoje será o desenvolvimento de um solo de bateria.

Serão estudadas técnicas para a construção de um fraseado lógico, organizado e musical.

Para alcançar o objectivo principal será importante a aquisição de motivos e frases paradigmáticas do estilo. Para tal o professor decidiu utilizar os principais motivos do solo de Ben Riley que tem vindo a ser o objecto de estudo das aulas anteriores.

## OBJETIVOS | Competências

O primeiro objectivo a atingir passa pela identificação e reconhecimento dos motivos e frases presentes num solo de bateria, neste caso, o de Ben Riley.

A segunda competência a alcançar passa pela execução daqueles motivos para que depois possam ser manipulados segundo as técnicas de desenvolvimento de um solo de bateria.

O objectivo final constitui-se como o mais difícil de concretizar, provavelmente. Trata-se de aprender todos os mecanismos de manipulação e transformação de um motivo, de modo a conseguir, com a aplicação deles, criar um fraseado lógico, organizado e relacionado com a melodia.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

Com o estudo do solo de Ben Riley que tem vindo a ser feito nas aulas anteriores o Eurico tem já apreendidos os motivos e as frases aos quais vão ser aplicadas as técnicas de produção de fraseado. O professor começou a aula por pedir ao aluno que identificasse quais os principais motivos do solo de bateria. Escreveu-os no quadro e acrescentou aqueles que passaram despercebidos. De seguida o professor escreveu também no quadro as três primeiras técnicas que iriam aplicar a cada um dos motivos: repetição, orquestração e deslocamento rítmico.

Aplicaram a repetição a cada um dos motivos. Fizeram-no ao longo de quatro compassos. Enquanto o professor mantinha o acompanhamento o Eurico repetia um motivo e depois alternavam entre eles ainda com o mesmo motivo. Fizeram-no assim para todos.

Passaram ao conceito de orquestração de todos os motivos da mesma forma. Este conceito trouxe muito mais liberdade e criatividade assim como bastante mais variedade tímbrica. Trouxe também mais envolvimento entre o professor e o Eurico através da partilha de ideias um do outro.

Por último avançaram para a aplicação do deslocamento rítmico. O conceito consiste na repetição de um mesmo motivo mas em cada repetição o motivo é deslocado uma duração de tempo para a frente. Começaram por um tempo apenas. Conseguiram aplicar o conceito a todos os motivos.

A aula terminou e o professor adiantou que na próxima semana iriam trabalhar os mesmos conceitos mas agora podendo utilizá-los todos em conjunto.

#### RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

#### AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno conseguiu acompanhar a execução dos exercícios propostos pelo professor. Percebeu também os três conceitos apresentados e a concretização deles com base em cada um dos motivos escolhidos foi bem satisfatória.

#### REFLEXÃO

Os conceitos de repetição, orquestração e deslocamento rítmico permitem já alguma capacidade e autonomia do aluno no desenvolvimento de um solo de bateria. Os próximos conceitos poderão levar mais tempo a serem apreendidos mas a persistência no estudo será a chave para consolidar a aprendizagem.

# AULA LECCIONADA Nº 15/16

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	11/11/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Os conteúdos programáticos preparados para esta aula passaram pela revisão dos mesmos da aula anterior, isto é, pelo desenvolvimento de um solo de bateria através dos conceitos repetição, orquestração e deslocamento rítmico utilizando as práticas de acompanhamento e solo sobre um "playalong".

Foi também introduzido e aplicado o conceito de "omissão de figuras na frase".

Procedeu-se ainda à revisão do solo de Ben Riley.

## OBJETIVOS | Competências

A consolidação dos objectivos propostos na aula anterior constitui por si o objectivo maior a atingir.

O professor estimula a exploração da criatividade do aluno colocando ao dispôr do exercício os três conceitos até agora estudados para desenvolvimento de um solo de bateria, nomeadamente a repetição, a orquestração e o deslocamento rítmico.

Maximização da simulação do contexto de performance em banda.

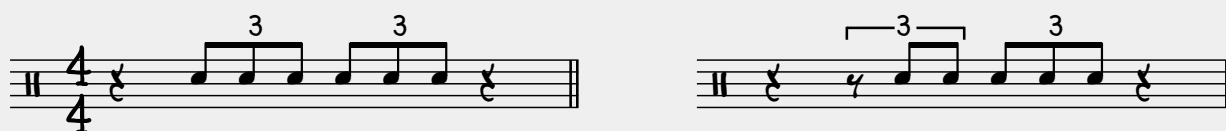
## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula começou e prolongou-se com o exercício de acompanhamento e solo sobre o playlong de um dos temas estudados na aula de combo utilizando os conceitos de repetição, orquestração e deslocamento rítmico, mas agora com todos à disposição da escolha do aluno.

A produção de ideias foi muito profícua com o exercício a proporcionar muita envolvimento entre o professor e o aluno.

Passaram depois ao estudo do conceito de omissão de figuras na frase ou no motivo rítmico. O professor explicou a técnica utilizando um dos motivos presentes no solo de Ben Riley. O motivo constituía-se por seis colcheias em tercina, ocupando deste modo dois tempos. Explicou que se omitir-se a primeira colcheia, isto é, se silenciar-se esta figura, obtém-se um outro motivo distinto produzindo assim uma variedade rítmica.

Omissão da primeira colcheia



O Eurico percebeu o conceito. O motivo resultante era precisamente um dos motivos presentes no solo de bateria de Ben Riley. Outras figuras poderiam ser omitidas e deste modo produzir-se novos motivos de maneira a criar uma frase.

Procederam à utilização do mesmo conceito sobre outros motivos e aplicaram-nos sobre o "playalong" que suportou a aula em momentos diversos.

A aula foi alongando-se e já nos últimos vinte minutos passaram à revisão do solo de bateria de Ben Riley. Fragmentaram o solo em quatro, oito, dezasséis compassos alternadamente com os mesmos números de compassos de acompanhamento para depois tocarem o solo na sua forma completa até ao final da aula.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O Eurico conseguiu acompanhar a realização dos exercícios propostos de forma bem sucedida. Correspondeu também à compreensão, aprendizagem e execução do novo conceito trazido para a aula pelo docente.

## REFLEXÃO

À medida que são introduzidos novos conceitos de desenvolvimento de um solo de bateria o plano de concepção de um solo improvisado por parte do Eurico esbarra, em grosso modo, em dois pecados: a vontade de querer mostrar todos os conceitos em simultâneo, traduzindo-se numa desorganização do discurso, assim como no afunilamento para um só conceito em detrimento dos outros. Está a faltar direção musical, mas que irá ser trabalhada ao longo do tempo.

# AULA LECCIONADA Nº 17/18

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	18/11/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

O desenvolvimento de um solo de bateria continua a ser o conteúdo programado para mais esta aula. Contudo, nesta lição, serão ensinadas mais quatro técnicas de produção de fraseado e que são elas a contração e a distensão, a pergunta-resposta e a frase de três tempos.

## OBJETIVOS | Competências

O primeiro objectivo passa pela aprendizagem das novas técnicas, a contração e a distensão de motivos rítmicos, a pergunta-resposta com base na multiplicação de motivos resultante das duas primeiras técnicas e a frase de três tempos com base num único motivo rítmico.

O segundo objectivo incide na aplicação de uma proposta de direcção musical ao escorrimento das ideias, das frases produzidas pelo aluno, com base nas técnicas de produção de fraseado estudadas até aqui.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

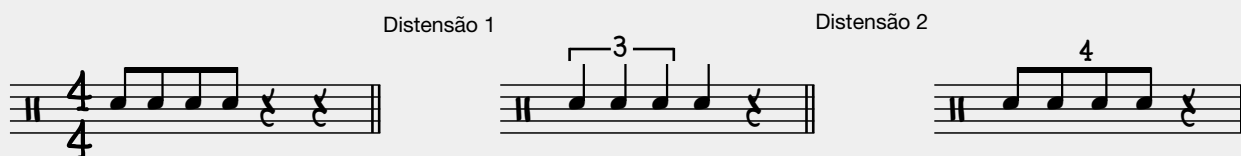
O professor apresentou a contração e a distensão. Explicou em que consistiam ambos os conceitos. Em primeiro lugar utilizou dois exemplos de contração de um motivo simples:

Contração 1                      Contração 2



De seguida, apresentou dois exemplos de distensão utilizando o mesmo motivo:

Distensão 1                      Distensão 2



Escreveu os dois exemplos de cada conceito. Foi à bateria demonstrá-los. Repetiu cada um deles, orquestrou-os e pediu ao Eurico que o acompanhasse começando pela base do processo criativo.

Seguidamente, explicou o conceito pergunta-resposta. Recorreu à descendência de novos motivos produzidos apenas com a técnica de contração e exemplificou o conceito pergunta-resposta.

#### PERGUNTA-RESPOSTA

Aplicou o conceito de orquestração à frase obtida.

#### PERGUNTA-RESPOSTA COM ORQUESTRAÇÃO

Aproveitou a abundância de motivos produzidos e apresentou a técnica da frase de 3 tempos. Explicou em que consistia e demonstrou na bateria.

#### A FRASE DE 3 TEMPOS

Logo de seguida, orquestrou a frase obtida.

#### A FRASE DE 3 TEMPOS COM ORQUESTRAÇÃO

O professor esceveu todas estas frases no quadro e seguidamente ficaram a repeti-las, trabalhando os conceitos e a experimentar novas ideias, novos motivos que foram surgindo aplicando-lhes estes conceitos, proporcionando mais uma aula muito envolvente e participativa.

A aula terminou sem que ambos se apercebessem. Quando o Eurico olhara para o relógio estava já sobre o tempo de intervalo.

O professor desvendou que iam passar a estudar um novo solo na próxima aula.

#### RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno Eurico conseguiu acompanhar muito bem a execução da maioria dos exercícios e participou de uma forma muito entusiasta no processo criativo seguinte à explanação de todos os conteúdos programáticos previstos. Revelou algumas dificuldades com as polirritmias resultantes da aplicação da técnica de distensão.

## REFLEXÃO

É evidente que estes conceitos têm de ser explicados a partir de exemplos bem simples para que a compreensão, a aprendizagem e a apreensão sejam claras e límpidas.

Com este novo vocabulário o discurso do aluno ficará mais rico, abrangente e diversificado.

Todavia, só com a aplicação e prática destes conceitos em contexto de performance eles poderão fazer parte, na realidade, do discurso do aluno.

# AULA LECCIONADA Nº 19/20

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	25/11/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

O primeiro item a estudar para esta aula, durante a primeira parte, é um novo solo de bateria. Trata-se de um solo de Max Roach no blues “Now’s The Time”, da autoria de Charlie Parker, gravado no disco “The Essential Charlie Parker” da Verve Records, numa reedição de 1992, cuja transcrição foi feita pelo professor. O solo de Max tem a duração de apenas um "chorus" de um blues tradicional, doze compassos portanto.

Para a segunda parte da aula o professor programou efectuar uma revisão dos solos de tarola nºs 3 e 4 do livro “The All American 150 Rudimental Solos” da Ludwig Music Publishing Company Incorporation, do autor Charley Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

O objectivo último a atingir com a proposta destes conteúdos passa obviamente pela consecução dos três solos. Os objectivos passam por executá-los bem, com bom tempo metronómico, boa articulação, com o melhor som possível e respeitando todas as indicações escritas, nomeadamente, os “stickings” sugeridos, as dinâmicas impostas e os acentos definidos.

As competências que espero desenvolver no aluno são várias. Elas têm que ver com o incremento da coordenação motora do aluno, redução da diferença na lateralidade, ou seja, aproximar a mão submissa da dominante e o alargamento do léxico, da linguagem idiomática própria do fraseado de um solo de bateria jazz, e especialmente de alguém como Max Roach, cujo desenho melódico e construção frásica eram brilhantes tornando-se marcas icónicas no idioma jazz.

O objectivo último passa pelo desenvolvimento da capacidade de cantar a melodia da composição enquanto improvisa um solo de bateria. Espero aqui trabalhar a direcção musical durante a improvisação.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

Inicialmente procede-se à apresentação do solo de bateria com a audição do tema completo informando o aluno sobre o compositor, o disco e identificando a respectiva época e o estilo da canção na história do jazz.

É identificada a forma do tema e pergunto ao aluno se conhece a melodia da canção e, eventualmente, se consegue cantá-la.

O professor executa o solo na íntegra e repete determinados compassos onde a melodia do mesmo é mais intrincada ou mais técnica, onde ela deverá ser tocada com determinada sequência de mãos - sticking -, ou ainda porque é uma marca característica do baterista ou tão somente porque permite uma melhor articulação.

O solo é estudado com o suporte do "playalong" criado para o efeito. Sobre a reprodução do "playalong", o estudo passa pela execução alternada entre quatro compassos de acompanhamento e quatro compassos do solo. Esta alternância pode passar também por um excerto de dois compassos com o propósito de isolar trechos da melodia que necessitem de uma correção ou de uma persistência maior.

A diversidade rítmica que o solo de bateria apresenta propõe novos desafios ao aluno. O tecido rítmico do solo combina colcheias swingadas, tercinas de colcheia e tercinas de semínimas, estas últimas, trazendo à aprendizagem o conceito de polirritmia. Por outro lado, tem também na sua melodia um conjunto de uníssonos.

O solo de tarola traduz-se num estudo sobre diversos rudimentos. Inicialmente é executado de forma integral pelo professor embora o mesmo convide o aluno a acompanhá-lo caso se sinta confortável com a proposta. Quando surgem dificuldades são isolados os compassos que exijam uma atenção mais pormenorizada. Repetem-se também linhas do solo que contenham aqueles compassos logo que a sua execução seja bem sucedida de modo a reforçar a motivação do discente.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno reconhece as subdivisões rítmicas presentes no solo. A execução não é consistente ainda em determinadas figuras. Revela dificuldades na manutenção de um ostinato em concomitância com a execução de partes da melodia do solo.

## REFLEXÃO

Foi importante nesta aula dar um retrato do solo completo. É claro que há determinados compassos que irão requerer bem mais persistência pois o Eurico executa-os de uma forma desconcertada e imprecisa. Também sei que o aluno não irá praticar este solo, em sua casa ou numa sala da escola, o tempo suficiente para debelar as fragilidades que apresenta. Por conseguinte, irei utilizar o tempo de aula como o momento de estudo com a maior qualidade possível de modo a explorar ao máximo a acuidade e perseverança do aluno. Deste modo também pode aprender a estudar.

# AULA LECCIONADA Nº 21/22

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	02/12/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Os conteúdos programáticos a estudar continuarão a ser os mesmos da aula anterior: o solo de bateria de Max Roach no blues “Now’s The Time”, gravado no disco “The Essential Charlie Parker” da Verve Records, reeditado em 1992, e o solo nº 7, de tarola, do livro “The All American 150 Rudimental Solos” da Ludwig Music Publishing Company Incorporation, do autor Charley Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

O objectivo principal a atingir continua a ser o mesmo: a execução de ambos os solos com bom tempo metronómico, boa articulação, com o melhor som possível e respeitando todas as indicações escritas, nomeadamente, os “stickings” sugeridos, as dinâmicas impostas e os acentos definidos.

As competências a desenvolver permanecem as mesmas enunciadas no relatório da aula anterior. Os conteúdos propostos constituem-se no fundo como uma missão e a sua consecução será tanto melhor em função da frequência e qualidade do tempo de estudo por parte do aluno.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula começou precisamente com a repetição da linha do solo onde se inserem os dois compassos em que a melodia está escrita sobre a polirritmia de tercinas de semínima. Foi utilizado o "playalong" criado para o tema de modo a dar suporte ao exercício. Esta persistência visa combater a resistência do aluno à interiorização da figura. Uma outra estratégia passou também por contar a subdivisão do compasso quaternário em tercinas de colcheia para fazer perceber ao aluno como se chega à polirritmia. Deste modo, o professor contou One-trip-let, Two-trip-let, Three-trip-let, Four-trip-let, enquanto batia com palmas, em primeira instância, a polirritmia de três contra dois, isto é, a melodia de tercinas de semínima: **One-trip-let**, **Two-trip-let**, **Three-trip-let**, **Four-trip-let**, como se pode ver nas sílabas destacadas em negrito. Depois voltou ao instrumento após ter escrito no quadro aquela contagem e tocou a melodia do solo propriamente dita enquanto contava a subdivisão. O professor convidou o Eurico a fazer o mesmo.

