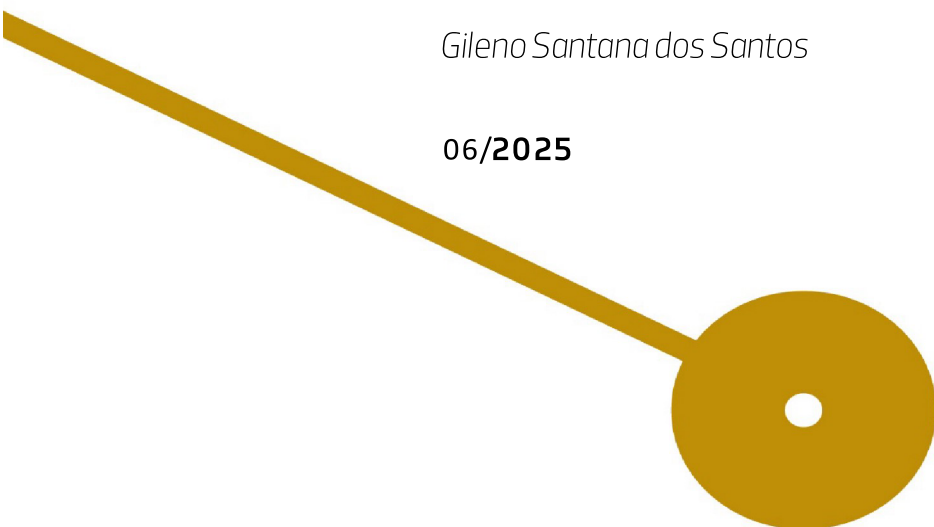
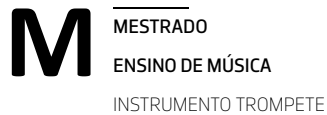


A Improvisação como Ferramenta de Ensino: Explorações do Jazz e Música Clássica no Contexto Educativo

Gileno Santana dos Santos

06/2025





A Improvisação como Ferramenta de Ensino: Explorações do Jazz e Música Clássica no Contexto Educativo

Gileno Santana dos Santos

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 Instrumento e Classes de Conjunto.

Professor Orientador António Augusto Aguiar

Professor Cooperante Manuel Luís, Paulo Carvalho

Professor Supervisor Kevin Waldron

06/2025

ESMAE
ESCOLA

**SUPERIOR
DE MÚSICA**

**E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

“Dedico este momento à minha mãe que, criando-me sozinha e enfrentando inúmeras dificuldades na vida, nunca desistiu de me proporcionar a melhor educação possível. A sua força, dedicação e amor foram os alicerces que me guiaram e moldaram quem sou hoje. Obrigado, Mãe, por seres a minha inspiração e um exemplo de perseverança.”

Agradecimentos

Gostaria de expressar a minha profunda gratidão à minha família, pelo apoio incondicional ao longo de todo este percurso. Agradeço a todos os meus professores que, de diversas formas, contribuíram para o meu crescimento académico e artístico.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. António Aguiar, cuja orientação e inspiração foram fundamentais para a realização deste trabalho. Aos professores cooperantes, Manuel Luís e Paulo Carvalho, agradeço a humildade, a generosidade e a disponibilidade com que me acolheram e ajudaram durante a prática educativa. Ao meu professor supervisor e uma das pessoas mais marcantes neste percurso de mestrado, Prof. Kevin Waldron, deixo um sincero reconhecimento pelo seu acompanhamento atento e motivador.

Agradeço também ao Conservatório de Música do Porto, na pessoa do seu diretor, Prof. Moreira Jorge, por ter aberto as portas a esta experiência formativa, essencial para a minha formação como educador.

Aproveito ainda para agradecer, pela inspiração e colaboração, aos músicos Wynton Marsalis e Emmanuel Pahud, cujos contributos enriqueceram este trabalho.

Por fim, e com especial carinho, dirijo um agradecimento a todos os meus alunos e ex-alunos, com quem tenho tido o privilégio de partilhar conhecimento e aprender diariamente.

Resumo

A presente dissertação, intitulada "A Improvisação como Ferramenta de Ensino: Explorações do Jazz e da Música Clássica no Contexto Educacional", tem como principal objetivo analisar o papel da improvisação no ensino da música, explorando o seu potencial enquanto recurso pedagógico. Para tal, procede-se a uma reflexão crítica sobre os fundamentos teóricos da improvisação, com especial destaque para a distinção entre os conceitos de improvisação e jazz frequentemente associados, mas que, apesar de relacionados, apresentam características distintas.

As duas primeiras secções do presente trabalho consistem na apresentação de um guião de observação da prática musical e da prática de ensino supervisionada, realizadas no âmbito do estágio curricular do Mestrado em Ensino da Música. Estes capítulos constituem a base empírica que sustenta a análise teórica e prática desenvolvida ao longo da dissertação.

Palavras-chave

Improvisação, ensino, improvisação e jazz, abordagens diferenciadas no ensino musical.

Abstract

This dissertation, entitled "Improvisation as a Teaching Tool: Explorations of Jazz and Classical Music in the Educational Context", aims to analyse the role of improvisation in music education, exploring its potential as a pedagogical resource. To this end, it presents a critical reflection on the theoretical foundations of improvisation, with particular emphasis on the distinction between the concepts of improvisation and jazz—terms that are often associated but, despite their relationship, possess distinct characteristics.

The first two sections of this work present observation frameworks focused on musical practice and supervised teaching practice, carried out as part of the curricular internship of the Master's Degree in Music Education. These chapters provide the empirical foundation that supports the theoretical and practical analysis developed throughout the dissertation.

Keywords

Improvisation, education, improvisation and jazz, differentiated approaches in music education.

Índice.

CAPÍTULO I - Guião de Observação da Prática Musical

1. Introdução	1
2. Trajetória do Ensino da Música em Portugal	3
3. Educação Musical em Portugal	5
4. Conservatório de Música do Porto	6
4.1 Missão e Objetivos	10
4.2 Regulação e Valores Educativos	10
4.3 Oferta Educativa	11
4.4 Instalações, Ambiente Académico e Património	13
4.5 Curso de Jazz	13

CAPÍTULO II - Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução	15
2. Organização da Prática Educativa	16
2.1 Caracterização do Perfil dos Alunos	16
3. Observação da Prática Docente e Prática de Ensino Supervisionada	17
3.1 Programa Curricular	17
3.2 Critérios de Avaliação	21
3.3 Observação das aulas	22
3.4 Lecionação	24
3.5 Supervisão	24
3.6 Atividades Extracurriculares	25
3.7 Cronogramas	26
4. Reflexão sobre a Prática Pedagógica	28
5. Conclusão	29

CAPÍTULO III - Projeto de Investigação

1. Introdução	29
1.1 O que é improvisação?	31
1.2 Breve contextualização Histórica da Improvisação no Jazz e na Música Clássica	32
1.3 Definição e Importância da Improvisação no Ensino Musical.	33
1.4 Justificativa Teórica e Objetivos do Trabalho	34
1.5 Relevância Prática	35
2.0 Improvisação como Prática Pedagógica: Estudos Existentes	36
2.1 Comparação entre Abordagens Pedagógicas no Jazz e na Música Clássica	41
2.2 Benefícios Cognitivos, Emocionais e Criativos da Improvisação	43
2.3 Questões de Pesquisa	45
2.4 Quais Benefícios a Improvisação Traz no Ensino de Música Clássica?	49
2.5 Exemplos de Métodos Educacionais que Usam Improvisação.	50
2.6 Improvisação como Ferramenta Pedagógica e Artística: O Caso de Pauliina Haustein	54
2.7 Sugestão para pesquisas futuras na Improvisação	56
2.8 Descrição do Público-Alvo	57
3.0 Metodologias e Métodos	58
3.1 Justificação para a escolha de entrevistas com Wynton Marsalis e Emmanuel Pahud	60
3.2 Entrevistas com Wynton Marsalis e Emmanuel Pahud	61
4.0 Análise: Transcrições, Questionários	65
4.1 Procedimento	69
Conclusão	70
Reflexão Final	71
Referências Bibliográficas	72

Anexos

Anexo I – Relatórios das Aulas Observadas

Anexo II – Planificações das Aulas Lecionadas

Anexo III – Relatório das Atividades Assistidas e Participadas

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

P.PORTO

Introdução

Este trabalho foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino da Música, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, e tem como objetivo apresentar o Relatório da Prática Educativa Supervisionada e o Projeto de Intervenção. Divide-se em três capítulos: o primeiro é o guião de observação da prática musical, onde se descreve brevemente a instituição que me acolheu para realizar a minha prática educativa. O segundo capítulo apresenta os professores com quem tive o prazer de trabalhar este ano letivo, bem como os alunos que acompanhei. Por fim, apresento o meu projeto de intervenção, no qual proponho analisar de que maneira o desenvolvimento da improvisação podem enriquecer a formação artística de um instrumentista.

A presente investigação tem como ponto de partida uma experiência transformadora vivida durante o meu recital final de trompete clássico, sob a orientação do professor Kevin Waldron. Foi a primeira vez que tive a oportunidade de mergulhar profundamente no estudo do trompete clássico, o que me permitiu expandir a minha compreensão do instrumento e explorar de forma mais abrangente o seu repertório e literatura. Essa vivência, que considero profundamente enriquecedora, despertou em mim uma reflexão sobre o papel da improvisação no desenvolvimento musical, especialmente no contexto da música clássica.

Durante esse processo, deparei-me com algumas dificuldades ao adaptar-me às exigências técnicas e interpretativas da música clássica, sobretudo em passagens que requeriam uma execução precisa e específica. Tendo aprendido a ler partituras apenas após já dominar o instrumento, percebi que as abordagens de improvisação, que sempre fizeram parte do meu percurso, poderiam ser aplicadas de forma criativa também nesse contexto. Essa percepção abriu-me novas possibilidades de exploração, tanto no âmbito performativo quanto no campo educacional, levando-me a questionar e investigar como a improvisação podem ser utilizados como ferramentas pedagógicas eficazes, promovendo um ensino musical mais flexível, criativo e abrangente.

Com esta dissertação, pretendo explorar como a improvisação podem ser integrados de forma mais consistente nos currículos de ensino musical, tanto na música clássica quanto em outros estilos. Ao fazê-lo, espero contribuir para a formação de músicos mais completos, capazes de transitar entre a tradição e a inovação, e de explorar plenamente o potencial criativo que reside em cada um de nós. Este trabalho visa, assim, abrir portas para novas abordagens pedagógicas que valorizem a improvisação como elementos centrais no ensino musical, promovendo uma prática artística mais dinâmica, inclusiva e multifacetada.

No meu projeto de intervenção, irei descrever como posso desenvolver estas técnicas com os meus alunos, explicando a sua pertinência e, por fim, os benefícios que trazem ao processo de ensino-aprendizagem. Esta investigação surgiu da necessidade de encontrar um equilíbrio no ensino de música clássica, em busca de uma educação artística mais abrangente, transversal e multifacetada.

Capítulo I | Guião de Observação da Prática Musical

1. Introdução

Para a realização do estágio, escolhi o Conservatório de Música do Porto, uma instituição de ensino com reconhecida reputação no panorama musical nacional, destacando-se pela formação de excelência que oferece aos seus alunos e pela qualidade do seu corpo docente. A minha experiência como o primeiro professor de trompete jazz em 2017, aliada ao desejo de aprofundar o conhecimento sobre metodologias de ensino, motivou-me a realizar o estágio numa instituição de renome, onde tive a oportunidade de observar de perto as estratégias pedagógicas adotadas e refletir sobre a sua aplicação na formação de jovens músicos.

Neste contexto, serão abordados três tópicos principais: uma breve contextualização histórica do ensino de música em Portugal, uma visão geral do atual sistema de ensino musical no país e, por fim, uma descrição detalhada do Conservatório de Música do Porto, instituição onde o estágio foi realizado. Esta abordagem permitirá não só compreender o enquadramento histórico e atual do ensino musical em Portugal, mas também destacar as particularidades e práticas pedagógicas que tornam o Conservatório do Porto uma referência na formação de músicos.

2. Trajetória do Ensino da Música em Portugal

O ensino de música em Portugal tem uma história profundamente enraizada no contexto religioso, onde os mosteiros e catedrais, como as Sés de Lisboa e Braga, desempenharam um papel fundamental na transmissão do canto gregoriano e da música sacra (Moura & Ribeiro, 2022). Durante a Idade Média, a música era essencialmente uma prática litúrgica, e os monges e clérigos eram os principais guardiões deste conhecimento. No entanto, com o advento do Renascimento, o ensino musical começou a expandir-se para além das paredes da Igreja, integrando-se nas cortes reais e nobres. A Capela Real de Lisboa, por exemplo, tornou-se um

centro de excelência onde a música se cruzava com outras artes, como a literatura e as artes visuais. (Ferreira, 2008).

No século XVI, a fundação de seminários e colégios jesuítas, como o Colégio de Santo Antão em Lisboa, marcou um momento crucial na formalização do ensino musical em Portugal. Nestas instituições, disciplinas como canto coral, contraponto e polifonia eram ensinadas, formando uma geração de compositores, entre os quais se destacam Manuel Cardoso, Duarte Lobo e Frei Manuel de Almeida. Estes compositores, profundamente influenciados pela música sacra, contribuíram para o desenvolvimento da polifonia portuguesa, que se tornou uma referência no panorama musical europeu da época.

O século XVIII trouxe consigo o Iluminismo e, com ele, uma nova visão sobre a educação e a cultura. O ensino musical começou a desvincular-se do domínio exclusivo da Igreja, refletindo as ideias de uma educação mais ampla e acessível. Surgiram as primeiras escolas de música privadas, principalmente nas grandes cidades, onde professores ofereciam aulas de instrumentos e teoria musical, especialmente para jovens da aristocracia (Moura & Ribeiro, 2022). Além disso, espaços como o Teatro de São Carlos, inaugurado em Lisboa em 1793, tornaram-se polos importantes para a prática e o desenvolvimento musical, promovendo a ópera e outras formas de música secular (Vieira, 1900).

O século XIX representou um marco decisivo no ensino musical em Portugal, com a criação das primeiras instituições de ensino especializado. O Conservatório Nacional de Lisboa, fundado em 1835, foi a primeira instituição pública dedicada exclusivamente ao ensino da música. Inspirado nos modelos europeus, especialmente o francês, o conservatório tinha como objetivo formar músicos profissionais e educar professores de música, com um currículo que incluía o estudo de instrumentos como piano e violino, além de disciplinas teóricas como harmonia e contraponto (Ferreira, 2008). Em 1917, foi fundado o Conservatório de Música do Porto, que desempenhou um papel fundamental na formação musical no norte do país, consolidando um ambiente acadêmico propício para o estudo e a prática da música clássica (Pinto, 2015).

No século XX, o ensino musical em Portugal passou por uma modernização significativa, com a Reforma dos Conservatórios, que introduziu novos cursos e atualizou os currículos, incorporando não apenas a música clássica, mas também a música contemporânea e popular (Cabrita & Lopes, [s.d.]). Foi neste contexto que o jazz e outras formas de música improvisada começaram a ser integradas nos programas de ensino. A criação de instituições de ensino superior, como a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) em 1983 e a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) no Porto em 1985, elevou a formação musical a um novo patamar, abrangendo áreas como composição, direção, pedagogia, musicologia e investigação musical (Moura & Ribeiro, 2022). A Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, em Lisboa, destacou-se por promover o ensino formal do jazz, ampliando os horizontes da educação musical no país (Santos, 2010).

No século XXI, o ensino de música em Portugal continua a evoluir, acompanhando as tendências globais e a crescente digitalização da educação. Conservatórios e escolas de música oferecem uma variedade de cursos que vão desde a música clássica até ao jazz, a música contemporânea e a eletrónica. A implementação do Processo de Bolonha em 2006 trouxe maior flexibilidade e mobilidade ao ensino superior, facilitando a participação de estudantes e professores em programas de intercâmbio internacional (Ferreira, 2008). Esta diversificação e modernização refletem a valorização da música como uma arte dinâmica e essencial para a cultura portuguesa.

3. Educação Musical em Portugal

Portugal, o ensino especializado de música começa cedo e estende-se por vários ciclos de formação, desde os níveis básicos até ao superior. Este percurso é regulamentado pelo Ministério da Educação e pode ser feito em escolas públicas, privadas ou cooperativas, através de diferentes regimes: articulado, integrado ou supletivo. Cada um destes regimes oferece uma forma única de conciliar o ensino geral com a formação musical, permitindo que os alunos explorem a música de acordo com os seus interesses e ambições.

Tudo começa no 1.º ciclo do ensino básico, onde a música entra na vida das crianças através da disciplina de Educação Musical, obrigatória até ao 6.º ano. Nestas aulas, os alunos têm o primeiro contacto com noções básicas de música, como ritmo, melodia e audição. No entanto, para aqueles que demonstram um interesse mais profundo, existem opções de ensino especializado em conservatórios e academias de música, onde podem começar a estudar um instrumento de forma mais dedicada. Além disso, as bandas filarmónicas desempenham um papel crucial na formação musical, especialmente em regiões onde o acesso a conservatórios ou escolas de música especializadas é mais limitado.

As bandas filarmónicas são uma das principais portas de entrada para o mundo da música em Portugal, sobretudo no norte do país e em zonas do interior. Estas instituições, profundamente enraizadas na cultura e na vida comunitária, oferecem formação musical gratuita ou a baixo custo, tornando a música acessível a um público mais amplo. Para muitas crianças e adolescentes, a banda filarmónica é o primeiro contacto com um instrumento musical, seja de sopro, percussão ou, em alguns casos, cordas. A formação nas bandas vai além do ensino técnico dos instrumentos, incluindo a prática de conjunto, a leitura de partituras e a participação em concertos e eventos comunitários, o que contribui para o desenvolvimento de competências musicais e sociais.

Para os alunos que desejam seguir um caminho mais equilibrado entre o ensino geral e o musical, existe o regime articulado. Neste regime, o aluno divide o seu tempo entre uma escola regular e uma escola de música, permitindo-lhe desenvolver competências académicas e musicais em paralelo. Já no regime integrado, o aluno tem a vantagem de frequentar todas as disciplinas, tanto gerais como musicais, no mesmo espaço, o que facilita a gestão do tempo e o aprofundamento da formação artística. Por fim, o regime supletivo oferece uma maior flexibilidade, permitindo que o aluno faça o seu percurso escolar de forma independente e invista no seu desenvolvimento musical à parte, de acordo com os seus horários e interesses.

No ensino superior, a música ganha uma nova dimensão. Instituições como a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), a Escola Superior de Música e Artes do

Espetáculo (ESMAE) no Porto, e a Universidade de Aveiro oferecem cursos que vão desde licenciaturas a mestrados e doutoramentos. Estas formações abrangem áreas como Performance Instrumental e Vocal, Composição, Direção Coral e Orquestral, Pedagogia Musical, Investigação e Musicologia. O foco já não está apenas em formar intérpretes excepcionais, mas também em preparar músicos que possam contribuir para a educação e a investigação, enriquecendo o panorama cultural do país. Muitos dos músicos que chegam ao ensino superior tiveram as suas primeiras experiências musicais em bandas filarmónicas, onde adquiriram as bases técnicas e o gosto pela performance em conjunto.

O ensino superior de música em Portugal está alinhado com o Processo de Bolonha, o que facilita a mobilidade internacional e o reconhecimento de diplomas. Esta abertura ao mundo permite que os estudantes portugueses tenham acesso a experiências enriquecedoras no estrangeiro, enquanto atrai alunos e professores internacionais para Portugal, criando um ambiente académico dinâmico e multicultural.

