

Alexandre Dahmen Quintas

A importância do Estudo Aprofundado da Melodia na Improvisação

MEM. 2016

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

Professor(es) Orientador(es):

Orientador Supervisor- Prof. Doutor José Telmo Rodrigues Marques

Orientador Estagiário- Prof. Francisco António Pereira

Co-Orientadora Supervisora- Prof^a. Doutora Sofia Inês Ribeiro Lourenço da
Fonseca

Dedico este trabalho a todos os docentes, colegas, familiares e amigos que comigo colaboraram ao longo deste ano letivo.

Agradecimentos

Gostaria de gratificar com estas palavras às pessoas que colaboraram, de uma forma ou de outra, na realização deste relatório de estágio. Especialmente à minha família, amigos próximos, orientadores, docentes e alunos do Conservatório de Música do Porto, sobretudo aos alunos e docentes do Curso de Jazz desta instituição.

E especialmente aos professores orientadores:

Orientador Supervisor- Prof. Doutor José Telmo Rodrigues Marques

Orientador Estagiário- Prof. Francisco António Pereira

Co-Orientadora Supervisora- Prof^a. Doutora Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca.

palavras-chave

improvisação, ensino, jazz, análise schenkeriana

resumo

Esta exposição é referente ao Relatório de Prática Educativa, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) do Porto. Este deseja ser uma reflexão crítica sobre o ensino da música, práticas, métodos, metodologias, assim como dos seus presentes desafios, tem em conta a implementação de novas ofertas educativas na área do ensino da música e em particular do jazz no ensino artístico.

Não obstante a reflexão sobre a Prática Educativa Supervisionada, descreve, ainda, um projeto de intervenção realizado no Conservatório de Música do Porto, e que contempla uma atividade realizada com e para os alunos do curso de Jazz do Conservatório de Música do Porto intitulada de “A Importância do Estudo Aprofundado da Melodia na Improvisação”.

A minha intervenção consistiu em, através da análise da melodia de um tema, mais concretamente, através da redução melódica dos primeiros 8 compassos do tema All of Me com os alunos, perceber se havia influências musicais significativas nas improvisações dos mesmos. A metodologia foi a comparação entre as improvisações antes e depois da análise melódica e pequenos exercícios de improvisação à volta das notas resultantes da redução melódica baseando-se numa das componentes da análise schenkeriana. Pode-se concluir que a consciência auditiva das notas principais das melodias (Guide lines) é determinante no que respeita à capacidade de improvisar com sentido musical, uma vez que ajuda no desenvolvimento de linhas melódicas com uma relação próxima com o tema. As conclusões apontam para a ideia de que deve fazer parte da rotina de estudo dos alunos, uma análise das Guide lines das canções que interpretam.

keywords

improvisation, education, jazz, schenkerian analysis

abstract

This exhibition refers to educational practice report, within the framework of the master's degree in Music Education at Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). It aims to be a critical reflection on the teaching of music, practices, methods, methodologies, as well as its present challenges and to take into account the implementation of new educational offerings in the area of the teaching of music and, in particular, of jazz in artistic education.

Notwithstanding the reflection on the Overseen Educational Practice, it also describes an intervention project conducted at the Conservatório de Música do Porto, which includes an activity performed with and for the students of the Conservatório de Música do Porto entitled "The importance of the in-depth study of the melody in improvisation".

My intervention was, through the analysis of the melody of a theme, more specifically, through the reduction of the melodic theme with students, to understand if there were significant musical influences in these improvisations. The methodology was the comparison between the improvisations before and after the melodic analysis and small improvisation exercises around the notes resulting from the melodic reduction based on the schenkerian analysis components. It can be concluded that the hearing conscience of the main notes of the melodies (Guide lines) is decisive in what concerns the ability to improvise with musical sense, since it helps in the development of melodic lines with a close relationship with the subject. The findings point to the idea that an analysis of the Guide lines of the songs being played must be part of the students' study routine.

Índice

INTRODUÇÃO.....	6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO ESCOLAR.....	7
1.1. O conservatório e o contexto escolar.....	7
1.2. Oferta educativa do ano letivo 2015/2016.....	9
2. PRÁTICA EDUCATIVA SUPERVISIONADA.....	11
2.1. Aulas observadas.....	11
2.2. Aulas dadas.....	26
2.3. Atividades extracurriculares.....	30
2.4. Reflexão sobre a prestação do aluno estagiário.....	31
2.5. Parecer da co-orientadora/supervisora.....	32
3. INTERVENÇÃO: a importância do estudo aprofundado da melodia na improvisação.....	33
3.1. A improvisação e o Jazz.....	37
3.2. O Método Aebersold e a improvisação.....	38
3.3. Análise Schenkeriana.....	40
3.4. Projecto de intervenção: workshop sobre como improvisar no tema “All of Me”.....	41
CONCLUSÃO.....	43
BIBLIOGRAFIA.....	44

INTRODUÇÃO

Este relatório é produzido no âmbito do Mestrado em Ensino da Música, da ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Tem como principal objetivo relatar o percurso da prática pedagógica ao longo do ano letivo 2015/2016, realizado sob coorientação supervisionada da Professora Doutora Sofia Lourenço e sob a orientação supervisionada do Professor Doutor Telmo Marques e orientação estagiário do professor Francisco Pereira.

Ao longo do dossier será descrito como foi planeado e realizado o estágio do presente ano letivo. Serão considerados os seguintes tópicos: contextualização escolar, a caracterização quer dos alunos, quer do orientador estagiário, os objetivos e metodologias utilizadas, a autoavaliação do aluno estagiário, as planificações das aulas dadas e os relatórios das aulas dadas e assistidas e atividades extracurriculares.

Para além disso, é feita uma descrição da intervenção efetuada, dos conceitos teóricos que a sustentam e dos seus resultados.

Assim, o trabalho divide-se em duas grandes partes, uma dedicada às aulas supervisionadas e outra à intervenção realizada.

1. Contextualização Escolar

1.1. O conservatório e o contexto escolar

O Conservatório de Música do Porto foi criado em 1917. Proporciona os níveis básico e complementar do ensino da música. É frequentado por mais de 1000 alunos e cerca de 70 professores. As suas instalações foram mudadas para parte do edifício do qual também faz parte a Escola Secundária Rodrigues de Freitas, em 2007. Funciona em três sistemas: integrado, articulado e supletivo.

Foi inaugurado no dia 9 de Dezembro de 1917 e ficou instalado no n.º 87 da Travessa do Carregal e manteve-se aí até ao dia 13 de Março de 1975. Até Abril de 1974, o Conservatório de Musica do Porto teve como diretores Moreira de Sá, Ernesto Maia, Hernâni Torres, Luís Costa, José Gouveia, Joaquim Freitas Gonçalves, Maria Adelaide Freitas Gonçalves, Cláudio Carneyro, Stella da Cunha, Silva Pereira e José Delerue. Quando as antigas instalações se tornaram insuficientes e o país sofreu alterações políticas, o Conservatório transferiu-se para instalações com maior capacidade e mais capazes de satisfazer a procura desta formação artística. Assim, a partir de 13 de Março de 1975, o Conservatório passou a ocupar um palacete municipal, outrora pertencente à famosa família Pinto Leite, no nº13 da Rua da Maternidade, no Porto. Os sucessivos conselhos diretivos foram assumidos por um conjunto assinalável de profissionais de mérito, a nível pedagógico e artístico, tendo sido seus presidentes Fernando Jorge Azevedo, Alberto Costa Santos, Anacleto Pereira Dias, Maria Fernanda Wandschneider, António Cunha e Silva, Manuela Coelho, Maria Isabel Rocha e António Moreira Jorge.

Desde 15 de Setembro de 2008, após obras de requalificação e ampliação, esta instituição mudou de instalações, para a Praça Pedro Nunes, vindo a ocupar a área oeste da Escola Secundária Rodrigues de Freitas.

O Conservatório de Música do Porto é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM), constituindo com todos os outros conservatórios e escolas artísticas públicas um setor específico do sistema educativo português. Como tal, decorrendo desta qualidade de escola pública, uma parte substancial da definição da sua organização interna e regime de funcionamento está consagrada na legislação que enquadra e regulamenta o funcionamento destas escolas.

A escola articula diversos níveis de ensino, desde o primeiro ciclo até ao final do ensino secundário e, como escola pública do ensino artístico, o Conservatório partilha com as restantes escolas do setor uma larga maioria dos elementos definidores e caracterizadores desta realidade do sistema de ensino. Alguns desses elementos são comuns a todas as escolas do ensino artístico especializado, mas a maioria diz respeito às escolas do ensino vocacional da música.