Voltaram a tocar sobre o "playalong" e repetiram-no imensas vezes. Começaram por alternar quatro compassos ao longo de duas voltas ao tema (dois “choruses”) e depois alternaram “choruses”, precisamente. Tocaram em acompanhamento uma primeira volta e de seguida, ao longo de uma segunda, tocaram o solo. Ocorreram alguns enganos mas repetiram este exercício, desta maneira, sucessivamente.

Faltavam aproximadamente trinta minutos para terminar a aula e o professor decidiu iniciar o estudo do solo de tarola, lembrando o Eurico que na próxima aula o solo poderia estar já perfeito na articulação pelo menos e que poderia começar a ser mais ambicioso na pulsação, ultrapassando assim a de 120 bpm à qual estavam a tocar.

O solo de tarola foi estudado apenas com o apoio do metrônomo. O professor pediu ao aluno que desapertasse o bordão da tarola para que a definição e a articulação das figuras fosse clara e transparente. Propôs ainda que tocasse com os pés, no bombo e nos pratos-choques, um ostinato de semínimas em uníssono numa dinâmica inferior à que aplicassem na execução do solo. E assim foi. Reforcei que deveria privilegiar o centro da pele e imaginando-se a tocar no espaço de uma moeda grande de coleção porque assim o som extraído da tarola seria o mais uniforme possível.

Após várias repetições o professor recomendou que o Eurico voltasse a rever os rudimentos “drags”, “flamacues” e os “ratamacues” pois foram aqueles que não soaram tão bem como os restantes.

A aula chegou ao fim e o professor insistiu que estudasse mais a sério ambos os solos. Como se tivesse que tocá-los no dia seguinte, num palco.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrônomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

Começando pelo último item estudado na aula o Eurico revelou algumas dificuldades na execução de alguns rudimentos. A mão esquerda ainda não executa suficientemente bem a “upstroke” de modo a tocar um bom “flam” de esquerda, pois não ganha a altura necessária para tal.

A execução dos Rolls continua a revelar algum desnivelamento de ambas as mãos de maneira que se ouve a mão direita sempre com um pouco mais de volume do que a mão esquerda.

Já o solo de bateria revelou as dificuldades do Eurico em tocar as tercinas de semínimas mais até do que em percebê-las.

## REFLEXÃO

O Eurico deverá rever a mecânica das mãos na execução dos rudimentos de modo a poder até aumentar a velocidade da pulsação à qual executa no momento mas acima de tudo para igualar a esquerda, o mais que possível, à direita.

# AULA LECCIONADA Nº 23/24

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	09/12/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Os conteúdos programáticos a estudar serão os mesmos da aula anterior: o solo de bateria de Max Roach no blues “Now’s The Time”, gravado no disco “The Essential Charlie Parker” da Verve Records, publicado em 1992, e o solo nº 7, de tarola, do livro “The All American 150 Rudimental Solos” da Ludwig Music Publishing Company Incorporation, do autor Charley Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

O objectivo principal a atingir continua a ser o mesmo: a execução de ambos os solos com bom tempo metronómico, boa articulação, com o melhor som possível e respeitando todas as indicações escritas, nomeadamente, os “stickings” sugeridos, as dinâmicas impostas e os acentos definidos.

As competências a desenvolver permanecem as mesmas enunciadas no relatório da aula anterior. Os conteúdos propostos constituem-se no fundo como uma missão e a sua consecução será tanto melhor em função da frequência e qualidade do tempo de estudo por parte do aluno.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula teve início à hora marcada. O professor começou por tratar os compassos menos bem executados. O quarto compasso da primeira linha é aparentemente inofensivo, isto é, não tem qualquer elemento tecnicamente mais difícil. Contudo, o Eurico fraquejava sempre nele e não o executava com exactidão. O professor descobriu que no segundo tempo onde ambos os pés deveriam tocar juntos o aluno estava a antecipar o pé direito afecto ao bombo e deste modo desacetava a frase toda. Para despistar o problema o professor isolou o terceiro e quarto compassos e repetiu-os alternadamente com dois compassos de acompanhamento de forma a melhorar a execução. O exercício trouxe melhorias e o Eurico passou a executar melhor. Continuaram com a execução do solo e uma vez chegados à terceira linha floresceram alguns desacertos em algumas células rítmicas. O professor repetiu compasso a compasso, cada um destes alternado com um compasso de acompanhamento, sempre sobre o suporte do “playalong” de modo a esbater a imprecisão rítmica. Repetiram várias vezes.

Passaram à execução do solo nº 7 do livro de Charley Wilcoxon. Analisaram primeiro os rudimentos presentes no solo e repetiram-nos até a mecânica de cada um parecer correcta. A mecânica não melhora no imediato. A prática consolida essa melhoria. Avançaram para o estudo do solo linha a linha e foram debelando alguns problemas, pois aqueles que só com a prática resolver-se-iam mostravam-se ainda quesilentos. Por outro lado, o professor procurou reforçar positivamente todos os momentos bem sucedidos da performance do Eurico.

A aula ficou dividida nestes dois conteúdos e o professor lembrou que para tratar aqueles compassos e rudimentos críticos em ambos os solos, o Eurico deveria praticá-los pelo menos trinta minutos por dia. Já seria bom e traria efeitos.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

A repetição trouxe melhorias à execução do Eurico. O aluno revela dificuldades na coordenação dos membros especialmente no que concerne à execução de quatro melodias diferentes nos quatro membros.

## REFLEXÃO

O professor nota quando houve prática cuidada em casa ou tempo de estudo com qualidade. Não existindo aquela prática a única solução é compensá-la em tempo de aula na sala de aula. No entanto, propus ao Eurico que repetisse exactamente o mesmo tipo de exercícios que acabáramos de fazer na aula. Passei-lhe também o "playalong" num formato mp3 para que pudesse estudar com a reprodução do ficheiro.

# AULA LECCIONADA Nº 25/26

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	16/12/21

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

A aula de hoje teve um sumário diferente. O aluno pediu ajuda para a transcrição dos padrões rítmicos de uma composição que gostava de tocar no seu recital do módulo de inverno.

O professor atendeu ao pedido e trataram do assunto durante a aula.

## OBJETIVOS | Competências

Os objectivos foram reformulados para aqueles conteúdos.

Saber ouvir selectivamente determinados timbres, nomeadamente os referentes aos diversos elementos da bateria, e transcrevê-los para o papel ou para um "software" de edição de partituras é uma prática importante para a procura de novos conteúdos de estudo. É por si só uma nova ferramenta de trabalho.

Para tal utilizaram dois programas. Um para atrasar a reprodução e permitir isolar um excerto de uma música que interessa transcrever e reproduzi-lo em ostinato. O outro trata-se de um programa para edição de partituras. Ambos são muito utilizados pela comunidade "jazzística".

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A aula foi muito profícua. O professor ligou o computador à coluna. Já com o programa aberto e o ficheiro da música selecionado isolou um excerto de quatro compassos. Iniciou a reprodução a 70% da pulsação original. Depois ficaram a escutar os quatro compassos da primeira secção. O professor aconselhou a prestar a atenção aos timbres que se mantivessem mais inalteráveis. E tomou apontamentos no quadro e de seguida na editor de partituras.

Foram repetindo este processo sendo que o professor passou a participar menos intervindo apenas para aconselhar ou salvaguardar algo menos perceptível na escuta. Foram recorrendo à bateria para tocar o que pensavam estar a ouvir e esclarecerem dúvidas.

Muitas dúvidas e hesitações surgiram sobre se este ou aquele timbre se parecia mais com este ou aquele elemento da bateria mas chegaram ao fim com a transcrição completa de todos os padrões assim como as pequenas improvisações que se ouviam nas transições entre secções diferentes.

A aula terminou com a tarefa concluída e o aluno contente por finalmente ter uma transcrição da parte de bateria para a música que tanto quer tocar no seu recital.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

#### AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno lidou bem com a tarefa. O professor orientou o procedimento no início mas deixou que o Eurico assumisse a liderança do trabalho mesmo cometendo imprecisões. O docente interveio somente para bloquear o processo e alertar para uma audição mais atenta.

#### REFLEXÃO

A transcrição é uma ferramenta valiosíssima na aprendizagem auditiva. O aluno Eurico aprendeu a transcrever e percebeu que consegue fazê-lo de uma forma pouco custosa. Surpreendeu-se com o que ouviu e com a utilidade da transcrição.

# AULA LECCIONADA Nº 27/28

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	13/01/22

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

O sumário preparado para a aula de hoje incluiu a revisão do solo de Max Roach, sobre um "chorus" da composição "Now's The Time", da autoria de Charlie Parker.

O professor trabalhou sobre este solo de Max a proposta de Alan Dawson e o desenvolvimento de um solo de bateria a partir dos motivos principais desta improvisação.

Recordaram também os solos de Charley Wilcoxon.

## OBJETIVOS | Competências

Os objectivos e competências a atingir mantêm-se os mesmos com estes conteúdos. O primeiro passa pela execução do solo de Max Roach à pulsação original ou ao valor mais aproximado dela.

A proposta de Alan Dawson consiste em cantar a melodia da composição sobre a qual se improvisa um solo de bateria. Primeiro, o professor vai tentar que o aluno consiga executar o solo transcrito sobre o canto da melodia em simultâneo. Depois irá orientar o Eurico a desenvolver ele próprio o seu solo sobre o canto da melodia, utilizando as técnicas de desenvolvimento estudadas até ao momento.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

A estratégia para conseguir que o Eurico tocasse o solo à pulsação o mais próxima possível da do original passou pela repetição. Utilizaram o "playalong" e ora tocavam juntos ora alternavam entre si para que as diferenças a corrigir se ouvissem. Isolaram motivos, frases e linhas de quatro compassos.

Quando pareceu que o Eurico tinha o solo bem seguro o professor passou ao próximo passo. Demonstrou a execução do solo em simultâneo com o canto da melodia. De seguida, pediu ao aluno que o imitasse. Não se afigurou nada fácil. Porém, voltaram à montagem do solo agora sem o "playalong" mas cantando a melodia. Tocavam dois compassos cantando a melodia desses mesmos dois. Estas duas tarefas de naturezas diferentes exigiram uma confeção cuidada desta sobreposição de melodias independentes. Demorou o seu tempo. Utilizaram diversas pulsações para tentarem acomodar o encaixe da melhor maneira possível.

A partir do momento em que o professor reconheceu algum avanço passaram aos dois compassos seguintes. E assim sucessivamente.

Conseguiram estudar o "chorus" inteiro com a execução simultânea de ambas as tarefas com maior ou menor eficácia.

A aula terminou e o professor ficou agradado com a execução de algo que à partida parecia difícil de alcançar.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno correspondeu satisfatoriamente ao desafio proposto. A execução não era fácil e necessita ainda de mais umas aulas para consolidar o processo. Apesar de ter achado o exercício difícil o aluno ficou entusiasmado com o poder que lhe dava tocar enquanto cantava a melodia.

## REFLEXÃO

O exercício de cantar e tocar em simultâneo é em si mesmo um processo de difícil execução. Contudo, uma vez adquirido torna-se muito versátil e poderoso. Permite a manutenção da forma da composição, a intimidade da execução com a melodia da peça e por sua vez a realização de outros desenhos rítmicos mais abstractos ou desafiantes. O ensino desta técnica passa muita repetição e perseverança.

# AULA LECCIONADA Nº 29/30

## CARACTERIZAÇÃO DA AULA

<b>Disciplina</b>	Instrumento - Bateria
<b>Turma</b>	12º L
<b>Duração</b>	45 + 45 minutos
<b>Data</b>	20/01/22

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

O professor da disciplina de TIMP, Técnicas de Improvisação, marcou para os seus alunos um trabalho de casa que consistia na escrita de um solo, cada um para o seu instrumento, sobre a composição “Lady Bird” de Tadd Dameron com base em desenvolvimento motivico e deslocamento rítmico. O aluno Eurico pediu ajuda para a realização desta tarefa.

## OBJETIVOS | Competências

O primeiro objectivo passava pelo reconhecimento do motivo principal da canção. Poderiam também ser sinalizados outros motivos.

Após a identificação daqueles motivos, o passo seguinte passava por desenvolver o padrão de diversas formas e de seguida deslocá-lo ritmicamente ao longo da melodia da composição.

O professor propôs ainda a prática muito comum de evocar excertos da melodia.

## DESENVOLVIMENTO DA AULA | Estratégias e Metodologias

O professor começou por recordar a melodia. Reproduziu uma versão do original de Tadd Dameron através do disco “Stick to the kick”, de 1995, do organista Melvin Rhyne. Ouviram até ao final. A pedido do docente o aluno identificou logo o motivo principal, que durava um compasso e estava logo no primeiro.

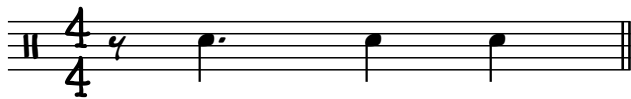
De seguida, cantaram ambos a melodia em voz alta. O professor convidou o Eurico a tocá-la consigo para depois orquestrarem-na ao longo da bateria.

Após estes exercícios introdutórios, o docente propôs tocarem repetidamente o motivo principal enquanto cantavam a melodia em simultâneo. O exercício teve a correspondência do Eurico embora com dificuldade inicial mas com desenvoltura no final de algumas repetições.

O professor sugeriu depois orquestrarem o motivo ao longo da bateria começando por um compasso por timbalão, bombo ou prato.

Sugeriu depois que passassem ao desenvolvimento do próprio motivo. Demonstrou as possibilidades e escreveu-as no quadro. Comprimaram e distenderam o motivo e preencheram o compasso com uma polirritmia de três mínimas.

### Motivo principal



### Compressão

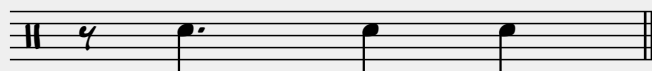


### Distensão



Por último, deslocaram o motivo rítmico

### Motivo principal



$\leq$  1ª colcheia antes

$\Rightarrow$  1ª colcheia depois



Deslocamento de 1 tempo



Mais uma vez o envolvimento do aluno na aula de hoje foi grande. Chegaram ao final da aula com um solo escrito sobre a composição "Lady Bird" para a disciplina de TIMP.

## RECURSOS DIDÁCTICOS

A sala tem disponíveis duas baterias, um quadro pautado e uma coluna amplificadora. O professor liga o seu computador a esta coluna. Utiliza também um "software" com o qual cria "playalongs" que dão suporte musical à execução dos conteúdos técnicos propostos. É ainda utilizado um metrónomo físico ou digital.

## AVALIAÇÃO DO ALUNO

O aluno concluiu a tarefa proposta de uma forma bem satisfatória. Conseguiu pensar e concretizar um solo de acordo com as premissas exigidas pelo professor da disciplina de TIMP.

## REFLEXÃO

A prática da concepção de um solo de bateria a partir do desenvolvimento motivico obrigou o Eurico a pensar imediatamente nas técnicas de compressão e distensão de um motivo. O deslocamento rítmico compromete o aluno com o conhecimento pleno da melodia da composição. Impôs também que conseguisse cantá-la em simultâneo com a execução das ideias para o solo. A alternativa passa ainda pela contagem dos tempos do compasso em que está escrita aquela melodia.

# OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA DE ENSINO

## Metodologia

“...a observação é efectivamente um método científico de direito próprio (...). Como qualquer método de investigação tem vantagens, limites e apresenta dificuldades na sua utilização.”

Marta Santos in A Observação Científica, Maio de 1994, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto  
(ver )

O método aplicado na observação da prática de ensino utilizado nas aulas assistidas foi o método de observação não-participante, direta e naturalista, privilegiando deste modo a acumulação de informação, a retenção e descrição do momento e a valorização da continuidade na sucessão dos comportamentos e eventos no terreno, isto é, na sala de aula.

As aulas assistidas correspondem às disciplinas de Instrumento - Bateria - e de Orquestra de Jazz, isto é, Classe de Conjunto. O professor de ambas as disciplinas é o Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves.

A disciplina de Instrumento leccionada pelo Mestre Rui está distribuída por dois blocos de 45 minutos em dois dias diferentes. O segundo bloco tem lugar às terças-feiras, às 10:55. Foi neste dia que me foi possível efectuar a observação da prática de ensino.