Este percurso, que começa com as primeiras notas nas aulas de Educação Musical ou nas bandas filarmónicas e pode culminar numa carreira internacional, mostra como o ensino de música em Portugal é uma experiência rica e diversificada, que valoriza tanto a tradição como a inovação. É um caminho que permite aos alunos não só desenvolver as suas competências técnicas, mas também descobrir o seu lugar no mundo da música, seja como intérpretes, compositores, educadores ou investigadores.

4. O Conservatório de Música do Porto

O Conservatório de Música do Porto (CMP), fundado em 1917, é uma das instituições de ensino musical mais prestigiadas de Portugal, desempenhando um papel fundamental na formação de músicos, compositores e pedagogos que têm contribuído significativamente para o panorama cultural português. Localizado no coração da cidade do Porto, o CMP é reconhecido pela sua excelência académica e pela sua capacidade de combinar tradição e inovação no ensino da música. A sua

história está intimamente ligada ao desenvolvimento da música em Portugal, sendo um pilar na educação artística e na promoção da cultura musical.

O Conservatório de Música do Porto (CMP) oferece uma formação abrangente, com cursos que incluem Performance Instrumental, Composição, Direção de Orquestra, Pedagogia Musical e Musicologia. O currículo versátil da instituição combina a prática instrumental com o estudo teórico, preparando os alunos para carreiras profissionais de alto nível. O corpo docente é composto por músicos e educadores de renome, muitos dos quais atuam tanto no cenário nacional como internacional. O regulamento do CMP prevê que, além das suas funções pedagógicas, os professores possam desenvolver atividades artísticas e performativas, o que enriquece a experiência académica dos estudantes, trazendo para a sala de aula vivências práticas e atualizadas do mundo da música.

Enquanto mantém um forte compromisso com o repertório clássico e a técnica tradicional, o Conservatório também integra abordagens contemporâneas e interdisciplinares no ensino da música. Por exemplo, os alunos têm a oportunidade de explorar áreas como música contemporânea, improvisação e até mesmo a interseção entre música e tecnologia. Esta abordagem diversificada permite que os estudantes desenvolvam uma formação sólida e versátil, preparando-os para os desafios do mundo musical atual.

Além de ser uma instituição de ensino, o CMP é também um agente cultural ativo na cidade do Porto e além-fronteiras. A instituição promove regularmente concertos, masterclasses, workshops e festivais, que envolvem não apenas os alunos, mas também o público em geral.

Estes eventos são uma oportunidade para os estudantes ganharem experiência em palco e para a comunidade usufruir de música de alta qualidade. O Conservatório colabora frequentemente com outras instituições culturais, como orquestras, teatros e festivais, reforçando o seu papel como um *hub* cultural na região. A interação com a comunidade é uma parte fundamental da missão do CMP. Através de projetos de extensão comunitária, o Conservatório leva a música a públicos que, de outra forma,

não teriam acesso a este tipo de formação ou experiências culturais. Estes projetos incluem concertos em escolas, hospitais e centros comunitários, bem como programas de formação musical para crianças e jovens de contextos socioeconómicos desfavorecidos.

Ao longo da sua história, o Conservatório de Música do Porto formou alguns dos mais destacados músicos e compositores portugueses. Muitos dos seus ex-alunos têm carreiras internacionais de sucesso, seja como intérpretes, maestros, compositores ou educadores. A instituição também tem sido um berço para novas gerações de músicos que contribuem para a revitalização e inovação da música portuguesa, tanto no contexto clássico como no contemporâneo. O CMP tem ainda um papel importante na preservação e promoção do património musical português. Através de projetos de investigação e de edição de partituras, o Conservatório tem contribuído para a redescoberta e divulgação de obras de compositores portugueses menos conhecidos, enriquecendo o repertório nacional e internacional.

No século XXI, o CMP continua a adaptar-se às novas realidades do ensino musical. A instituição tem investido na modernização das suas instalações e na integração de novas tecnologias no ensino, como a utilização de software de edição musical e gravação, e a exploração de novas formas de performance, como a música eletrónica e a interação com outras artes. Além disso, o Conservatório tem reforçado a sua presença internacional, estabelecendo parcerias com instituições de ensino e cultura em todo o mundo, o que permite aos seus alunos participar em programas de intercâmbio e colaborações artísticas. Esta abertura ao mundo não só enriquece a formação dos estudantes, como também posiciona o CMP como uma instituição de referência no panorama musical internacional.

O Conservatório de Música do Porto é, assim, uma instituição que combina tradição e inovação, formando músicos completos e versáteis que contribuem para o enriquecimento da cultura musical em Portugal e além-fronteiras. A sua dedicação à excelência no ensino, à interação com a comunidade e à promoção do património musical fazem do CMP um farol da educação e da cultura musical em Portugal, preparado para enfrentar os desafios do futuro e continuar a inspirar novas gerações de músicos.

4.1 Missão e Objetivos

No cumprimento da sua missão pedagógica, o Conservatório de Música do Porto assume-se como uma instituição dedicada ao Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM), alinhando-se com os princípios da Escola Pública. O CMP compromete-se com a consolidação de uma educação escolar que permita aos alunos desta geração global construir e solidificar uma cultura científica e artística de base humanista, em conformidade com o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória (PASEO), estabelecido pelo Despacho n.º 6478/2017, de 26 de julho.

Neste contexto, o CMP estrutura a sua intervenção educativa em dois eixos complementares:

1. **Formação Integral dos Alunos:** O Conservatório promove valores e competências que capacitam os alunos a intervir na vida e na história dos indivíduos e das sociedades, tomar decisões livres e fundamentadas sobre questões naturais, sociais e éticas, e participar de forma ativa, consciente e responsável na vida cívica.
2. **Especificidade da Formação Artística:** O CMP destaca-se pela sua vocação para o ensino especializado da música, oferecendo uma formação que combina excelência técnica, sensibilidade artística e preparação para o prosseguimento de estudos.

A missão do CMP é, portanto, garantir aos seus alunos uma formação integral de excelência, centrada na música e orientada para o desenvolvimento de carreiras profissionais ou para a continuação dos estudos a nível superior. Esta abordagem visa formar músicos completos, capazes de contribuir para a sociedade através da arte e da cultura.

4.2 Valores Educativos

A sua ação educativa baseia-se na convicção, expressa no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória, de que todas as crianças e jovens devem ser incentivados a desenvolver e a praticar os valores que fundamentam a cultura escolar.

Esses valores, alinhados com os princípios humanistas e democráticos, são os seguintes:

- **Responsabilidade e Integridade:** Respeitar-se a si mesmo e aos outros, agir com ética e consciência das consequências das próprias ações, e considerar o bem comum nas decisões.
- **Excelência e Exigência:** Aspirar ao trabalho bem feito, ao rigor e à superação; ser perseverante face às dificuldades; desenvolver sensibilidade e solidariedade para com os outros.
- **Curiosidade, Reflexão e Inovação:** Cultivar o desejo de aprender; estimular o pensamento crítico, reflexivo e criativo; buscar soluções e aplicações inovadoras.
- **Cidadania e Participação:** Respeitar a diversidade humana e cultural; agir de acordo com os direitos humanos; resolver conflitos de forma solidária e sustentável; ser proativo, empreendedor e interventivo.
- **Liberdade:** Promover a autonomia pessoal, baseada nos direitos humanos, na democracia, na equidade, no respeito mútuo, na livre escolha e no bem comum.

4.3 Oferta Educativa

O Conservatório de Música do Porto oferece uma formação especializada em música, abrangendo diversos níveis de ensino, desde a iniciação musical até ao nível secundário. A sua oferta educativa é diversificada e adaptada às necessidades dos alunos, proporcionando-lhes uma formação completa e versátil. Eis uma síntese dos cursos disponíveis:

- **1º Ciclo / Iniciação Musical**

Destinado ao primeiro ciclo do ensino básico, este curso tem como objetivo introduzir as crianças ao mundo da música. Pode ser frequentado em regime integrado ou supletivo, com uma duração de 4 anos, começando no 1º ano de escolaridade.

- **Curso Básico de Música**

Este curso artístico especializado é oferecido em regime integrado, articulado ou supletivo, com uma duração de 5 anos, a partir do 1º grau (5º ano de escolaridade). Ao concluir, os alunos obtêm a certificação equivalente ao 9º ano de escolaridade e ao Curso Básico de Música.

- **Curso Básico de Canto Gregoriano**

Também em regime integrado, articulado ou supletivo, este curso tem a mesma duração e certificação que o Curso Básico de Música, mas com foco específico no canto gregoriano.

- **Cursos Secundários de Música**

Estes cursos, disponíveis nas áreas de Instrumento, Formação Musical, Composição e Canto, têm uma duração de 3 anos e são oferecidos em regime integrado, articulado ou supletivo. A conclusão confere a certificação equivalente ao 12º ano de escolaridade e ao Curso Secundário de Música.

- **Cursos de Guitarra Portuguesa, Acordeão e Bandolim**

Estes cursos foram recentemente acrescentados à oferta educativa do CMP, enriquecendo a diversidade de instrumentos disponíveis para estudo.

- **Variante Jazz**

A variante Jazz foi alargada, estando disponível nos cursos secundários de Instrumento e Canto, permitindo aos alunos explorar este género musical de forma especializada.

- **Cursos Livres**

Para além dos cursos regulares, o CMP oferece cursos livres nas áreas de Música (Clássica, Tradicional e Jazz), Teatro e Dança, proporcionando uma formação mais flexível e adaptada a diferentes interesses.

Após analisar a estrutura da oferta educativa do Conservatório de Música do Porto, é possível observar que, apesar da carga letiva dos cursos ser definida de forma centralizada, existe um equilíbrio na sua distribuição, garantindo espaço e tempo adequados para a prática do instrumento. No entanto, em semanas mais intensas,

como aquelas em que os alunos participam em orquestras ou outros agrupamentos, a conciliação de todas as atividades pode tornar-se cansativa.

Esta abordagem integral, que combina aulas individuais de instrumento ou voz com a prática coletiva, garante que os alunos adquiram uma formação completa e versátil, preparando-os para os desafios do mundo musical e para uma atuação significativa no panorama artístico e cultural.

4.4 Instalações, Ambiente Académico e Património

As instalações do Conservatório de Música do Porto têm evoluído ao longo dos anos, proporcionando aos alunos e professores um ambiente adequado ao ensino musical de alta qualidade. A instituição conta com salas de aula e estúdios apropriados para a prática instrumental e coral, além de espaços dedicados a concertos e audições internas. O conservatório também promove um ambiente de grande intercâmbio artístico, onde os alunos têm a oportunidade de atuar regularmente em público, participar em masterclasses com músicos de renome e colaborar em projetos e eventos culturais. Contém um excelente auditório, estúdio de gravação e salas apropriadas e preparadas para os diferentes tipos de aulas do ensino de música, sendo as salas acusticamente isoladas. Dispõe também de um espólio de grande valor histórico e didático, de diversas personalidades musicais de relevo tais como partituras, livros, obras de arte, instrumentos musicais, documentação, objetos pessoais ou institucionais.

4.5 Curso de Jazz - Improvisação

O Curso de Jazz do Conservatório de Música do Porto (CMP) representa uma vertente inovadora e dinâmica dentro da oferta educativa da instituição, refletindo uma crescente abertura a práticas musicais que vão além do repertório clássico tradicional. Disponível tanto para instrumentos como para canto, o curso oferece aos alunos a oportunidade de explorar a linguagem do jazz, com ênfase na improvisação, na criatividade e na expressão individual. A improvisação, uma das características mais marcantes do jazz, é trabalhada de forma sistemática, permitindo que os alunos desenvolvam habilidades como a audição ativa, a espontaneidade e a capacidade de interagir musicalmente em grupo.

A prática da improvisação no CMP reflete, em parte, a abordagem tradicional do ensino de música em Portugal, que historicamente tem privilegiado a formação técnica e interpretativa baseada na notação musical. No entanto, nos últimos anos, tem-se verificado um movimento crescente para integrar a improvisação no currículo, não apenas no jazz, mas também em instrumentos clássicos. Esta mudança segue tendências globais no ensino da música, que buscam desenvolver a criatividade e a expressividade dos alunos, preparando-os para um cenário musical cada vez mais diversificado e exigente.

No contexto do jazz, a improvisação é uma componente central do currículo. Os alunos são incentivados a explorar diferentes estilos e linguagens dentro do género, desde o jazz tradicional até abordagens mais contemporâneas. Através de aulas práticas, workshops e performances em grupo, aprendem a improvisar com base em estruturas harmónicas, escalas e motivos melódicos, desenvolvendo a capacidade de criar música de forma espontânea e coerente. A prática em conjunto, seja em pequenos combos ou em grandes formações, é essencial para que os alunos compreendam a dinâmica da improvisação em grupo, aprendendo a ouvir, reagir e dialogar musicalmente com os outros músicos.

Apesar do foco no jazz, a prática da improvisação tem começado a ganhar espaço também no ensino de instrumentos clássicos no CMP. Embora tradicionalmente a improvisação não fizesse parte do ensino estruturado nas instituições clássicas em Portugal, alguns professores têm começado a incorporar esta prática nas suas aulas, principalmente nas disciplinas de Formação Musical e em projetos extracurriculares. A improvisação é vista como uma ferramenta valiosa para estimular a criatividade, a audição ativa e a liberdade expressiva dos alunos, competências que são cada vez mais valorizadas no mundo musical contemporâneo.

No entanto, a integração da improvisação no ensino clássico ainda enfrenta desafios. Muitos alunos, habituados a seguir partituras de forma rigorosa, sentem uma barreira psicológica ao experimentar a improvisação, que é frequentemente associada ao jazz ou a géneros populares. Além disso, a falta de formação específica de alguns professores na área da improvisação limita a sua aplicação nas aulas. A preparação

para exames, que continua a ser amplamente baseada na execução de repertório fixo, também dificulta a adoção de práticas mais livres e criativas.

Capítulo II | Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

A Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada revela-se fundamental para a formação de professores, aprimorando e complementando as suas abordagens pedagógicas na transmissão de conceitos e conhecimentos aos alunos. Esta unidade curricular é eficaz e valiosa até mesmo para mestrandos com experiência prévia em ensino, pois permite o desenvolvimento de competências pedagógicas através da observação de aulas e da prática ativa de ensino. Com mais de 20 anos de experiência como docente, foi na observação das aulas com o Prof^o Manuel Luís. A oportunidade de observar aulas de uma perspetiva externa, com um olhar renovado, numa instituição de reputação como o Conservatório de Música do Porto e sob a orientação de um profissional de excelência, foi sem dúvida uma experiência gratificante.

A Prática de Ensino Supervisionada foi realizada durante o ano letivo de 2024-2025 no Conservatório de Música do Porto. Foram observados três tipos de aulas: uma aula de trompete com um aluno do ensino básico 1º ano, uma aula de trompete com um aluno do ensino secundário 7º ano e uma aula de classe de conjunto Orquestra Jazz com alunos de ambos os ensinos. As aulas observadas foram lecionadas pelos professores Manuel Luís e Paulo Carvalho. Todas as aulas tinham a duração de 45 minutos, proporcionando uma visão abrangente e detalhada das dinâmicas de ensino em diferentes contextos e níveis.

Neste capítulo, irei abordar a organização da prática educativa, o perfil dos alunos com os quais tive contacto durante o ano letivo. Em seguida, descreverei a observação da prática docente e da Prática de Ensino Supervisionada, detalhando as aulas observadas, lecionadas e supervisionadas, bem como as atividades extracurriculares que foram realizadas. Para uma melhor organização das

informações, apresentarei um cronograma das aulas observadas e, por fim, farei uma reflexão crítica sobre a experiência da Prática de Ensino Supervisionada.

2. Organização da Prática Educativa

Optei pelo Conservatório de Música do Porto entre as opções disponíveis próximas da minha residência, local de trabalho e de estudo, por se tratar de uma instituição de renome e excelência, reconhecida pela qualidade do seu corpo docente. Na escolha do professor, procurei um docente que tivesse uma agenda coincidente com a minha e que tivesse bom feedback de ex-alunos e colegas.

A prática pedagógica começou no início de mês de outubro de 2024 e terminou no fim de mês de junho de 2025, contendo algumas interrupções pelo meio. As aulas supervisionadas decorreram nos dias 28 de outubro e 19 de maio de 2025.

2.1. Caracterização do Perfil dos Alunos

Na Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada, de acordo com a compatibilidade de horários com o professor Manuel Luís, pude observar aulas de dois alunos de trompete do Conservatório de Música do Porto. Relativamente às aulas de trompete, observadas, o aluno do ensino básico estava em regime articulado, no 1º grau / 5º ano e o aluno de ensino secundário estava em regime supletivo, no 7º grau / 11º ano.

No que toca às aulas de classe de conjunto a Orquestra Jazz envolvia alunos do ensino básico e secundário do 7º aos 9º anos, ou seja, do 3º aos 5º graus, tanto em regimes integrados, como articulados. A formação fugia da formação clássica de Orquestra Jazz com secção rítmica, 5 saxofones, 4 trombones e 4 trompetes.

As aulas tinham 3 blocos de 45 minutos seguidos, a começar às 18:45 e a terminar às 21:05.

Alguns dos alunos tiveram a experiência de colaborar com a Orquestra Jazz de Lichtenstein num concerto que foi um verdadeiro sucesso no Conservatório de Música do Porto no dia 05 de outubro de 2024

Aluno de Trompete Ensino Básico – 1º grau / 5º ano

O aluno começou a estudar trompete na Banda Marcial de Gueifães, tendo iniciado o seu primeiro ano de trompete no conservatório este ano letivo. A sua evolução tem sido promissora, apesar de algumas dificuldades iniciais resultantes da falta de acompanhamento técnico no início. O aluno demonstra interesse e motivação, revelando uma atitude positiva perante os desafios e uma vontade clara de melhorar o seu desempenho musical, apesar do seu lado mais introvertido.

Aluno de Trompete Ensino Secundário – 7º grau / 11º ano

No ano letivo de 2024-2025, a aluno estudava no CMP em regime supletivo, tendo dois blocos seguidos de 45 minutos por semana. A aluno está em processo de correção de embocadura onde se nota alguma dificuldade nos registos superiores. Mesmo com um repertório adaptado o aluno teve alguma dificuldade em tocar as peças e os estudos de maneira confortável, tirando isso o aluno é aplicado e não foi por falta de estudo que esse progresso não aconteceu.

Orquestra Jazz – Regime Básico e Secundário

A Orquestra Jazz do Conservatório de Música do Porto é composta por uma flauta, 2 oboés, 2 trompas, 5 trompetes, um vibrafone, uma bateria, 2 pianos, 2 saxofones altos, baixo elétrico, um barítono

3. Observação da Prática Docente e Prática de Ensino Supervisionada

3.1. Programa curricular

Em seguida, apresentam-se os conteúdos apresentados nas disciplinas. Podemos observar a ênfase na parte técnica do instrumento, na parte da orquestra o repertório foi dedicado ao músico Quincy Jones.