O curso secundário variante Jazz surgiu, em 2011, como curso livre e só no ano seguinte se tornou curso secundário. Em 2012, haviam, como opção, piano, canto e saxofone. No ano seguinte surgiu a possibilidade de estudar guitarra.

No entanto, uma das alunas às quais lecionei algumas aulas, apesar de estar no curso de canto, toca também contrabaixo nas aulas, apesar de, relativamente a este segundo instrumento, não estar a tirar o curso, que ainda não existe na variante jazz. Este curso tem tido muito sucesso na medida em que os alunos em questão terminam com uma formação muito completa que, há pouco tempo atrás, seria muito difícil de se encontrar em músicos tão jovens (no panorama do jazz).

Situado no centro da cidade do Porto, o Conservatório é uma instituição com um significativo impacto não apenas na sua zona geográfica, como em toda a cidade e nos concelhos limítrofes, garantindo através das suas inúmeras atividades, uma presença destacada na vida cultural de toda a região. Como escola pública do ensino vocacional da música, o Conservatório assinala também o seu papel destacado no contexto do ensino artístico nacional. Este estatuto tem sido defendido através das sucessivas gerações de professores e alunos que vêm construindo a sua história. Uma análise atenta acerca da proveniência dos alunos do Conservatório mostra que o universo de origem é muito alargado: há alunos de 45 municípios diferentes! A cidade do Porto é, naturalmente, o município a que corresponde um maior número de alunos (486). Mas não chega a representar 50% do total (1053). Um número

significativo é oriundo da área do Grande Porto (os municípios vizinhos de V. N. de Gaia, Matosinhos, Maia e Gondomar contribuem com 421 alunos). Um segundo arco de municípios (Vila do Conde, Famalicão, Santo Tirso, Trofa, Valongo, Paredes, Penafiel, Vila da Feira) ainda soma 84. Dos municípios de Esposende ou Amarante ainda nos chegam 7 e 8 alunos, respetivamente, e há muitos outros municípios (alguns tão distantes quanto Bragança, Cantanhede, Macedo de Cavaleiros, Vila Verde, Caldas da Rainha ou V. N. de Foz Côa, entre muitos outros), que também estão representados no Conservatório.¹

1.2. Oferta educativa do ano letivo 2015/2016

O Conservatório de Música do Porto, tal como todas as escolas de ensino vocacional de música, desenvolve paralelamente a componente vocacional com o ensino regular. Deste modo, a oferta educativa do mesmo está organizada de forma a permitir aos alunos a frequência em diversos níveis de ensino.

A sua estrutura tem como base a divisão do Ensino Regular, que se encontra dividido por ciclos.

Existem assim quatro cursos de frequência possível, sendo correspondentes ao ciclo em que se encontram. São eles:

- *Curso de Iniciação, incluído no 1º Ciclo de escolaridade*

Com uma carga horária letiva de 135 minutos por semana, este divide-se em três disciplinas: instrumento, formação Musical e classe de conjunto.

- *Curso Básico de Música, incluído no 2º e 3º Ciclos*

Com uma carga horária letiva de 270 minutos por semana, este divide-se equitativamente pelas disciplinas já existentes no curso de iniciação. Instrumento, Formação Musical e Classe de Conjunto.

- *Curso secundário de música, incluído ao ensino secundário*

Com uma carga horária letiva de 630 minutos por semana, o curso secundário de música divide-se em duas componentes de formação. A Científica, que integra as disciplinas de história e cultura das artes, formação musical e análise e

¹http://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/documentosorientadores/pe_cmp.pdf, acedido em 27/05/2016.

técnicas de composição, e a formação técnica-artística, integrando as disciplinas de instrumento, classe de conjunto, e disciplinas de opção para os alunos do 11º e 12º ano.

É de referir que, enquanto no regime integrado e articulado a carga horária semanal para a disciplina de instrumento é de 90 minutos, para os alunos do regime supletivo é de 45 minutos. (Portaria nº 225/2012 de 30 de Junho).

2. Prática Educativa Supervisionada

2.1. Aulas observadas

As aulas observadas no CMP foram dadas pelo docente Francisco Pereira. Aulas com duração de 120 minutos, a uma turma que conjugava alunos do ensino supletivo com o ensino integrado e, portanto, as idades eram muito variáveis. A disciplina de Coro Jazz, dada por este docente, e à qual eu assisti decorreram entre as 18:30 e as 20:30.

A decisão de assistir às aulas de coro-jazz, em vez de piano-jazz deve-se ao facto de que não há, na zona do país, professor de piano-jazz com profissionalização. No entanto, o professor de coro-jazz e canto-jazz (Francisco Pereira) tem a profissionalização e foi, por isso, dentro do que era possível, a melhor opção.

.

Aulas Observadas:

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	11 Nov 2015
Aulas nº	1-2	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0-15 min	<p>Conversa com os alunos sobre o concerto comemorativo da Billie Holiday.</p> <p>Escolha do repertório pelos alunos (T.P.C.) para o concerto, propostas.</p>		
25 min	<p>Exercício de aquecimento de voz e improvisação, em círculo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marcação do tempo (2 e 4) com estalos de dedos, todos. • Cada pessoa canta o seu nome e o grupo repete. 		
30 min	<p>Marcação do ritmo com os pés e estalos, cantando o nome quando selecionados, de forma aleatória, mas sempre musical.</p> <p>“Temos de sentir uma pulsação e ter o mesmo balanço.”</p>		
45 min	<p>Um aluno vai para o centro da roda e dá uma linha melódica para o grupo cantar. O mesmo aluno começa a selecionar colegas para improvisar sobre a melodia.</p> <p>“Estes exercícios não são para pensar, são para improvisar, quanto mais pensamos, pior vai sair.”</p>		
60 min	<p>Um aluno, à vez, vai para o centro da roda e escuta o grupo de olhos fechados. O grupo, conduzido pelo professor, vai fazendo sons vocais e corporais “brutos” e aleatórios. “A ideia não é ser consonante, mas ser genuíno e imprevisível. Os alunos, embora estejam autônomos para fazer os sons que entenderem, têm de agir como grupo e ouvir-se uns aos outros.”</p>		
80 min	<p>Os alunos contam o que sentiram quando estavam no centro do círculo a ouvir o grupo.</p> <p>Alunos: “Medo”; “Intenso”; “estaladiço”; “som meio esmagador”; “vulnerável”; “Senti-me atacada”; “Senti vento, confusa”; “Senti-me bem, luzes e movimento.”; “Assustador, mas teve piada.”; “Como se tivesse uns bons <i>headphones</i>, até me suou agradável.”</p> <p>Professor: “O mais importante não foi aquilo que vocês ouviram, mas aquilo que vocês fizeram, Criar lógica no que não tem. As pessoas quando saem da zona de conforto e fazem pelo outro começam a fazer coisas improváveis e deixam os pensamentos parasitas de lado. O que é que os outros vão achar de mim. Nem toda</p>		

	a gente vai gostar, mas muita gente vai... Não é sobre a música, mas a música para os outros.”
100 min	Ensaio do tema “All of me” para soprano, alto e tenor, acompanhado ao piano. “Notas curtas.” O professor caminha pelos grupos e vai ajudando nas entradas e melodias. Leitura da peça por partes repetindo alguns compassos mais complexos. Leitura rítmica com letra de algumas partes das diferentes vozes.
120 min	Trabalho de casa: compasso 53 até à reexposição do tema “All of me”.

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	18 Nov 2015
Aulas nº	3-4	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0-10 min	Em conversa com os alunos faz-se algumas alterações ao programa do concerto.		
	“Masterclass”		
20 min	Exposição de técnicas de colocação em relação ao microfone e sistema de amplificação. “Microfone a apontar para o nariz”		
25 min	Um dos alunos vai para o microfone e canta um tema ao microfone. O professor corrige a postura do aluno, explicando que o queixo tem de estar mais direito para que a cabeça não fique a apontar para cima.		
45 min	O aluno volta a interpretar o tema, agora a procurar variações tímbricas. “O microfone fica a dois dedos de distância da boca quando tocamos com o micro na mão.” “Sibilantes por cima do microfone e curtas!”		
60 min	O Aluno volta a tentar. “Cantar não é um concurso... 10% timbre, 5% técnica, 85% atitude.” “Devemos deixar o ego fora da música, não pensar o que é que os outros vão pensar.”		
80 min	Uma das alunas voluntaria-se para ser a sua vez de ir cantar, ao microfone, um tema já estudado previamente. “ Tens de jogar com a dinâmica do microfone.” “Usa a estante longe para que as pessoas te vejam.” “Respira antes de cantar para que o público respire contigo.” A aluna volta a cantar, agora com correções de postura ao longo do tema.		