O aluno chama-se Eurico. É aluno do terceiro ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz. O nome é fictício por solidariedade com o direito à privacidade do discente, assim como para protecção de dados do estudante sem prejuízo de qualquer natureza para a observação em curso.

Já a disciplina de Classe de Conjunto - Orquestra de Jazz - tem por base a turma do terceiro ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz à qual se juntam alunos externos, com a finalidade de complementar o colectivo, de forma a emularem a formação tradicional de orquestra de jazz, vulgarmente designada por *Big Band*. Esta estratégia cooperativa, permite a experimentação por parte dos alunos de repertório idiomático característico deste tipo de *ensemble*, com abordagens técnicas e teóricas específicas, que recorrendo apenas aos alunos da turma seriam impossíveis de explorar. O *ensemble* é composto por dois bateristas, um pianista, um contrabaixista, cinco guitarristas, cinco saxofonistas, três trombonistas e quatro trompetistas. De quando em vez, conta com a colaboração de cantores, dependendo do repertório abordado.

As aulas da disciplina de Classe de Conjunto - Orquestra de Jazz - têm lugar às quintas-feiras com a duração de três blocos seguidos de 45 minutos somando deste modo 135 minutos, isto é duas horas e quinze minutos. O primeiro bloco inicia-se às 16:10 horas e finda às 16:55. O segundo bloco começa às 17:05 e termina às 17:50. Por último, o terceiro bloco retoma às 17:50 e finaliza às 18:35.

# AULA ASSISTIDA Nº 1

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	21/09/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula teve lugar na sala P6 do Conservatório de Música de Coimbra. O Eurico chegou cedo. É aluno da turma do 12º L do Curso Profissional de Jazz. Foi a primeira aula do novo ano lectivo e o professor preparou para sumário a audição e “playalong” das composições do Álbum "The Cape Verdean Blues" de Horace Silver. O professor apresentou o disco, os músicos da formação e informou sobre o facto de as três primeiras canções terem sido gravadas em quinteto e as três segundas composições terem sido registadas em sexteto com a vinda do trombonista J. J. Johnson. O docente forneceu também ao Eurico as partituras dos temas que, ressaltou, conseguiu encontrar nos Real Books do repertório de jazz. Começaram, então, por ouvir o disco. O professor apresentou a forma de cada uma das canções. Informou também sobre cada um dos padrões utilizados pelo baterista Roger Humphries do quinteto de Horace Silver à medida que iam ouvindo. A primeira canção tratava-se de um samba, “The Cape Verdean Blues”. O professor parou por momentos a reprodução do disco para mostrar o padrão de samba que poderia ser tocado. Retomaram a audição e para cada uma das canções em que o padrão fosse diferente de um Swing o mestre Rui apresentou o respectivo padrão que o baterista Roger Humphries tocava. Ouviram as composições todas e conseguiram finalizar a audição do disco em cima da hora do final da aula. O professor propôs que em casa o Eurico voltasse a ouvir o disco, canção a canção, em paralelo com a leitura das partituras fornecidas pelo mestre Rui.

# AULA ASSISTIDA Nº 2


<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	28/09/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula contou mais uma vez com a pontualidade do aluno Eurico. O professor preparou a transcrição dos padrões de bateria interpretados pelo baterista Roger Humphries na canção "Pretty Eyes" do disco "The Cape Verdean Blues" de Horace Silver. O sumário planeado para a aula foi precisamente o estudo daqueles padrões. O mestre Rui forneceu ao Eurico a transcrição dos mesmos. Voltaram a ouvir a composição e o professor explicou cada um dos padrões transcritos. O primeiro destes consistia numa valsa swingada em três por quatro tal como mostra a figura seguinte correspondente à transcrição fornecida pelo professor.

O

Padrão 1 da composição "Pretty Eyes"

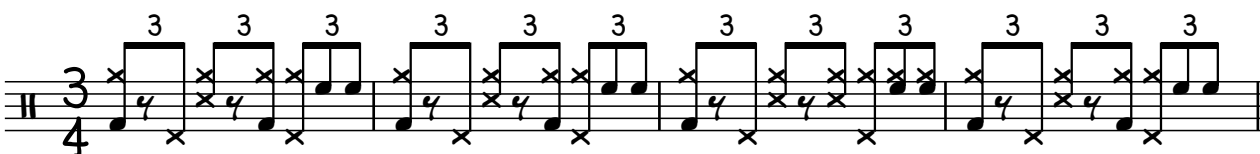
 = SWING



segundo padrão dava a sensação de um "bembe" tocado em nove por oito mas que mais não era do que o compasso ternário fortemente subdividido em tercina e com a presença do timbalão agudo no terceiro tempo a simular a presença de uma conga.

O

Padrão 2 da composição "Pretty Eyes"



professor tocou ambos os padrões numa pulsação muito acessível ao grau de leitura do Eurico sendo que a pulsação do original situava-se no valor da semínima igual aos 155 bpm. O professor programou o metrónomo com o valor da semínima a marcar as 120 bpm e começaram por estudar a transcrição da valsa swingada. Os pratos-choques tocados com o pé esquerdo do Eurico ameaçaram alguma estabilidade inicial mas o professor persistiu e conseguiu que o aluno adquirisse alguma independência e coordenação no ostinato da valsa. Decorrida uma série de repetições o Eurico conseguiu alguma solidez na execução do ostinato.

Passaram ao estudo do segundo padrão. Cingiram-se apenas ao primeiro compasso. O acréscimo de uma melodia no bombo obrigou o aluno a uma coordenação maior, da mesma forma que o segundo e terceiro parciais da tercina

no timbalão, ao longo do terceiro tempo, exigiu uma maior destreza ao Eurico. Este compasso deu um pouco mais de trabalho. A transcrição exigia que os quatro membros tocassem em simultâneo quatro melodias diferentes. O professor optou por construir este segundo padrão sobre o primeiro da valsa que estava ainda fresco na memória muscular do Eurico. Pediu ao aluno que começasse por trocar o som da pele na tarola, no segundo tempo, pelo timbre de cross-stick. De seguida, mostrou a mudança na linha de ride com a síncopa a antecipar-se para o segundo tempo. Por outro lado, esta mesma melodia passou a ser tocada na cúpula daquele prato. Isto trouxe alguma confusão ao Eurico. Logo depois, o docente mostrou como a melodia dos pés deveria encaixar por debaixo do ostinato de ambas as mãos. Ficaram a tocar em conjunto ao longo de várias repetições. A aula foi aproximando-se do fim e já no final o professor sugeriu que estudasse em casa a melhoria deste segundo padrão.

## AULA ASSISTIDA Nº 3

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	12/10/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

### REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula teve lugar e início na sala e à hora definidas no horário. O Eurico foi assíduo e pontual como sempre. O professor preparou a aula dando início ao estudo do exercício nº 1 do livro Syconpation da autoria de Ted Reed. O exercício consiste numa melodia sincopada que se estende ao longo de uma forma de vários compassos. O professor começou por pedir que ao longo de uma linha de swing tocada no prato Ride (prato de condução) com a mão direita interpretasse a melodia escrita no exercício com a mão esquerda na tarola. Os objectivos passaram pelo desenvolvimento da leitura rítmica, da coordenação motora assim como da independência entre os membros, pois a mão direita deveria permanecer inalterável face à melodia da mão esquerda.

O professor decidiu rever ainda os padrões da composição Pretty Eyes, uma vez que um destes, o segundo, não tinha ficado ainda bem consolidado desde a aula anterior. Estudaram também a transição entre ambos os padrões de modo a ensinar ao aluno figuras e motivos que ajudassem a preparar o padrão seguinte.

O docente teve ainda tempo para estudar um arranjo de Big Band da composição On Green Dolphin Street, cujo original é da autoria de Bronislau Kaper.

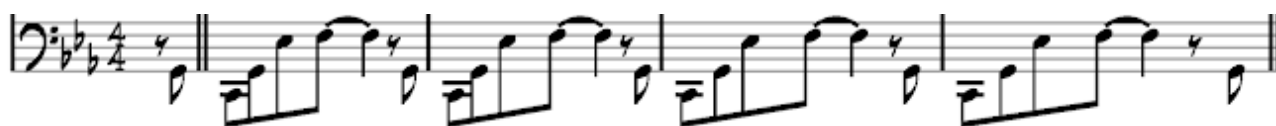
A aula terminou e o professor entusiasmou o Eurico a melhorar a execução de todos os conteúdos. Estavam satisfatórios mas achou que o aluno tinha capacidade para melhorar.

# AULA ASSISTIDA Nº 4

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	19/10/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

Para a aula desta terça-feira o professor programou o estudo da composição “The African Queen” da autoria de Horace Silver, gravada no disco “The Cape Verdean Blues”, do mesmo autor. O docente tinha já fornecido a partitura do tema e desta vez trouxe também a transcrição dos padrões que Roger Humphries tocou no disco. A abordagem do baterista revestia a linha de contrabaixo na qual assentava a quase totalidade da composição. Eis uma amostra dos primeiros quatro compassos que o contrabaixista Bob Cranshaw interpreta ao longo da introdução:



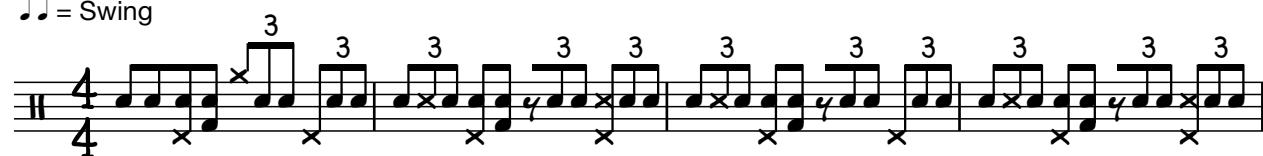
A seguir

encontra-se a transcrição do padrão do baterista, esta fornecida pelo professor:

Introdução de bateria à composição "The African Queen" por Roger Humphries

O

♪ = Swing



mestre Rui desenvolveu as estratégias para trabalhar este padrão com o Eurico. Deu as indicações fundamentais para a execução o mais aproximada possível à interpretada pelo baterista. Disse que a tarola seria percutida sem os bordões em contacto com a pele de ressonância. Confirmou que as figuras situadas na tarola seriam tocadas com a mão direita com a excepção das figuras sinalizadas como cross-stick que seriam executadas com a mão esquerda, devidamente pousada na pele para o efeito. O professor alertou ainda para a importância da dinâmica da tarola que deveria ser adequada ao contexto não forte da introdução. Ressalvou ainda que no sítio onde o bombo tocava em unísono com a tarola deveria ouvir-se os dois elementos de modo síncrono e não desfasados. Começaram logo a trabalhar na pulsação original, isto é, a rondar os 100 bpm. Repetiram várias vezes e provocaram variações ao ostinato original sendo que o professor sentou a necessidade de orientar a estética daquelas mesmas variações. A aula decorreu muito bem com o Eurico a conseguir executar muito satisfatoriamente o padrão transcrito e a conseguir também desenvolver motivicamente o ostinato dentro da linguagem utilizada pelo Roger Humphries.

# AULA ASSISTIDA Nº 5

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	02/11/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

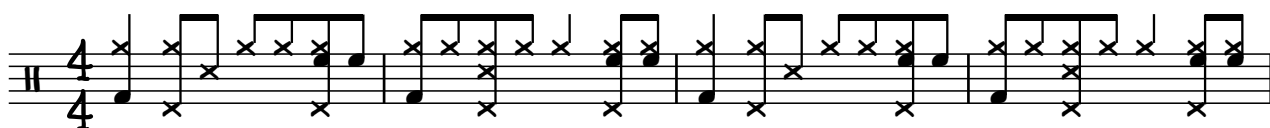
A primeira aula de Novembro teve lugar na sala habitual, à hora prevista, contando mais uma vez com a pontualidade do aluno Eurico. O professor preparou a análise da composição "Nutville" de Horace Silver. Forneceu a informação acerca da forma da canção, da estrutura da performance registada no disco, assim como as transcrições referentes aos padrões rítmicos executados pelo baterista. O docente Rui perguntou ao Eurico se tinha ainda a partitura que lhe tinha dado e o aluno confirmou que sim.

A canção começa com uma introdução de quatro compassos. É seguida da secção A, que dá a melodia à composição sendo esta constituída por vinte e quatro compassos no total. Esta parte deverá ser repetida de acordo com o autor. No que refere aos padrões baterísticos executados por Roger Humphries, a introdução utiliza um padrão latino o qual continua ao longo dos primeiros 16 compassos da secção A.

Introdução de bateria à composição "Nutville" por Roger Humphries

O s

♪ = Latin



últimos

oito compassos estão representados na transcrição realizada pelo professor.

Últimos oito compassos da secção A da composição "Nutville"

O

♪ = Swing



♪ = Latin



professor explicou cada uma das transcrições e demonstrou-as na bateria. Numa pulsação muito acessível ao Eurico o docente trabalhou o padrão da introdução paulatinamente em conjunto com o aluno. Foi construindo desta forma cada uma das camadas do ostinato até o aluno conseguir suportar o ritmo de uma forma satisfatória e autónoma.

Já no último terço da aula o professor conseguiu ainda trabalhar com o Eurico os últimos oito compassos de cada A. Na aula seguinte combinaram ambos trabalhar a transição entre cada um dos padrões rítmicos assim como tocar sobre o "playalong" que o professor tinha também preparado para o efeito.

# AULA ASSISTIDA Nº 6

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	16/11/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

Tal como combinado na aula anterior o professor iniciou a lição reavivando o estudo dos padrões rítmicos da composição "Nutville". Foi necessário corrigir alguns detalhes no padrão latino, nomeadamente no ostinato do prato de condução tocado na cúpula deste. Feitos os ajustes o docente utilizou o "playalong" da canção, preparado pelo próprio, para praticar as transições entre ambos os padrões rítmicos: o latino e o swing. O professor definiu que o último compasso dos primeiros dezasséis onde é aplicado o padrão latino a bateria deveria anunciar o swing. Já nos últimos oito compassos, o ante-penúltimo preencheu-se totalmente com silêncio retomando o padrão latino no penúltimo e último. Deste modo, o compasso de pausa serviu de transição para o regresso do padrão latino. Praticaram o "playalong" várias vezes numa pulsação bem acessível e as transições iam melhorando lentamente.

O professor decidiu também fazer uma revisão aos padrões das composições estudadas até ao momento. Relembrou, então, os padrões das canções "Pretty Eyes" e "The African Queen". O professor tinha "playalongs" preparados para estas composições também. Conseguiram estudar ambas as canções com a ajuda do suporte musical até ao final da aula. O docente foi procedendo aos acertos necessários principalmente no que dizia respeito à articulação, coordenação e segurança na sensação do tempo metronómico.

A aula terminou e o professor insistiu para que o Eurico continuasse o estudo levado a cabo naquela aula para que não tivessem sempre a recomeçar de novo. Era importante consolidar o trabalho feito durante as aulas, disse o mestre Rui.

# AULA ASSISTIDA Nº 7

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	14/12/21 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

O sumário programado pelo professor para a aula definiu o estudo das composições “Litha” e “Spain”, da autoria do pianista Chick Corea. Com a primeira composição o professor quis investir fundamentalmente no trabalho das transições entre os compassos 6/8 e o 4/4. Já com a segunda, “Spain”, o professor quis trabalhar uma forma igualmente grande, com padrões diversos, transições básicas entre eles, e com marcações importantes ao longo da composição.

A primeira parte da aula decorreu com o estudo da canção “Litha”. A transição consistia na passagem de um compasso de divisão ternária, o 6/8, para o compasso 4/4, este de divisão binária, em função de uma modulação. Este recurso rítmico faz igualar a duração da semínima pontuada à duração da mínima, isto é, no espaço temporal em que a unidade de tempo é a semínima pontuada, subdividida em três colcheias, passa a ser sentida a subdivisão de quatro colcheias, perfazendo o valor da mínima. O professor inventou um exercício de simulação daquela transição com uma forma de 16 compassos em que os primeiros 8 seriam tocados em 6/8 e os segundos, interpretados em 4/4, depois de respeitada a fronteira da modulação.

### Exercício 1

O

(♩ = ♩.)