Orquestra de Jazz CMP

Direção, Paulo Carvalho

Concerto, Dia Internacional do Jazz - Quincy Jones

Programa:

Hard Sock Dance, Quincy Jones

Walk Don't Run, Johnny Smith

Moanin', Bobby Timmons

Let The Good Times Roll, Louis Jordan

Happy Faces, Sonny Stitt

Dreamsville, Henry Mancini

Nice & Easy, Marilyn e Alan Bergman, Lew Spence

Soul Bossa Nova, Quincy Jones

Arranjos, transcrições e adaptações: Quincy Jones, Nelson Riddle, Sammy Nestico e Paulo Carvalho

Planificação Anual – 5º ANO/1.º GRAU

Conteúdos

Programáticos	Técnicos e de domínio do instrumento	Expressão musical
Recapitulação e solidificação de bases: - Embocadura; - Postura; - Respiração; - Flexibilidade; - Articulação - Som;	- Fortalecimento da embocadura; - Aperfeiçoamento da postura de acordo com o crescimento do aluno; - Aperfeiçoamento da respiração diafragmática; - Flexibilidade lenta; - Sistematização da articulação; - Aperfeiçoamento do som;	- Sensibilização para a importância da postura na expressão musical; - Qualidade e diversidade do som (noções básicas de cores);
Escalas: - Diatónicas maiores; - Diatónicas menores: naturais, harmónicas e melódicas; - Escalas cromáticas;	- Posições; - Articulação: Staccato e Legatto; - Afinação; - Intervalos: 2ª, 3ª e 4ª;	Idem + - Articulação: Staccato e Legatto; - Pulsação;
Estudos: - "Teach the trumpet" – Terry Cathrine - "The Beginning Trumpeter" – The S. Hering - "50 Recreational studies" – Sigmund Hering - "Método Arban"	Idem + - Aperfeiçoamento da leitura; - Técnica de acordo com a objectividade e especificidade do estudo;	Idem + - Ritmo, frases musicais e agógicas (de acordo com o carácter e a especificidade do estudo);
Peças: - "Easy Classic Pieces" – Sigmund Hering - "Trumpet Star" – Book 1 - "Holiday Notes" – Paul Harris - "Humoresque" – M. Poot	Idem	Idem + - Carácter e forma;

Objectivos

Conhecimentos (Saber)	Competências (Saber fazer)	Atitudes (Saber ser)
- Reconhecer a importância da postura a vários níveis: técnico e de expressão musical; - Reconhecer a importância da respiração;	- Ter uma postura correcta; - Respirar correctamente; - Articular as notas correctamente e de forma sistemática, no Staccato e no Legatto; - Conseguir uma boa qualidade de som;	- Desenvolver o sentido de responsabilidade; - Desenvolver a capacidade de concentração;
- Reconhecer e diferenciar as escalas diatónicas maiores e menores naturais, harmónicas e melódicas; - Associar as notas às posições;	- Executar as escalas numa oitava, afinadas e com diferentes articulações (Staccato e Legatto) num tempo lento num tempo moderado;	Idem + - Planificação metódica do estudo;
- Compreender a utilidade, o objectivo e o carácter do estudo; - Saber como estudar o estudo;	- Executar os estudos de acordo com o seu carácter e especificidade, aplicando os conceitos dados e trabalhados nas aulas: ritmo, frase musical e agógica;	Idem
- Compreender o carácter da peça; - Reconhecer a forma/estrutura da peça; - Saber como estudar a peça;	- Executar a peça de aplicando os conceitos dados e trabalhados nas aulas: ritmo, frase musical, agógica, carácter e forma; - Ter uma boa postura em palco;	- Desenvolver a sensibilidade, a curiosidade e o gosto face ao instrumento e à música; - Desenvolver o gosto pelas apresentações públicas; - Desenvolver a responsabilidade e a autonomia em palco;

Avaliação:

Assiduidade, pontualidade, material, interesse, empenho, desenvolvimento técnico, desenvolvimento artístico, aquisição e aplicação de conceitos e conhecimentos, trabalho realizado em casa audições e provas de avaliação;

Obs: O Prof. pode utilizar outros métodos que não constem no programa, que ache relevantes para o desenvolvimento quer técnico-artístico do aluno. O mesmo se aplica em relação a peças. Logo que sejam de grau de dificuldade superior ou equivalente ao grau referido.

Planificação Anual – 11º ANO/7.º GRAU
Conteúdos

Programáticos	Técnicos e de domínio do instrumento	Expressão musical
Recapitulação e solidificação de bases: - Postura; - Embocadura; - Respiração; - Flexibilidade; - Articulação; - Som; - Aquecimento;	- Aperfeiçoamento da postura de acordo com o crescimento do aluno; - Fortalecimento muscular da embocadura; - Respiração diafragmática: trabalhar o diafragma e os músculos abdominais; - Leveza na flexibilidade rápida; - Sistematização da articulação: Staccato simples, duplo e triplo e Legatto; - Aperfeiçoamento do som; - Abordagem objectiva e responsável ao aquecimento;	- A importância da postura na expressão musical; - Qualidade e diversidade do som (cores: <i>vibrato, tenuto, escuro, brilhante</i>);
Escalas: - Escalas diatónicas maiores, diatónicas menores naturais, harmónicas e melódicas e escalas cromáticas; - Arpejos perfeitos maiores e menores e de sétima da dominante;	- Articulação: Staccato simples, duplo e triplo e Legatto; - Afniação; - Velocidade da vara;	Idem + - Pulsação;
Estudos: - "Método Arban" - "ÉtudesNouvells" - Maxime-Alphonse 2º Caderno - "Seize Études" – E. Bozza - "16 Exercices de Transpositions" – Bolet - "12 Grandes Capricios" – J. F. Galay	Idem + - Leitura; - Técnica de acordo com o carácter, objectividade e especificidade do estudo; - Rapidez de raciocínio e aplicação dos conceitos adquiridos na leitura à primeira vista;	Idem + - Ritmo, frases musicais, agógica, forma e carácter de acordo com a objectividade e especificidade do estudo; - Frase musical, som e articulação de acordo com o carácter e o estilo do excerto;
Peças: - "Suite" – E. Baudrier - "Scherzo Apassionato" – Albespric - "Facilita" – T. Hartmann - "Sonata" – P. Hindemith	Idem	Idem + - Envolvimento emotivo com a música; - A importância da postura em palco na expressão musical;

Objectivos

Conhecimentos (Saber)	Competências (Saber fazer)	Atitudes (Saber ser)
- Conhecer a importância da postura e da respiração a vários níveis: técnico e de expressão musical; - Compreender a importância do aquecimento para o estudo diário e a longo prazo;	- Ter uma postura correcta; - Respirar correctamente; - Articular as notas de forma consciencializada e sistemática em Staccato simples, duplo e triplo e em Legatto; - Fazer um aquecimento diário objectivo;	- Ser responsável na sua relação com a música; - Desenvolver a capacidade de concentração; - Desenvolver o espírito crítico e auto-crítico; - Planificação metódica do estudo;
- Reconhecer e diferenciar as escalas diatónicas maiores, menores e cromáticas; - Reconhecer e diferenciar os arpejos maiores, menores e de sétima da dominante;	- Executar as escalas e arpejos em diferentes articulações, diferentes pulsações e em duas oitavas;	Idem
- Reconhecer a utilidade, o objectivo e a especificidade do estudo; - Saber como estudar o estudo; - Reconhecer e contextualizar o excerto orquestral;	- Executar o estudo aplicando os conceitos dados e trabalhados nas aulas: ritmo, frase musical, agógica, carácter e forma; - Executar o excerto de acordo com o seu estilo e carácter (contexto); - Executar as leituras à primeira vista respeitando todas as indicações dadas;	Idem + - Desenvolver a curiosidade face à musica orquestral;
- Compreender e reconhecer o carácter, a forma e a estrutura da peça; - Saber como estudar a peça;	- Executar a peça respeitando o seu estilo e aplicando os conceitos dados e trabalhados nas aulas: ritmo, frase musical, agógica, carácter e forma; - Ter uma boa postura em palco;	Idem + - Desenvolver a sensibilidade, a curiosidade e o gosto aze ao instrumento e à musica; - Desenvolver o gosto pelas apresentações públicas; - Desenvolver a responsabilidade e a autonomia em palco;

Avaliação: Assiduidade, pontualidade, material, interesse, empenho, desenvolvimento técnico, desenvolvimento artístico, aquisição e aplicação de conceitos e conhecimentos, trabalho realizado em casa audições e provas de avaliação;

Obs: O Prof. pode utilizar outros métodos que não constem no programa, que ache relevantes para o desenvolvimento quer técnico-artístico do aluno. O mesmo se aplica em relação a peças. Logo que sejam de grau de dificuldade superior ou equivalente ao grau referido.

3.2. Critérios de Avaliação

Os critérios avaliativos assumem um papel central na monitorização do progresso discente e na adequação das estratégias pedagógicas às necessidades individuais dos alunos. No Conservatório de Música do Porto, a avaliação dos estudantes assenta em parâmetros que englobam tanto o domínio técnico quanto a responsabilidade artística, assegurando uma formação musical integral e equilibrada.

No decorrer do estágio pedagógico, acompanhei discentes de dois níveis de ensino: o 2.º ciclo do básico e o ensino secundário. Os critérios aplicados a estes grupos contemplam competências como a proficiência técnica instrumental, a fluência na leitura de partituras, a maturidade interpretativa e o domínio técnico do instrumento.

Tais componentes permitem uma análise rigorosa do desempenho dos alunos, fomentando o seu desenvolvimento progressivo.

Contudo, a análise dos programas curriculares revela a ausência de uma abordagem criativa, evidenciando que os programas dedicados aos instrumentos de metais mantêm uma forte ênfase na componente técnica, com escassa exploração de vertentes como a improvisação, linguagens alternativas ou metodologias que valorizem a identidade musical dos discentes. Verifica-se uma relutância em integrar no currículo a dimensão criativa do trompetista, o que representaria um contributo significativo para a formação de músicos versáteis, dinâmicos e com singularidade expressiva.

Saber Estar		Saber Fazer	
15%		85%	
Dominios / Atitudes	Descritores	Instrumentos	
Responsabilidade	De acordo com o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória, o aluno deve ser capaz de: <ul style="list-style-type: none"> Organização e método de trabalho Interesse, empenho e iniciativa. Demonstrar uma boa atitude em público. Apresentação e organização do material na aula. Evidenciar sentido de responsabilidade, empenho e esforço em melhorar e aprender. 	Observação direta	
Respeito / Cumprimento de Regras	<ul style="list-style-type: none"> Ser assíduo e pontual. Conhecer e cumprir as regras de funcionamento da Escola. Interagir com tolerância, respeitar e colaborar com os colegas, professores e funcionários. Adotar comportamentos adequados em contextos de cooperação, partilha e colaboração. 		
Autonomia	<ul style="list-style-type: none"> Manifestar autonomia na realização das tarefas. Autoavaliação: promoção de autoconceito e autoestima. 		

Segundo Ciclo

Os critérios específicos de avaliação distribuem-se pelos domínios a seguir apresentados, segundo as grandezas definidas nos critérios gerais:

Página 1 de 2

Saber Estar		Saber Fazer	
15%		85%	
Dominios / Atitudes	Descritores	Instrumentos	
Sensorial	<ul style="list-style-type: none"> Distinguir auditivamente os registos do instrumento. Desenvolver uma consciência corporal e de respiração. Reconhecer auditivamente escalas maiores e menores e respetivos arpejos. Tocar melodias, podendo ser previamente memorizadas. 	Avaliação Contínua (75%) Prova Prática (25%)	
Leitura e Prática	<ul style="list-style-type: none"> Dominar os procedimentos básicos da técnica instrumental do respetivo instrumento: pulsação com apoio, pulsação sem apoio. Desenvolver a capacidade de coordenar ambas as mãos. Compreender o ritmo e a métrica musical. Trabalhar a aquisição de uma postura corporal e instrumental correta, numa perspetiva de evitar tensões e contrações musculares, e tendo uma embaçadura adequada. Executar convenientemente em legato e staccato. Desenvolver progressivamente a leitura musical com o instrumento. Dominar as escalas maiores e menores e respetivos arpejos. Ser capaz de desenvolver gradualmente a velocidade e a regularidade da pulsação, integrando o uso do metrónomo. 		
Criação	<ul style="list-style-type: none"> Produzir, através do instrumento musical sons em diferentes registos de altura. Adquirir, ainda que de forma residual, a capacidade de concentração e autonomia para o estudo individual. Criar variações simples de frases musicais. 		

Classificação Interna de Frequência			
Períodos	1º	2º	3º
	N1 = NP1	N2 = (NP1+NP2) / 2	*N3 = (NP1+NP2+NP3) / 3

Classificação Final – Nota Interna de Frequência $0,75 \times N3 + 0,25PA$

N1 (Nota do 1º Período); N2 (Nota do 2º Período); N3 (Nota do 3º Período); PA (Prova de Avaliação)

A avaliação quantitativa trimestral, do trabalho desenvolvido pelo aluno, é atribuída em níveis de 1 a 5.

Página 1 de 2

3.3. Observação de Aulas

Todas as aulas observadas no ano letivo de 2024/2025 foram calendarizadas no início do período académico, de forma a harmonizar os horários entre o professor cooperante e o estagiário. As observações decorreram semanalmente, tendo sido uma oportunidade privilegiada para acompanhar o trabalho do Professor Manuel Luís, um docente de reconhecida excelência, e da sua turma no Conservatório de Música do Porto. O planeamento das aulas, tanto as ministradas como as supervisionadas, foi realizado em

colaboração com o professor cooperante e o professor supervisor, assegurando uma coerência pedagógica e uma definição clara de objetivos.

As observações integraram-se no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada, sendo registadas em grelhas de observação. Os relatórios pormenorizados de cada aula encontram-se disponíveis no Anexo I.

O professor cooperante demonstrou uma atitude recetiva desde o primeiro contacto, incentivando a minha participação ativa e a partilha de perspetivas sempre que pertinente. Nas aulas de trompete, a sessão iniciava-se com exercícios de embocadura utilizando apenas o bocal, seguidos de notas longas e *bedding* para ativar a musculatura labial. Por sua vez, as aulas de Orquestra Jazz começavam sistematicamente com a leitura de uma nova peça, promovendo a prática de leitura à primeira vista e a coesão sonora do ensemble. A competência pedagógica dos professores era evidente, conseguindo manter um ambiente sempre ativo sem nunca cair na monotonia.

Na Orquestra Jazz, o Professor Paulo Carvalho recorria frequentemente a narrativas históricas e contextuais, facilitando a compreensão e a interpretação das obras pelos alunos. Já nas aulas de trompete, o Professor Manuel Luís destacava-se pela precisão técnica e clareza nas correções, características que corroboram muitos dos princípios pedagógicos que defendo no ensino deste instrumento, tanto no ensino básico como no secundário. Esta convergência de metodologias facilitou a minha integração no contexto de aula e a relação com os discentes.

O Conservatório dispõe de instalações adequadas ao ensino do trompete, incluindo salas equipadas com piano para acompanhamento no aquecimento, isolamento acústico eficiente, espelhos para correção postural e de embocadura, e todos os recursos necessários para uma aprendizagem eficaz. A sala destinada à Orquestra Jazz também oferecia condições favoráveis, estando sempre organizada de modo a otimizar o tempo de ensaio. O repertório era distribuído antecipadamente, permitindo que os músicos se focassem exclusivamente na prática musical a partir do momento em que ocupavam os seus lugares.

3.4. Lecionação

Nas sessões de trompete em que assumi um papel interveniente, o professor cooperante concedeu-me plena autonomia na condução pedagógica, criando um ambiente propício à prática docente. A afinidade metodológica entre as nossas abordagens de ensino permitiu uma consolidação recíproca de conceitos, proporcionando aos discentes uma validação dual de princípios técnicos e artísticos fator que se revelou particularmente benéfico para o seu desenvolvimento.

Observou-se, em diversas ocasiões, uma capacidade de assimilação imediata por parte dos alunos, fenómeno atípico no contexto do ensino instrumental, onde habitualmente se verifica a necessidade de um período mais dilatado para a interiorização de conteúdos. Esta prontidão na compreensão permitiu intervenções pedagógicas eficazes durante o decurso das próprias aulas.

O processo decorreu sem quaisquer constrangimentos, facto atribuível não apenas à receptividade dos discentes, mas também à estratégia integradora do professor cooperante, que sistematicamente me incluía nas discussões pedagógicas emergentes. Esta dinâmica colaborativa potenciou significativamente a eficácia do processo de ensino-aprendizagem, reforçando a coesão do grupo turma.

As planificações das aulas lecionadas foram partilhadas com o professor supervisor e podem ser consultadas no Anexo II. Apesar do planeamento prévio, ajustes foram necessários durante as aulas, como é comum na prática docente.

3.5. Supervisão

As aulas de trompete do ensino básico e secundário, no âmbito da prática supervisionada, decorreram respetivamente a 28 de outubro e 19 de maio de 2025. A sessão de Orquestra Jazz realizou-se a 01/10/24 e 13/05/25 conforme calendarização estabelecida. Para cada intervenção pedagógica, elaborei uma planificação pormenorizada em estreita colaboração com o professor cooperante, garantindo:

- Adequação curricular aos programas disciplinares em vigor
- Continuidade face ao trabalho desenvolvido nas aulas anteriores
- Articulação com os objetivos de aprendizagem definidos

As planificações completas encontram-se devidamente sistematizadas no Anexo II deste relatório, integradas na documentação pedagógica das aulas ministradas. Durante a implementação, verificou-se a necessidade de realizar ajustes em tempo real, demonstrando:

- Flexibilidade pedagógica perante as necessidades emergentes dos alunos
- Capacidade de adaptação aos diferentes ritmos de aprendizagem
- Sintonia com o contexto específico de cada aula

Os discentes demonstraram notável receptividade tanto à minha presença como às propostas pedagógicas apresentadas, facto que contribuiu significativamente para o sucesso das intervenções. Esta abertura permitiu estabelecer uma dinâmica de trabalho produtiva e um ambiente de aprendizagem colaborativo.

3.6. Atividades Extracurriculares

Nos dias 5 de outubro de 2024, pelas 21h00, teve lugar no Auditório do Conservatório de Música do Porto (CdMP) um concerto em parceria com a *Big Band* de Liechtenstein, no qual participei ativamente enquanto organizador e músico.

Este evento constituiu uma experiência extremamente enriquecedora, tanto para os alunos da Orquestra Jazz do Conservatório como para todos os envolvidos, ao proporcionar um contexto de performance profissional ao lado de músicos experientes.

No dia 30 de abril, realizou-se uma audição, que teve como tema uma homenagem a Quincy Jones.

Ao longo de todo o processo desde os ensaios até ao momento do concerto foi notória a autonomia e o profissionalismo demonstrados pelos alunos. Eles adaptaram-se com maturidade às exigências de um projeto desta dimensão, assumindo responsabilidades e

mostrando grande capacidade de trabalho em equipa. O apoio do professor Paulo Carvalho foi fundamental, desde a preparação dos alunos até aos ajustes nos arranjos, garantindo que o repertório fosse adequado ao nível técnico e artístico do grupo. O seu acompanhamento próximo assegurou que todos estivessem confiantes e bem preparados para o concerto. O resultado foi um espetáculo de elevada qualidade, onde os alunos do CdMP demonstraram não apenas competência técnica, mas também uma postura artística coerente com o meio profissional. O diretor da *Big Band* de Liechtenstein destacou o alto nível dos estudantes e a forma como a escola os prepara para situações reais de performance, reforçando a excelente reputação do Conservatório.

Esta iniciativa serviu como um exemplo prático da importância de colaborações que aproximem os alunos da realidade profissional, consolidando o seu percurso formativo. O sucesso do evento comprova que projetos desta natureza devem ser incentivados, contribuindo para a formação de músicos mais completos e preparados para os desafios do mundo artístico. O relatório desta prática poderá ser encontrado nos anexos.