	<p>“ Isto de cantar não se aprende, vive-se.”</p> <p>“As coisas acontecem, mas só com trabalho, cultura. É preciso ouvir várias versões dos temas.”</p> <p>“Energia vs. volume - normalmente, quando o volume aumenta, a energia aumenta, o difícil é baixar o volume e a energia manter ou aumentar.”</p>
110min	Esclarecimento de dúvidas por parte dos alunos.
120 min	<p>Leitura do tema “Nice work if you can get’it” com acompanhamento ao piano.</p> <p>T.P.C.: estudar as partes do tema.</p>

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	25 Nov 2015
Aulas nº	5-6	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0-10 min	<p>O professor comunica à turma que vai haver um concerto de natal dia 8 de Dezembro, na casa da música.</p> <p>É anunciado o primeiro tema a ser tocado nesse concerto, “Angels We Have Heard on High”. Os alunos ouvem o tema original reproduzido no sistema de som da sala com o computador.</p>		
25 min	<p>É feita a divisão das partes pelos alunos presentes em sopranos, altos e tenores.</p> <p>O professor, ao piano, ensina as partes aos alunos, começando pelos sopranos. A melodia é ensinada ainda sem letra, apenas com “na, na, na” e posteriormente os restantes grupos.</p>		
50 min	<p>Os alunos cantam, em conjunto, as diferentes partes ao mesmo tempo já com a letra, acompanhados ao piano.</p> <p>Os alunos demonstram alguma dificuldade na execução de algumas passagens devido à complexidade harmónica presente.</p>		
90 min	<p>Os alunos cantam o tema na sua íntegra, acompanhados pela faixa instrumental apresentada no início da aula.</p>		
110 min	<p>Conversa com os alunos sobre o concerto de natal, sua preparação, e sua importância para o percurso artístico de cada membro do coro, sendo esta uma experiência muito enriquecedora.</p> <p>“Isto não deve ser visto só como uma disciplina, tem a ver com a projeção da nossa carreira.”</p>		
120 min	<p>T.P.C.: estudar as partes do tema “Angels We Have Heard on High”</p>		

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	2 Dez 2015
Aulas nº	7-8	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0-15 min	<p>É apresentado um novo tema para juntar ao programa do concerto de natal, “All I Want For Christmas is You” .</p> <p>São escolhidas três solistas para este tema.</p>		
30 min	Acompanhadas ao piano, as alunas cantam o tema individualmente, alternando entre elas a cada frase melódica.		
60 min	A turma restante é dividida em altos e tenores e cantam as suas partes respetivas. (de pé).		
70 min	Divisão das vozes em três naipes devido a uma secção do tema mais complexa a nível harmónico.		
80 min	<p>A turma ensaia o tema e as suas diferentes partes num andamento lento, acompanhado ao piano.</p> <p>Os alunos demonstram alguma dificuldade na junção das diferentes vozes, principalmente na parte do verso.</p>		
105 min	Os alunos cantam o tema na sua íntegra já no andamento normal.		
120 min	Fica para trabalho de casa estudar as partes respetivas de cada aluno.		

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	10 Fev 2016
Aulas nº	9-10	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
10 min	<p>“Masterclass”:</p> <p>Os alunos sentam-se, em roda, na sala e uma das alunas canta o tema “Angel Eyes”,</p>		

	<p>a solo ao microfone, acompanhada ao piano.</p> <p>O professor refere que o andamento foi exageradamente lento, embora se tratasse de uma balada.</p> <p>“O andamento de uma balada é difícil e precisa de espaço.”</p> <p>“Se vais fazer a música em <i>rubato</i>, é preciso seres muito clara quando estás a cantar com o pianista.”</p> <p>“Quando os músicos não se conhecem, é preciso ser-se muito claro.”</p> <p>“Tu podes cantar em <i>laid back</i>, mas o pianista tem de perceber.”</p> <p>O professor aconselha a aluna a cantar mais perto do piano e refere a importância da respiração como elemento de ligação entre os dois músicos.</p>
15 min	<p>A aluna volta a cantar o tema tendo em vista os conselhos do professor, estando agora mais perto do pianista de modo a ter contacto visual com o mesmo.</p>
22 min	<p>“Sem <i>rubato</i>, perde-se aquela proximidade entre o pianista e a cantora.”</p> <p>“O facto de te afastares do microfone dá maior inteligibilidade à palavra e à letra.”</p>
35 min	<p>A “Masterclass” continua, agora com outra aluna.</p> <p>A aluna canta o tema “Don't Get Around Much Anymore” a solo, acompanhada ao piano.</p> <p>A aluna volta a repetir o tema, agora improvisando estilo Bebop.</p> <p>O professor pede aos alunos para comentarem, revelando a importância do espírito crítico no desenvolvimento artístico.</p> <p>Uma das alunas indica que, no início, não estava a cantar muito segura.</p> <p>“A posição corporal é importante para dar confiança.”</p>
40 min	<p>A aluna volta a cantar o tema tendo em vista os vários conselhos administrados pelo professor e pelos colegas.</p> <p>“Um bom improvisador está a cantar o que está a tocar um músico”</p> <p>“Estás com mais confiança e com o ouvido melhor. Gostei quando foste para a região grave e te aproximaste do microfone, porque te apercebeste que faltava som.”</p>
60 min	<p>O professor escolhe as próximas alunas para a “Masterclass” de Janeiro.</p>
70 min	<p>Início do ensaio para o concerto de natal.</p> <p>Leitura do tema “All I Whant For Christmas Is You” acompanhado ao piano e</p>

	respetivas partes.
120 min	A turma faz um círculo de pé e cantam o tema “Angels We Have Heard On High”. O professor corrige algumas frases melódicas e entoações, dando um especial ênfase às dinâmicas das diferentes vozes.

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	17 Fev 2016
Aulas nº	11-12	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0 - 8 min	Conversa com os alunos sobre as aulas passadas e distribuição das vozes para o novo tema a estudar, “Lady Is a Tramp”.		
15 min	Divisão dos solos entre os alunos para o concerto comemorativo da cantora Billie Holiday.		
25 min	Ensaio do tema “Lady Is a Tramp” por partes. O professor, ao piano, ajuda os alunos com as diferentes frases melódicas de cada naipe.		
60 min	Leitura do arranjo “Nice Work If You Can Get It” (G.Gershwin) e identificação dos pontos mais difíceis da melodia principal da obra.		
80 min	Os alunos escrevem, nas suas partituras, algumas notas de interpretação com a ajuda do professor.		
90 min	Cada naipe canta, à capela, as suas partes.		
120 min	Interpretação integral do tema “Nice Work If You Can Get It” acompanhada ao piano.		

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	24 Fev 2016
Aulas nº	13-14	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0 - 10 min	Divisão das diferentes partes do tema “All of Me”.		
30 min	Cada naipe aprende as suas partes respetivas com o auxílio do professor, ao piano.		
45 min	Leitura do tema com andamento lento. O professor faz algumas correções a nível expressivo e faz algumas correções a nível fonético, dando ênfase à forma como se dizem as sibilantes referindo que devem ser curtas.		
60 min	Interpretação do tema agora no andamento original.		
75 min	Apresentação do tema “Strange Fruit” e reprodução do mesmo através do sistema de som da sala.		
85 min	Divisão dos diferentes naipes pela turma.		
110 min	Ensaio do tema por naipes com a ajuda do professor ao piano.		
120 min	Os alunos cantam o tema já com todos os naipes e respetivas partes acompanhados ao piano.		