♩ = ♩ (♩♩ = Swing)

exercício propunha dois exemplos de preparações das transições entre a secção escrita em 6/8 e a secção de 4/4, assim como no regresso do compasso de divisão binária ao compasso de divisão ternária. O docente utilizou o metrónomo para reforçar a sensação da unidade de espaço temporal onde seriam sentidas as duas divisões diferentes. Isto ajudou imenso. O mester Rui explicou ainda que os compassos precedentes a cada uma das fronteiras, onde seriam tocados cada um dos exemplos propostos de preparações, traduziam-se em polirritmias. Repetiram bastantes vezes o exercício proposto. E o professor constatou que quanto mais lento era o valor de pulsação utilizado para a unidade de modulação mais dificuldade o Eurico tinha em calcular a divisão seguinte. Este conteúdo exigiu perseverança.

Já nos minutos finais da aula o docente trabalhou com o aluno o padrão do Partido Alto, este da família dos Sambas, também chamado de Batucada.

## Partido Alto

(Pratos-Choques)

The musical notation is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The first measure contains two eighth notes with 'x' marks above them. The second measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note with an accent (>) above it. The third, fourth, fifth, and sixth measures each contain a quarter note followed by a dotted quarter note with an accent (>) above it. The seventh measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note with an accent (>) above it. The eighth measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note with an accent (>) above it. The piece concludes with a double bar line.

# AULA ASSISTIDA Nº 8

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	18/01/22 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula decorreu, como sempre, na sala P6, à hora prevista no horário. O aluno Eurico foi pontual uma vez mais. O mestre Rui decidiu destinar o sumário desta aula ao estudo da peça de Big Band “Call Me Irresponsible”, um standard do jazz vocal, composto por Jimmy Van Heusen. O professor é também o docente da disciplina de classe de conjunto, a Orquestra de Jazz. Por conseguinte, o docente decidiu utilizar estes 45 minutos para trabalhar com o Eurico esta peça que lhe atribuíra, precisamente, na aula daquela disciplina.

O professor começou por explicar a distinção das figuras curtas e longas. As primeiras incorporavam todas as figuras de duração menor ou igual à semínima enquanto as segundas abrangiam todas as figuras com duração superior ou igual à semínima pontuada. Por outro lado, em primeira instância, as figuras curtas deveriam ser interpretadas na tarola directamente ou com a baqueta percutida sobre a outra baqueta, por exemplo, assente na pele da tarola, ao passo que as figuras longas deveriam ser tocadas no bombo ou na tarola em simultâneo com um prato explosivo.

O docente elucidou ainda a interpretação das pausas precedentes às marcações. No caso de uma figura longa vir a ser tocada com um bombo e um prato então a pausa precedente deveria ser interpretada com um timbre contrastante, isto é, uma tarola, por exemplo. Já se uma figura longa for tocada com uma tarola e um prato então a pausa antecedente deveria ser executada com um bombo. O professor sintetizou que as preparações ou “Set Up’s” constituem-se desta gestão tímbrica e, no final de contas, de anunciar à banda, da maneira mais explícita e atempada, a chegada das marcações. Frisou ainda que a capacidade de leitura só se robustece com a prática de exercícios de leitura rítmica. À medida que o mestre Rui foi explanando todos os conteúdos foi exemplificando na bateria a forma de os tocar.

De seguida trabalharam a leitura, as dinâmicas, as preparações ou “set up’s” e as marcações ou os “kicks” da peça “Call Me Irresponsible”, propriamente dita. O aluno manifestou alguma dificuldade em proceder à contagem de compassos tendo em conta que graficamente estes não se encontravam dispostos em quatro ou múltiplos de quatro por cada linha. E a legibilidade do Eurico fraquejou um pouco nestes momentos. Ele perdia-se na leitura. O professor sugeriu que sinalizasse na partitura, com um marcador fluorescente, a sucessão de grupos de quatro compassos, de modo a orientar melhor a sua localização na partitura.

Repetiram compassos, secções e experimentaram possibilidades e combinações nas preparações. A leitura e interpretação da peça “Call Me Irresponsible” na íntegra foi feita paulatinamente. O Eurico foi memorizando alguns compassos, perdeu-se noutros mas foi melhorando na assertividade da leitura dos “kicks”. Foi um processo muito lento. A aula chegou ao fim e o professor ficou satisfeito com a produtividade da mesma.

# AULA ASSISTIDA Nº 9/10/11

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Lúcio Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Classe de conjunto - Orquestra de Jazz
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	03/02/22 - 16:10 horas
<b>DURAÇÃO</b>	45 + 45 + 45 = 135 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

O sumário programado pelo professor para a aula de hoje foi destinado ao estudo das composições Why Not de Michel Camilo, ao standard de jazz vocal, Call Me Irresponsible, de 1962, composto por Jimmy Van Heusen e com letra de Sammy Cahn e por último à canção La Suerte de Los Tontos, de Johnny Howards, também conhecida por Fortune of Fools, sendo a versão mais conhecida aquela com o arranjo de Stan Kenton.

A aula teve início com a leitura integral da obra para detecção das secções mais difíceis. De seguida o professor procedeu ao estudo dos padrões base com a secção rítmica. Levou o seu tempo e trabalhou depois os motivos principais e os backgrounds de solos com a secção de sopros. Como foi uma primeira abordagem houve a necessidade de efectuar um trabalho individual para descodificação de secções rítmicas, dinâmicas e articulação diversas em momentos particulares.

No segundo bloco trabalhou o “Call Me Irresponsible”. Desafiou os alunos a ouvirem várias versões desta canção icónica, nomeadamente a interpretação cantada por Frank Sinatra. Voltou a fazer uma leitura integral da obra para detecção de desafios rítmicos mas também para o aumento das competências de leitura à primeira vista dos alunos. Este primeiro ensaio não contou com o solista na voz, que será o professor Diogo Vidal.

Por último, reviu a obra trabalhada na aula anterior, La Suerte de Los Tontos. Dedicou-se à necessidade da percepção constante da subdivisão ternária, visto a composição estar fundada num compasso composto 6/8. A presença da clave de Bembe foi afluída e constantemente repetida até que todo o colectivo sentisse a respectiva métrica. Trabalhou ainda nesta obra a secção de solos e os respectivos backgrounds assim como os híbridos sonoros de cada secção e os vários riffs de cada naipe de instrumentos.

# AULA ASSISTIDA Nº 12/13/14

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Lúcio Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Classe de conjunto - Orquestra de Jazz
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	10/02/22 - 16:10 horas
<b>DURAÇÃO</b>	45 + 45 + 45 = 135 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula de hoje foi direccionada para o estudo do arranjo do original “Night In Tunisia” de Dizzy Gillespie e para a revisão da composição “Why Not” de Michel Camilo.

O professor fez um aquecimento. Aproveitou a tonalidade de Ré menor para pedir à orquestra que tocasse um blues menor. Indicou o tempo, contou dois compassos e a banda começou a tocar. Deu a oportunidade aos solistas para improvisarem.

Feito o aquecimento passou ao estudo do arranjo propriamente dito do “Night in Tunisia”. Realizaram uma leitura da peça, do início ao fim, para encontrar as secções e passagens mais complicadas. Identificou-as e de seguida repetiu-as de modo a conseguir melhorá-las. Os alunos corresponderam da melhor maneira possível. Avançou para o trabalho com a secção rítmica. Estudou com os alunos os padrões e as transições. Insistiu em alguns pormenores mas valeu a pena porque ficou resolvido. Passou para a secção de sopros a qual demorou o seu tempo a estabilizar os motivos e a consolidar os backgrounds de solos.

Depois de um curto intervalo os alunos voltaram para o segundo bloco de aula. O professor retomou o trabalho junto da secção de sopros. Foram trabalhadas as dinâmicas e a articulação de diversas partes onde a execução estava a periclitar um pouco mais. Fizeram duas leituras completas da peça. Na primeira revelaram-se algumas imprecisões rítmicas e trabalhou sobre elas. Dedicou-se à secção rítmica e ao naipe de sopros. Tratou alguns detalhes rítmicos e referentes à articulação. A segunda leitura integral decorreu muito bem. Foi tudo muito assertivo.

No terceiro bloco dedicou-se ao original de Michel Camilo, “Why Not”. Trabalhou ambas as secções, a rítmica e a de sopros. Na primeira aperfeiçoou os padrões e as transições. Já na segunda aprimorou as secções de solos e os backgrounds. Fizeram duas leituras integrais da peça.

A aula terminou e o professor lembrou o colectivo de ouvirem as versões indicadas.

# AULA ASSISTIDA Nº 15

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	15/02/22 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula teve início à hora prevista. O aluno foi pontual uma vez mais e o professor propôs para sumário da aula uma revisão dos padrões e transições das peças que o Eurico iria tocar no seu recital da próxima semana. As composições escolhidas para esta performance foram o “Spain” e o “Litha”, ambos de Chick Corea, e o “Pretty Eyes” de Horace Silver. O mestre Rui recorreu aos “playalongs” para reforçar a musicalidade dos exercícios propostos para esta aula.

Começaram pelo “Spain” onde as diversas secções exigiram ao Eurico concentração para executar as melhores transições possíveis. Os padrões estavam seguros e o professor mostrou satisfação por isso. Elogiou o trabalho do Eurico. Quanto às transições, só por uma vez o professor se aproximou da sua bateria para corrigir um pormenor. O Eurico conseguiu segurar o “playalong” com pouco oscilação no tempo.

Avançaram para a composição “Litha”. O padrão Bembe foi bem tocado e a transição para a secção B, que seria interpretada em Swing, revelou-se um pouco incalculada e deste modo a entrada na secção de Swing foi imperfeita. O professor pausou a reprodução do “playalong” e demonstrou ao Eurico como deveria ser executada aquela transição. Relembrou a passagem escrita na transcrição e explicou e executou a transformação da divisão ternária para a divisão binária sobre a qual viria a assentar cada bloco de dois tempos do Swing com que seria tocada a secção B. Repetiram ambos várias vezes o exercício que o professor tinha fornecido ao Eurico numa das aulas anteriores. O tamanho da forma da secção B causava também alguma desorientação na geolocalização do aluno na composição. Contudo, o professor foi perseverante e espectacular na ajuda e passadas algumas repetições o aluno mostrava já alguma consistência.

Passaram de seguida para a composição “Pretty Eyes” de Horace Silver. A transição entre os dois padrões existentes foi mais tranquila e consistente pois a unidade de tempo era semelhante e a divisão também. O primeiro padrão consistia num Swing ternário, do género valsa. O segundo transformava-se num Bembe de três tempos em que a tercina de colcheia utilizada no primeiro passava a ser sentida como o conjunto das três colcheias da semínima pontuada deste Bembe. O professor Rui disse que explicado parecia difícil mas tocado era mais fácil. E assim foi. O Eurico executou bem ambos os padrões e interpretou também correctamente as transições entre eles.

A aula terminou e o professor comentou que, sendo o recital já na próxima semana, o Eurico deveria trabalhar melhor o “Litha” pois lhe pareceu ser a composição menos segura e menos consistente.

# AULA ASSISTIDA Nº 16/17/18

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Lúcio Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Classe de conjunto - Orquestra de Jazz
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	17/02/22 - 16:10 horas
<b>DURAÇÃO</b>	45 + 45 + 45 = 135 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula de hoje foi exaustiva. O sumário preparado incluía fazer uma revisão à maioria das peças que iriam tocar no dia 2 de Março em concerto. O professor definiu duas composições por cada bloco. Começaram no primeiro pelos arranjos das canções “Moondance” de Van Morrison e “The Bare Necessities” de Terry Gilkyson. Fez uma leitura do início ao fim de cada uma das peças.

No segundo bloco ensaiaram as peças “I’ve Got You Under My Skin” de Cole Porter e “La Suerte de Los Tontos” de Johnny Howards. A primeira suscitou apenas alguns comentários do professor no que concerne à articulação e ao tempo, que atrasou um pouco durante a primeira leitura. Nas leituras seguintes tudo melhorou e o professor avançou para a peça “La Suerte de Los Tontos”. Debruçou-se sobre a divisão ternária do compasso 6/8 e investiu na interiorização da clave. Repetiu as secções de solos insistindo nos respectivos “backgrounds”. Por fim, trabalhou ainda os híbridos sonoros e os “riffs” de cada naípe. Terminou o bloco com uma leitura integral para cada peça.

Já no terceiro bloco estudaram os arranjos das composições “Night In Tunisia” e “Call Me Irresponsible”. O professor fez uma revisão aos padrões rítmicos e ao entrosamento entre a secção rítmica. Na secção de sopros atentou especialmente às secções de solos e aos respectivos backgrounds. Fez uma leitura integral para cada um destes dois arranjos.

Após este trabalho localizado o professor Rui decidiu executar na íntegra os seis temas revistos, como se estivessem em concerto, sem quaisquer paragens para ajustes.

# AULA ASSISTIDA Nº 19

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	22/02/22 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula de hoje teve lugar no grande auditório do Conservatório de Música de Coimbra. Não foi uma aula no sentido lato do termo, mas antes a janela temporal para a realização do recital de aprovação ao módulo da disciplina de instrumento. O aluno Eurico elaborou uma folha de sala, ensaiou uma banda e preparou um mini-concerto com um conjunto de canções para responder à avaliação de um júri constituído por três professores do Curso Profissional de Jazz.

O recital em si foi bem sucedido. As canções preparadas foram bem interpretadas pela banda e particularmente pelo aluno Eurico. As transições mais sensíveis em cada uma das peças foram bem conseguidas. As exposições e re-exposições das canções, o acompanhamento a cada um dos solistas e os momentos de interação e improvisação do próprio Eurico foram satisfatórios.

No final do recital o júri parabenizou o Eurico pelo trabalho desenvolvido. O mesmo júri reuniu e deliberou que a classificação que melhor reflectia a performance do aluno Eurico seria o valor de treze valores.

# AULA ASSISTIDA Nº 20/21/22

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Lúcio Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Classe de conjunto - Orquestra de Jazz
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	03/03/22 - 16:10 horas
<b>DURAÇÃO</b>	45 + 45 + 45 = 135 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula de hoje teve como sumário o estudo aprofundado de uma peça por bloco. Deste modo, o professor dedicou o primeiro bloco ao estudo do arranjo para a composição de Dizzie Gillespie “Night In Tunisia”, o segundo bloco para a revisão do original de Michel Camilo “Why Not” e o terceiro para o estudo da peça “Cry Me A River”. Fizeram um aquecimento e passaram ao estudo das obras.

Fizeram uma leitura integral ao original de Dizzy Gillespie. Após esta primeira leitura o professor localizou-se em determinadas secções. Reforçou a importância do entrosamento entre a secção rítmica para a melhor performance possível da linha de baixo com o padrão rítmico da bateria assim como o acompanhamento dos restantes instrumentos da secção. Passou à secção de sopros e trabalhou os “backgrounds”. Repetiram-nos com e sem secção rítmica. De seguida, o professor voltou a fazer uma leitura integral com solos. Ficou mais satisfeito e os alunos concordaram também.

Passaram ao segundo bloco. A composição estudada foi a de Michel Camilo. Começaram por uma leitura integral para identificar novos problemas e desafios. O docente debruçou-se sobre as secções mais atribuladas e as transições mais difíceis. Demonstrou ao baterista como poderia melhorar a execução de uma transição. Repetiram várias vezes a passagem tocando cada secção em ostinato. Juntou depois determinadas secções numa leitura parcial. Fê-lo para cada uma das secções, a rítmica e a de sopros. Finalmente, procedeu a uma leitura integral da composição e achou que melhorou. Fizeram um pequenino intervalo antes de arrancarem com o terceiro bloco.

Retomaram a aula com o início do último bloco. Passaram ao estudo do arranjo da peça “Cry Me A River” de Arthur Hamilton. Fizeram uma primeira leitura integral. A interpretação estava boa. O professor incidiu nas articulações e dinâmicas das secções. Pediu mais expressividade e envolvimento com cada uma das dinâmicas. Repetiram as secções onde estas se tornavam mais decisivas. Voltou a fazer uma leitura integral da canção.

Já no final da aula o professor procedeu à interpretação das três peças com solos incluídos. Tudo decorreu bem, com a canção de Michel Camilo a merecer mais reparos e uma maior persistência.