3.7 Cronogramas

Passo agora à apresentação dos cronogramas referentes às aulas observadas e lecionadas de trompete, nos níveis básico e secundário, bem como à prática de conjunto na Orquestra de Jazz. As aulas de trompete são organizadas em dois blocos de 45 minutos cada, enquanto a classe de conjunto é composta por três blocos de 45 minutos.

Cronograma das aulas de Trompete do Ensino Básico, Secundário

Semana	Data	Básico	Secundário
1	28/10/24	observação	observação
2	04/11/24	observação/cooperada	observação/cooperada
3	11/11/24	leçãoção	leçãoção
4	09/12/24	leçãoção	leçãoção
5	16/12/24	leçãoção	leçãoção
6	20/01/25	leçãoção	leçãoção

7	27/01/25	lecionação	lecionação
8	03/02/25	lecionação	lecionação
9	19/05/25	lecionação	lecionação

Cronograma das aulas de Prática de Conjunto - Orquestra Jazz

Semana	Data	Básico	Secundário
1		observação	observação
2	05/10/24	supervisão/audição	supervisão/audição
3	05/11/24	lecionação	lecionação
4	19/11/24	lecionação	lecionação
5	07/01/25	lecionação	lecionação
6	14/01/25	lecionação	lecionação
7	04/02/25	lecionação	lecionação
8	11/02/25	lecionação	lecionação
9	25/03/25	lecionação	lecionação
10	22/04/25	lecionação	lecionação
11	30/04/25	audição	audição
12	03/06/25	lecionação	lecionação
13	13/06/25	audição	audição

4. Reflexão sobre a Prática Pedagógica

Frequentar esta unidade curricular proporcionou-me a oportunidade única de observar e analisar as aulas do professor Manuel Luís, um docente com vasta experiência pedagógica, particularmente no ensino de trompete. Esta experiência permitiu-me confrontar as minhas próprias metodologias com abordagens já consolidadas, mas distintas daquelas que utilizava até então.

Como professor de trompete com algum percurso, reconheço que esta observação desencadeou em mim um processo de autoavaliação crítica, levando-me a repensar estratégias de ensino, comunicação e motivação dos alunos. O professor Manuel Luís demonstrou uma capacidade notável de adaptar o seu método a diferentes perfis de estudantes, equilibrando rigor técnico com criatividade pedagógica. Esta flexibilidade inspirou-me a adotar uma postura mais ativa e reflexiva sobre o que define um bom professor – não apenas no domínio instrumental, mas também na capacidade de transmitir conhecimento de forma clara e estimulante.

Além disso, contactei com novas ferramentas e dinâmicas de aula que poderei incorporar na minha prática docente, tanto com os meus atuais alunos como em futuros contextos de ensino. Um aspeto que me marcou foi a forma como o professor conjuga a precisão técnica com a expressividade musical, algo que procurarei desenvolver ainda mais nos meus estudantes. Em Portugal, nota-se uma crescente abertura por parte das instituições de ensino e dos docentes para metodologias inovadoras, que visam um ensino mais completo e adaptado às necessidades dos alunos. Esta evolução motiva-me a participar ativamente neste processo de renovação pedagógica, contribuindo com a minha experiência, mas também com a vontade de aprender e melhorar continuamente.

5. Conclusão

Esta experiência de observação e reflexão pedagógica, no âmbito da unidade curricular, permitiu-me consolidar uma visão mais abrangente e crítica do ensino do trompete. A oportunidade de acompanhar as aulas do professor Manuel Luís e Paulo Carvalho, foram fundamentais para reconhecer que um bom professor não se limita a transmitir conhecimentos técnicos, mas deve também saber adaptar-se aos alunos, inspirar motivação e cultivar o desejo de estudar música.

Além disso, esta reflexão reforçou o meu entendimento de que o ensino da música está em constante evolução, e que nós, professores, devemos acompanhar essas mudanças, promovendo um ambiente de aprendizagem mais dinâmico e altruísta. A crescente abertura das escolas portuguesas a metodologias modernas, é um sinal positivo, e sinto-me motivado a contribuir ativamente para este progresso, aplicando as lições aprendidas e continuando a aperfeiçoar a minha prática docente.

Em síntese, compreendi que a evolução de um educador não se limita à sua vivência isolada, mas floresce no diálogo constante e na troca de saberes com outros profissionais e alunos. Esta interdependência pedagógica cria um ecossistema de ensino mais rico, onde o verdadeiro beneficiário é o estudante, que passa a receber uma formação musical mais abrangente, personalizada e atenta ao desenvolvimento das suas capacidades artísticas individuais.

Capítulo III | Projeto de Investigação

1. Introdução

*"Educar é ensinar a pensar, não a repetir; é mostrar que a vida se inventa a cada instante."
Agostinho da Silva*

O impulso inicial para esta investigação surgiu da constatação de uma lacuna significativa no ensino académico formal: a ausência de metodologias estruturadas para o desenvolvimento da improvisação musical. Esta limitação torna-se particularmente

evidente quando comparada com abordagens pedagógicas alternativas, nas quais a criatividade e a inovação assumem um papel central.

A minha experiência pessoal como músico com formação em jazz, que optou por realizar um recital em trompete clássico, revelou-me, na prática, os desafios colocados por esta dicotomia. Percebi, então, que a improvisação competência naturalmente associada ao jazz poderia oferecer contributos valiosos ao universo da música clássica, caso fosse abordada de forma sistemática. Esta percepção tornou-se o cerne do meu projeto: desenvolver ferramentas que possam enriquecer o campo académico, facilitando a transição de músicos entre estilos e ampliando as suas possibilidades expressivas.

Enquanto educador, procuro formar músicos completos, não meros instrumentistas especializados num único estilo. A improvisação, neste contexto, transcende a simples execução sobre progressões harmónicas; trata-se de cultivar a capacidade de comunicação musical autêntica, de conduzir o ouvinte através da expressividade mais pura, seja com uma simples escala diatónica ou estruturas mais complexas.

As minhas observações em contexto de sala de aula confirmam que esta aptidão é inata nas crianças, mas tende a atrofiar-se progressivamente devido a currículos rígidos e a determinados dogmas educacionais. As discussões travadas nas aulas de Sociologia da Educação reforçaram esta percepção, ao evidenciar o papel limitador que os sistemas formais de ensino podem exercer sobre a criatividade.

As aulas de improvisação com o Professor António Aguiar levaram-me a refletir profundamente sobre a natureza desta prática. Um aspeto particularmente revelador foi o facto de, sendo eu o único aluno com formação em jazz na turma, as aulas nunca se terem centrado nesse género musical e, ainda assim, todos os meus colegas terem conseguido improvisar com naturalidade.

Esta experiência levou-me a questionar: se a capacidade de improvisar é inerente a qualquer músico, independentemente do seu percurso, por que razão os instrumentistas clássicos apenas têm contacto com esta abordagem numa disciplina específica, em vez de a integrarem de forma transversal ao longo de toda a sua formação? Porque não incluir a improvisação no estudo quotidiano do instrumento, como parte orgânica do desenvolvimento musical?

Da minha parte, estas questões merecerão particular atenção ao longo do meu percurso. Espero, genuinamente, que esta perspetiva possa inspirar outros colegas e professores a adotar esta visão sobre o ensino da música e a encorajar mais músicos a explorarem o potencial transformador da improvisação.

1.1 O que é improvisação?

“Improvisation is the process of spontaneously creating fresh music in performance, drawing upon a vocabulary of pre-existing musical ideas while also allowing space for invention and emotional expression.” Paul Berliner (1994) – *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*

“Improvisation is not the opposite of composition, but a form of composition that takes place in real time.” Bruno Nettl (1998) – *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*

“Improvisation is the real-time shaping of music through performance, where the musician becomes both composer and interpreter.” Keith Swanwick (1988) – *Music, Mind and Education*

Estas citações ajudam a clarificar o que realmente se entende por improvisação musical. No livro *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, os editores Bruno Nettl e Melinda Russell analisam práticas de improvisação em contextos musicais bastante distintos do canto lírico italiano ao jazz modal, da música clássica indiana ao gamelão javanês. Esta diversidade revela que a improvisação não pertence a um género específico, mas atravessa tradições e formas musicais.

Improvisar é, de certo modo, algo natural ao ser humano. Desde cedo, improvisamos nos gestos, na fala e também nos sons. No entanto, essa predisposição tende a ser diminuída com o avanço da formação musical formal, onde a ênfase recai maioritariamente na execução precisa do repertório. Por isso, torna-se pertinente repensar o papel da improvisação no ensino, reconhecendo-a como parte integrante do processo de aprendizagem musical e como um caminho para o desenvolvimento da escuta, da criatividade e da autonomia artística.

1.2 Breve contextualização Histórica da Improvisação no Jazz e na Música Clássica

Muito antes de o jazz se afirmar como linguagem musical autônoma no século XX, a improvisação ocupava um lugar central na tradição da música clássica europeia. Compositores como J. S. Bach, Mozart, Beethoven e Liszt eram admirados não apenas por suas obras escritas, mas também por sua capacidade de improvisar de forma livre e virtuosa em concertos e salões (Gioia, 2012). A prática da improvisação que hoje pode parecer distante do repertório erudito era, na verdade, uma habilidade essencial para o músico da época. No entanto, com o advento da música escrita como registo definitivo e a institucionalização dos conservatórios no século XIX, essa prática foi sendo gradualmente substituída por uma ênfase na interpretação fiel da partitura (Berliner, 1994).

Foi justamente o jazz, nascido da fusão de culturas africanas e europeias nos Estados Unidos, que resgatou e recolocou a improvisação no centro da criação musical. A partir dos anos 1920, o jazz não só revalorizou essa prática como também a transformou em um dos pilares de sua identidade estética e pedagógica. Esse processo alcançou legitimidade acadêmica com o surgimento de programas de jazz em instituições de ensino superior, como o histórico caso do Conservatório Hoch, em Frankfurt, em 1928, sob a direção de Bernhard Sekles e com aulas ministradas por Mátyás Seiber ambos vindos do universo da música clássica (Schütte, 2017).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a improvisação no jazz não representa uma ruptura radical com a tradição clássica, mas sim uma continuidade transformada, um novo caminho para uma prática que já foi central na formação dos músicos europeus. A trajetória de Seiber compositor erudito que ensinou jazz de maneira estruturada simboliza essa ponte entre os mundos, evidenciando como a improvisação transita entre estilos, épocas e linguagens musicais.

A introdução do jazz no meio acadêmico teve início de forma pioneira na Alemanha, mais especificamente no Conservatório Hoch, em Frankfurt am Main, em 1928. Sob a direção do compositor Bernhard Sekles, foi criado o primeiro programa curricular de jazz do mundo, algo inédito e polêmico para a época (Gioia, 2012).

Os cursos eram liderados por Mátyás Seiber, também húngaro, professor de composição e profundo conhecedor do jazz. Seiber publicou métodos como o *Schule für JazzSchlagzeug*, com conteúdos teóricos e práticos sobre improvisação. Uma gravação da banda de jazz do conservatório, realizada em 1931, encontra-se preservada nos arquivos da Rádio Alemã. No entanto, com a ascensão do regime nazista, o programa foi encerrado em 1933, já que tanto Sekles quanto Seiber eram judeus. O ensino de jazz só seria retomado na instituição em 1976, sob direção do trombonista Albert Mangelsdorff.

Na Áustria, a Academia de Música e Artes Cênicas de Graz criou, em 1964, um Departamento de Jazz e, em 1969, um Centro de Pesquisa de Jazz, tornando-se uma das primeiras instituições de ensino superior na Europa a oferecer uma estrutura formal e contínua para o estudo do gênero (Hobsbawm, 1993).

No Reino Unido, o Leeds College of Music (hoje Leeds Conservatoire) foi um dos pioneiros ao oferecer um curso formal de jazz a partir de 1965 (Leeds Conservatoire, 2025).

Nos Estados Unidos, a University of North Texas lançou, em 1947, o primeiro diploma universitário formal em Estudos de Jazz, com foco inicial em “Banda de Dança” (Dance Band). Durante duas décadas, essa foi a única universidade no mundo a oferecer um diploma voltado exclusivamente para o jazz (University of North Texas, 2025).

Já o Berklee College of Music, fundado em 1945 em Boston sob o nome de Schillinger House, foi pioneiro ao oferecer um currículo profissionalizante de jazz com foco em performance, improvisação e composição, embora ainda fora do sistema universitário tradicional (Berklee College of Music, 2025).

1.3 Definição e Importância da Improvisação no Ensino Musical.

Com base na minha experiência como professor, acredito que a introdução à improvisação para alunos de diferentes idades deve acontecer de maneira distinta, por exemplo, com alunos de 6 ou 7 anos deve acontecer por meio da brincadeira e de jogos com objetivos bem definidos. A improvisação, nessa faixa etária, nasce de forma espontânea, quase sempre a partir do desejo natural da criança de explorar o instrumento, criar sons diferentes e inventar frases e ideias próprias.

Muitas vezes, quando proponho um exercício mais técnico ou direto, são os próprios alunos que sugerem transformá-lo em uma brincadeira. Esse movimento revela algo importante: a improvisação, para eles, é essencialmente uma forma de brincar e, nesse contexto, brincar torna-se uma poderosa ferramenta pedagógica.

Vejo, portanto, que a improvisação, nessa etapa do desenvolvimento musical, pode e deve ser entendida como um jogo musical. O grande benefício dessa abordagem é que, ao brincar, os alunos já estão efetivamente a improvisar mesmo sem saber. Mais tarde, quando apresentamos a improvisação “formalmente”, ela já lhes é familiar, pois nada mais é do que uma continuação daquilo que faziam naturalmente através da brincadeira.

Um exemplo simples disso é o aquecimento com o trompete utilizando notas aleatórias dentro da escala diatônica de Dó, tocadas apenas com valores rítmicos de mínimas. Com esse tipo de exercício, os alunos se libertam dos automatismos dos métodos tradicionais, como os de Louis Maggio, Charles Colin ou Herbert L. Clarke. Esses métodos são valiosos, pois contêm os fundamentos essenciais da técnica do trompete, mas o que procuro fazer é explorar esses mesmos fundamentos de forma criativa e lúdica.

Costumo, inclusive, evitar usar a palavra “improvisar” com crianças muito pequenas, substituindo-a por “brincar”, já que a ideia de brincadeira ainda faz parte do universo cotidiano delas. Isso torna a prática do trompete mais leve, prazerosa e naturalmente musical, sem a pressão de conceitos técnicos complexos.

1.4 Justificativa Teórica e Objetivos do Trabalho

O impulso inicial para esta investigação surgiu da constatação de uma lacuna significativa no ensino acadêmico formal: a ausência de metodologias estruturadas para o desenvolvimento da improvisação musical. Esta limitação torna-se especialmente evidente quando comparada com abordagens pedagógicas alternativas, nas quais a criatividade e a inovação desempenham um papel central no processo formativo.

O objetivo principal deste trabalho é organizar e sistematizar uma série de exercícios que auxiliem alunos e professores na exploração da improvisação de forma pessoal e original. Para tal, irei apresentar e analisar exercícios aplicados em contexto real de ensino, desenvolvidos tanto a partir da minha prática com alunos como das minhas próprias experiências profissionais.

1.5 Relevância Prática

A relevância prática deste trabalho reside na possibilidade de integrar a improvisação musical de forma estruturada e acessível no contexto do ensino formal, especialmente dentro da formação clássica, onde essa competência é frequentemente pouco abordada. Ao propor estratégias pedagógicas que valorizam a criatividade, este estudo oferece ferramentas concretas para professores e alunos ampliarem sua linguagem musical e expressão artística, indo além da simples reprodução de repertório e métodos.

No campo educacional, a improvisação pode ser uma poderosa aliada na construção de uma aprendizagem mais ativa e sólida. Ao incentivar a escuta ativa, a tomada de decisão e interação musical desde os primeiros anos de estudo, os exercícios e abordagens propostos aqui visam quebrar com a rigidez de métodos puramente técnicos e resgatar o impulso criativo natural presente, sobretudo, nas crianças. Nesse sentido, a improvisação não é apresentada como uma técnica avançada ou restrita ao universo do jazz, mas como uma prática transversal, possível de ser desenvolvida em qualquer fase da formação musical.

Além disso, este trabalho responde a uma demanda crescente por currículos musicais mais flexíveis e conectados com as necessidades expressivas dos alunos contemporâneos. Ao sistematizar experiências práticas vivenciadas em sala de aula, a pesquisa oferece ferramentas tanto para o ensino básico quanto para o ensino superior, podendo ser adaptada a diferentes níveis e contextos educacionais.

Por fim, ao propor a improvisação como parte integrante do estudo instrumental cotidiano e não como um conteúdo isolado este projeto contribui para a formação de músicos mais completos, autônomos e sensíveis, preparados não apenas para interpretar, mas também para criar, dialogar e propor novas formas de fazer música.

2.0 Improvisação como Prática Pedagógica: Estudos Existentes

A Improvisação musical no Contexto do Ensino Básico a partir do modelo de Walter Thompson – Soundpainting por Sérgio André de Almeida Marques Tavares - 2017

No seu trabalho final de mestrado em Ensino da Música – Contrabaixo Jazz, o contrabaixista Sérgio Tavares descreve um projeto de investigação-ação desenvolvido durante o estágio no Conservatório de Música da Jobra. O foco do projeto é a implementação da improvisação musical no ensino básico, utilizando o modelo *Soundpainting*.

O projeto desenvolvido com a Orquestra de Cordas "Músicos d'Ouro", em Gondomar, propôs a implementação da improvisação musical no ensino básico por meio do modelo criado por Walter Thompson.

Envolvendo alunos de 9 a 16 anos, o objetivo foi estimular a criatividade, a experimentação e a autonomia, complementando o ensino técnico tradicional. O *Soundpainting* foi apresentado como uma linguagem de composição e improvisação em tempo real, baseada em gestos que indicam "quem", "quando", "como" e "o quê".

A metodologia adotada foi a pesquisa-ação, com foco no processo e no desenvolvimento de competências musicais e emocionais. Foram realizados exercícios práticos como jogos, exploração de timbres e criação de partituras gráficas. Os resultados evidenciaram avanços na criatividade, interação e autonomia dos alunos, embora se reconheçam desafios, como o tempo de prática e o grau de envolvimento. O estudo conclui que o *Soundpainting* é uma ferramenta eficaz para o ensino da improvisação e recomenda sua continuidade e expansão.

Jazz e o Conceito de Improvisação – Estratégias de Ensino/Aprendizagem para Iniciantes por Rogério Ribeiro - 2019

O projeto final do trompetista Rogério Ribeiro surge da dificuldade observada no ensino da improvisação e da linguagem do jazz a alunos iniciantes, que geralmente não têm contato prévio com essa forma de expressão. Considerada a essência do jazz, a improvisação é apresentada como um processo de criação musical espontânea, cuja aprendizagem assemelha-se à aquisição de uma nova língua. Destaca-se a importância da escuta ativa e da transmissão oral, práticas fundamentais na origem do jazz, bem como uma breve contextualização histórica do gênero, suas raízes africanas, europeias e americanas, e o papel central de New Orleans em seu desenvolvimento.