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	2 Mar 2016
Aulas nº	15-16	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
0 - 35 min	<p>Os alunos ouvem as gravações do concerto da casa da música e o professor comenta a atuação dos alunos referindo alguns problemas nas entradas demonstrando alguma falta de estudo por parte dos alunos.</p> <p>“Atendendo às circunstâncias, acho que nos safamos bem...”</p> <p>“Temos de pegar nas coisas pequenas, porque as grandes vêm-se ao longe.”</p> <p>Uma das alunas refere que os textos, que deviam ter sido redigidos pelos alunos, não correram muito bem devido à falta de apoio dos mesmos.</p> <p>Os alunos partilham algumas dificuldades sentidas no espetáculo.</p> <p>O professor dá um estímulo positivo aos alunos. “Os aplausos não foram oferecidos. Foram conquistados.”</p> <p>Durante a conversa, é referido, também, que “Este é o primeiro ano a sério do curso” devido à colaboração de alunos de diferentes níveis de ensino.</p> <p>Durante a conversa, é ainda marcado o concerto de dia três de junho para a semana cultural do conservatório.</p> <p>“Vai haver um dia dedicado ao jazz, era interessante fazer parte do concerto da Billie Holiday.”</p>		
25 min	<p>“Masterclass”</p> <p>A aluna canta um tema, com microfone, acompanhada ao piano.</p> <p>A aluna demonstra alguma dificuldade em entrar no tema.</p> <p>O professor faz alguns reparos técnicos da interpretação referindo a necessidade de trabalhar o <i>belting</i> utilizando a voz de peito.</p> <p>“Quando fazemos <i>belting</i>, não dá para fazer com uma voz passiva. É preciso usar a ressonância superior. É necessário usar o <i>twang</i>. Utilizar o esfíncter da garganta para criar uma alteração tímbrica. É muito usado no <i>country</i> criando uma grande projeção de modo a não precisar do microfone.”</p>		

40 min	<p>A aluna volta a cantar.</p> <p>“Tens de ter cuidado com a utilização do maxilar e do queixo. Cuidado com as sibilantes.”</p> <p>“Não é preciso ser muito agudo, é preciso ter o chão seguro. Muitas vezes o pessoal grita, mas não tem chão.”</p> <p>O professor expõe, também, a necessidade de utilizar o músculo inferior da barriga, referindo ser o mesmo músculo utilizado quando se tosse.</p> <p>É referida ainda a necessidade de uma boa impostação, colocação da voz e utilizar as várias ressonâncias do corpo.</p>
20 min	<p>A aluna canta o tema uma terceira vez.</p> <p>“Quando o queixo começa a ganhar preponderância, perde-se a ressonância atrás do pescoço.”</p> <p>“Utiliza a quantidade de ar a nível das cordas vocais.</p> <p>O professor volta a insistir - “Tens muita tensão no queixo”.</p> <p>No final, o professor refere que o trabalho técnico leva muito tempo a dar frutos, sendo necessária muita persistência, dedicação e método de trabalho.</p>

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	20 Abril 2016
Aulas nº	17-18	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
30 min	<p>Conversa partilhada com os alunos sobre opções e compromissos estéticos na criação artística.</p> <p>Visualização de um videoclipe e sua análise técnica e estética.</p>		
50 min	<p>“Masterclass”</p> <p>A aluna A canta o tema “Dindi” ao microfone. A aluna demonstra alguma tensão na voz e nervosismo devido à falta de preparação.</p> <p>O professor expõem alguns métodos de relaxamento à turma utilizados por cantores consagrados que têm de lidar com a tensão pré-espetáculo.</p> <p>A Aluna canta de novo o tema, enquanto o professor vai fazendo algumas correções de postura.</p> <p>O professor comenta a postura da aluna e a constante inquietação das mãos enquanto canta. É referido também que a colocação do microfone no tripé estava demasiado baixa, o que prejudica a colocação da voz.</p> <p>A aluna canta o tema uma terceira vez.</p>		
40 min	<p>É escolhida uma segunda aluna para ir ao microfone cantar um tema.</p> <p>A aluna revela alguma dificuldade no controlo da distância do microfone, e ao mesmo tempo uma postura um pouco agitada.</p> <p>O professor pede para a aluna voltar a executar o tema agora com o microfone numa mão e o cabo na outra de modo a manter as duas mãos ocupadas e poder controlar melhor a postura e a proximidade do microfone.</p>		

Observação de Aula			
Docente	Docente A		
Turma	A	Data	4 Maio 2016
Aulas nº	19-20	Duração	120 min
Tempo	ATIVIDADE OBSERVADA		
10 min	É apresentado o arranjo do novo tema a trabalhar, “Água de Beber”.		
25 min	Um dos alunos, com a ajuda do professor, vai para o piano e faz as frases melódicas dos diferentes naipes à medida que vão avançando na partitura. O professor vai cantando as melodias, já com a letra, e os alunos repetem frase a frase.		
20 min	Nota a nota, os alunos ouvem a sonoridade dos diversos acordes do início do tema para ganharem referências das diferentes sonoridades.		
10 min	Os alunos cantam uma frase do tema só com o ritmo para interiorizar o mesmo.		
10 min	Os alunos cantam o refrão do tema, em uníssono, com a ajuda do piano.		
15 min	O professor passa pelos diferentes naipes e canta, para cada um, as respectivas partes.		
20 min	O Professor demonstra como fazer as respirações nalgumas passagens. Os alunos cantam o refrão em conjunto.		
15 min	Os alunos cantam o tema “God Bless the Child”.		

O professor estagiário contribuiu para as aulas de coro-jazz acompanhando ao piano.

Ocorreram Masterclasses dada pelo professor Francisco Pereira, dias 18/11/15, 09/12/15, 13/04/16, 04/05/16 que consistiam principalmente no domínio da utilização do microfone. Neste momento o professor estagiário focou-se principalmente em ajustar o som do piano às diferentes nuances do som da voz amplificada.

2.2. Aulas dadas

Optou-se, pela mesma razão referida no que concerne às aulas assistidas, por dar aulas a alunas de canto-jazz (Gabriela Azevedo e Sophia Tavares).

Uma vez que não tenho conhecimentos técnicos específicos de canto, foquei as aulas em todos os restantes aspetos, tais como improvisação, tempo, interpretação, entre outros.

Gabriela Azevedo - foram dadas 4 aulas.

A Gabriela encontra-se no 11º ano, no curso Secundário de Instrumento- variante Jazz, no regime integrado. Revela bastante facilidade no que respeita tanto à compreensão de conceitos novos como à audição de acordes no contexto tonal e no contexto modal. Revela também responsabilidade e capacidade de trabalho.

1ª aula 30/11 abordamos a forma blues

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a exemplificação de motivos possíveis dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real enquanto o professor acompanhava.

Pretendeu-se desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmónicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema.

No final da aula, o professor pediu, como trabalho de casa, para a aluna estudar as quatríades, terceiras e sétimas.

2ª aula 1ª assistida pela Professora Doutora Sofia Lourenço; 2 de Dezembro de 2015;

Duração: 45 minutos

Abordamos o tema “Dancing On The Ceiling” e a forma geral Blues Menor onde se pretendeu desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmónicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema “Dancing On The Ceiling” e das notas estruturais das quatríades de um Blues Menor e da entoação das escalas pentatónicas adequadas a diferentes contextos harmónicos, tendo como objetivo o desenvolvimento da audição clara das progressões harmónicas específicas do tema em questão.

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a exemplificação de motivos possíveis dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real, enquanto o professor acompanhava, para que a aluna o fizesse recorrendo principalmente ao ouvido.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

Como trabalho de casa, o professor estagiário solicitou que a aluna cantasse a escala pentatónica de dó menor e a que está um tom acima, terceira e sétima de cada acorde e cantasse a terceira de cada acorde encadeando na sétima do seguinte.

A aluna demonstrou um comportamento adequado e bastante facilidade e motivação relativamente aos objetivos pretendidos.

3ª aula – 45 minutos. Abordamos o tema “Angel Eyes” onde se pretendeu focar na melodia do tema como elemento importantíssimo para uma improvisação coerente com a essência da canção, desenvolver a capacidade de criar motivos coerentes com o tema, desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmónicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema “Angel Eyes” e das notas estruturais das quatríades e da entoação das escalas pentatónicas adequadas a diferentes contextos harmónicos.

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a sensibilização para a importância do foco na melodia, a exemplificação de motivos possíveis relacionados com a melodia, dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real, enquanto o professor acompanhava.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

Como trabalho de casa, o professor pediu à aluna que estudasse diferentes motivos relacionados com o tema, quatríades e encadeamentos de terceira de um determinado acorde na sétima de outro e vice-versa, reforçando a importância de o fazer recorrendo ao ouvido.

A aluna demonstrou um comportamento adequado e bastante facilidade e motivação relativamente aos objetivos pretendidos.

4ª aula – Assistida pelo Professor Doutor Telmo Marques - 45 minutos. Abordamos o tema “Body and Soul” onde se pretendeu focar na melodia como elemento importantíssimo para uma improvisação coerente com a essência da canção, desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmónicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema “Angel Eyes” e das notas estruturais das quatríades e da entoação das escalas

pentatónicas adequadas a diferentes contextos harmónicos e da utilização de motivos semelhantes aos motivos presentes no tema.