A aula terminou e o professor prometeu insistirem nestas peças na próxima aula.



# AULA ASSISTIDA Nº 24/25/26

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Lúcio Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Classe de conjunto - Orquestra de Jazz
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	17/03/22 - 16:10 horas
<b>DURAÇÃO</b>	45 + 45 + 45 = 135 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula de Orquestra de Jazz de hoje foi em tudo semelhante à anterior. O professor tinha dito que voltariam a ensaiar as peças estudadas. O primeiro bloco foi todo ele dedicado à secção de sopros. Começaram pelo “Night In Tunisia” de Dizzy Gillespie. O docente trabalhou cada um dos naipes isoladamente com leituras parciais das diversas secções. As articulações de uns estavam melhores do que as de outros e o professor procurou nivelá-las. Era importante que o tecido sonoro de cada naipe soasse o mais homogéneo possível.

No segundo bloco passou ao estudo da peça “Cry Me A River” de Arthur Hamilton. Trabalhou a secção de sopros no seu colectivo. Fez uma revisão das melodias e dos “backgrounds” dos diferentes naipes o que obrigou a uma redobrada atenção. O docente estava a gostar do resultado final. Pediu à secção rítmica que acompanhasse cada uma das secções que estava a ser estudada. Com uma grande persistência terminaram o segundo bloco com uma interpretação completa da peça juntamente com solos.

O terceiro bloco iniciou com a peça “Why Not” de Michel Camilo. O professor trabalhou cada um dos naipes isoladamente tal como fez para as outras peças. Repetiu secções, passagens e juntamente com a secção rítmica realizou leituras parciais de partes da peça. Alguns “kicks” não estavam a ser tocados em simultâneo pela secção rítmica. O professor identificou quais eram os “kicks” e mostrou na bateria como poderiam ser tocados e qual a melhor maneira de prepará-los. Voltou a pedir ao colectivo uma leitura integral da peça. Ficou satisfeito com a performance final embora detalhasse algumas irritações rítmicas que poderiam ser melhoradas.

A aula terminou e no final o professor ficou ainda disponível para esclarecer algumas dúvidas de ambos os bateristas.

# AULA ASSISTIDA Nº 27

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	22/03/22 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula desta terça-feira contou com a pontualidade do Eurico, uma vez mais. O aluno pediu também ao professor que o deixasse sair um pouco mais cedo, excepcionalmente, na aula de hoje. Tinha uma consulta médica à qual não podia faltar. E mostrou a convocatória da consulta ao professor. O docente concordou, claro, e disse até que nem precisava que lhe mostrasse o comprovativo.

Quanto à aula propriamente dita o sumário preparado pelo professor para esta lição incidiu sobre a peça “Cry Me A River”, um original de Arthur Hamilton. Esta foi uma das peças destinadas ao aluno para tocar na aula de Classe de Conjunto, a disciplina de Orquestra de Jazz. Por conseguinte, o professor fez um levantamento dos padrões que o aluno deveria tocar. Escreveu-os no quadro e passaram ambos a executá-los. Tocaram-nos várias vezes até o Eurico conseguir suportá-los de forma autónoma.

De seguida fizeram a leitura da partitura onde aplicaram os padrões estudados. Trabalharam as transições entre eles assim como os “kicks” - marcações - incorporados na melodia. Estes “kicks” que constavam da partitura não eram difíceis. Contudo, obrigaram o Eurico a contar as subdivisões em que estavam escritos. O professor fez notar que pelo facto de se tratar de uma balada a contagem das subdivisões era mais do que fundamental. O rigor e a precisão eram imprescindíveis. Subsequentemente passaram à prática dos “set up’s” para aqueles “kicks”.

A aula terminou, então, um pouco mais cedo por força da consulta médica que o Eurico tinha agendada. O professor lembrou ainda que não se esquecesse de estudar.

# AULA ASSISTIDA Nº 28/29/30

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Lúcio Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Classe de conjunto - Orquestra de Jazz
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	24/03/22 - 16:10 horas
<b>DURAÇÃO</b>	45 + 45 + 45 = 135 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

A aula de hoje será destinada à revisão do programa do concerto agendado para o dia 31 de Março. Esse concerto terá o alinhamento seguinte: “Night In Tunisia” de Dizzy Gillespie; “Call Me Irresponsibile” de Jimmy Van Heusen e com letra de Sammy Cahn; “Cry Me A River” de Arthur Hamilton; “La Suerte de Los Tontos” de Johnny Howards e por último “Bare Necessities” de Terry Gilkyson.

O professor decidiu simular o concerto com duas performances do alinhamento. Prometeu um intervalo entre as duas.

Antes de iniciar o alinhamento propôs um aquecimento. Tocaram um blues menor em ré. Todos os solistas solaram assim como todos os alunos da secção rítmica. A partir daqui tocaram as cinco peças previstas no alinhamento. O professor lembrava entre as canções quais os solistas e a ordem deles. Os alunos tinham já anotadas essas indicações nas partituras. No final da quinta canção o docente cumpriu a promessa e iniciou um intervalo de 10 minutos.

Quando todos os alunos voltaram aos seus lugares o mestre Rui fez um balanço do primeiro alinhamento tocado. Disse que gostou da performance e chamou a atenção para as articulações, as dinâmicas e para a constância da pulsação que deveria ser mantida de maneira melhor. Pediu mais atenção ao tempo para que não atrasasse.

Iniciaram o segundo alinhamento com o “Night In Tunisia”. Entre as peças o professor voltou a lembrar alguns ajustes de articulações e dinâmicas que deveriam ser esquecidos em determinadas secções. Quando chegaram ao final do segundo alinhamento o mestre Rui deu os parabéns pelos solos improvisados e achou que o segundo alinhamento fora mais bem sucedido do que o primeiro. Fez o levantamento de alguns pormenores a melhorar por parte de alguns instrumentistas dirigindo-se aos alunos em causa de um modo mais particular e falando-lhes de uma maneira mais recatada.

A aula terminou e o professor lembrou os alunos de trazerem os fatos pretos com camisa branca e da hora a que deveriam encontrar-se em frente ao Conservatório no dia 31 de Março.

# AULA ASSISTIDA Nº 31

<b>ESTAGIÁRIO</b>	Alexandre Coelho
<b>ESCOLA</b>	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
<b>PROFESSOR</b>	Mestre Rui Pedro Lúcio das Neves
<b>DISCIPLINA</b>	Instrumento - Bateria
<b>ANO/TURMA</b>	12º L
<b>DATA - HORA</b>	26/04/22 - 10:55
<b>DURAÇÃO</b>	45 minutos

## REGISTO DE OBSERVAÇÃO DIÁRIO

Este segundo bloco de aula semanal foi dedicado ao estudo da partitura de Big Band “It Had Better Be Tonight” de Henry Mancini. O professor organizou a aula começando pelo estudo dos padrões rítmicos. Repetiram-nos várias vezes procurando aproximarem-se da pulsação definida na partitura. Demorou o seu tempo. De seguida praticaram as transições entre eles. O professor analisou o ritmo harmónico das secções para promover a interiorização da forma da peça. Estudaram as dinâmicas ao longo do arranjo e praticaram também as transições entre elas. O professor demonstrou como cada uma deveria ser interpretada.

Finalmente, o docente tinha ainda um "playalong" do arranjo o qual utilizou para praticarem a peça na íntegra. A pulsação estava acessível. Esta abordagem da parte para o todo permitiu ao Eurico consolidar os padrões, memorizar as transições entre cada um deles e ajustar-se atempadamente às dinâmicas. A orientação do aluno na forma do tema sucedeu de forma tranquila. O Eurico sinalizou na partitura as barras de compassos identificadoras de múltiplos de quatro compassos tal como fizera já numa aula anterior. Deste modo não se desorientou na forma do tema. Conseguiu também preparar bem os “kicks” com bons “set ups” claros, simples e assertivos.

O professor gostou do trabalho realizado pelo aluno, parabenizou-o e achou que a sua prestação na aula de Classe de Conjunto - Orquestra de Jazz - iria ser boa tendo em conta a seriedade com que estava a estudar. Com isto o professor deu por terminada a aula.

## **CAPÍTULO III - PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO**

# 1 DESENVOLVIMENTO DE UM SOLO DE BATERIA

*“...there's always the danger, with who play piano, percussion, or string instruments, of not creating phrases that speak out to people”*

Max Roach, *Modern Drummer*, 1979

Traduzindo Max Roach, numa entrevista à revista *Modern Drummer*, numa edição de 1979, “existe sempre o perigo, com quem toca piano, instrumentos de percussão ou de corda, de não criarem frases que digam algo às pessoas”. Daqui pode inferir-se imediatamente que facilmente o tecnicismo relega para segundo plano a musicalidade. Em primeira instância deverá ser este o primeiro objectivo do músico para com a audiência. Este raciocínio pressupõe também que o autor da performance queira e deva criar uma comunicação, uma correspondência. Um solo de bateria é uma história, uma história por si só ou uma embebida noutra, onde reutiliza personagens, por analogia com uma narrativa literária, ou motivos e frases do léxico musical, que fazem parte da melodia, ou parte, até, do discurso, do solo anterior de outro músico da banda.

*“I follow the improvisation the soloist has taken and when he's through I pick up the last phrase he's played and use this as the beginning to my improvisation on the melodic pattern of the composition.”*

Elvin Jones, *Down Beat*, March 1963 in  
John Riley, *The Art of Bop Drumming*

Traduzindo agora as palavras de Elvin Jones, ele diz que absorve a improvisação do solista que acompanhou, retém a última frase tocada e utiliza-a como introdução na sua própria improvisação sobre o padrão melódico do tema. É fácil presumir a partir do testemunho de Elvin que ele se apropria de excertos, motivos ou até frases inteiras do solo tocado pelo solista anterior e reutiliza-os e desenvolve-os agora em função da sua própria criatividade. Pode também inferir-se a partir daqui que o solo, agora de Elvin, seja uma história baseada na frase do músico anterior, mas também, por si só, um novo solo, uma nova história, numa direção diferente, assente em princípios instrumentísticos diferentes, isto é, no universo lexical da bateria. A última frase tocada pelo solista anterior é agora o gatilho para a improvisação de Elvin Jones.

John Riley, autor de livros como *The Art of Bop Drumming* (1994), *Beyond Bop Drumming* (1997) e *The Jazz Drummer's Workshop* (2005) aborda no livro *The Art Of Bop Drumming* (1994, pag. 35), a estruturação dos solos de bateria da seguinte forma: os solos de bateria podem variar em tamanho desde um compasso até quantos o baterista desejar. Os solos pequenos podem funcionar como uma transição entre secções de um mesmo tema ou simplesmente para alterar o envolvimento ou a ambiência sonora. Já os solos mais longos são utilizados para um intercâmbio de ideias, frases solísticas entre músicos onde cada um, de forma alternada, expõe a sua ideia ao longo de quatro ou oito compassos ou até mesmo trocando solos sobre a forma definida do tema. Servem também para trazer destaque ao baterista.

Riley refere ainda naquele livro que qualquer que seja o propósito ou a função do solo, o ideário solístico do baterista deverá ser executado com uma intenção musical, com uma articulação *swingada* no caso do *Jazz Swing*, do estilo *Be-Bop* a que o livro se dedica, e deverá estar relacionado com a música e o estilo que estão a ser interpretados.

Ele afirma também que um bom solo em qualquer instrumento é aquele que é tocado no estilo do tema, provoca boas sensações e propõe uma história organizada. Traduzindo Riley, existem várias receitas para desenvolver um solo de qualquer instrumento entre as quais os compósitos tema e variação, pergunta e resposta, tensão e relaxe, a contrastação de dinâmicas, e por último, a composição de texturas ou o mosaico textural, se me for permitida a designação.

Os solos longos são composições baseadas, numa boa parte das vezes, em frases com as métricas de quatro ou oito compassos. Porém, não é esta a única forma, ressalvo eu. Por sua vez, continuando com o raciocínio de Riley, aquelas frases são elas mesmas desenvolvidas a partir de ideias ou motivos com a extensão de um compasso. Isto

permite criar um ponto de partida para início de dissertação sobre o desenvolvimento de um solo de bateria e que resulta na associação: um compasso-uma ideia.

O Post-Bop trouxe novas ideias ao enorme legado idiomático deixado pelo Be-Bop de Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Max Roach e seus contemporâneos igualmente importantes. Propôs novos parâmetros no acompanhamento das secções rítmicas aos solistas ou melhor ainda, na visão, transformação ou moldagem do tempo. Por conseguinte, os bateristas quiseram também expandir o seu vocabulário solístico e passaram a investir a sua criatividade em solos mais elásticos e ilusórios provocando uma compreensão menos óbvia, menos imediata da forma do tema disfarçando ou escondendo assim o contorno melódico ou rítmico da canção sobre a qual improvisavam. Uma das técnicas utilizadas consistia, por exemplo, segundo Riley, em resolver as frases criadas em pontos diferentes dos mais naturais na métrica de uma canção.

Outra abordagem de solo de bateria utilizada no Post-Bop traduzia-se, segundo Riley, em solos desenvolvidos com base, não na forma do tema, mas na aura emocional que a canção provocava no baterista. Isto é, o baterista procurava envolver-se na mensagem emocional, sensorial do tema transmitindo num acto de composição espontânea a sua versão do tema numa paisagem ou textura sonora que podia estar ou não no tempo metronómico do tema ou até livre de qualquer pulsação.

John Ramsay, autor de livros como *Art Blakey's Jazz Messages* de 1994 e *The Drummer's Complete Vocabulary as taught by Alan Dawson*, este publicado em 1997, ambos pela Manhattan Music Publications, refere neste último (pág. 48) que Alan Dawson teve sempre o cuidado de assentar as suas aulas e exercícios no equilíbrio entre técnica e ideias musicais. Uma das formas através da qual ele promovia este objectivo era pedindo ao aluno que solasse sobre as formas de diferentes canções do repertório standard de jazz enquanto cantava a melodia desses temas em voz alta.

Já Colin Bailey, baterista, pedagogo e autor de livros como *Drum Solos, The Art Of Phrasing* (Hal Leonard Corporation, 1998) refere logo no prefácio deste que a sua principal abordagem a um solo de bateria baseia-se num fraseário de dois ou quatro compassos e cujo sistema pode ser reutilizado em formas de oito, doze, dezasséis ou qualquer que seja a forma que o solo precise de ter. Ele defende o conceito de "Melody soloing", que traduzindo para bom português, se entende como solando com base na melodia. Isto equivale, como explica o próprio naquele livro, a tocar a própria melodia do tema e a preencher os espaços que a mesma deixa em aberto sobre uma nota que se prolonga ao longo de vários tempos ou sobre um silêncio que perdura. O preenchimento que Bailey faz sobre som ou silêncio que perdura respeita sempre o fraseado de dois compassos. Ele argumenta ainda que a abordagem da parte para o todo, isto é, utilizando frases de dois compassos, organizadas de forma coerente, torna mais fácil o desenvolvimento de um solo de bateria do que pensando nele como um todo ou como um amontoado de compassos.

Voltando a referir John Riley, no livro *The Art of Bop Drumming* (pág. 35) ele corrobora a ideia do autor anterior, Colin Bailey, confirmando que os solos longos consistem ou constituem-se de frases de quatro ou oito compassos que, por sua vez são também eles constituídos por ideias de um compasso de duração. E para terminar este conjunto de considerações de autores diversos sobre como desenvolver um solo de bateria darei início precisamente ao conceito de uma ideia igual a um compasso, isto é, uma frase por compasso.

Por último, e não menos importante, é fundamental perceber um conjunto de items, ao qual eu acrescento outros, que deverá estar na base de qualquer solo de bateria e na consciência de qualquer baterista. Refiro-me à informação rítmica que, por norma, consta na partitura. Esta fornece a identidade rítmica com que o compositor imaginou o tema:

- o tempo metronómico;
- a indicação sobre o tipo de colcheia a utilizar, se é "even" ou se é "swingada" utilizando a terminologia do idioma;
- a notação referente a um tempo métrico ou sincopado, isto é, o baterista deverá ter o cuidado e o discernimento em evitar executar um solo *swingado* num tema cujo padrão rítmico é um bossanova, pois tal reflectiria um desconhecimento das regras do jogo (por analogia, seria como se para uma partida de futebol o jogador se equipasse com uma raquete de ténis);
- as marcações que a forma destinada ao solo de bateria possa ter escritas;
- a forma do tema;
- o número de compassos;
- o conjunto de secções sobre o qual se abre a janela de solo para a bateria;
- a irregularidade métrica da forma, seja ao nível de um total ímpar de compassos, seja ao nível de um número desigual de compassos por cada secção; seja, por último, a irregularidade presente na combinação de compassos simples e compostos no tecido métrico do tema.