A metodologia adotada consistiu em um estudo de campo com dois grupos de alunos de combo: um grupo experimental, que participou das atividades do projeto, e um grupo de controle, que seguiu o percurso regular. Foram realizadas gravações no início e no final do processo para avaliar a evolução musical dos participantes. As sessões priorizaram a transmissão oral, com o professor demonstrando frases e solos a serem replicados pelos alunos. Estratégias como prática mental, definição de prioridades no estudo e sessões curtas foram utilizadas para otimizar o aprendizado. A abordagem enfatizou o ritmo, a escuta e a linguagem do jazz, por meio de exercícios práticos e audições direcionadas, com foco no desenvolvimento gradual da improvisação.

Estratégias de Improvisação no Ensino de Piano Clássico: Relevância e Integração na Aprendizagem do Instrumento por Laura Felício – 2024

A pianista Laura Felício apresenta uma investigação sobre a integração da improvisação no ensino de piano clássico, com ênfase nos benefícios dessa prática para o desenvolvimento técnico, criativo e musical dos alunos. O estudo visa sensibilizar professores para a importância da improvisação, propondo estratégias que possam ser aplicadas sem comprometer os currículos tradicionais.

Utilizando uma metodologia mista, foram analisadas as respostas de 36 professores de piano clássico do ensino oficial. Os resultados indicam que, embora a improvisação seja

vista como vantajosa, sua aplicação é limitada devido à falta de formação específica, materiais adequados, tempo e confiança por parte dos alunos.

O trabalho também apresenta bases teóricas e exemplos práticos para facilitar a implementação da improvisação, incluindo os níveis de desenvolvimento de Kratus, o método Orff e abordagens centradas na harmonia e em padrões musicais. A autora conclui que a improvisação pode ser uma ferramenta pedagógica eficaz no ensino do piano clássico, promovendo maior criatividade, musicalidade e segurança nos estudantes.

A Importância da Aprendizagem de Ouvido no Ensino da Música por Pedro Lavandeira – 2023

Pedro Lavandeira explora práticas pedagógicas no ensino da música, especialmente métodos informais, focando em audição, improvisação e criação espontânea. O objetivo é entender como essas abordagens influenciam o desenvolvimento musical dos alunos, promovendo autonomia e criatividade, em contraste com o ensino tradicional baseado em partituras. Além disso, investiga-se a eficácia desses métodos na motivação e aprendizagem dos estudantes. Destaca-se também a importância dessas habilidades no contexto da improvisação e na compreensão musical, bem como sua interligação. A investigação mostra que a audição é fundamental para a aprendizagem musical, incluindo a identificação de elementos como articulação, timbre, vibrato e nuances técnicas, além de facilitar a compreensão de frases musicais e nuances interpretativas. A pesquisa também sugere que o desenvolvimento auditivo pode ser aprimorado por meio de métodos específicos, como o uso de gravações e exercícios de escuta.

Criar, Formar e Transformar: Um Olhar Pedagógico Acerca da Criatividade Musical e sua Possível Inibição no Ensino Conservatorial por Debora Macuco Bonini – 2024

Bonini aborda no seu trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Música sobre criatividade e explora o conceito em profundidade, destacando sua relevância na música e na educação musical. Inicialmente, associa a criatividade às pedagogias ativas do

século XX, que surgiram como alternativa aos métodos tradicionais dos conservatórios, privilegiando a experimentação, a criação musical e o protagonismo do aluno.

A criatividade é apresentada como um fenômeno plural (segundo Pamela Burnard), variando conforme o indivíduo, o gênero musical e o contexto sociocultural. Baseando-se em MacKinnon, define-se como a produção de algo novo, original ou aprimorado, que seja relevante e funcional.

São discutidos os componentes cognitivos da criatividade, como exploração de possibilidades, resolução de problemas e desenvolvimento de ideias, além dos fatores ambientais, culturais e pedagógicos que a influenciam. O trabalho também aborda práticas que estimulam a criatividade, como a improvisação, e os obstáculos que a limitam, como métodos rígidos de ensino e posturas conservadoras.

Forma e Memória na Improvisação por António Augusto Aguiar– 2012

Esta dissertação de doutoramento examina a relação entre a forma e memória na improvisação musical, com ênfase nos desafios específicos que emergem no contexto da música contemporânea. O estudo concentra-se no processo cognitivo do improvisador durante a performance, investigando como a memória musical e os fatores externos influenciam a criação espontânea explorando os modelos teóricos da improvisação, discutindo suas características essenciais e o papel fundamental da memória no ato de improvisar. Esta seção analisa as estratégias que os músicos utilizam para organizar seu discurso improvisado, considerando elementos como estrutura, forma e controle em tempo real.

A análise demonstra que a improvisação não é um processo aleatório, mas sim uma prática orientada por referências internas, onde a experiência acumulada e a capacidade de recuperação de informações musicais desempenham um papel crucial.

As conclusões do estudo têm implicações significativas tanto para a performance quanto para o ensino da improvisação. Sugere-se que a pedagogia da improvisação deve enfatizar não apenas a técnica instrumental, mas também o desenvolvimento de um repertório interno rico e diversificado, adquirido através da audição ativa, transcrição e

análise. A dissertação defende ainda a importância de praticar a improvisação em diversos contextos desde exercícios estruturados até formas mais livres como forma de ampliar a flexibilidade criativa do músico.

A Improvisação em Prol da Autonomia na Interpretação e Expressão Musical por Hugo José Nunes Lopes - 2017

O trabalho final de mestrado do saxofonista Hugo Lopes tem como objetivo principal ajudar os alunos a desenvolver e potencializar sua musicalidade natural, aplicando-a em obras específicas do repertório para saxofone.

A metodologia de trabalho utiliza uma abordagem que inclui a criação de bases instrumentais derivadas das partes de piano das obras originais, juntamente com a exibição de imagens. Esta combinação permite que os alunos comecem a vivenciar e desenvolver um carácter musical próprio antes mesmo de iniciar o estudo formal da partitura. Curiosamente, ao trabalhar com esses instrumentais, os alunos internalizam naturalmente motivos melódicos e rítmicos essenciais da obra, sem sequer se darem conta desse processo de aprendizagem orgânica.

Um dos pilares fundamentais deste projeto é a prática da improvisação, entendida aqui como um espaço livre de julgamentos, onde não existem respostas certas ou erradas. Trata-se de um campo fértil para a criatividade individual, onde cada aluno pode desenvolver sua própria interpretação e estilo pessoal. Os estudantes recebem orientações sobre as notas que podem utilizar em cada improvisação, mas são encorajados a explorar livremente os elementos de dinâmica, ritmo e articulação ao longo de toda a base musical.

A proposta da minha pesquisa está ancorada em uma base acadêmica sólida, construída a partir de relevantes contribuições no campo da improvisação musical e do ensino de música. Diversos estudos recentes e históricos demonstram o crescente interesse por práticas pedagógicas que valorizem a criatividade, a escuta ativa e a autonomia do aluno.

Assim, todos esses trabalhos fornecem fundamentação teórica e metodológica que legitima e sustenta este trabalho, ao mesmo tempo em que apontam caminhos e estratégias que podem ser adaptadas ou ampliadas na minha proposta. Eles demonstram que há um campo fértil e em expansão no qual a minha investigação se insere, contribuindo com novas perspectivas e aplicações pedagógicas da improvisação no ensino da música.

2.1 Comparação entre Abordagens Pedagógicas no Jazz e na Música Clássica

A improvisação desempenha papéis distintos nas pedagogias do jazz e da música clássica, refletindo tradições e objetivos educacionais diferentes. No jazz, ela é um elemento central, cultivado desde os primeiros estágios de aprendizagem como linguagem essencial.

Os músicos começam por explorar variações melódicas e rítmicas básicas, avançando gradualmente para estruturas harmônicas mais complexas. Essa abordagem é fortemente baseada na oralidade e na escuta ativa, com práticas como *jam sessions*, transcrição de solos e o uso de *play-alongs* o que sou contra no estágio de estudo, mas que pode ser uma ferramenta válida de trabalho ajudando os estudantes a internalizar a linguagem do jazz. Pesquisas, como as de Berliner (1994) e Silva (2018), mostram que essa imersão na improvisação não só desenvolve habilidades técnicas e criativas, mas também fortalece a autoconfiança e a motivação dos alunos, incentivando uma postura mais ativa e reflexiva no processo de aprendizagem.

Já na música clássica, a improvisação teve um destino diferente. Embora fosse uma prática comum no Barroco e no Classicismo como nas cadenzas improvisadas de Mozart ou nos desenvolvimentos melódicos de Beethoven, ela foi gradualmente marginalizada no ensino formal, que passou a priorizar a leitura rigorosa da partitura, a precisão técnica e a fidelidade à obra escrita.

Essa tradição, consolidada nos conservatórios, muitas vezes limita a experimentação espontânea, focando-se na reprodução fiel do repertório canônico. No entanto, nos últimos anos, educadores e pesquisadores têm questionado essa abordagem, defendendo a reinserção da improvisação como ferramenta pedagógica. Estudos como os de Meireles (2024), que investigou a improvisação no ensino da guitarra clássica, e Santos (2023), que explorou sua aplicação em coros infantis, demonstram que essa prática pode trazer benefícios significativos, como maior engajamento dos alunos, desenvolvimento da criatividade e uma compreensão mais profunda da linguagem musical.

Apesar das diferenças históricas e metodológicas, há pontos de convergência entre as duas tradições. Um deles é o papel da escuta ativa. No jazz, ela é fundamental para a assimilação de frases, harmonias e estilos, enquanto na música clássica, quando aplicada de forma consciente, pode ampliar a percepção musical e a capacidade de interpretação.

Além disso, a improvisação tem se mostrado uma ponte valiosa entre técnica e expressão, independentemente do gênero. Experiências como a introdução de exercícios de improvisação em aulas individuais de instrumentos ou a adaptação de práticas coletivas do jazz para ambientes de ensino tradicional revelam que essa abordagem pode melhorar o aprendizado, tornando-o mais dinâmico e significativo.

Essa tendência à integração sugere um caminho promissor para o ensino musical contemporâneo, que precisa formar músicos versáteis, criativos e capazes de se adaptar a diferentes contextos. A improvisação, longe de ser uma rutura com as tradições, pode ser uma ferramenta unificadora, conectando técnica, escuta e criação. Seja no jazz, onde já é uma prática consolidada, ou na música clássica, onde está sendo redescoberta, ela oferece possibilidades transformadoras para a educação musical, incentivando os alunos a não apenas reproduzir, mas também a criar e se expressar com autonomia.

2.2 Benefícios Cognitivos, Emocionais e Criativos da Improvisação

Existem muitos estudos que tem recebido atenção crescente por parte de pesquisadores interessados em compreender os impactos da improvisação no desenvolvimento humano. Estudos nas áreas de neurociência, psicologia da música e pedagogia revelam uma série de benefícios cognitivos, emocionais e criativos associados à prática da improvisação, o que reforça sua relevância como ferramenta educacional.

Do ponto de vista cognitivo, improvisar envolve a ativação de múltiplas áreas cerebrais, integrando funções executivas, memória de trabalho e processamento auditivo avançado. Pesquisas com técnicas de neuroimagem, como as realizadas por Limb e Braun (2008), indicam que durante a improvisação há uma diminuição da atividade no córtex pré-frontal dorso lateral área ligada ao controle inibitório e uma ativação no córtex pré-frontal medial, responsável por processos relacionados à autorreferência e expressão pessoal. Esse padrão sugere um estado neurológico propício ao fluxo criativo, onde o músico mantém o controle técnico ao mesmo tempo em que se expressa livremente.

Além disso, a prática da improvisação estimula a flexibilidade mental, já que o músico precisa tomar decisões em tempo real e se adaptar a variações contextuais. Como observa Biasutti (2015), essa habilidade tem relação direta com a capacidade de lidar com situações novas e imprevisíveis. Ao improvisar, o músico também fortalece sua memória musical, especialmente quando trabalha com variações de temas conhecidos, como acontece com os standards do jazz. Ward (1999) aponta que esse processo favorece a retenção e o *recall* melódico e harmônico.

Outro ganho importante é o refinamento da percepção auditiva: a escuta ativa, essencial durante a improvisação em grupo, aprimora a discriminação de altura, timbre e estrutura harmônica, como demonstram Kraus e Chandrasekaran (2010).

No campo emocional e social, improvisar vai além da técnica: trata-se de um exercício de expressão pessoal e, muitas vezes, de autorregulação afetiva. Em contextos terapêuticos, como a musicoterapia, a improvisação é usada justamente

por seu potencial de reduzir a ansiedade e criar um espaço seguro para a experimentação. Wigram (2004) destaca que, ao improvisar em um ambiente acolhedor e sem julgamento, o indivíduo tende a baixar suas defesas emocionais e explorar livremente sua musicalidade.

No contexto educacional, esse tipo de prática também contribui para o desenvolvimento da autoeficácia: vencer pequenos desafios reforça a autoconfiança do aluno, como mostrou Silva (2018) em seus estudos sobre aprendizagem musical.

Outro aspecto relevante é a inteligência emocional. Em ambientes de improvisação coletiva, como *jams sessions* ou oficinas musicais, o músico é constantemente chamado a perceber os estados emocionais dos colegas e responder musicalmente de forma sensível. Essa capacidade de escuta empática fortalece a interação e favorece o desenvolvimento de habilidades colaborativas, conforme argumenta Seddon (2005). Ao mesmo tempo, a improvisação estimula a tolerância à ambiguidade e à incerteza afinal, erros são frequentemente recontextualizados como oportunidades criativas, o que, segundo Johansson (2012), desenvolve a resiliência psicológica.

Do ponto de vista criativo, a improvisação está diretamente ligada ao pensamento divergente, à geração de múltiplas soluções musicais para um mesmo problema expressivo. Pressing (1988) foi um dos primeiros a descrever esse processo, destacando a capacidade do músico de combinar, em tempo real, elementos memorizados com novas ideias, criando sínteses originais e expressivas.

Essa fusão entre conhecimento técnico e intuição é também abordada por Norgaard (2011), que enfatiza como improvisadores experientes conseguem trabalhar com restrições criativas de maneira fluida, transformando limitações em motores para a inovação. A longo prazo, essa prática contribui para o desenvolvimento de uma voz artística pessoal, um estilo próprio e reconhecível algo amplamente documentado por Berliner (1994) em sua etnografia sobre músicos de jazz.

Em termos educacionais, integrar a improvisação nos currículos musicais não significa abandonar os métodos tradicionais, mas equilibrar práticas reprodutivas

com práticas criativas. A improvisação favorece a metacognição musical, pois leva o aluno a refletir sobre suas escolhas e estratégias durante e após a execução.

Diante dessas evidências, torna-se claro que a improvisação oferece benefícios que vão muito além do domínio técnico. Ela contribui para o desenvolvimento cognitivo, emocional e criativo dos indivíduos, além de promover habilidades sociais e expressivas fundamentais para qualquer músico. Assim, reforça-se a importância de incorporar a improvisação de forma sistemática e reflexiva na formação musical, reconhecendo-a não como um mero adereço estilístico, mas como um elemento essencial para uma compreensão profunda e integrada da linguagem musical.

2.3 Questões de Pesquisa

De que forma a improvisação pode ser integrada no ensino do trompete clássico?

Essa talvez seja uma das perguntas mais recorrentes quando se discute inovação na pedagogia dos instrumentos de tradição erudita. Para respondê-la, é importante compreender que a improvisação não serve apenas como um recurso estilístico isolado, mas sim como uma ferramenta pedagógica que pode contribuir para resolver questões interpretativas e ampliar as possibilidades expressivas do instrumentista. Ao incorporar práticas de improvisação, o músico desenvolve um leque mais amplo de recursos como variedade de timbres, nuances de articulação e maior liberdade criativa na construção de frases musicais na obra.

Embora uma partitura traga informações essenciais para a execução de uma obra como dinâmica, articulação e andamento, ela, por si só, ainda não constitui música viva. O ato criativo de interpretar depende profundamente da sensibilidade e da experiência do intérprete. Um músico habituado a improvisar tende a ler a partitura com outros olhos (e ouvidos), adotando uma abordagem mais fluida, expressiva e pessoal. Nesse sentido, a improvisação não é uma rutura com a tradição, mas um meio de aprofundar a relação entre o intérprete e a obra.

Para ilustrar essa ideia, analisei dois músicos um com formação jazzística e outro com formação clássica a interpretar o mesmo trecho musical. Ainda que ambos estejam diante da mesma partitura, as escolhas de direção de frase, e até mesmo de articulação podem diferir substancialmente, justamente porque o músico que improvisa costuma ter uma relação mais intuitiva e musical, menos literal com o texto escrito. Isso mostra como a improvisação pode ser integrada ao ensino do trompete clássico não como substituição da leitura, mas como complemento capaz de enriquecer a interpretação e ampliar a expressividade do músico.

No Exemplo 1, pedi a um aluno com formação exclusivamente na música clássica que executasse o trecho exatamente como estava escrito na partitura. Curiosamente ou talvez previsivelmente, a interpretação foi bastante literal, reproduzindo com exatidão todas as indicações da partitura, sem adicionar qualquer nuance pessoal.

No Exemplo 2, solicitei a um trompetista com percurso na área do jazz que tocasse o mesmo trecho. A diferença foi imediatamente perceptível: além de uma variação tímbrica e rítmica evidente causando mais tensão na nota Ré e relaxe na nota Mi, houve o uso sutil e expressivo de vibrato nas notas mais longas, o que conferiu ao trecho um carácter mais lírico e musical. Particularmente, considere esta segunda interpretação mais expressiva, revelando como a prática da improvisação pode enriquecer a leitura de uma partitura e ampliar as possibilidades interpretativas.

The image displays two musical examples on a single staff in 4/4 time.
Exemplo 1: Shows a sequence of notes starting with a triplet of eighth notes marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first three notes are beamed together.
Exemplo 2: Shows the same sequence of notes. The first triplet is marked with a forte (*f*) dynamic. The note C5 is held with a fermata. The final note G4 is marked with a forte (*f*) dynamic and an acceleration (*accel..*) marking. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

No exercício a seguir, pedi ao aluno que tocasse um padrão típico de aquecimento no trompete. Em seguida, propus que utilizasse as mesmas notas, mas explorando diferentes direções melódicas, ou seja, alterando a sequência e o contorno das notas mantendo a estrutura harmônica.

Exemplo original

Exemplo 1

5 Exemplo 2

No próximo exercício pedi para o aluno tocar um exercício do famoso método Abans, um exercício de fundamento da articulação stacatto e pedi para criar um exercício novo com o mesmo fundamento e direcionamento de frases parecidas, o resultado foi a criação de dois novos exercícios.

Exemplo original

Trompete em Sib

4 Exemplo 1

Tpte.

7 Exemplo 2

Tpte.

No próximo exercício, baseado em um estudo de flexibilidade do método Arban, desenvolvi uma abordagem criativa que mantém o elemento principal do exercício original: a flexibilidade. Uma particularidade dessa experiência foi que, diferentemente dos exemplos anteriores – que seguiam regras mais específicas, como direcionamento de frases ou repetição de notas –, esse estudo soou-me menos prescritivo, menos idiomático. Apesar de não ser completamente livre, já que havia uma diretriz clara (a necessidade de trabalhar a flexibilidade), percebi uma maior abertura criativa.