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a sensibilização para a importância do foco na melodia, a exemplificação de motivos possíveis relacionados com a melodia, dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real, enquanto o professor acompanhava.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

Para trabalho de casa, solicitou que a aluna estudasse diferentes motivos relacionados com o tema, estudo das quatríades e encadeamentos de terceira de um determinado acorde na sétima de outro e vice-versa e estudo de motivos relacionados com os do tema estudado na aula.

A aluna demonstrou um comportamento adequado e bastante facilidade e motivação relativamente aos objetivos pretendidos.

Sophia Tavares

A Sofia encontra-se no 12º ano, no curso Secundário de Instrumento- variante Jazz, no regime integrado. Revela bastante facilidade no que respeita tanto à compreensão de conceitos novos como à audição de acordes no contexto tonal e no contexto modal. Além de cantar, também toca contrabaixo com dedicação, chegando mesmo a tocar nas aulas de combo e, inclusivamente, no exame final.

1ª aula 30/11

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a exemplificação de motivos possíveis dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real enquanto o professor acompanhava.

Pretendeu-se desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmónicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema “Nature Boy”.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

No final da aula, o professor pediu, como trabalho de casa, para a aluna estudar as quatríades, terceiras e sétimas.

2ª aula Duração: 45 minutos

Abordamos o tema “I’ll Be Seeing You” focando a importância de conhecer bem a melodia, desenvolvendo a capacidade de improviso em diferentes contextos harmônicos através da entoação das notas estruturais das quatríades.

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a sensibilização para a ideia de ser muito importante conhecer bem as melodias dos temas. Exemplificou motivos relacionados com a melodia do tema dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real, enquanto o professor acompanhava, sempre recorrendo ao ouvido.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

Como trabalho de casa, o professor estagiário solicitou que a aluna cantasse motivos relacionados com a melodia do tema a partir da terceira e sétima de cada acorde e cantasse a terceira de cada acorde encadeando na sétima do seguinte.

A aluna demonstrou um comportamento adequado e bastante facilidade relativamente aos objetivos pretendidos.

3ª aula – 45 minutos. Abordamos o tema “Alone Together” onde se pretendeu focar na melodia como elemento importantíssimo para uma improvisação coerente com a essência da canção, desenvolver a capacidade de criar motivos coerentes com o tema, desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmônicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema “Alone Together” e das notas estruturais das quatríades e da entoação das escalas pentatônicas adequadas a diferentes contextos harmônicos.

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a sensibilização para a importância do foco na melodia, a exemplificação de motivos possíveis relacionados com a melodia, dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real, enquanto o professor acompanhava, sempre recorrendo ao ouvido.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

Como trabalho de casa, o professor pediu que a aluna estudasse diferentes motivos relacionados com o tema, estudo das quatríades e encadeamentos de terceira de um determinado acorde na sétima de outro e vice-versa, reforçando a importância da utilização do ouvido.

A aluna demonstrou um comportamento adequado e bastante facilidade e motivação relativamente aos objetivos pretendidos.

4ª aula – 45 minutos. Abordamos o tema “Nature Boy” onde se pretendeu focar na melodia como elemento importantíssimo para uma improvisação coerente com a essência da canção, desenvolver a capacidade de improviso em diferentes contextos harmónicos através da entoação das notas estruturais das quatríades do tema “Nature Boy” e das notas estruturais das quatríades.

Durante esta aula, o professor utilizou, como estratégia de ensino, a sensibilização para a importância do foco na melodia, a exemplificação de motivos possíveis relacionados com a melodia, dentro das harmonias abordadas. Pediu à aluna para imitá-los e criar outros em tempo real enquanto o professor acompanhava, sempre recorrendo ao ouvido.

Os recursos educativos foram o piano, o caderno, o lápis, a borracha e as pautas.

Para trabalho de casa solicitou que a aluna estudasse diferentes motivos relacionados com o tema, estudo das quatríades e encadeamentos de terceira de um determinado acorde na sétima de outro e vice-versa, reforçando a importância da utilização do ouvido.

A aluna demonstrou um comportamento adequado e bastante facilidade e motivação relativamente aos objetivos pretendidos.

Nesta última aula, a aluna pediu ao professor estagiário que a acompanhasse no exame. A proposta foi aceite com entusiasmo.

Foi feito um ensaio dia 17 de Junho em que se pôde notar uma boa organização da parte da aluna, uma vez que as partituras indicavam, quase na perfeição, as intenções musicais da aluna.

Por fim, participei no exame final, onde tocamos os temas “We’ll Be Together Again”, “Tricotism”, “Nature Boy”, “I’ll Be Seeing You” e o tema “Alone Together”.

2.3. Atividade extracurricular

No âmbito das atividades de foro extracurricular, o professor estagiário participou num concerto com os alunos, no dia 6 de Fevereiro no Teatro Rivoli – “Menos Emergências”.² Uma trilogia de espetáculos contada pela voz do que poderá ser uma certa burguesia exuberante e suburbana europeia. Esta peça, “Céu Completamente Azul”, é uma peça sublime, indeterminada e causadora de equívocos, onde as personagens se assumem como um género de espectros omnipresentes na ação narrada. “Virados Para a Parede” conta com

²Esta trilogia foi encenada por Ricardo Neves-Neves, diplomado em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Pós-graduado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa.

repetições de texto e a formação de pequenos e curtos coros, em que participei com os alunos, que, na generalidade, constituíam os elementos mais jovens do elenco, que criam um contraponto com o carácter mais pesado e obscuro de toda a peça. Em “Menos Emergências”, terceiro e último momento do espetáculo, há uma euforia, leveza e ingenuidade nas personagens que povoam uma peça marcada pelo humor e pelo trágico, roçando o absurdo, fugindo ao razoável e abrindo uma porta ao politicamente incorreto.

Durante os ensaios, apoiei os alunos através do acompanhamento ao piano e repetição de muitas passagens particularmente exigentes.

A participação como cantor no espetáculo ocorreu principalmente pelo facto de que havia falta de baixos. O orientador estagiário sugeriu que os dois professores estagiários que assistiam a estas aulas participassem no concerto e os professores passaram, a partir daí, até ao dia do espetáculo, a ensaiar com os alunos os vários temas. Foi interessante cantar com os alunos, pois permitiu-me perceber o comportamento dos mesmos nas várias etapas do concerto, tanto no que respeita à chegada do espaço, onde se sentiu uma enorme felicidade da parte de todos, ao nervosismo antes do espetáculo, o concerto em si e a alegria imensa de toda a gente. Um momento inesquecível.

2.4. Reflexão sobre a prestação do aluno estagiário

Devo mencionar que foi uma grande aprendizagem, particularmente no que concerne à enorme capacidade de gestão do professor em sala de aula que, através de um muito inteligente equilíbrio entre o humor e a exigência, conseguia conduzir os ensaios dos alunos do coro (maioritariamente em regime supletivo), que estando na fase da adolescência ou recém adultos, a horas um pouco tardias, muitas vezes, facilmente, iniciavam uma dispersão que rapidamente desaparecia e os reconduzia ao trabalho cumprindo sempre os objetivos. Foi também muito enriquecedor para mim, quando acompanhava ao piano para apoiar e me ia apercebendo de como diferentes formas de tocar aconselhadas pelo professor estagiário eram determinantes para a percepção dos alunos das diferentes vozes dos diversos arranjos. Sinto, por isso, que, apesar de não terem sido aulas de piano, foi muito gratificante.

2.5. Parecer da co-orientadora/supervisora

O mestrando Alexandre Dahmen Quintas concretizou com êxito a sua Prática pedagógica e o seu Estágio, tendo seguido com rigor as indicações da supervisora e da Co-orientadora. As aulas assistidas foram cuidadosamente planificadas, preparadas e lecionadas, tendo decorrido da melhor forma, e com grande qualidade pedagógica. Todos os comentários, sugestões e críticas que fizemos foram postos em prática nas aulas seguintes devidamente adaptados à circunstância do processo de ensino-aprendizagem no Estágio. De salientar o seu empenhamento no interessante projeto de investigação, e a qualidade e os resultados do mesmo. A procura contínua de uma pedagogia integradora e diferenciada, sempre com o intuito da obtenção de um nível técnico e artístico de grande qualidade, preservou a motivação e o empenho dos alunos. O seu contacto com o supervisor e a co-orientadora foi também facilitador de uma boa comunicação, e a autonomia e autoscopia que a Prática de Ensino Supervisionada implica, foi também uma evidência deste processo.