Se porventura uma aula começasse agora, a informação apresentada no parágrafo anterior faria com que, em primeira instância, se procedesse à análise da identidade rítmica da canção e se definisse a forma sobre a qual seria executado um solo de bateria.

## 2 UMA FRASE POR COMPASSO

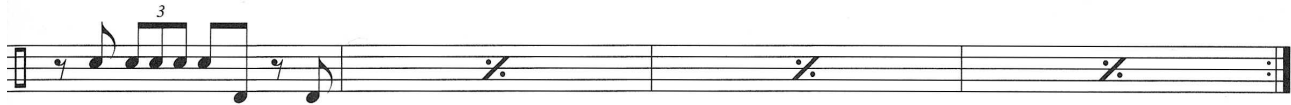
O conceito de uma frase por compasso, será o elemento basilar para esta dissertação sobre o desenvolvimento de um solo de bateria assente em cada uma das abordagens aprofundadas nos tópicos seguintes. Todavia, não é seguramente o único conceito ou a única forma de o fazer.

Para produzir uma frase diferente, uma variação a um tema ou uma resposta a uma pergunta, na didáctica do instrumento bateria, são aplicadas diversas técnicas. Numa perspectiva micro-musical elas são a repetição, a orquestração, o deslocamento rítmico, a omissão de figuras e por último, a contracção ou a distensão da frase, tudo isto segundo John Riley. Será explicado o processamento de cada um destes conceitos nos sub-capítulos seguintes. Para já, eis a primeira frase que Riley apresenta no seu livro *The Art of Bop Drumming* (pág. 36) para proposta de aplicação daquelas técnicas.



## 2.1 REPETIÇÃO DA FRASE

O conceito de repetição para produção de uma frase musical com sentido passa simplesmente pelo ostinato dessa ideia ao longo de um número de compassos desejado ou necessário. Veja-se o exemplo seguinte que ilustra a repetição da frase inicial ao longo de quatro compassos:



Esta  
frase

musical  
obtida a partir da repetição de um motivo, uma ideia, ou mais uma vez de uma frase, pode ser tocada em qualquer uma das secções do tema. Poderá ser ela a introdução, a primeira linha do solo tal como a última. Pode ser ainda a primeira linha da secção B de um standard do repertório de jazz se se traduzir numa textura sonora diferente daquela que a antecedeu ou daquela que o baterista tem em mente para tocar a seguir.

## 2.2 ORQUESTRAÇÃO DA FRASE

Veja-se agora o efeito produzido pela orquestração da frase inicial executada nos restantes elementos da bateria. Importa informar que a notação utilizada tem por base um set de bateria com quatro peças: o bombo, a tarola ou caixa e um tímbal agudo e um outro grave. Eis o exemplo presente no livro de Riley (The Art of Bop Drumming (pág. 35)):



orquestração ocorreu em todas as figuras executadas pelas mãos, ou seja, toda a melodia percutida nas peles superiores sofreu uma deslocação para um tom diferente, literalmente. Mesmo o bombo poderia também ser reorquestrado.

Em si, a primeira orquestração sucedida no segundo compasso não deve ser confundida com uma resposta. Pois não se responde a uma pergunta com a mesma pergunta. Do ponto de vista sonoro existe uma transposição para outra tonalidade como o que se passa quando se toca uma composição em dó e se faz a transposição da melodia em ré, um tom acima, ou em sí bemol, um tom abaixo. Contudo, continua a ser a mesma melodia, a mesma pergunta.

Mas esta não é a única possibilidade de orquestração. A frase inicial continua a ser a mesma pelo que apresento em seguida mais uma hipótese:



dividirmos cada um dos compassos em duas metades verificamos que as segundas diferem entre si apenas na primeira figura, alternadamente entre os dois timbalões. No primeiro compasso começa no timbalão grave e no segundo é deslocada para o tímbal agudo e assim sucessivamente ao longo dos terceiro e quarto compassos seguintes.

Neste refrescamento da frase original podemos ver que somente a célula rítmica do segundo tempo, em qualquer dos compassos, permanece inalterável. Foi uma opção.

Os primeiros tempos dos primeiro e segundo compassos preservaram-se iguais. Já nos terceiro e quarto compassos a colcheia foi deslocada para o timbalão grave e tímbal agudo respectivamente.

Neste exemplo confirma-se que a orquestração é um conceito prolífero em frases novas, pode ser total ou parcial, isto é, pode ser aplicado na totalidade da frase ou apenas a determinadas células rítmicas e por último pode ela mesma produzir efeitos semelhantes aos obtidos pelo conceito de pergunta-resposta.

## 2.3 DESLOCAMENTO RÍTMICO

O deslocamento rítmico acontece, traduzindo as palavras de Gavin Harrison no seu livro *Rhythmic Illusions* (Warner Bros. Publications, 1996, pag. 10), quando um padrão inteiro é deslocado para a frente ou para trás ao longo de uma determinada quantidade de subdivisões. Deverá ser o mesmo padrão no que toca à sequência e estrutura de figuras ou notas, mas que será iniciada num tempo ou subdivisão diferentes.

Por outro lado, o deslocamento rítmico pode ser entendido também como o resultado de uma soma de espaço a uma frase, a uma ideia. Desta maneira veja-se o seguinte exemplo:

Verifica-se que à frase original é acrescentado um tempo de silêncio (uma pausa de semínima) tal como se percebe pelo quadrado alaranjado. Por si, este mecanismo faz com que a frase tenha agora cinco tempos de duração até voltar a ser repetida. A segunda repetição recomeça não no primeiro tempo do segundo compasso mas sim no segundo tempo deste. A terceira repetição tem início no terceiro tempo do terceiro compasso. Poderia voltar a ser repetida e recomeçar no quarto tempo do quarto compasso mas já só resta um tempo para concluir a forma de quatro compassos quaternários.

Pode ainda pensar-se num outro conceito, isto é, aquilo a que se pode chamar de frase de cinco tempos que é na realidade a sub-métrica que resulta deste mecanismo. Repare-se na figura seguinte que com o acrescento de uma pausa de semínima circundada a laranja a frase repetida traduz-se agora numa frase de cinco tempos tal como se reforça pelo rectângulo de cor castanha.

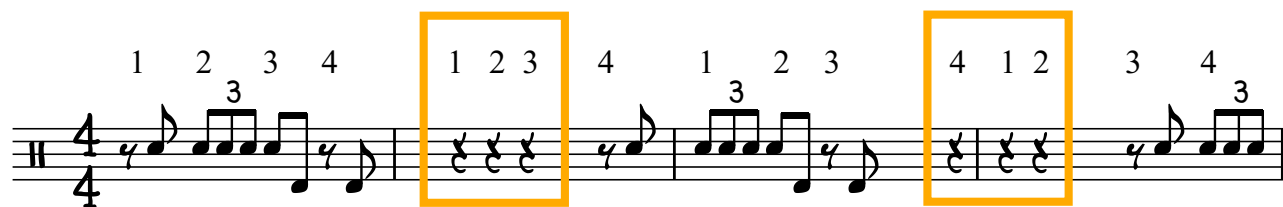
Veja-se agora o caso em que são dois os tempos de pausa a somar a cada uma das repetições.

são dois os tempos de pausa a somar a cada uma das repetições.

Isto vai

produzir uma frase de seis tempos como se confirma pelo rectângulo azul ou provocar um deslocamento rítmico em que a segunda frase recomeça no terceiro tempo e a terceira, ainda que voltando ao seu tamanho original de quatro tempos, reinicia-se no primeiro tempo do quarto compasso.

Seguindo o mesmo raciocínio imagine-se o exemplo seguinte em que são três os tempos de pausa entre cada frase.



Daqui

resulta uma frase com sete tempos de duração tal como realça o rectângulo castanho.

resulta



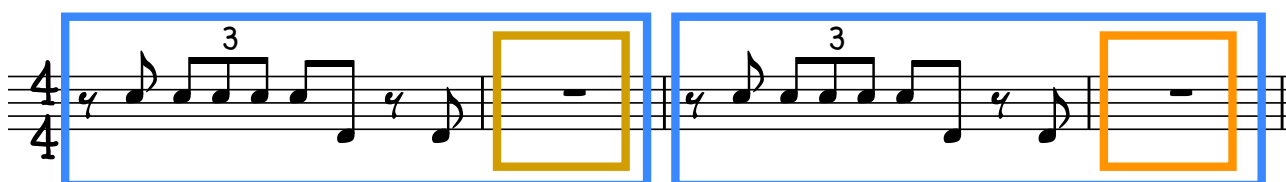
P o r

último, e da forma mais simples, será intervalar a frase com um conjunto de silêncio com exactamente a mesma duração da frase. Isto é o mesmo que dizer: dar um compasso quaternário de silêncio entre as repetições.



Poderia

dizer-se dar ao som uma resposta com silêncio.

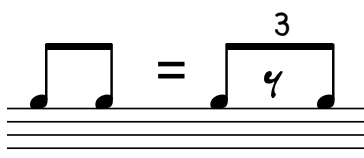


## 2.4 OMISSÃO DE FIGURAS NA FRASE

A omissão de figuras numa frase é mais uma abordagem para obter variações de um tema. Reutilizando a frase original com que se iniciou o capítulo, de uma frase por compasso, volto a lembrá-la.



Recordo ainda, para o efeito pretendido, a interpretação da colcheia “swingada”:



Assim sendo passo a apresentar oito variações da frase original com base na omissão ou silenciamento de determinadas figuras. As seguintes variações foram transcritas a partir do livro de John Riley, *The Art Of Bop Drumming* (1994, pag. 39) embora com outra notação.



primeira  
variação presente no primeiro compasso consegue-se com a omissão da primeira colcheia. No segundo compasso foram omitidas as primeiras duas colcheias da tercina do segundo tempo assim como a colcheia do quarto tempo. Já no terceiro foi silenciada apenas a segunda colcheia da tercina. Prosseguindo para o quarto compasso percebe-se que o primeiro bombo foi emudecido. No quinto compasso foram silenciadas a primeira e a terceira colcheias da tercina e no sexto compasso o mesmo sucedeu com as primeiras duas figuras na tarola e com o último bombo. Ainda no sétimo compasso substituiu-se a terceira colcheia da tercina por uma pausa equivalente tal como sucedeu com o último bombo. Por último, no oitavo compasso a primeira colcheia e o primeiro bombo são substituídos pelas pausas equivalentes.

Decidi propôr mais quatro compassos de possibilidades:



Atente-se agora no nono compasso, à omissão da primeira colcheia e da segunda parte da tercina de colcheia trazidas da

frase original. Já no décimo compasso apenas se omitiu a segunda parte da tercina em comparação com o compasso anterior, o nono. Quase por último, no compasso décimo primeiro, procedeu-se à omissão da primeira colcheia da tercina assim como se emudeceu a primeira colcheia do terceiro tempo. Finalmente, no último compasso, substituiu-se toda a tercina do segundo tempo por uma semínima, o que equivale a dizer que se tornaram mudas as segunda e terceira colcheias da tercina. Resta apenas confirmar que o terceiro e quarto tempos preservaram-se iguais.

## 2.5 CONTRAÇÃO DA FRASE

Os conceitos de contração e distensão de uma frase remetem-nos para o efeito designado por elasticidade rítmica. A contração cria o efeito na frase, embora com o mesmo número de figuras, de emagrecimento ou encolhimento, produzindo a sensação de “fast-forward” do audiovisual como se de repente a frase acelerasse. A distensão relembra o fenómeno também do audiovisual de “slow motion” em que a melodia “pa-re-ce ser to-ca-da num tempo mais va-ga-ro-so” se me é permitido utilizar o recurso estilístico. Contudo pode encontrar-se algumas evidências, tanto na contração como na distensão. Existe uma relação entre as figuras utilizadas na frase original e as transformadas na frase adulterada.

Comecemos pela contração da frase original. Volto a lembrá-la:



Veja-se o exemplo proposto pelo autor John Riley no livro *The Art Of Bop Drumming* a produção do conceito de contração.



Torna-se evidente que ocorreu um empacotamento da tercina do segundo tempo juntamente com a primeira colcheia do terceiro. Foi tudo amassado num conjunto apenas de quatro semicolcheias. Os dois bombos que ocupavam um tempo e meio (três colcheias) tomaram o lugar de duas colcheias apenas, ocupando agora somente um tempo, o terceiro. Na realidade a frase passa deste modo a terminar mais cedo, tem a duração de três tempos somente e as figuras que eram tocadas pelas mãos tornaram-se verdadeiramente mais rápidas. Porém, carece de rigor matemático. Pode, no entanto estar a ganhar musicalidade.

Apresento agora a proposta de contração da frase original para uma outra com exactamente metade do seu valor.



A evidência que se recolhe daqui é a de que todas as figuras da frase original passaram ter rigorosamente metade do seu valor. Continuam a assegurar toda a sua musicalidade como se pode ver na transcrição seguinte, de um solo de quatro compassos, que num formato de “Trading Fours” ao longo de um tema como o “Fi-Fee-Fo-Fum” de Wayne Shorter, por exemplo, fica muito interessante e excitante.





## 2.6 DISTENSÃO DA FRASE

A distensão ocorre, como já foi escrito, quando a frase é esticada para valores de duração do dobro do tempo, por exemplo, de cada uma das figuras que a compõem. Assim sendo veja-se o exemplo também do mesmo autor John Riley no livro *The Art Of Bop Drumming* (pag. 39):



Confirma-se que pelo menos nos dois primeiros tempos da frase original a distensão fez com que cada uma das figuras aumentasse precisamente em duas vezes o seu valor, isto é, tudo o que era colcheia passou a ser semínima. Já os terceiros e quarto tempos da melodia original desviaram-se um pouquinho daquela relação mas preservaram a musicalidade.

Proponho agora o mesmo exemplo mas garantindo que todas as figuras sem excepção passam a durar exactamente o dobro do valor que tinham na frase original.



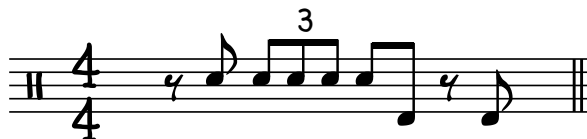
evidência que sobressai daqui deste exemplo é a de que na realidade a frase transformada passou a ocupar dois compassos em vez de um apenas que durava a melodia inicial. Em valor absoluto todas as figuras ganharam em tempo o dobro do valor com que se apresentaram.

Em grosso modo os conceitos de contração e distensão passam inevitavelmente pela utilização de subdivisões maiores ou menores da unidade de tempo. Por exemplo, uma ideia com quatro colcheias pode ser comprimida se for transposta para quatro tercinas de colcheia ou quatro semi-colcheias assim como distendida ou alargada se for interpretada em quatro tercinas de semínima ou quatro semínimas. Por outro lado, se for acrescentada à ideia uma unidade de tempo de pausa, isto transforma por sua vez aquele tema, aquela ideia numa variação. No entanto, a aplicação destes mecanismos ou destas técnicas não são suficientes para contar uma história, nem fazem *per si* um solo de bateria mas sim uma frase, por hipótese e como ficou confirmado. É importante referir que estas técnicas estão hoje em dia todas identificadas e quase todas elas identificam um autor. Bateristas como Art Blakey, Max Roach, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones e Tony Williams, somente para nomear alguns, utilizaram estas habilidades pela primeira vez num concerto ou num estúdio aquando da gravação de um disco e a partir daí ficaram sinalizadas para sempre quase como patentes próprias, capazes de se tornarem identificativas de cada um deles para os ouvintes mais especializados.

## 2.7 A FRASE DE 3 TEMPOS

A frase de três tempos é mais um conceito, uma ferramenta, um mecanismo para o desenvolvimento de um solo de bateria. Foi frequentemente utilizado na época do Be-Bop. A forma de obter uma frase de três tempos a partir de uma de quatro, passa, nas palavras de John Riley, pela omissão do primeiro ou do último tempo desta.