Essa reflexão me remete ao termo proposto por Bruno Pereira em sua dissertação de doutoramento:

“Depois de ponderar demoradamente sobre estes termos, ousamos propor um maior rigor terminológico, passando a utilizar preferencialmente a expressão ‘improvisação tendencialmente livre’ para garantir maior exatidão semântica ao conceito.” (Pereira, 2016, p. 97)

O conceito de improvisação tendencialmente livre evita a ambiguidade do termo ‘Improvisação Livre’, pois, se a “liberdade” fosse definida apenas pela ausência total de regras, essa própria ausência se tornaria uma regra implícita a ‘regra de não seguir regras’. Assim, um exercício de flexibilidade improvisado sob essa perspectiva seria aquele que, mesmo partindo de uma premissa técnica (como o desenvolvimento da flexibilidade), permite uma exploração sonora mais aberta, sem se limitar a convenções idiomáticas rígidas.

Exemplo original

Trompete em Sib

1 3

Tpte.

Tpte.

5

Tpte.

Exemplo 1

Tpte.

8

Tpte.

Tpte.

10

Tpte.

Tpte.

11

Tpte.

Talvez a minha maior questão seja a seguinte: em que momento o músico ligado à música clássica perdeu a consciência de que a improvisação sempre foi parte integrante do seu universo? Desde a prática do baixo contínuo no estilo barroco até ao auge da performance nas cadenzas, a improvisação era uma competência natural e essencial.

A minha resposta reside em duas palavras-chave: **tempo** entre o compositor e o intérprete e **escrita**. Quando algo é escrito, deixa de ser improvisado. Da mesma forma, quando apenas lemos, deixamos de criar no momento. A improvisação autêntica só existe na liberdade do instante, sem mediação do tempo ou escrita/leitura.

Hoje, todos os músicos formados no universo da música clássica passam inevitavelmente pelo treino da leitura e da escrita musical, o que, embora fundamental, acaba por afastá-los da prática espontânea e criativa que caracteriza a improvisação genuína.

2.4 Quais Benefícios a Improvisação Traz no Ensino de Música Clássica?

Seria, acima de tudo, um retorno às origens. Durante séculos, a improvisação foi uma prática natural entre os músicos clássicos. Desde os prelúdios improvisados no período barroco até às cadências livres nos concertos de Mozart e Beethoven como já referido, improvisar era sinal de domínio técnico, liberdade criativa e compreensão musical. No entanto, com o passar do tempo e a crescente valorização da notação escrita, essa prática foi sendo gradualmente esquecida no ensino formal.

Hoje, retomar a improvisação no ensino da música clássica traz benefícios pedagógicos e artísticos inegáveis. Em primeiro lugar, desenvolve a escuta ativa, pois o músico precisa de reagir em tempo real ao que toca e ao que ouve. A quantidade de músicos clássicos que apenas conseguem tocar ou cantar os seus próprios excertos, sem compreender o contexto global da música, é significativamente grande.

Em segundo lugar, estimula a criatividade e a autonomia musicais qualidades essenciais para a formação de intérpretes com personalidade e conscientes das suas escolhas artísticas. Improvisar obriga o estudante a tomar decisões musicais sobre fraseado, dedilhações,

ataques, timbres, ritmo e forma, reforçando, assim, a sua compreensão profunda da linguagem musical.

Além disso, a improvisação pode funcionar como uma ferramenta para resolver questões técnicas e explorar diferentes estilos musicais. Ao improvisar dentro de estilos específicos como o barroco, o clássico ou o romântico, o aluno aprende na prática as características estilísticas de cada período. Torna-se também mais confiante na performance, ao estar habituado a lidar com imprevistos e a pensar musicalmente fora da rigidez da partitura.

Por fim, incluir a improvisação no currículo promove uma abordagem mais lúdica e aberta ao ensino, combatendo a ansiedade da execução “perfeita” e resgatando o prazer da experimentação musical. Trata-se, assim, de devolver ao músico clássico uma ferramenta que nunca deveria ter sido perdida.

2.5 Exemplos de Métodos Educacionais que Usam Improvisação.

A improvisação vem sendo incorporada em diversos métodos no ensino da música, tanto na educação formal quanto em abordagens alternativas. Cada um dos métodos abaixo propõe o desenvolvimento da criatividade, escuta ativa e expressão pessoal através de estratégias específicas:

Método Suzuki

Criador: Shinichi Suzuki

Aplicação: Crianças, especialmente em instrumentos de cordas e piano.

Descrição:

Apesar de ser tradicionalmente baseado na imitação e repetição, muitos professores contemporâneos do método Suzuki incorporam improvisação simples a partir do repertório já estudado. A proposta de Suzuki de “educar o talento” envolve a escuta atenta e a internalização musical desde cedo, o que pode ser um caminho natural para a improvisação melódica, mesmo dentro de uma abordagem estruturada.

Soundpainting

Criador: Walter Thompson

Aplicação: Ensinos médio e superior, contextos interdisciplinares e performances ao vivo.

Descrição:

O Soundpainting é um sistema de sinais gestuais utilizados para conduzir improvisações coletivas em tempo real. É amplamente utilizado em escolas, universidades e grupos artísticos, permitindo que músicos (e artistas de outras áreas) criem composições espontâneas com organização formal. Estimula a escuta, a reação instantânea e a consciência coletiva do processo criativo.

Music Learning Theory (MLT)

Criador: Edwin Gordon

Aplicação: Educação musical formal, da infância ao ensino superior.

Descrição:

A MLT parte do conceito de audiation (audição interna) como fundamento para o aprendizado musical. A improvisação é usada desde os primeiros níveis como ferramenta para reforçar a compreensão de padrões rítmicos e melódicos. Alunos são incentivados a criar pequenas frases musicais em diferentes tonalidades e métricas, desenvolvendo fluência musical antes da leitura tradicional.

Abordagens no ensino de Jazz (ex.: Berklee, Jamey Aebersold)

Usado em: Berklee College of Music, Manhattan School of Music, Juilliard, entre outras.

Descrição:

Nessas instituições, a improvisação é o elemento central do currículo. O ensino de jazz parte do domínio de escalas, modos, progressões harmônicas e da prática sobre standards do repertório. É comum o uso de *play-alongs* (como os produzidos por Jamey Aebersold), que fornecem uma base rítmica e harmônica sobre a qual o aluno improvisa. O equilíbrio entre teoria e prática é fundamental, assim como a escuta analítica e a transcrição de solos.

Orff-Schulwerk

Criador: Carl Orff

Aplicação: Educação infantil e ensino fundamental

Descrição:

Este método estimula a criação musical por meio da experimentação com voz, corpo e instrumentos de percussão. A improvisação surge de forma natural através de jogos rítmicos e melódicos, integrando música, movimento e fala. A abordagem lúdica permite que as crianças desenvolvam musicalidade espontaneamente, em um ambiente de descoberta.

Método Kodály

Criador: Zoltán Kodály

Aplicação: Educação musical infantil e básica

Descrição:

Embora mais estruturado, o método Kodály valoriza a improvisação vocal como forma de internalização dos elementos musicais. Com base em solfejo e padrões rítmicos, os alunos são encorajados a criar pequenas frases musicais, o que promove a escuta ativa, o pensamento musical e a expressividade desde as primeiras fases do aprendizado.

Dalcroze Eurhythmics

Criador: Émile Jaques-Dalcroze

Aplicação: Todas as idades, com foco em formação corporal e sensorial

Descrição:

Este método utiliza o movimento corporal como meio de vivenciar ritmo, melodia e harmonia. A improvisação está presente tanto nos gestos quanto no piano, permitindo uma integração entre música e corpo. Através do movimento, os alunos compreendem musicalmente com profundidade, desenvolvendo expressão pessoal e fluidez criativa.

Educação Musical Criativa

Criador: John Paynter

Aplicação: Educação básica e projetos interdisciplinares

Descrição:

Paynter propôs uma abordagem baseada em projetos coletivos de criação musical. A improvisação é utilizada como ferramenta para experimentação sonora e composição, com ênfase na escuta, no diálogo entre os participantes e na construção de significados musicais próprios. Valoriza-se o processo criativo em grupo mais do que o produto final.

Creative Music Making

Criador: Edward Sarath

Aplicação: Ensino superior, especialmente em cursos de performance e composição

Descrição:

Este método integra improvisação, composição e performance em uma abordagem holística da educação musical. Enfatiza a espontaneidade, a escuta profunda e a consciência estilística, promovendo a improvisação como prática artística e pedagógica avançada. Ideal para contextos universitários, promove a reflexão estética e a autonomia criadora do músico.

Conclusão

Embora não exista um método português de improvisação musical com reconhecimento internacional, há projetos relevantes que incorporam essa prática. Um exemplo é a Orquestra Orff do Porto, que, baseada na metodologia de Carl Orff, aplica atividades que envolvem a improvisação e a criatividade musical com crianças. A formação da orquestra inclui instrumentos de cordas e de percussão, permitindo que os jovens músicos explorem e desenvolvam suas habilidades criativas de forma coletiva.

2.6 Improvisação como Ferramenta Pedagógica e Artística: O Caso de Pauliina Haustein

Conheci o trabalho desenvolvido por Pauliina Haustein violoncelista e pedagoga finlandesa durante a elaboração deste estudo, numa pesquisa sobre músicos clássicos que recorrem à improvisação. Chamou-me a atenção a forma como Haustein enquadra a improvisação no contexto da música clássica ocidental. A sua investigação centra-se na reintegração da improvisação estilística em concertos de repertório clássico, explorando igualmente a interação entre intérprete e público, atribuindo a este último um papel ativo na performance.

O trabalho desta pedagoga finlandesa distingue-se pela defesa de que a improvisação não deve ser uma prática restrita a músicos experientes. Segundo a autora, esta competência deve estar ao alcance de todos desde iniciantes até profissionais como parte integrante de uma formação musical abrangente.

Na sua proposta educativa, a improvisação é introduzida de forma gradual, a começar com atividades simples, como variações sobre melodias conhecidas ou explorações com base em escalas e acordes. Estas propostas funcionam como ponto de partida eficaz para desenvolver a fluência musical e a criatividade. Com o tempo, a complexidade dos exercícios pode ser aumentada, permitindo aos estudantes um domínio mais profundo da linguagem musical. Este processo conduz a uma compreensão mais intuitiva da forma e da estrutura das obras, promovendo uma visão mais ampla do material musical para além da parte individual do intérprete.

Esta abordagem não se limita à sala de aula. Em contexto performativo, a improvisação ganha também destaque. Em muitos concertos orientados pela autora, há momentos dedicados à criação espontânea, mesmo por parte de músicos com formação clássica. Tais intervenções surpreendem o público e contribuem para uma experiência estética mais autêntica, contrastando com interpretações excessivamente previsíveis.

A autora considera essencial resgatar o papel histórico da improvisação e reintegrá-lo no centro da formação musical. Improvisar, para si, é exercer uma “musicalidade ativa” uma forma de viver a música em tempo real, com liberdade criativa e sensibilidade artística.

A sua abordagem representa uma contribuição significativa para uma pedagogia mais dinâmica e integrada, que a improvisação não como um recurso secundário, mas como um elemento essencial na formação do músico clássico contemporâneo.

Conceitos centrais da abordagem de Pauliina Haustein

Improvisação Estilística

Haustein defende que a improvisação deve ser contextualizada dentro do estilo histórico da peça interpretada. Isto implica improvisar respeitando os vocabulários harmônicos, melódicos e rítmicos de compositores como Bach, Mozart ou Brahms, aproximando-se da prática dos grandes intérpretes do passado.

Relação Ativa com o Público

A autora explora a interação entre músico e audiência como parte do processo improvisativo. Em algumas performances, o público é convidado a sugerir temas ou ideias, os quais são transformados em música ao vivo, criando momentos únicos e partilhados. Esta abordagem intensifica o envolvimento emocional e cognitivo dos ouvintes.

Escuta Profunda e Co-criação

Para Haustein, a improvisação assenta na escuta ativa entre músicos. A espontaneidade surge da empatia e da disponibilidade para responder musicalmente ao outro. Este processo requer um apurado treino auditivo e é entendido como uma prática de cocriação, e não de competição.

Improvisação como Ferramenta Pedagógica

Na sua prática docente, Haustein utiliza a improvisação como meio para desenvolver consciência musical, criatividade e liberdade expressiva entre estudantes de música clássica, tanto no ensino de instrumento a solo como em música de câmara.

2.7 Sugestão para pesquisas futuras na Improvisação

Tenho curiosidade em explorar o som do nosso corpo interno. Sei que existem salas acústicas especialmente tratadas para proporcionar essa experiência, mas imagino que, se pudéssemos interagir e criar conscientemente com esses sons, seria algo bastante interessante. Por isso, deixo aqui uma sugestão para uma pesquisa, que talvez possa ser o seguimento do meu trabalho acadêmico.

Somatofonia: Improvisar a partir do Corpo que Escuta

Num tempo em que a escuta musical é frequentemente orientada por padrões externos, partituras pré-definidas e lógicas formais, a proposta da Somatofonia (do grego soma = corpo, phōnē = som) surge como uma inversão criativa: improvisar a partir do som interior do corpo, transformando batimentos cardíacos, respirações, fricções musculares e outras manifestações corporais em matéria sonora viva. O corpo deixa de ser apenas um meio de execução e torna-se fonte sonora, partitura humana e instrumento sensível de escuta.

Este conceito propõe uma prática de improvisação em que os músicos ou participantes iniciam a sua criação musical a partir da escuta dos próprios sons internos. Estes podem ser amplificados por meios tecnológicos, como estetoscópios eletrificados, microfones de contacto ou sensores corporais, mas também podem ser ligados por uma escuta profunda e introspectiva. A escuta corporal, neste contexto, não é apenas auditiva, mas também sensorial, tátil e consciente. A improvisação nasce da pulsação interna e estabelece um diálogo com o meio exterior, criando uma ponte entre o íntimo e o coletivo.

A prática pode assumir diferentes formas: performances ao vivo, em que os músicos tocam em tempo real em resposta aos seus ritmos fisiológicos; instalações interativas, nas quais o público escuta e reage aos seus próprios sons corporais; ou oficinas pedagógicas, onde os estudantes exploram sons internos como ponto de partida para a criação musical livre. Em todos os casos, o foco está na escuta ativa, no estado de presença corporal e na criação espontânea com os sons internos e externos.

A Somatofonia propõe um novo conceito para a improvisação, valorizando o corpo como origem da experiência musical e promovendo uma relação mais íntima e sensível com o som. Em vez de começar pela técnica ou pelo material externo, começa-se pela escuta de si mesmo. A música não é apenas algo que se produz, é algo que se escuta a partir do interior.

Assim, improvisar torna-se uma prática de autoconhecimento, de empatia sensorial e de sintonia com os ritmos vitais que nos constituem.

Mais do que uma técnica, trata-se de uma abordagem artística e pedagógica integrada, que pode ser explorada tanto em contextos de ensino (educação musical, educação somática, musicoterapia) quanto em ambientes performativos e interdisciplinares. A improvisação, aqui, é vista como um ato de atenção: ao próprio corpo, ao outro e ao ambiente sonoro.

2.8 Descrição do Público-Alvo

O público-alvo deste estudo são, prioritariamente, jovens professores de música, especialmente aqueles situados na faixa etária entre 20 e 30 anos, profissionais que, em sua maioria, encontram-se no início da carreira docente ou ainda em processo de formação inicial. A escolha desse perfil baseia-se na premissa de que esses educadores atuarão, em grande parte, com alunos do ensino fundamental, particularmente dos 5º e 6º anos, faixa etária especialmente receptiva a novas abordagens pedagógicas.

A proposta deste trabalho é fomentar uma mudança de paradigma desde as bases do ensino musical, integrando a improvisação como uma prática pedagógica natural e recorrente. Ao invés de concentrar esforços exclusivamente em músicos profissionais ou estudantes de nível superior cuja formação tende a seguir estruturas mais rígidas da tradição clássica, busca-se impactar a nova geração de professores, que terá o papel fundamental de formar os futuros músicos, ouvintes e criadores.

Esta estratégia visa ancorar a improvisação no cotidiano escolar, valorizando o desenvolvimento da criatividade, da escuta ativa e da liberdade de expressão desde os primeiros contatos dos alunos com a música. Com isso, o ensino musical torna-se mais dinâmico, inclusivo e conectado às diversas realidades culturais presentes no ambiente escolar.

3.0 Metodologias e Métodos

A metodologia adotada neste estudo baseia-se numa abordagem mista, combinando instrumentos de investigação qualitativa e quantitativa através da aplicação de um questionário a dez docentes de trompete clássico. A escolha desta estratégia responde à intenção de recolher dados que reflitam tanto aspetos objetivos como subjetivos das práticas pedagógicas associadas à improvisação.

A componente quantitativa permitiu identificar, de forma sistemática, o percurso académico e a experiência profissional dos inquiridos, fornecendo dados concretos sobre a sua formação. Paralelamente, a parte qualitativa desenvolvida a partir de perguntas de resposta fechada possibilitou aceder a opiniões e experiências pessoais dos professores, contribuindo para uma compreensão mais detalhada das suas perspetivas sobre a improvisação enquanto recurso pedagógico.

1. Já utilizou a improvisação como ferramenta no ensino do trompete



Como método e prática adicional de aplicação, adoto, com base na minha experiência docente, uma estrutura tripartida de aula, que tem se mostrado altamente eficaz. Esta abordagem divide a aula em três momentos distintos:

1. **Parte técnica** – dedicada à resolução de dificuldades relacionadas aos fundamentos do instrumento, com foco em aspetos como respiração, controle do fluxo de ar e articulação (incluindo staccato, articulação simples, dupla e tripla). Esta etapa tem como objetivo consolidar a base técnica necessária para uma performance fluente e consciente.
2. **Parte criativa** – momento voltado ao desenvolvimento da expressividade musical livre, sem a mediação da leitura tradicional de partituras. São utilizados exercícios

preestabelecidos ou criados pelos próprios alunos, estimulando a improvisação, a escuta ativa e a imaginação musical. As atividades podem incluir cantar linhas melódicas de outros instrumentos, criar melodias com base em uma determinada sonoridade ou estrutura, desenvolver e transformar motivos melódicos, além de explorar o instrumento de formas não convencionais, ampliando as possibilidades sonoras e expressivas.

3. **Parte de repertório** – fase dedicada à exploração e montagem das peças, utilizando como suporte as competências técnicas e criativas desenvolvidas nas etapas anteriores. A abordagem do repertório torna-se mais integrada, permitindo que o aluno compreenda e execute a obra com maior consciência musical, criatividade e autonomia.

Essa organização favorece a compreensão e execução de forma mais integrada e eficaz. Frequentemente, observa-se que ao trabalhar diretamente o repertório sem atenção prévia à técnica e à criatividade, o professor precisa intervir constantemente para resolver problemas técnicos específicos, o que pode gerar frustração por parte dos alunos e um esgotamento do docente, que se vê sobrecarregado em encontrar soluções pontuais durante a aula. Em consequência, a parte criativa que considero a mais essencial para a formação de um músico acaba relegada ao final da aula e, muitas vezes, não é explorada com a devida atenção.

Com mais de 20 anos de experiência como professor de música e, mais recentemente, com os aportes teóricos e metodológicos adquiridos no mestrado, reforço a convicção de que a estrutura tripartida das aulas promove uma aprendizagem mais equilibrada, motivadora e significativa, permitindo que a improvisação se torne, de facto, uma prática presente no ensino música.



Numa estimativa de aula com duração de 45 minutos, esta seria a proposta de estrutura que adoto. Um dos pontos positivos dessa abordagem é que, devido ao tempo reduzido, a aula precisa, obrigatoriamente, ser intensa e bem direcionada, com foco claro no objetivo de trabalhar, de forma equilibrada, os três aspetos fundamentais: a técnica, a criatividade e o repertório.