Porto, ESMAE, 28 de Junho de 2016

3. Intervenção: A importância do estudo aprofundado da melodia na improvisação

Improvisação (...) é algo que praticamos diariamente, como uma forma de lidar com as situações inesperadas” (Levin, 2014).

A palavra improvisação provém do Latim improvisus, que significa imprevisto ou inesperado. Assim, improvisação está associada ao ato de fazer algo sem preparação ou ao confronto com uma situação inesperada. Com uma definição mais ampla, a improvisação parece ser omnipresente nas nossas experiências diárias (Shih, 2012, p. 12).

Apesar de a improvisação, no contexto musical, estar relacionada com a criatividade e a espontaneidade, não se pode considerar improvisação como equivalente a criatividade. A improvisação diferente de criatividade na medida em que, apesar de, muitas vezes, parecer natural, segue uma série de normas e de padrões já concebidos pelo músico. Segundo Christopher Azzara, estes dois conceitos diferem na medida em que a “criatividade envolve menos restrições que improvisação (...) Improvisação envolve técnicas e linhas de pensamento específicas que provêm de uma aprendizagem anterior do instrumentista” (Azzara, 1999, p. 2). Tal como no diálogo, no nosso discurso, mesmo improvisando, recorreremos, sempre, a um conjunto de regras e padrões que resultam de uma aprendizagem precedente e que têm um sentido, uma finalidade. No discurso, não somos absolutamente livres, não criamos novos vocábulos ou conferimos novos significados a vocábulos que já existam.

O músico, quando improvisa, seja executando ou compondo, cria música que segue regras, padrões e cânones do estilo em que a música se insere. Cada estilo varia em função do período ou dos músicos que inspiraram o improvisador.

O Jazz é, por excelência, o estilo musical em que a improvisação é absolutamente essencial para um músico desta área se considerar completo enquanto tal (porém, não será impossível participar numa execução de um tema de jazz sem improvisar se, por exemplo, um determinado músico fizer parte de uma *Big Band* e a sua função passar meramente por executar determinadas partes escritas). Embora existam muitos outros estilos em que a improvisação está mais ou menos presente.

No Jazz, a improvisação envolve muita criatividade, obedece a um conjunto de normas (modos, *voicings*, *swing*, progressões harmónicas típicas, formas) e de desenvolvimento motivico que são inerentes a este estilo de música tão rico na sua tradição.

Como já acima referi, a minha intervenção consistiu em, através da análise da melodia de um tema, mais concretamente, através da redução melódica do tema com os alunos, perceber se havia influências musicais significativas nas improvisações dos mesmos. A metodologia foi a comparação entre as improvisações antes e depois da análise melódica e pequenos exercícios de improvisação à volta das notas resultantes da redução melódica. Pode-se concluir que a consciência auditiva das notas principais das melodias (*Guide lines*) é determinante no que respeita à capacidade de improvisar com sentido musical, uma vez que ajuda no desenvolvimento de linhas melódicas com uma relação próxima com o tema. As conclusões apontam para a ideia de que deve fazer parte da rotina de estudo dos alunos, uma análise das *Guide lines* das canções que interpretam.

A minha pretensão com a intervenção tem que ver com o facto de que tenho notado, nos últimos anos, que o ensino do jazz em geral está demasiado focado nas *chord scales* (escalas associadas a acordes) que são estudadas de forma, muitas vezes descontextualizada, notando-se, muitas vezes a descaracterização dos temas que são tocados. A essência das canções acaba muitas vezes por ser posta de lado.

Segundo Ed Byrne (2001, p.7), a ornamentação melódica foi a fase inicial do jazz. Tradicionalmente, músicos como Louis Armstrong e Bix Beiderbecke centravam as suas improvisações em melodias específicas e nos seus ritmos, contrariamente ao que acontece na pedagogia atual muito focada em *chord scales* (associação de um certo número de notas que podem ser tocadas quando um determinado acorde está a ser tocado). Este método não se foca naquilo que muitas vezes é o mais importante na música, conduzindo muitas vezes o aluno a tocar de forma pouco melódica. Elementos importantes a ter em atenção para a criação de melodias improvisadas com sentido musical serão a melodia, *Guide-Tone Lines*, o movimento das notas fundamentais e motivos rítmicos. *Guide tones* são uma forma excelente de estudar e absorver o som de uma progressão de acordes. *Guide tones* são tipicamente considerados a 3º e o 7º graus dos acordes, porque isso é o que determina se são maiores, menores ou dominantes.

Eu acredito que criar música deveria ser o centro da educação musical (Green, 2008, p. 62).

Segundo Martinho (2014, p.1), as condutas pedagógicas no ensino artístico, provenientes da tradição e dos programas escolares, demonstram lacunas que se verificam no processo ensino/aprendizagem dos alunos, muitas vezes relacionadas com o conceito de audição e

com a compreensão da música num sentido global, mas também relacionadas com a limitação de diferentes géneros musicais e de práticas que desenvolvam a originalidade.

A inclusão de hábitos de improvisação (Jazz) na sala de aula, noutros contextos que não os cursos de jazz, apresenta-se como uma possível solução para este problema, procurando desenvolver conhecimento auditivos e de compreensão musical nos educandos, assim como a inclusão de um estilo musical diferente. Assim, torna-se importante a exploração do potencial pedagógico da Improvisação Jazz no processo ensino/aprendizagem da música. Depois de uma primeira fase de observação em que se identificaram as principais dificuldades dos alunos, foi pensado o plano de intervenção aqui apresentado, recorrendo a repertório utilizado pelos alunos, em que era fácil utilizar a redução melódica, e a um conjunto de técnicas de improvisação. Consistiu na aplicação de técnicas de improvisação em contexto de aula, com acompanhamento de piano.

É possível organizar um ensino de qualidade de improvisação musical nas escolas que trabalham com a performance musical, sendo que se devem ter em conta os seguintes objetivos:

- discutir os conceitos de improvisação musical e de aprendizagem significativa.
- promover cursos e oportunidades de improvisação nas escolas com ensino musical.

Muitos investigadores, intérpretes e pedagogos têm-se debruçado na importância da improvisação na pedagogia musical. É frequentemente defendida a ideia que a improvisação é uma das competências que revelam, num músico, uma relação com a música consciente e integral. No seu livro *Teoria de Aprendizagem Musical* (2000), Edwin Gordon explica o conceito de audição, relacionando-o com a improvisação, como a forma de entender a música integralmente: “A audição tem lugar quando assimilamos e compreendemos na nossa mente a música que acabámos de ouvir executar, ou que ouvimos executar num determinado momento do passado. Também procedemos a uma audição quando assimilamos e compreendemos música que podemos ou não ter ouvido, mas que lemos em notação, compomos ou improvisamos.”; “Pode-se audiar enquanto se escuta, relembra, executa, interpreta, cria ou compõe, improvisa, lê ou escreve música.” (Gordon, 2000, p. 16). Daniel Barenboim Esta ideia de que tudo na música deve estar relacionado também é defendida por Barenboim: “Em música, tudo tem de estar constante e permanentemente em correlação; o acto de fazer música é um processo de integração de todos os seus elementos intrínsecos” (Barenboim, 2009, p. 23). A ideia de que um músico completo relaciona todos as componentes musicais está presente na introdução da tese de doutoramento de José

Parra, “*Piano e Funcionalidade: Proposta para um Modelo Generativo*”: “ Quem é um verdadeiro músico? Um verdadeiro músico ouve antes de fazer. Um verdadeiro músico ama as ideias mais do que os sistemas. Um verdadeiro músico sente antes de analisar. Um verdadeiro músico descobre padrões em toda a parte. Um verdadeiro músico faz conexões, relaciona todas as coisas. Um verdadeiro músico goza a sensação do som e o som da sensação. Um verdadeiro músico “toca” durante os silêncios. Um verdadeiro músico pode encontrar a pulsação num único som. Um verdadeiro músico escuta entoação, acentuação, vogais e consoantes e não apenas palavras. Um verdadeiro músico escuta a sua silenciosa voz interior (Adolphe in Parra, 2011, p. 39). A audição é, portanto, condição necessária para um músico ser completo. “É claro que se pode ouvir e não escutar, como é possível olhar e não ver (...) Escutar é, pois, ouvir com o pensamento, como sentir é emoção acompanhada de pensamento (Barenboim, 2009, p. 43). O ensino do jazz tem, em geral, bastante em conta a importância da Audição. No entanto, a presença deste conceito deveria ser maior tanto nesta área como no ensino dos restantes géneros musicais. É de salientar, também, que, uma vez que as dificuldades dos diversos alunos são, naturalmente, diferentes, o trabalho pedagógico do professor deverá ter em conta a importância de considerar as especificidades dos mesmos e segundo Gordon, a pedagogia centrada na audição permite uma melhor consciência, por parte do professor, da natureza específica das dificuldades dos alunos e, por conseguinte, uma melhor aprendizagem por parte dos alunos: “(...) como nem todos os alunos partilham das mesmas capacidades, só através da compreensão das características da audição e da aptidão musical é possível tomarmos realisticamente consciência de como melhor poderemos dar resposta, como professores (...), às necessidades individuais de cada aluno, no que diz respeito ao seu desempenho musical” (Gordon, 2000, p. 16).