Reutilizando a mesma frase do início do capítulo veja-se como pode ser transformada.



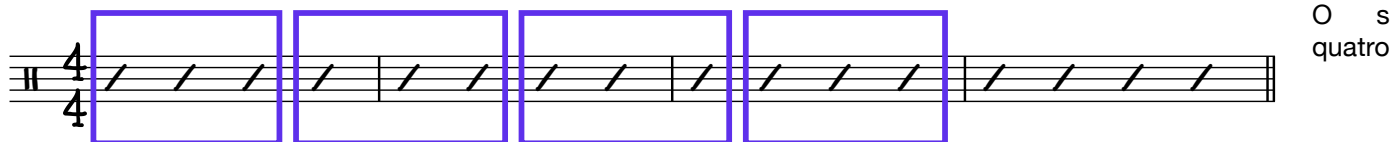
Se for subtraído o quarto tempo a frase transforma-se na seguinte:



Já se for removido o primeiro tempo à frase inicial obtém-se o motivo abaixo ilustrado:



A partir daqui acho importante clarificar o conceito na medida em que tem alguma aritmética subjacente. O mínimo múltiplo comum entre os números 3 e 4 é o número 12. Deste modo, a analogia serve para perceber que três compassos quaternários somam tantos tempos como a soma de quatro compassos ternários, isto é, doze unidades de tempo, doze semínimas. Para o efeito utilizarei a ilustração seguinte:



rectângulos azuis ilustrados sobre os três primeiros compassos quaternários, simbolizam os imaginários quatro compassos ternários a que a alteração da frase inicial para uma de três tempos dá origem, como se pode ver pela imagem abaixo.



exemplo

da frase inicial, subtraída do último tempo, transformada e repetida num motivo de três tempos ao longo de uma métrica de quatro compassos.



finalmente o exemplo da frase inicial removida agora do primeiro tempo:



## 2.8 PERGUNTA E RESPOSTA

Relembrando John Riley, ele acha que, na realidade, não é imprescindível adquirir um vocabulário imenso para executar um solo de bateria. Se as ideias forem desenvolvidas com lógica e musicalidade, o autor acredita que já é possível elaborar um solo. Riley propõe para o efeito a utilização de um motivo, uma frase identificativa da própria melodia do tema como uma pergunta à qual dever-se-á responder com um novo motivo, uma nova frase. Veja-se o diagrama abaixo ilustrado, traduzido para português, que o autor propõe como exercício:

### Pergunta e Resposta

The diagram consists of four musical staves, each with a 4/4 time signature. Each staff contains four measures of rhythmic notation, represented by diagonal slashes. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Pergunta 1 (measures 1-2) and Resposta 1 (measures 3-4).
- Staff 2: Pergunta 1 (measures 1-2) and Resposta 2 (measures 3-4).
- Staff 3: Resposta 1 como uma nova pergunta (measures 1-2) and Resposta 2 (measures 3-4).
- Staff 4: Resposta 1 como uma nova pergunta (measures 1-2) and Pergunta 1 como uma nova resposta (measures 3-4).

Em primeira análise, note-se que cada oração, seja em modo de pergunta ou em modo de resposta, ela ocupa dois compassos. Em segundo lugar e para tornar mais claro o processo de raciocínio vou estabelecer as correspondências seguintes: à PERGUNTA 1 associo a letra A, à RESPOSTA 1 atribuo a letra B e a RESPOSTA 2 represento-a pela letra C. Veja-se o gráfico resultante destas equivalências:

A => B;  
A => C;  
B => C;  
B => A.

Em terceiro lugar, confirma-se que com três ideias apenas é possível construir um solo.

Por último, pode concluir-se a partir do cálculo com base na fórmula proposta pelo autor John Riley que, tendo cada ideia a duração de dois compassos, obteremos no final a forma de um tema com um total de dezasséis compassos. Daqui pode depreender-se também que o autor defende os mecanismos: repetição, orquestração, deslocamento rítmico, omissão de figuras na frase, contracção e distensão da frase e ainda a frase de três tempos como princípios lógicos com a função de fabricar frases com métricas múltiplas de um, isto é, com dois, três, quatro ou oito compassos, com origem num motivo elementar - uma frase de um compasso. A previsibilidade está na fórmula, nas suas instruções, enquanto a imprevisibilidade do produto final - o solo propriamente dito -, está no motivo

inventado, improvisado, ou, tecnicamente falando, na frase de um compasso. Não será com certeza esta a única linha de montagem de um solo de bateria. Contudo, se o guião de instruções pode augurar algo sempre previsível, a qualidade e a originalidade da frase recolhida a partir da melodia do tema, tendo esta a sua própria identidade, permite esperar algo de imprevisível.

Deste modo, irei utilizar a frase inicial com que suporrei a dissertação no capítulo “Uma frase por compasso” e germinar uma frase maior, agora de dois compassos, através dos dispositivos anteriormente descritos. Para este caso vou utilizar a repetição daquela frase ao longo de um segundo compasso mas orquestrada num outro tímbralo da bateria para obter a pergunta, a variável A, para esta proposta de exercício.

### Pergunta e Resposta - Solo 1

se as três ideias utilizadas:

Vejam-

PERGUNTA - A =>

RESPOSTA 1 - B =>

RESPOSTA 2 - C =>

Tomo a liberdade agora de propôr a mesma fórmula de Riley para o desenvolvimento de um solo na forma de um blues. Irei utilizar o blues “Au Privave”, de Charlie Parker, gravado em 1951 para a editora americana Verve Records. Trata-se de um blues de 12 compassos composto na tonalidade de fá.

Eis a partitura retirada do Omnibook, na página 24.

### Au Privave (No. 1)

By Charlie Parker VERVÉ 8010/MGM 4949/VERVÉ 2515

$\text{♩} = 220$

Recolho a frase inicial e característica do tema. Transponho-la para a bateria e desta forma obtenho a pergunta ou variável A para o meu solo de bateria. Vou inventar duas respostas e respeitarei a fórmula de Riley tendo em conta obviamente que a forma de um blues tem apenas doze compassos, isto é, três linhas de quatro compassos cada, para as quais necessito de adaptar aquela fórmula. Por conseguinte, irei ajustar a receita de Riley para o combinado seguinte:

- A => B;
- A => C;
- B => A.

Eis as três frases que vou utilizar:

PERGUNTA - A =>

RESPOSTA 1 - B =>

RESPOSTA 2 - C =>



E de seguida apresento o solo na íntegra:

F blues

SWING 8THS

# Au Privave

PROPOSTA DE SOLO DE BATERIA

Charlie Parker

Todo  
o



conhecimento se consagra com a verificação experimental das suas teorias e fórmulas elaboradas com base na observação e pesquisa sobre determinado assunto. E é verdade que a fórmula de Riley resulta. É necessário também saber usá-la em favor da musicalidade e da própria identidade do tema. A sofisticação, a elegância, a diversidade técnica e rítmica ou ainda a fogueira que o solo possa ter fica a cargo do intérprete, neste caso, do baterista.

Pode levantar-se a discussão sobre se o “puzzle” de Riley pode tornar um solo mais ou menos previsível. A fórmula pressupõe que o tema tenha uma forma de dezasséis compassos e que deverá terminar com a mesma frase com que inicia. Outra evidência que sobressai no “puzzle” é a importância da repetição de cada uma das frases. Cada uma repete-se pelo menos uma vez. Na perspectiva do ouvinte a audição de uma ideia ouvida anteriormente poderá criar algum conforto e bem-estar da mesma forma que um padrão rítmico repetido origina estabilidade e “groove” ou continuidade e segurança. É como se o espectador do concerto ouvisse uma narrativa, uma história feita de personagens que mais não são, por analogia, do que os motivos ou frases utilizados pelo músico. Por outro lado, a regra de Riley pode revelar-se pouco versátil para temas com formas diferentes daquela que preconiza, como um blues, por exemplo.

A reformulação da regra de Riley para adequar-se a temas com formas diferentes, como um blues, por exemplo, pode perder o efeito da original. Por outro lado, a necessidade de o fazer pode passar a ideia que ela é um pouco rígida, inflexível ou desadequada para outras formas.

## 2.9 A PROPOSTA DE ALAN DAWSON

*“Alan Dawson was one of the best drummers in the world. That’s a fact, not just my opinion. I met Mr. Dawson when I was nine years old. He went out of his way to encourage me, help me, and to see that I had the opportunities to develop my meager skills and go further. (...) Every drummer, local and worldwide, knew of his legendary speed, precision and control. Mr Dawson didn’t teach me only to play the drums: he taught me how to conduct myself as a musician and as a man.  
Thank you, Alan Dawson”*

Tony Williams, *The Drummer’s Complete Vocabulary*  
as taught by Alan Dawson  
by John Ramsay, 1997

As palavras de Tony Williams sobre Alan Dawson são, sem dúvida, esclarecedoras. Iluminada é, também, a proposta de como desenvolver um solo de bateria de Dawson, esta publicada em livro, em 1997, pela autoria de John Ramsay, também este músico, pedagogo, e em tempos, aluno de Alan Dawson.

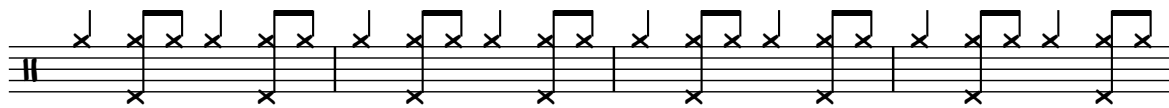
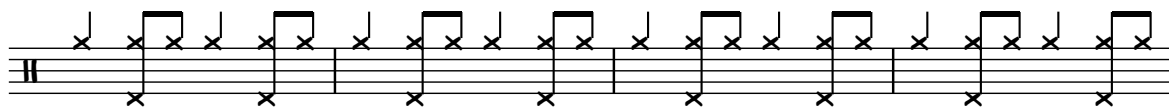
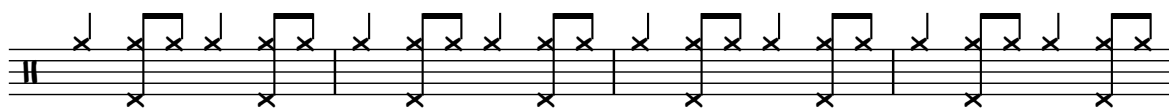
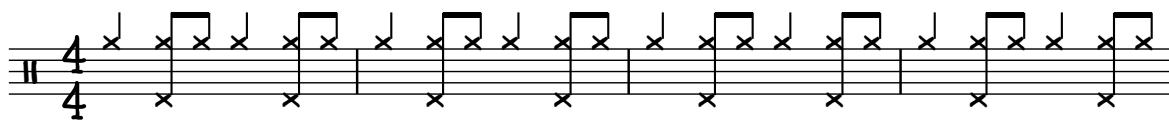
Traduzindo as palavras de Ramsay sobre Alan Dawson, ele diz no seu livro que Alan fora sempre muito atento e cuidadoso em tornar as suas aulas e exercícios promotores do equilíbrio entre técnica e musicalidade. Uma das formas através da qual ele promovia esse equilíbrio consistia em ensinar ao aluno a solar sobre várias canções com formas diversas enquanto cantava, precisamente, a melodia desse tema. Nas palavras de Ramsay, esta capacidade para criar exercícios desafiantes e direccionados para a obtenção de resultados, enquanto, simultaneamente, visava reforçar a consolidação de fundamentos musicais de valor incalculável para a carreira musical de um músico baterista, era genial.

O primeiro exercício que Ramsay apresenta no seu livro sobre este assunto pretende alcançar vários objectivos: o desenvolvimento da coordenação motora entre mãos e pés, o aumento da capacidade para a percepção do tamanho das frases musicais no que toca a quatro ou a oito compassos, a consciencialização ou interiorização da forma de uma canção, e, sobretudo, ensinar a habilidade de solar sobre um tema sem ter que contar compassos. Tudo isto, por si só, amplificará a musicalidade e a qualidade melódica dos solos de bateria.

Veja-se agora um dos exercícios propostos por Ramsay sobre o qual deverá cantar-se um qualquer standard AABA, por exemplo, o "Take The A Train", composto por Billy Strayhorn e Duke Ellington:

# AABA

SWING



## 2.10 A PROPOSTA DE COLIN BAILEY

A proposta de Colin Bailey consiste no conceito de “Melody Soloing” e traduz-se para português corrente como solando sobre a melodia. Nas palavras de Colin Bailey, o autor do conceito, “Melody Soloing” significa tocar a melodia e preencher nos espaços dela. O autor reforça ainda que se trata de uma boa maneira de o músico se familiarizar com um qualquer tema e deste modo aprender a localizar-se na moldura da canção seja quando improvisa um solo ou acompanha um solo improvisado.

O exemplo que o autor apresenta no seu livro é o de um solo para o tema On Green Dolphin Street de Bronislaw Kaper, compositor polaco, naturalizado norte-americano e cujo nome foi registado, com erro, como Bronislau Kaper pelos serviços de imigração.

Recorde-se então a melodia do standard:

**On Green Dolphin Street**

Bronislaw Kaper

A - Latin

B - Swing

A - Latin

C - Swing

E agora o solo criado por Colin Bailey:

# ON GREEN DOLPHIN STREET

Solo de bateria criado por Colin Bailey no livro: Drum Solos - The Art Of Phrasing

As notas circundadas indicam a melodia

**A**

**B**

**A**

**C**

Verifica-se logo à partida que a maioria das notas circundadas a vermelho, no solo de Bailey, estão em sincronia com as respectivas notas da melodia.

Se isolarmos as notas realçadas a vermelho obtemos, na sua essência, o ritmo da melodia. Pode argumentar-se que a tercina de semínima presente em cada secção A na melodia não está reflectida no solo de bateria. Colin Bailey preferiu antecipar quer o ré bemol quer o si bemol da melodia daquela secção A, para o “e” do quarto tempo, no solo de bateria, e formar assim um grupo de quatro colcheias a partir do terceiro tempo em cada um daqueles compassos. Esta reinvenção, este redesenhar da melodia é comum acontecer na performance jazz.

As primeiras notas longas do tema, duas mínimas, são interpretadas, substituídas ou preenchidas com uma frase de dois tempos repetida ao longo do primeiro compasso. Já no segundo, Bailey invoca a melodia com quatro colcheias e repare-se como de seguida, o autor cria uma frase de três tempos reutilizando aquelas quatro colcheias prolongando a quarta durante mais uma semínima. Deste modo, a segunda nota longa - duas semibreves ligadas - fica preenchida com a repetição daquela frase de três tempos. A segunda parte da melodia, ainda no primeiro A, é interpretada de modo semelhante. Começa com o preenchimento das três primeiras mínimas da melodia com um fraseado de dois tempos assente em colcheias. Seguidamente, chama a melodia no terceiro e quarto tempos do quinto compasso e volta a recheiar as duas últimas semibreves recorrendo agora a um fraseado composto de tercinas de colcheias, essencialmente.

Agora na secção B, o autor orchestra a melodia com seis compósitos de tercinas sobre as seis semínimas que introduzem aquela sucessão musical em ambas as linhas daquela secção. E verifica-se uma repetição do mesmo elemento por seis vezes em cada uma delas.

O segundo A inicia-se com uma frase na qual sobressai a polirritmia de três contra quatro tempos. Tratam-se de doze colcheias de tercina agrupadas em três sequências de quatro colcheias cada. E depois, é recordada novamente a melodia, desta vez com o recurso a colcheias “tercinadas”, se me é permitido utilizar o neologismo. Nos compassos 19 e 20, Bailey recorre mais uma vez à repetição de uma frase de três tempos com início no segundo tempo do primeiro para substituir a nota longa com a duração de duas semibreves. A segunda linha desta secção tem as três primeiras mínimas preenchidas com duas frases distintas, sendo que a primeira é repetida ao longo da segunda figura de dois tempos e só depois vem a segunda frase. Nos compassos 23 e 24 o segundo A termina com um fraseado assente em tercinas revelando uma vez mais uma frase de três tempos a partir do quarto tempo ainda do penúltimo compasso da secção.