3.1 Justificação para a escolha de entrevistas com Wynton Marsalis e Emmanuel Pahud

A escolha desses nomes deve-se à admiração e inspiração que nutro por ambos os artistas, que, para mim, transcenderam a atividade de simples músicos. Wynton Marsalis, por exemplo, tem uma carreira singular e é um dos raros músicos a ganhar dois prêmios Grammy no mesmo ano, em categorias distintas música clássica e jazz por dois anos consecutivos: 1983 e 1984.

Por tocar o mesmo instrumento que eu, a ligação com Wynton torna-se ainda mais direta. Ele recebeu seu primeiro trompete aos seis anos, dado pelo trompetista americano Al Hirt. No entanto, só começou a estudar o instrumento de forma mais séria aos 12 anos. Estudou música clássica com George Jansen no New Orleans Center for Creative Arts (NOCCA) e aprendeu jazz em casa, com o pai e os amigos músicos que frequentavam sua casa.

Em 1979, foi admitido na Juilliard School, em Nova Iorque, onde teve aulas com um dos maiores pedagogos de trompete de todos os tempos, William Vacchiano. Em 1981, interrompeu os estudos para seguir sua carreira no jazz, integrando os Jazz Messengers de Art Blakey. Atualmente, Wynton Marsalis é, possivelmente, o músico mais bem-sucedido em atividade.

Emmanuel Pahud é amplamente reconhecido como um dos maiores flautistas intérpretes de todos os tempos, com uma carreira e discografia que falam por si. Aos 22 anos, alcançou o prestigiado cargo de flautista principal da Orquestra Filarmónica de Berlim um feito notável.

O que mais chama atenção na sua trajetória é a forma como ele estabelece pontes entre a música clássica e o jazz. Um exemplo marcante dessa versatilidade é o álbum *Into the Blue*, gravado em colaboração com o pianista Jacky Terrasson.

Apesar de sua formação clássica rigorosa, Pahud encara a improvisação como um processo libertador um exercício de "desaprender" certos automatismos próprios do universo clássico. Para ele, improvisar exige não apenas liberdade, mas também escuta ativa, criatividade e uma reação musical imediata.

Mais do que um recurso estilístico, a improvisação, na visão de Emmanuel Pahud, representa uma forma elevada de expressão artística.

Ao idealizar a abordagem deste trabalho, os primeiros nomes que me vieram à mente para uma entrevista foram justamente esses dois músicos. Tendo acesso direto a ambos, considerei pertinente incluir suas perspectivas sobre o tema “A Improvisação como Ferramenta de Ensino: Explorações do Jazz e da Música Clássica no Contexto Educacional”, com o intuito de enriquecer ainda mais o desenvolvimento do meu trabalho final de mestrado.

3.2 Entrevistas com Wynton Marsalis e Emmanuel Pahud

No último 6 de abril de 2025 a Lincoln Jazz Center estava na europa em digressão e passou por Viena, por coincidência também estava em digressão na Áustria nessa semana em que a JLC estava a tocar na Konzerthaus, como já tinha estado com o Wynton, algumas vezes inclusive ele já fez uma crítica sobre o meu álbum “Inevitável” lançado em 2016.

“Listening to Gileno is a reassurance that tradition is alive and well. This album is a true gem, showcasing a brilliant musician and composer worth following.” Wynton Marsalis

Resolvi fazer-lhe 4 perguntas após o concerto no Intercontinental Viena e expliquei-lhe que estas eram questões que seriam usadas somente no âmbito do meu trabalho final de mestrado o que lhe fez se entusiasmar e me dar os parabéns. As perguntas foram;

Qual era o papel da improvisação no ensino?

Improvisar ensina a viver a música, não apenas a reproduzi-la. Você aprende a lidar com o inesperado, a encontrar beleza no erro, a transformar técnica em expressão. Por isso, no ensino, improvisação não pode ser um adereço, algo opcional ou reservado para o Jazz. Ela é um caminho direto para formar músicos completos conscientes, autênticos e livres.

Como você aborda a improvisação de forma eficaz para um aluno?

A primeira coisa que eu digo é: escute. Você quer improvisar bem? Então ouça os mestres Armstrong, Bird, Miles, Duke. Absorva a linguagem deles como se estivesse aprendendo a falar um novo idioma. A improvisação começa com o ouvido, não com os dedos.

Depois, cante. Se você não consegue cantar a sua ideia, é porque ainda não entendeu o que quer tocar. A música tem de vir de dentro do ouvido, do coração, da intenção.

Também gosto de colocar limites: diga a um aluno para improvisar usando só uma nota, ou um único ritmo. Parece simples? Mas aí ele tem de ser criativo com o que tem. Isso ensina foco, escuta e expressão verdadeira. Técnica sem intenção vira exibicionismo. Intenção sem técnica vira frustração. Os dois têm de caminhar juntos.

No fundo, improvisar é conversar. Você precisa saber o que quer dizer, com clareza, com alma e ter o vocabulário para dizer. Meu propósito é ajudar o aluno a encontrar essa voz, a contar sua história com integridade e swing.

Como a improvisação se relaciona com a criatividade e a emoção?

A improvisação é como contar uma piada: o timing e a entrega são tudo. Um exemplo? O blues quando um aluno improvisa com alma, mesmo com poucas notas, ele sente a dor e a beleza daquela tradição. Ou pegue 'Stardust', do Coleman Hawkins: a maneira como ele reconstrói a melodia mostra que improvisar é reimaginar, não apenas decorar.

Outro caso é tocar em grupo: quando os músicos reagem em tempo real, criam algo maior que a soma das partes. É como uma dança você sente o swing, o risco, a alegria de descobrir juntos. Isso é humano, não técnico.

Como integrar a improvisação na educação musical?

A improvisação deve ser integrada desde cedo na formação musical. As crianças podem começar simplesmente com palmas, explorando o ritmo, ou com a voz, inventando melodias. O mais importante nesse processo é ajudá-las a perder o medo de errar. Errar faz parte do aprendizado, e é justamente nesse espaço de liberdade que a criatividade floresce.

Improvisar não é exclusividade do jazz. O repertório clássico também oferece essa possibilidade por que não improvisar sobre Mozart? Afinal, Bach já improvisava em seu tempo. É fundamental mostrar aos alunos que a liberdade musical existe em todas as tradições e que improvisar é, essencialmente, dialogar com elas.

Proponho exercícios estruturados que desenvolvem tanto a escuta quanto a expressão. Um dos mais eficazes é o exercício de “pergunta e resposta”: um aluno cria uma frase, e o outro responde musicalmente, como em uma conversa. Outro exercício valioso é improvisar sobre um

standard, alterando apenas uma nota por vez o que estimula a consciência harmónica e o controle criativo.

O sistema tradicional, muitas vezes, sufoca a curiosidade dos alunos com excesso de regras e formalismos. O jazz nos lembra que a música é viva. Quando se ensina Beethoven ou Beyoncé com espaço para a improvisação, o aluno é inserido diretamente no processo criativo e isso é transformador. Isso é, verdadeiramente, revolucionário.

A entrevista com o Emmanuel Pahud foi através de uma entrevista via zoom no dia 20 de março de 2025, no mesmo dia em que tinha chegado de viagem em Seul numa digressão pela ásia, apesar do cansaço se dispôs a responder as minhas questões com carinho e expliquei-lhe que estas informações iriam somente serem usadas no âmbito do meu trabalho final de mestrado o que ele concordou.

Entrevista com Emmanuel Pahud

Qual a importância da improvisação na tradição clássica?

A improvisação é uma parte esquecida, mas essencial, da tradição clássica. Bach, Mozart, Beethoven e Liszt eram improvisadores brilhantes e essa liberdade criativa está no DNA da nossa música. Hoje, porém, muitos intérpretes clássicos têm medo de sair da página, e isso empobrece nossa arte.

Pode compartilhar algumas experiências suas com improvisação e sua relevância na música clássica?

Quando toco concertos como os de Mozart ou Nielsen, a cadenza deve soar espontânea, mesmo que seja preparada. Uma cadenza bem-feita é como um monólogo no teatro: você domina a técnica, mas o público precisa sentir que aquilo nasceu naquele momento.

Na música barroca, especialmente na flauta traverso, improvisar ornamentos, como faziam Quantz e Hotteterre, traz a música à vida; sem isso, soa mecânico. Em recitais, às vezes improviso transições entre peças isso cria uma narrativa única, como se o concerto fosse uma conversa íntima.

A improvisação também aproxima o intérprete do compositor. Quando você tenta recriar um estilo, como o de Debussy ou Rameau, entende melhor suas escolhas. Emocionalmente, a

liberdade controlada da improvisação traz uma energia que o público sente é o oposto do "piloto automático".

Qual é o problema da falta de improvisação nos currículos clássicos?

É um problema grave. Os alunos passam anos focados em:

- Perfeição técnica (mecanismo).
- Fidelidade ao texto (como se a partitura fosse sagrada).
- Competição (reproduzir, não criar).

Como resolver essa ausência da improvisação no ensino clássico?

É necessário introduzir a improvisação desde cedo. Crianças podem improvisar sobre escalas simples ou cantigas folclóricas; o método Suzuki, por exemplo, já faz isso intuitivamente.

Workshops com jazzistas e músicos de música do mundo trazem um grande aprendizado aprendi muito tocando com artistas como o pianista Jacky Terrasson. O classicismo ganha frescor quando dialogamos com outras linguagens.

Além disso, sugiro matérias obrigatórias, como:

- Improvisação tonal (exemplo: estilo barroco).
- Improvisação livre (para desenvolver o ouvido e a coragem).
- Tocar de memória (sem partitura), para estimular a escuta ativa.

Também é importante incluir repertório “aberto”, com peças contemporâneas que exigem improvisação (como as de Berio e Stockhausen) ou recriar cadenzas perdidas, como as de Paganini.

Qual sua visão sobre o futuro da música clássica e o papel da improvisação?

O conservatório não pode ser um museu. Se queremos que a música clássica sobreviva, precisamos ensinar os músicos a serem criadores, não apenas reprodutores. A improvisação é a ponte entre o passado e o futuro.

Em ambas as entrevistas, procurei ser o mais fiel possível ao que os entrevistados quiseram transmitir. Apesar de a entrevista com Emmanuel Pahud ter sido mais concisa, era visível o seu

cansaço, e respeitei o seu tempo. Ainda assim, as suas respostas foram de enorme valor para este trabalho.

4.0 Análise: Transcrições, Questionários

“A notação representa a música, mas não é a música em si.”

Excerto de um diálogo com o Prof. Doutor António Aguiar, reflexão que subscrevo plenamente, partindo do princípio de que, assim como sem o som não existiria a música tal como a conhecemos, a escrita representa o pensamento, mas não o substitui.

Transcrevi este exercício de improvisação livre realizado com os meus alunos do Projeto Orquestra aLOL (Orquestra ad Libitum de Lousada), um projeto de carácter social inspirado no modelo do “El Sistema”, da Venezuela. Toda a sessão foi completamente improvisada.

A única orientação que lhes dei foi a de tocarem apenas quando deixassem de ouvir som, procurando dar continuidade ao que estavam a escutar no momento. Este foi o resultado.

O projeto adota uma abordagem menos euro centrista, optando por métodos de ensino alternativos, centrados sobretudo na imitação de sons, identificação auditiva das notas e desenvolvimento da musicalidade através da prática. Esta metodologia reflete também o meu próprio percurso formativo, que seguiu linhas semelhantes, e com o qual estou bastante familiarizado.

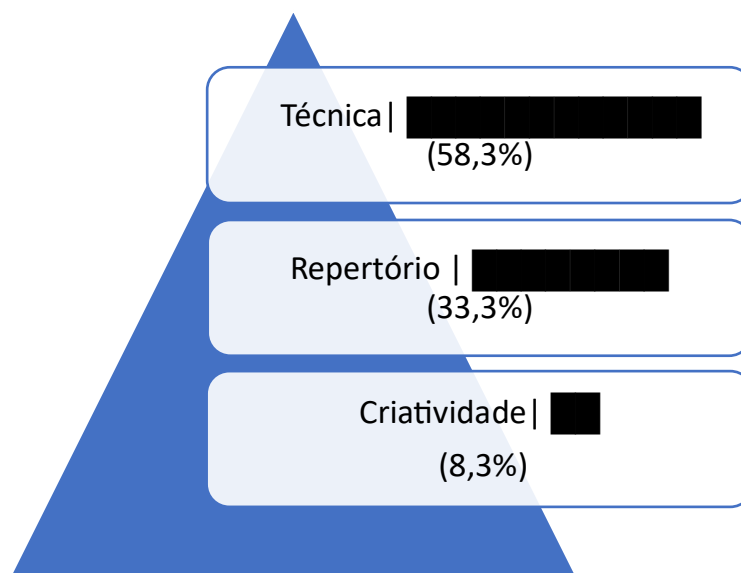
Transcrição - Exercício

Musical score for Trompa em Fá and Trompete em Sib. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The first two staves are for Trompa em Fá, and the last two are for Trompete em Sib. The music features a melodic line in the first Trompa em Fá staff, a rhythmic pattern in the second Trompa em Fá staff, and a melodic line in the first Trompete em Sib staff. The second Trompete em Sib staff contains a whole note chord in the first measure.

Musical score for Tr. and Tpte. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The first two staves are for Tr., and the last two are for Tpte. The music features a melodic line in the first Tr. staff, a rhythmic pattern in the second Tr. staff, and a melodic line in the first Tpte. staff. The second Tpte. staff contains a whole note chord in the first measure.

Por outro lado, alguns dos alunos apresentam dificuldades na leitura de partituras, resultado de um acesso mais tardio ao conhecimento teórico. Essa limitação torna mais desafiante a integração de um grupo de metais composto por dois trompetes e duas trompas na execução de uma mesma peça.

Em um questionário nas redes sociais com respostas de 58 trompetistas de bandas filarmônicas, conservatórios e academias de música, foi-lhes perguntado qual desses elementos gostaria de aprimorar com o seu professor.



A análise do gráfico revela que 34 trompetistas manifestam preferência por trabalhar a técnica no instrumento, enquanto apenas 5 optam por desenvolver aspetos criativos e musicais. Mais de metade dos inquiridos demonstram, assim, uma preocupação predominante com os aspetos técnicos uma tendência que, em certa medida, considero compreensível e com a qual concordo parcialmente. A técnica constitui, de facto, uma base essencial para uma prática criativa sólida e consistente. No entanto, a ausência ainda que mínima de domínio técnico pode, por vezes, alimentar a perceção errada de que, na improvisação musical, a técnica não é necessária. Esta visão distorcida subestima a complexidade e a exigência que a improvisação requer, tanto ao nível da escuta ativa como da execução instrumental.

Este questionário adota uma abordagem metodológica mista, integrando elementos quantitativos e qualitativos com o objetivo de compreender, de forma mais abrangente, as perceções de trompetistas quanto aos fundamentos que desejam aprimorar no ensino do instrumento.

Para o Prof. Dr. Ahmet Sönmezler, em seu artigo publicado em 2018 na *International Journal of Business and Social Science*, coloca-se as seguintes questões:

What does musicality mean?

Musicality means the art of expression that is only achievable via technical competency and dexterity. For instance; a very consistent and smooth Crescendo (gradually getting louder) with a desirable tone color can only be achieved with a precise and steady articulation combined with the gradual arrangement of the tension for increasing the volume. Furthermore, a very efficient Legato (attached) or Staccato (detached) can only be achieved with the competent technique of timing of the articulation toward stopping or attaching several notes to one another with a seemingly continuous attack. Musicality includes any further approach of interpretation beyond the mere presence and representation of musical notes. Musicality is meaningful and descriptive.

O que significa musicalidade?

Musicalidade significa a arte da expressão que só é possível através da competência técnica e da destreza. Por exemplo, um Crescendo (gradualmente mais alto) muito consistente e suave com uma cor de tom desejável só pode ser conseguido com uma articulação precisa e constante combinada com a disposição gradual da tensão para aumentar o volume. Para além disso, um Legato (ligado) ou Staccato (destacado) muito eficiente só pode ser alcançado com a técnica competente de sincronização da articulação no sentido de parar ou ligar várias notas umas às outras com um ataque contínuo sem aparência. A musicalidade inclui qualquer outra abordagem de interpretação para além da mera presença e representação de notas musicais. A musicalidade é significativa e descritiva.

What does technique mean?

Technique means the aspects of skillful physical movements needed to interpret music. Those aspects (which we feel that we possess in ourselves without the actual movement) are accuracy, control, velocity, coordination, tension, relaxation, consistency, endurance, execution, articulation, strength next to the exact physical movements (physical movements that we can actually do) including, flexion, extension, abduction, adduction, stretches,

squeezes, arch, deviation, rotation, lateral movement etc. Any healthy average human body naturally possesses all of these aspects of physical movements though within certain extents. For instance, some people might possess physical movements with extreme dimensions such as twisting the thumb far backwards for instance. Nearly all of the aspects of skillful physical movements can significantly be developed with careful insight, approach, and practice.

O que significa técnica?

Técnica significa os aspetos dos movimentos físicos hábeis necessários para interpretar a música. Esses aspetos (que sentimos que possuímos em nós próprios sem o movimento real) são a precisão, o controlo, a velocidade, a coordenação, a tensão, o relaxamento, a consistência, a resistência, a execução, a articulação, a força e os movimentos físicos exatos (movimentos físicos que podemos realmente fazer), incluindo a flexão, a extensão, a abdução, a adução, os alongamentos, os apertos, o arco, o desvio, a rotação, o movimento lateral, etc. Qualquer corpo humano médio e saudável possui naturalmente todos estes aspetos dos movimentos físicos, embora dentro de certos limites. Por exemplo, algumas pessoas podem possuir movimentos físicos com dimensões extremas, como torcer o tronco muito para trás, por exemplo. Quase todos os aspetos dos movimentos físicos habilidosos podem ser significativamente desenvolvidos com uma visão cuidadosa, abordagem e prática. Sönmezler, A. (2018).

4.1 Procedimento

A recolha de dados foi conduzida por meio de quatro abordagens complementares: um questionário online, a divulgação em redes sociais e a observação prática em contexto de sala de aula e uma entrevista.

O questionário foi elaborado na plataforma *Google Forms* e esteve disponível durante um período de dois dias, sendo direcionado exclusivamente a docentes de trompete. A maioria dos respondentes possui formação ao nível de mestrado e situa-se na faixa etária entre os 20 e os 50 anos. Obtiveram-se, ao todo, 10 respostas válidas. A participação foi

inteiramente voluntária, e os dados foram recolhidos de forma anónima, garantindo-se a confidencialidade e o respeito pelos princípios éticos da investigação.

Paralelamente, procedeu-se à divulgação pontual do questionário nas redes sociais, com um período de recolha de respostas limitado a um dia, com o objetivo de ampliar o alcance e a diversidade dos participantes.

Adicionalmente, foi realizada uma análise prática em contexto de sala de aula com quatro alunos, ao longo de uma sessão com a duração de três horas. Esta etapa permitiu uma observação direta e reflexiva sobre a aplicação da improvisação no ensino, em contexto real.

Por fim, foi conduzida uma entrevista semiestruturada, realizada de forma híbrida (via Zoom e presencialmente), com o intuito de aprofundar determinadas questões teóricas e práticas relacionadas com o objeto de estudo.