“O valor da audição é facilmente comprovado. O músico que consegue audiar é capaz de relembrar música que já ouviu, leu ou tocou. Mas não se limita a relembrar: ele consegue articular as suas memórias, conjugando-as, da mesma forma que conseguimos relembrar palavras, frases e significados, criando novas frases e articulando o discurso com as ideias e pensamentos. O músico que audia consegue ouvir na sua cabeça uma partitura escrita em notação, mesmo que nunca a tenha ouvido ou tocado, da mesma forma que conseguimos “ouvir” na nossa cabeça as palavras que lemos.” (Martinho, 2014, p. 4).

3.1. A improvisação e o jazz

Essencialmente, o repertório jazzístico é constituído por canções populares tradicionais (*standards*), blues e composições modernas maioritariamente surgidas a partir dos anos 1940. A forma musical dos *standards* surgiu nas primeiras décadas do século XX. É bastante simples, e consiste, geralmente, em quatro partes de oito compassos, muitas vezes na forma AABA e cuja estrutura harmónica é também bastante simples, geralmente com progressões V-I (dominante-tónica) e II-V-I (subdominante-dominante-tónica). O formato do blues também é simples: 12 compassos, geralmente, com acordes nos I, IV e V graus. Portanto, aprender um tema do repertório jazzístico implica, geralmente, ser capaz de reconhecer e reproduzir, vocal ou instrumentalmente, a sua melodia e conhecer a estrutura harmónica. Os músicos de jazz, principalmente os pianistas e líderes de bandas, muitas vezes, não levam partituras com o conteúdo completo do que vão tocar, mas folhas-guias (*lead sheets*), que contêm um tipo de notação simplificada, apresentando apenas a melodia no tom original e as cifras, colocadas sobre a melódica, indicando as mudanças harmónicas. As folhas-guias encaminham a execução, mas não a determinam exatamente, uma vez que o tom da melodia pode mudar em função das circunstâncias. É frequente os músicos profissionais modificarem a harmonia do arranjo, alterando os acordes com extensões ou noutros aspetos. O andamento dos temas varia em função de diferentes fatores, como o tipo da audiência e o nível técnico dos músicos. No entanto, preserva-se a estrutura harmónica básica nos coros sucessivos que ocorrem após a exposição do tema, em que os solos são executados por um ou mais instrumentistas das formações musicais mais comuns nas apresentações a partir de 1940, no caso trios, quartetos, quintetos. (Nunes, J; 2012; p.259)

Segundo Jordão Nunes (2012, p.260), Becker considera importante o papel das convenções musicais e das redes sociais que as rodeiam para compreender o mundo da música. A propagação do jazz não teria ocorrido sem a cristalização e absorção contínua de certas normas e construções musicais no contexto do trabalho artístico como ação coletiva. Contudo, essa "internalização" das convenções pelos músicos não foi realizada de modo homogénea ou gradual. Há, claramente, certas circunstâncias e locais de apresentação em que composições mais complexas, mais para escutar do que para dançar, não seriam bem vindas. Há músicos para quem a simplificação e as convenções de padrões facilitaram a aprendizagem, a relação com outros músicos quase desconhecidos e a fixação, mesmo que passageira, em certos vínculos de trabalho. Existem outros casos, em menor número, em que a padronização limita e dificulta a criação. Porém, como o que importa é o sucesso na situação da apresentação

coletiva, um *performer virtuose* ou compositor muito talentoso pode não ser bem acompanhado pelos restantes músicos da banda e, possivelmente, terá que limitar o seu repertório e a sofisticação dos seus arranjos ao gosto médio da audiência e ao nível técnico da maioria do grupo. Contudo, essa postura não decorre de um cálculo em termos de benefícios e perdas, mas de um processo de ajuste entre *selves* nas situações de apresentação musical que ocorre através de trocas linguísticas corretivas e compensatórias, como em artifícios puramente musicais, harmónicos, rítmicos ou melódicos. A evolução das *leadsheets* ao longo dos tempos pode ser compreendida comparando a reconstrução feita por Becker e Faulkner (Nunes, 2012, p. 260) do emprego das mesmas pelos músicos no início do jazz moderno, primeiro fotocopiadas, depois dispostas em *fake books*. O emprego dessas coletâneas de temas por músicos de jazz, os *Real Books*, tornou-se muito popular e propagou-se por todo o mundo. As primeiras “edições” incluíam maioritariamente *standards* em arranjos empregando as progressões básicas. Diferindo das edições posteriores, com os temas tradicionais já rearmonizados com ajuda de professores e alunos da Berkeley School e a inclusão de temas do *bebop* e do *pós-bebop* e composições com elementos do rock, da música brasileira e de géneros afro-americanos, constituindo géneros reconhecidos, em muitos casos, como *fusion* e *latin jazz*. Conhecer um tema implica, portanto, participar, de alguma forma, nessa rede de produção e apropriação de géneros e padrões musicais, culturalmente edificada e materialmente expressa e difundida através dos *fake books*. (Nunes, 2012; p. 260)

3.2. O Método Aebersold e a improvisação

O Método Aebersold é o método mais usado para improvisação no Mundo do Jazz. Jamey Aebersold (nasceu a 21 de julho de 1939 em New Albany, Indiana) e é um saxofonista de jazz e professor de música americano. Ensinou improvisação musical na Universidade de Louisville. Este método é importante para qualquer estudante na área da improvisação. Contém um acompanhamento Áudio (trio de piano, baixo e bateria) com a possibilidade de três audições distintas: trio completo, bateria e baixo ou bateria e piano, facultando a improvisação de qualquer instrumento. No estudo do Jazz é geralmente útil tocar acompanhado por uma secção rítmica (piano, baixo e bateria) e isso nem sempre está ao alcance, uma vez que não é fácil reunir um grupo de músicos de outros instrumentos sempre que um aluno precisa de estudar. Neste sentido, a obra de Aebersold *Play-A-Long* é um conjunto de volumes de livros de instruções e coleções de CD, com *playbacks*, utilizando a

teoria *chord-scale*. O primeiro foi lançado em 1967 e constitui um recurso de renome internacional para a educação e ensino do jazz. Os CD vêm com livros contendo a partitura, no formato *fakebook*, das músicas do álbum. As gravações contêm somente o acompanhamento, sem melodias ou solos. O piano e o baixo estão em canais diferentes do som estéreo, de modo que possam ser desligados individualmente quando é tocado um desses instrumentos. Nos seus volumes, são abordados temas como a teoria *chord-scale* (na qual são enumeradas famílias de acordes e relacionadas escalas correspondentes para cada uma destas famílias), escalas blues e bebop e a importância de se praticar sobre os blues de 12 compassos e *rhythm changes*. A maior parte dos volumes em série *play-a-long* de Aebersold apresentam uma seleção de 10-12 *standards* de jazz, apesar de algum foco em escalas, progressões de acordes padronizados (como o blues), ou composições originais de colaboradores de Aebersold. Os livros contêm gráficos para as músicas em questão, transpostas conforme necessário para os instrumentos em dó, Si bemol, Mi bemol, e clave de fá. As gravações normalmente têm uma seção de ritmo (tipicamente piano, baixo e bateria, ocasionalmente incluindo guitarra) realizando um acompanhamento improvisado (ou *comping*) para cada canção. Instrumentos melódicos como saxofone e trompete são omitidos, permitindo que um estudante do jazz possa praticar tocando a melodia da canção e improvisando sobre as mudanças de acordes, com acompanhamento. Na obra *Como Improvisar Jazz*, Jamey Aebersold apresenta as informações de uma maneira inspiradora para todos os músicos que desejam explorar os enigmas da improvisação no jazz. Inclui capítulos sobre escalas/acordes, desenvolvimento da criatividade, os fundamentos da improvisação, 12 Escalas Blues, Escalas Bebop, Escalas Pentatônicas, tempo e *feeling*, desenvolvimento melódico, II-V-I, escalas e modos relacionados, exercícios práticos/padrões e *licks*, nomenclatura, cromatismos, etc.