A secção C começa com a invocação da melodia, esta composta de uma mínima e seis semínimas durante os primeiros dois compassos. Assim, a mínima é interpretada ainda com a figura com a qual termina a última frase de três tempos vinda dos últimos dois compassos da secção B anterior, e as seis semínimas seguintes são substituídas por quatro semi-colcheias cada dando origem a uma frase longa e exuberante tecnicamente, utilizando pares de semi-colcheias, distribuídos melodicamente entre a tarola, os timbalões e o bombo. O resto da melodia está implícita no desenho melódico do solo de bateria. Não é imediata a correspondência mas consegue vislumbrar-se. É necessária a compreensão e aceitação de certos trejeitos rítmicos próprios da linguagem jazz. A antecipação e a retardação são dois deles. Por exemplo, duas mínimas são facilmente transformáveis em duas semínimas pontuadas. Ou então, tal como no solo de Bailey, no compasso 27, não é difícil imaginar a segunda mínima da melodia sugerida pela oitava semi-colcheia daquele compasso. Já o compasso 28 necessita um pouco mais de flexibilidade e tolerância do leitor. Repare-se como as mínimas do compasso 29 são antecipadas pelas colcheias anteriores. O compasso 30 reflete a mesma criatividade do compasso 28. As duas semibreves com que termina a melodia do standard “On Green Dolphin Street” corresponde, no solo de bateria de Bailey, a um fraseado assente em tercinas de colcheias.

Pode e deverá discutir-se a proposta de Colin Bailey. Em primeira análise, tem a importância de privilegiar o contorno rítmico da melodia propondo ao baterista a ocupação dos espaços que a mesma deixa sejam eles resultantes de notas longas ou de pausas inclusas. Permite também criatividade no decalcamento da melodia, com a substituição de figuras, isto é, fazendo representar, por exemplo, uma semínima por combinações de figuras com a subdivisão de duas colcheias, de uma tercina de colcheias ou de quatro semi-colcheias, ou ainda de uma sexta eventualmente, se a pulsação o permitir. A substituição de figuras funciona na música como na literatura a equivalência entre uma palavra e seus sinónimos ou significantes. Uma mínima pode ser preenchida ou representada com variadíssimas combinações de som e silêncio da mesma forma que a palavra “bonito” pode ser fielmente representada pelos sinónimos belo, lindo ou formoso assim como outros significantes ainda em função de um contexto.

Por outro lado, é talvez uma das duas propostas que melhor preserva o rosto rítmico ou a identidade rítmica de uma canção. Contudo, quanto mais densa ritmicamente for a melodia, ou antes, quanto menos notas longas tiver, mais sombreado ao contorno rítmico será o solo de bateria. Este é um raciocínio. Outra hipótese é pensar que uma melodia be-bop como o Blues For Alice de Charlie Parker, por exemplo, como não tem notas longas, reduzirá logo à partida o espaço para o baterista espriar a sua imaginação, o seu vocabulário. Mas este pensamento pode ser

impreciso tendo em conta que, se o baterista tiver uma boa independência entre a voz e a coordenação motora pode perfeitamente cantar a melodia daquele blues de Charlie Parker e improvisar um solo de bateria com nuances rítmicas desafiantes, musicalmente elevadas, e principalmente, com uma direção melódica.

# CONCLUSÃO

Um solo de bateria, para bem da sua eternidade, deverá sempre procurar transmitir uma história. Contada com maior ou menor eloquência será em todo o tempo uma reinterpretação de uma melodia.

Para início de argumentação pode pensar-se em três propostas para a concepção de um solo, podendo até estender o debate a qualquer outro instrumento. Se o solista definir quatro voltas ("*choruses*") ao tema para executar o seu solo pode optar por quatro histórias distintas, cada uma sobre cada "*chorus*", como se fossem quatro fotografias diferentes à mesma paisagem. Por outro lado, pode optar por uma história apenas, transversal às quatro voltas como um todo, como um gesto longo em grande escala, em proporção maior. Proponho a comparação entre a execução de um solo e a realização de uma corrida de automóveis sobre uma pista definida, que pode ser entendida como a extensão da melodia ou o mapa harmónico do tema. O piloto pode procurar fazer o melhor tempo exequível para cada uma das voltas à pista e assim ganhar a corrida. Pode também fazer a melhor gestão possível do desempenho no curso total das quatro voltas e deste modo obter o primeiro lugar no pódio. A estratégia para a corrida está para o solo como a arquitectura para o mesmo. Porém, é importante salvaguardar certas diferenças e semelhanças entre as duas realidades comparadas: um solo não é uma corrida onde exista um tempo a desafiar ou um adversário a ultrapassar; se a pista pode revestir-se de similitudes com a forma do tema também a perícia e o oportunismo na pista se assemelham ao tecnicismo e à criatividade na "pista" da melodia. Será talvez mais difícil encontrar na condução do carro a qualidade que se pareça com a musicalidade na interpretação de um solo. E aqui reside o busílis da questão.

Se a escultura de David, de Miguel Ângelo, pintor, escultor, poeta, anatomista e arquitecto renascentista, traduz para o ser humano, o arquétipo do que pode ser visto como o corpo masculino ideal, já nos solos de bateria, os cânones da arte afugentam e repulsam qualquer discussão sobre o solo de bateria perfeito. Quando muito, poderia reunir-se um conjunto de críticos e de ouvintes, músicos e não músicos e propôr-lhes qual de entre diversas interpretações seria, para cada um deles, o solo que mais ter-lhes-ia agradado. As opiniões seriam diversas e fundadas em critérios também estes distintos.

Voltando à analogia de um solo com uma história, proponho que os princípios de desenvolvimento de um solo de bateria ou de outro instrumento qualquer têm muito de semelhante com a elaboração de uma narrativa. Não se trata obviamente de um solo de cem páginas mas sim de uma história com um determinado número de compassos. Em primeira instância, e, até como molde orientador ou matriz mais versátil, um solo parece passar por três entidades distintas: motivo, frase e enredo. E cada uma delas assenta na existência da anterior, com a excepção da primeira, na qual reside à partida, uma das marcas rítmicas da canção ou tão simplesmente a primeira maiúscula da história. Naturalmente, um enredo será constituído por várias frases e cada uma destas utilizará e reutilizará diferentes motivos. Como foi visto nos capítulos anteriores, a ideia seminal de um solo pode ser um compasso que traduz uma ideia, um motivo, uma palavra, uma unidade. Recorrendo à definição enciclopédica de frase, citando a significação fornecida pelo sítio do infopédia, ela corresponde a "uma unidade linguística com sentido completo, que contém pelo menos um verbo principal, sendo delimitada na escrita por letra maiúscula, no início, e, no fim, por um sinal de pontuação". Musicalmente, o mesmo sítio electrónico atribui ao significante - frase - a definição de "parte de um discurso musical, pontuada em geral por uma cadência, que forma ou exprime um pensamento musical completo". Destaca-se em ambos os significados a existência de uma completude, de um sentido frásico. Por último, uma narrativa ou um enredo traduz-se num discurso, num conto, numa história. Portanto, no final de contas, quando tivermos um solo deveremos ter, acima de tudo, uma narrativa. É importante que tenha substância. É fundamental ter a imaginação para criar um discurso, um enredo, ou antes, ter uma história para contar e saber contá-la. Por detrás dos mecanismos técnicos é essencial haver criatividade. Aqueles dois atributos não se compram já feitos. Educam-se, praticam-se, repetem-se, desenvolvem-se. Senão, será técnica apenas ou o livro, a história mais desinteressante da livraria, continuando com aquela analogia.

No que concerne às formas de desenvolvimento de um solo de bateria as propostas de Alan Dawson e de Colin Bailey estão vocacionadas para a melodia. Nasceram da melodia e vivem para a melodia. A fórmula de Riley tem origem num raciocínio de lógica. Recorre à melodia apenas para a extracção de uma frase, de uma ideia. Contudo, mais não é do que um "puzzle" inanimado cuja formulação teórica não refere por uma única vez a possibilidade de reflectir a melodia no solo de bateria, da mesma forma que os outros instrumentistas, solistas, navegam na harmonia do tema procurando espelhá-la nas notas escolhidas dos seus fraseados, compasso a compasso. Pode ficar-se com a ideia de que, com base naquele raciocínio lógico de John Riley, todos os solos de bateria correm o risco de se tornar iguais, assim como o mesmo solo pode ser emprestado a um outro tema qualquer desde que tenha a mesma forma sem que se encontre qualquer vestígio, indício ou contorno rítmico do tema que esteja a ser interpretado. E não deverá ser assim. A melodia é o rosto de uma pessoa, é o rosto de uma história que um compositor transformou em música.

Neste sentido, reflicto agora sobre a tecnicidade da simultaneidade entre o cantar de uma melodia e a execução de um solo de bateria. A memorização da melodia é fundamental para pôr em prática esta técnica. E são vários os factores que influenciam o desempenho. A qualidade da memorização da canção por parte do músico, a capacidade de preservar a melodia o mais inabalável possível face à irritação rítmica provocada por uma panóplia de recursos como um fraseado polirrítmico, deslocado, ou ainda, um fraseado que esteja em métrica diferente da cadência rítmica da melodia.

Já os mecanismos de repetição, orquestração, deslocamento rítmico, omissão de figuras, contração, distensão e a frase de três tempos constituem-se como dispositivos de fabrico de vocabulário e produção de frases. Por sua vez, uma ideia à qual é aplicado o mecanismo de contração pode voltar a ser transformada se for repetida, orquestrada ou deslocada. Podem aplicar-se vários mecanismos em simultâneo à mesma ideia produzindo material diferente ou frases diferentes. Neste sentido, todos os mecanismos são ferramentas micro-estruturais e essenciais para a criação de uma macro-estrutura a que queremos chamar, no final, de solo de bateria. Pode ainda iluminar-se uma comparação destes mecanismos às máquinas que estão na linha de montagem dos componentes de um carro. As propostas de Dawson e Bailey, e mesmo a fórmula de Riley, constituem-se como o plano de arquitectura e desenho do produto como um todo. Não deixa de ser tudo uma linha de montagem, contudo. Os mecanismos estão a montante e as propostas de Dawson e Bailey a jusante no processo de criação. Construir bem as peças é fundamental para a sustentação e solidez do solo. Mas deverá existir harmonia, enredo, substância e excitação na história contada. O tempo, a articulação e a dinâmica são da responsabilidade exclusiva do músico.

Uma melodia com o contorno rítmico do Confirmation, da autoria de Charlie Parker, obriga a uma certa independência motora do baterista. Já a melodia do Billie's Bounce, um blues, também do mesmo autor, cujo corpo melódico tem em partes da sua cadência peças melódicas com a duração de três unidades de tempo, exige ao baterista uma maior independência sobretudo pelo facto de o desenlace com o ritmo da melodia criar muita tensão motora.

O compasso sobre o qual está escrita a melodia influencia também a capacidade de contraponto à mesma. Isto é, a independência entre a capacidade de cantar a melodia e a interpretação de um solo contrapontístico que porventura recorra a polirritmias e deslocamentos rítmicos e a mais ilusões rítmicas possíveis torna a tarefa mais desafiante.

Sem dúvida, o aspecto que me parece mais importante no final da discussão é a procura do equilíbrio entre a preservação da identidade rítmica da melodia e a capacidade de o baterista reinventar o chassis do tema mas assegurando que se trata do Blues For Alice e não do Straight, No Chaser.

Outra questão importante na aprendizagem de como desenvolver um solo de bateria tem que ver com a audição, a transcrição, a utilização de "playalongs", a execução sobre a reprodução de solos gravados. Todas estas modalidades são ferramentas de estudo de como desenvolver um solo de bateria. Estes métodos visam coleccionar ideias, motivos, frases ou, continuando a comparação do primeiro parágrafo, coligir sujeitos, frases e narrativas. Quanto maior a eloquência verbal melhor é a comunicação entre pessoas pois permite a expressão mais fiel do pensamento. Da mesma forma, a eloquência musical no solo de um qualquer instrumento consegue alcançar níveis elevados de expressão e uma maior empatia no ouvinte ou no espectador.

# BIBLIOGRAFIA

- RILEY, J. (1994). THE ART OF BOP DRUMMING. MANHATTAN MUSIC PUBLICATIONS
- RILEY, J. (1997). BEYOND BOP DRUMMING. MANHATTAN MUSIC PUBLICATIONS
- HARRISON, G. (1996). RHYTHMIC ILLUSIONS. WARNER BROS. PUBLICATIONS
- BAILEY, C. (1998). DRUM SOLOS - THE ART OF PHRASING. HAL LEONARD CORPORATION
- RAMSAY, J. (1998). THE DRUMMER'S COMPLETE VOCABULARY AS TAUGHT BY ALAN DAWSON BY JOHN RAMSAY. ALFRED MUSIC
- STONE, G. L. (1963). STICK CONTROL BY GEORGE LAWRENCE STONE. GEORGE B. STONE & SON, INC.
- LAUREN, M. (1995). RUDIMENTS AND VARIATIONS FOR DRUMMERS BY MICHAEL LAUREN. USA: WHY NOT MUSIC
- PRATT, J. S. (1985). 14 MODERN CONTEST SOLOS: FOR SNARE DRUM. ALFRED MUSIC
- WILCOXON, C. (1945). THE ALL-AMERICAN DRUMMER: 150 RUDIMENTAL SOLOS. LUDWIG MASTERS

# WEBGRAFIA

<https://conservatoriomcoimbra.pt/historia>

<https://conservatoriomcoimbra.pt/wp-content/uploads/2021/01/Projeto-Educativo-2017-2021.pdf>

<https://conservatoriomcoimbra.pt/wp-content/uploads/2021/01/Regulamento-Cursos-Profissionais-EACMC-2021-1.pdf>

<https://conservatoriomcoimbra.pt/wp-content/uploads/2021/02/Programa-Criterios-Matrizes.pdf>

<https://expresso.pt/cultura/morreu-fernando-machado-soares-autor-da-balada-da-despedida=f902011>

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Coimbra>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sé\\_Nova\\_de\\_Coimbra](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sé_Nova_de_Coimbra)

<https://pillowsbook.wordpress.com/tag/dona-mor-dias/>

[https://www.infopedia.pt/\\$coimbra](https://www.infopedia.pt/$coimbra)

<https://www.uc.pt/sobrenos/historia>

<https://www.cm-coimbra.pt/areas/visitar/ver-e-fazer/museus>

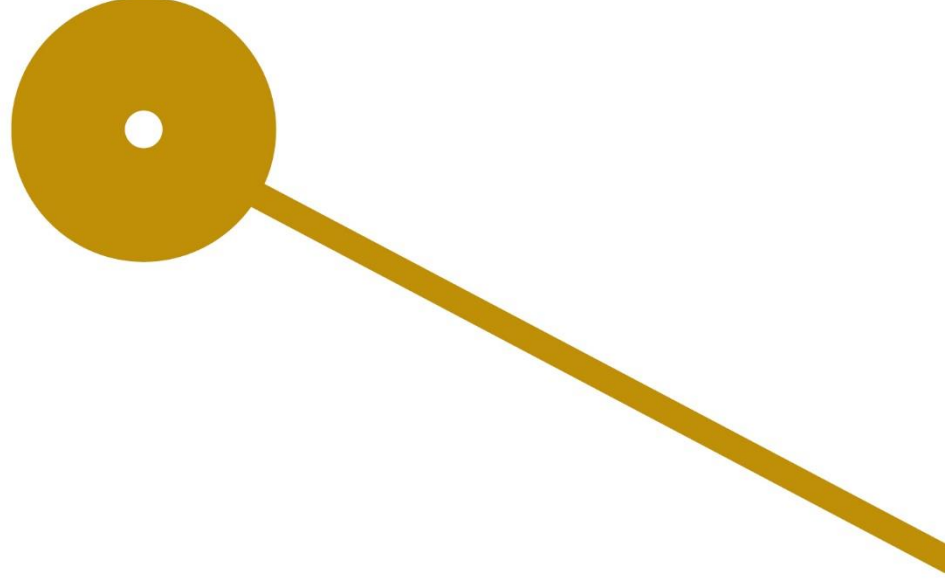
[https://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Wilcoxon](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Wilcoxon)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Au\\_Privave](https://en.wikipedia.org/wiki/Au_Privave)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Parker\\_Omnibook](https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker_Omnibook)

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
ENSINO DE MÚSICA  
JAZZ

Desenvolvimento de um solo de Bateria  
Alexandre da Costa Fernandes Coelho