Objetivos do método:

- Ensinar o “idioma” do jazz aos estudantes. Após aprenderem frases recorrentes, os alunos são incentivados a praticar variações sobre este material, com o intuito de desenvolverem o seu “estilo” e “fraseado próprio”.
- Aprender frases a partir de *standards* do jazz e praticar para desenvolver a capacidade de transpor tais frases para outras tonalidades.
- Trabalhar com listas de temas selecionados para determinadas finalidades. Por exemplo, uma lista de composições que contém somente II-Vs de tonalidades menores.
- Memorizar um grande número de peças e desenvolver a destreza de executá-las em diferentes tons. Com a sistematização de um estilo musical existe a possibilidade de se

aprender mais rápido. Sem a sistematização o estudante aprenderia por “tentativa e erro”. No entanto, no caso da improvisação, não adianta apenas entender os elementos e saber o que utilizar, faz-se necessário automatizar esse conhecimento. No intuito de desenvolver tal automatização estes exercícios são muito úteis. Contudo, a diferença entre os exercícios e um solo improvisado deve ser sempre ressaltada. Os professores devem deixar claro que as atividades práticas são meios para desenvolver as habilidades técnicas e automatizar uma grande quantidade de elementos musicais a serem usados numa situação real. Durante a realização das atividades devem ser trabalhados os conceitos musicais como, por exemplo, desenvolvimento melódico, tensão e relaxamento e conteúdo e contraste; É necessário ter em conta que ao mudar a forma de aprendizagem para este método, há o risco de surgir uma certa padronização nos solos improvisados e que o estudo formal, ao adotar uma técnica específica para cada instrumento, pode inibir o estilo individual dos músicos. Por esta razão, este método, apesar de permitir um estudo mais orientado e sistemático, deve ser complementado, na minha opinião, com a frequência de *dejam sessions* e outras atividades em que a criatividade do músico/aluno sobressai.

3.3. Análise Schenkeriana

Heinrich Schenker nasceu a 19 de Junho de 1868 e faleceu em Viena a 13 de Janeiro de 1935. Foi professor de piano e um músico teórico, que criou a teoria análise schenkeriana.

A análise Schenkeriana é feita da seguinte forma:

- 1ª Fase | preparação
- 2ª Fase | análise de primeiro plano
- 3ª Fase | análise por camadas
- 4ª Fase | análise da camada de fundo

1ª Fase / preparação

Na música a ser analisada, cada altura é representada por uma nota preta sem as hastes. Todas as notas consecutivamente repetidas são retiradas. Não há barras de compasso. As partes internas são retiradas. As cifras são usadas para indicar as relações entre baixo e a voz principal (soprano).

2ª Fase / análise de primeiro plano

São indicados os graus harmônicos e são representados, com símbolos convencionais, os arpejos, saltos consoantes, progressões lineares, e outros.

3ª Fase / análise por camadas

As notas estruturais são marcadas com uma haste.

4ª Fase / análise da camada de fundo

Nesta Fase é revelada a progressão básica, de fundo, um contraponto a duas vozes que sustenta toda a peça. É identificada a “estrutura fundamental” na “estrutura fundamental da melodia”. Deverá resultar num gráfico tão claro e sintético.

3.4. Projeto de intervenção: workshop sobre como improvisar no tema “All of Me”

Optei por iniciar a Workshop de improvisação reduzindo melodicamente o tema “All of Me” por três razões principais: Foi um tema, por eles, imensamente cantado durante o ano letivo, é bastante simples (os alunos ainda estão no início no que concerne à prática da improvisação) e, as notas principais da melodia são reconhecíveis como tal de forma extremamente clara.

Participantes: Bruno Pina, Elisabete Almeida, Dora Brandão e Iris Souto

Esta *workshop* dirigia-se aos alunos de coro-jazz.

Pelo facto de ter ocorrido em época de exames, muitos alunos acabaram por faltar, uma vez que, como é costume acontecer, houve, por parte deles, um foco nas disciplinas para as quais teriam que estudar para serem avaliados. Como tal, a *workshop* teve apenas quatro participantes.

Aproveitei para me focar um pouco mais nas particularidades de cada aluno.

Só uma aluna chegou pontual. Os outros três foram surgindo, um de cada vez, fazendo com que o Professor Estagiário se tivesse deparado com a necessidade de reformular os objetivos da *workshop* previamente mencionados. No entanto, esse pormenor trouxe a vantagem de poder esclarecer ainda melhor o objetivo do exercício.

O Professor Estagiário escreveu a melodia e as cifras da primeira metade do primeiro A do tema *All of Me*.

De seguida, fez uma redução melódica, assinalando as notas principais da melodia do tema (*Guide line*).

Com o objetivo de criar uma série de exercícios gradualmente mais sofisticados, começou por pedir que improvisassem após cantarem o tema. Depois solicitou que cantassem só as notas assinaladas (as primeiras três de oito tempos e as duas seguintes de dois tempos). De seguida propôs que os alunos cantassem essas mesmas notas e, intuitivamente, com o apoio dos acordes tocados pelo Professor Estagiário, escolhessem, cantando, alternadamente com as assinaladas, notas que estivessem dentro da harmonia. Depois, o mesmo, mas com duas notas entre as notas assinaladas. E de seguida, o mesmo com todos os tempos restantes preenchidos. Relacionado com este mesmo método de interiorização das notas principais, foi feito um exercício em que dois dos quatro alunos, alternadamente, cantavam as *guide lines* e os outros, também alternadamente, faziam pequenas improvisações relacionadas com as *guide lines*. Depois alternou-se as posições.

Este exercício evidenciou que, quando feito, a improvisação tem uma relação mais próxima com a exposição do tema, pois as *guide lines* são as mesmas.

A Aluna Elisabete perguntou se a improvisação tem que passar necessariamente por este processo. Ao que o professor respondeu que é apenas uma, entre muitas outras formas de improvisar. Não há uma forma correta. Mas desta forma garante-se uma certa coerência com a melodia do tema.

CONCLUSÃO

Considero que o projeto de intervenção foi muito revelador, tanto para mim como para os alunos.

Foi possível verificar o enorme impacto que a consciência melódica dos temas pode ter na musicalidade das improvisações, tornando-as mais próximas da essência dos temas.

Considero também que a redução melódica deve estar mais presente no currículo dos alunos, tanto da área do jazz como do clássico. Espero que este trabalho tenha, dentro do possível, algum impacto nesse sentido.

BIBLIOGRAFIA

- Aebersold, J. (1992) *How to play and improvise*. 6. ed. rev. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, v.1.
- Azzara, C. D. (1999) “An Aural Approach to Improvisation”, *Music Educations Journal* 86, no.3 September 1999, 22.
- Barenboim, D. (2009). *Está tudo ligado – O Poder da Música*. Lisboa. Editorial Bizâncio
- Byrne, E. (2001). *Linear Jazz Improvisation: The Method*
- Faulkner, R. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers In The Film Industry*. Chicago: Aldine-Atherton , 1971.
- Gordon, E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical: Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa. Serviço de Educação - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Green, L. (2008). *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*.
- Levin, R. (2014). *Improvisação. Npr’s Performance Today*. Retirado de <http://www.npr.org/programs/specials/milestones/991124.motm.improv.htm>
- Martinho, C. (2014). *O Potencial Pedagógico da Improvisação (Jazz) no processo Ensino/Aprendizagem da Trompete*
- Nunes, J. (2012). *Músicos de jazz em atividade: interação, performance e construção do repertório*
- Parra, José M. (2011). *Piano e funcionalidade: proposta para um modelo generativo*. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro.
- Shih, Yi-Ju(2012) “*Teaching Jazz Improvisation to Middle School Recorder Learners – A Beginning Curriculum*”, Taipei, Taiwan; Fu Jen Catholic University.
- Swanwick, Keith. (1996). “*A Basis for Music Education*”. London. Routledge.
- Projeto Educativo do Conservatório de Música do Porto
- Portaria n.º225/2012 de 30 de Junho