Conclusão

Com base nos dados obtidos através dos questionários e da análise prática, conclui-se que há uma predominância clara da valorização da técnica instrumental entre os trompetistas, refletida pela preferência majoritária em focar no aprimoramento técnico. Esta tendência evidencia a importância que os músicos atribuem à consolidação dos fundamentos como base para o desenvolvimento musical. Contudo, a parcela menor que privilegia o desenvolvimento da criatividade e da improvisação indica que ainda persiste uma certa resistência ou desvalorização dessas dimensões no ensino formal do trompete.

Os resultados sugerem que, apesar da técnica ser reconhecida como essencial, existe um espaço significativo para promover uma abordagem mais equilibrada, que integre de forma sistemática a criatividade e a improvisação como componentes centrais do processo pedagógico. A estrutura tripartida de aula, combinando técnica, criatividade e repertório, revela-se, portanto, uma estratégia eficaz para responder a esta necessidade, contribuindo para uma formação mais completa.

Além disso, a análise qualitativa reforça a ideia de que a improvisação deve deixar de ser encarada como uma disciplina isolada ou opcional e passar a ser uma prática

integrada, o que promove não só o domínio do instrumento, mas também a autonomia, a expressividade e a capacidade de escuta ativa dos alunos. Assim, esses resultados sugerem uma urgência de repensar os modelos pedagógicos vigentes, incentivando a experimentação e a liberdade criativa desde as primeiras etapas do ensino, o que poderá conduzir a músicos mais versáteis e completos.

Reflexão Final

Ao longo desta investigação, deparei-me com uma realidade simples, porém frequentemente negligenciada nos conservatórios e nas salas de aula: não podemos afirmar que improvisação e jazz é a mesma coisa, não se trata apenas de um estilo musical, mas sim uma forma essencial de pensar a música. A minha experiência dual, entre a liberdade estrutural do jazz e o rigor interpretativo do repertório clássico, mostrou-me que estas duas abordagens, aparentemente opostas, podem alimentar-se mutuamente quando se ultrapassam os preconceitos associados aos géneros musicais.

É incontestável que as crianças improvisam antes mesmo de aprenderem a ler música, mas o sistema educativo tende progressivamente a substituir essa espontaneidade por uma obsessão pela perfeição técnica. Músicos sem qualquer formação em jazz têm demonstrado grandes capacidades de improvisar quando expostos a estímulos criativos apropriados. Por outro lado, os grandes intérpretes da tradição clássica, desde Bach até Liszt, eram igualmente exímios improvisadores, embora essa dimensão tenha sido praticamente excluída da pedagogia moderna.

Este paradoxo levou-me a uma convicção: estamos a formar meros executantes, em vez de músicos completos. A improvisação não deve ser encarada como uma disciplina isolada no currículo, mas sim como um elemento transversal que permeia todas as atividades educativas, desde a prática diária do instrumento até à análise musical. Se um estudante de oboé pratica escalas, porque não explorar variações melódicas? Se um violinista estuda um concerto, porque não recriar cadenzas pessoais?

As resistências a esta visão são compreensíveis, pois o ensino clássico valoriza a fidelidade à partitura, o controlo rigoroso e a reprodução precisa. Contudo, a minha experiência demonstra que a técnica mais apurada ganha nova dimensão quando colocada ao serviço da imaginação. O meu de recital de trompete clássico revelou-me

como a liberdade inerente ao jazz pode enriquecer a interpretação de um Rustiques de Eugene Bozza.

Este projeto, portanto, constitui, um apelo à reintegração do pensamento da improvisação no centro do ensino musical. Não se pretende negar a importância do repertório canônico, mas sim restaurar o equilíbrio entre herança e invenção. Propõe-se uma pedagogia onde cada aula de instrumento reserve espaço para a experimentação, os estudos técnicos incluam variações criativas, e a teoria musical seja aprendida através da prática sonora imediata.

A música do século XXI exige artistas capazes de navegar com segurança entre tradição e inovação. É nossa responsabilidade, enquanto professores e estudantes, cultivar esta dualidade. O jazz ofereceu-me as ferramentas para a liberdade, enquanto o classicismo ensinou-me a dar forma a essa liberdade. Esta síntese entre disciplina e ousadia constitui o legado que pretendo deixar: que nenhum músico do futuro tenha de “perder anos” a redescobrir algo que sempre soube fazer, antes de lhe dizerem como a música deve ser.

Referências Bibliográficas

Livros e capítulos:

Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press.

Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.

Clarke, H. L. (1912). *Technical studies for the cornet*. Carl Fischer.

Colin, C. (1971). *Advanced lip flexibility: Complete*. Charles Colin Music Publications.

Gioia, T. (2011). *The history of jazz (2nd ed.)*. Oxford University Press.

Hobsbawm, E. (1993). *The jazz scene*. Pantheon Books.

Jost, E. (1994). *Free jazz*. Da Capo Press.

Pressing, J. (1988). Improvisation: Methods and models. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 129–178). Oxford University Press.

Schütte, U. (Ed.). (2017). *German pop music: A companion*. De Gruyter.

Williams, P. (2003). *The organ music of J. S. Bach* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Wigram, T. (2004). *Improvisation: Methods and techniques for music therapy clinicians, educators, and students*. Jessica Kingsley Publishers.

Artigos científicos e capítulos:

Biasutti, M. (2015). The role of musical improvisation in creativity and flexibility. *Psychology of Music*, 43(2), 217–228. <https://doi.org/10.1177/0305735613499789>

Johansson, K. (2012). Psychological resilience and creativity in improvisation.

Psychology of Music, 40(5), 682–699. <https://doi.org/10.1177/0305735611406572>

Kraus, N., & Chandrasekaran, B. (2010). Music training for the development of auditory skills. *Nature Reviews Neuroscience*, 11(8), 599–605. <https://doi.org/10.1038/nrn2882>

Limb, C. J., & Braun, A. R. (2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: An fMRI study of jazz improvisation. *PLoS ONE*, 3(2), e1679. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001679>

Norgaard, M. (2011). Creativity and constraints in musical improvisation. *Music Educators Journal*, 97(3), 50–54. <https://doi.org/10.1177/0027432110391976>

Seddon, F. (2005). Improvisation, collaboration and social interaction in music. *Psychology of Music*, 33(1), 63–81. <https://doi.org/10.1177/0305735605048013>

Ward, W. D. (1999). Memory and music: Melodic and harmonic recall in jazz improvisation. *Psychomusicology*, 15(2), 123–137. <https://doi.org/10.1037/h0094066>

Sönmezler, A. (2018). Music and emotion in branding. *International Journal of*

https://ijbssnet.com/journals/Vol_9_No_2_February_2018/1.pdf

Dissertações e teses:

Aguiar, A. (2012). Forma e memória na improvisação [Tese de doutorado, Universidade de Aveiro]. Universidade de Aveiro Repositório Institucional. <https://ria.ua.pt/handle/10773/8324>

Bonini, D. M. (2024). Criar, formar e transformar: Um olhar pedagógico acerca da criatividade musical e sua possível inibição no ensino conservatorial [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Estadual Paulista].

Caspurro, M. H. R. da S. (2006). Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação [Tese de doutorado, Universidade de Aveiro]. Universidade de Aveiro Repositório Institucional. <https://ria.ua.pt/handle/10773/1186>

Felício, L. (2024). Estratégias de improvisação no ensino de piano clássico: Relevância e integração na aprendizagem do instrumento [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e Escola Superior de Educação].

Levandeira, P. (2023). A importância da aprendizagem de ouvido no ensino da música [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e Escola Superior de Educação].

Lopes, H. J. N. (2017). A improvisação em prol da autonomia na interpretação e expressão musical [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e Escola Superior de Educação].

Meireles, F. J. S. R. (2024). Aplicação de improvisação nas aulas de instrumento [Dissertação de mestrado, Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Politécnico do Porto. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/24480>

Pereira, B. A. B. (2016). A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas [Tese de doutorado, Universidade do Porto].

Ribeiro, R. (2019). Jazz e o conceito de improvisação – Estratégias de ensino/aprendizagem para iniciantes [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e Escola Superior de Educação].

Santos, A. R. da S. (2023). O contributo da improvisação como prática pedagógica nas classes coletivas de coro no curso de iniciação e curso básico de música [Dissertação de mestrado, Universidade Católica Portuguesa]. Ciência UCP. <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/41334>

Silva, C. C. (2018). A relação entre a prática da improvisação no jazz, a autoeficácia, a autoconfiança e a motivação [Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Castelo Branco]. Repositório Científico do IPCB. <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/6352>

Tavares, S. A. A. M. (2017). A improvisação musical no contexto do ensino básico a partir do modelo de Walter Thompson – Soundpainting [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e Escola Superior de Educação].

Websites institucionais:

Berklee College of Music. (2025). History of Berklee. <https://www.berklee.edu/about/history>

Leeds Conservatoire. (2025). History. <https://www.leedsconservatoire.ac.uk>

University of North Texas. (2025). Jazz studies. <https://jazz.unt.edu>

Marsalis, W. (2025). Wynton Marsalis Official Website. (wyntonmarsalis.org)

Pahud, E. (2025). Emmanuel Pahud – Flute Player. (pahudemmanuel.com)

Haustein, P. (2025). Pauliina Haustein – Cellist & Improviser. (pauliinahaustein.com)

Anexos

Anexo I - Relatório das Aulas Observadas e Cooperadas.

Inicialmente, a abordagem adotada baseou-se predominantemente na observação não participante. Entretanto, ao longo do desenvolvimento das atividades, essa postura evoluiu para uma observação participante, caracterizada pela minha intervenção ativa, favorecida pela abertura do professor cooperante, o que contribuiu para o aprimoramento do desempenho dos alunos.

Relatório de Observação aulas nº 1 e 2		
Professor Cooperante: Manuel Luís	Duração 45 + 45 min	Recursos: Piano, estante, espelho
Data: 28/10/24	Grau: 1º grau/ 5º ano	Disciplina: Trompete
Tempo	Notas	
13h 35	A aula iniciou-se com um exercício utilizando apenas o bocal, seguido por atividades com harmônicos. O professor demonstrou os conteúdos de forma bastante clara e explicativa, utilizando inclusive vocalizações como a sílaba “tiiiiii” para exemplificar a emissão sonora desejada. Em seguida, o aluno realizou a escala de Dó maior, o respetivo arpejo, a escala cromática e a relativa menor. Observou-se que o aluno demonstrou grande receptividade às orientações do professor, respondendo positivamente às sugestões e correções apresentadas.	
14h20	Durante a aula, foram trabalhados diversos conteúdos técnicos e musicais, incluindo a execução de exercícios como Trumpet Stars de Vandercook, a peça Vega e o exercício número 4 do método adotado. Posteriormente, foram realizados exercícios com o bocal, primeiro com o apoio do professor e, em seguida, de forma autónoma pelo aluno, o que evidenciou progressos na sua autonomia e compreensão das orientações recebidas. Em determinado momento, o professor introduziu uma reflexão sobre a terminologia “instrumentos de sopro”, sublinhando a importância do ar como elemento essencial na produção sonora e no domínio técnico do trompete.	
Relatório de Observação aulas nº 3 e 4		
Professor Cooperante: Manuel Luís	Duração 45 + 45 min	Recursos: Piano, estante, espelho

Data: 04/11/24	Grau: 1º grau/ 5º ano	Disciplina: Trompete
Tempo	Notas	
13h 35	<p>A aula iniciou-se com um exercício utilizando apenas o bocal, seguido por atividades com harmônicos. Durante a aula, foi realizada uma atividade preparatória sem o uso do trompete, centrada na emissão do ar, com o objetivo de trabalhar o controle da respiração e a qualidade do fluxo de ar. Posteriormente, o aluno reproduziu o exercício de forma autônoma, evidenciando boa assimilação das instruções e crescente autonomia na prática instrumental. No decorrer da aula, o aluno demonstrou interesse ativo pelo conteúdo ao colocar uma questão pertinente sobre a escala de Fá, revelando curiosidade e envolvimento no processo de aprendizagem. Essa atitude gerou uma breve explicação do professor sobre o conteúdo em questão, contribuindo para o aprofundamento do conhecimento teórico e prático.</p>	
14h20	<p>No segundo bloco de aulas, o professor reiterou que um dos principais objetivos do ensino do trompete, especialmente neste nível de iniciação, é proporcionar aos alunos uma experiência musical positiva, destacando que “o mais importante é que sejam felizes e saiam sempre felizes da aula”. Essa abordagem evidencia uma perspectiva pedagógica humanista, que valoriza o bem-estar emocional como parte essencial do processo educativo. Em termos musicais, a aula deu continuidade ao trabalho iniciado na semana anterior, com foco na consolidação das peças previamente estudadas. Um dos aspectos mais enfatizados pelo professor foi a importância da pulsação como elemento estruturante da execução musical. A necessidade de sentir e manter a pulsação foi trabalhada de forma prática, contribuindo para o desenvolvimento do sentido rítmico e da estabilidade interpretativa por parte do aluno.</p>	

Relatório de Observação aulas nº 5 e 6 (cooperada)		
Professor Cooperante: Manuel Luís	Duração 45 + 45 min	Recursos: Piano, estante, espelho
Data: 11/11/24	Grau: 1º grau/ 5º ano	Disciplina: Trompete
Tempo	Notas	

13h 35	<p>A aula teve início com um exercício de aquecimento realizado com o bocal, prática recorrente nas sessões, que visa promover a preparação fisiológica e sonora antes da utilização do instrumento completo. O professor, como de costume, apresentou os exemplos de forma clara e precisa, fornecendo ao aluno um modelo sonoro e técnico a ser reproduzido. Essa abordagem imitativa, baseada na escuta ativa e na repetição orientada, favorece a construção de uma embocadura estável e o desenvolvimento da percepção auditiva. No decorrer da aula, foram trabalhados conteúdos mais estruturados, nomeadamente a escala de Ré maior e o seu respetivo arpejo. Durante a execução, o professor interveio pontualmente para ajustar a postura do aluno, reforçando a importância da posição corporal para a eficácia técnica e para a prevenção de vícios ou tensões musculares. Em seguida, foi introduzida a escala cromática, que o aluno conseguiu executar com êxito, demonstrando progressos significativos na coordenação motora e na afinação.</p>
14h20	<p>Já como colaborador, a sessão prosseguiu com o estudo da escala menor relativa de Ré (Si menor), abordando as três formas: natural, harmónica e melódica. O aluno mostrou boa capacidade de assimilação dos diferentes padrões melódicos e rítmicos associados a cada forma da escala, respondendo de forma satisfatória às orientações do professor. O aluno deu continuidade ao estudo da peça Vega, de H. A. Vandercook, repertório já iniciado em aulas anteriores.</p>
Observações	<p>Durante o período de observação e, posteriormente, de cooperação nas aulas, procurei criar um ambiente de confiança e acolhimento, utilizando elogios e reforços positivos para estabelecer uma relação próxima com o aluno. As aulas conduzidas pelo professor cooperante foram de grande valor formativo, permitindo-me aprender com a sua abordagem sensível e eficaz no trabalho com alunos dessa faixa etária.</p>

Relatório de Observação aulas nº 1 e 2		
Professor Cooperante: Manuel Luís	Duração 45 + 45 min	Recursos: Piano, estante, espelho
Data: 28/10/24	Grau: 7º grau/ 11º ano	Disciplina: Trompete
Tempo	Notas	
18h45	A abordagem do professor revelou-se sistemática e sensível às necessidades do aluno, iniciando com práticas sem o instrumento, centradas na emissão de ar, com o intuito de desenvolver a consciência respiratória e a preparação física para a produção sonora.	
19h30	O aluno trabalha de forma organizada os exercícios que o professor propõe.	

Aulas Observadas e Cooperadas de Trompete Ensino Secundário – Segunda-feira às 18h45 e às 20h15

Relatório de Observação aulas nº 3 e 4		
Professor Cooperante: Manuel Luís	Duração 45 + 45 min	Recursos: Piano, estante, espelho
Data: 04/11/24	Grau: 7º grau/ 11º ano	Disciplina: Trompete
Tempo	Notas	
18h45	O professor introduziu os benefícios do <i>bending</i> , realizando o exercício com o aluno, que o executou diretamente no trompete. Em seguida, trabalharam notas longas com foco na qualidade sonora. O professor incentivou o aluno a refletir sobre o <i>bending</i> durante a prática. Também realizaram exercícios com harmónicos e revisaram escalas em conjunto.	
19h30	O aluno é muito disciplinado apesar de se notar algumas fragilidades tecnicamente	

Relatório de Observação aulas nº 5 e 6 (cooperada)		
Professor Cooperante: Manuel Luís	Duração 45 + 45 min	Recursos: Piano, estante, espelho
Data: 11/11/24	Grau: 7º grau/ 11º ano	Disciplina: Trompete

Tempo	Notas
18h45	O professor apresentou o programa de trabalho e, em seguida, iniciaram exercícios de aquecimento com notas longas. Depois, o foco passou para a revisão das peças e estudos.
19h30	Enquanto cooperante, pude apenas ajudar o aluno a relaxar fisicamente, pois ele apresentava muita tensão ao segurar o instrumento, o que afetava negativamente sua performance.
Observações	O aluno revela elevado grau de interesse e empenho, evidenciando um esforço constante no sentido de ultrapassar as suas limitações técnicas. No papel de cooperante, optei por resguardar um tempo mais alargado para intervir de forma mais estruturada e direcionada, de modo a poder abordar com maior profundidade aspetos técnicos específicos que careciam de atenção individualizada e sistematização pedagógica.

Aulas Observadas e Cooperadas de Prática de Conjunto – Terças-feiras

18h45 às 21h05

Relatório de Observação aulas nº 1, 2 e 3		
Professor Cooperante: Paulo Filipe	Duração 45 + 45 + 45 min	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 01/10/24	Grau: Básico e Secundário	Disciplina: Prática de conjunto
Tempo	Notas	
18h45	O professor inicia a aula dando as boas-vindas aos alunos e aguardando que se organizem em seus lugares. Em seguida, informa que os alunos do conservatório foram convidados a colaborar com a <i>Big Band</i> do Liechtenstein, em preparação para um concerto conjunto. A aula começa com a revisão das peças que serão trabalhadas para esse evento, nomeadamente a peça <i>Angelicus</i> .	

19h30	O professor inicia o trabalho focando nos aspetos harmónicos com a secção rítmica, sem a presença do solista. Após essa etapa, observa-se uma significativa melhoria, e o trabalho prossegue com as demais peças do repertório.	
20h15	O último bloco da aula foi dedicado principalmente aos solistas selecionados para as improvisações nas peças enviadas pela <i>Big Band</i> do Liechtenstein. Nesta fase, o professor concentrou-se em orientar individualmente cada solista, oferecendo feedback para aprimorar aspetos técnicos. O foco esteve em desenvolver a confiança e a criatividade dos alunos durante o solo. Essa atenção específica aos solistas foi importante para a segurança dos alunos.	
Relatório de Observação e supervisão aulas nº 4, 5 e 6		
Professor Cooperante: Paulo Filipe	Duração 45 + 45 + 45 min	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 05/10/24	Grau: Básico e Secundário	Disciplina: Prática de conjunto
Tempo	Notas	
16h15	Antes do ensaio geral, os alunos demonstravam grande entusiasmo diante da oportunidade de colaborar com uma orquestra profissional. Mostraram-se bem-comportados, educados e atentos às informações transmitidas em inglês, relativas à estrutura das peças, ordem dos solos e posicionamento no palco.	
17h00	Durante o ensaio, surgiu um pequeno problema com o piano, prontamente resolvido pelos próprios alunos, que se mobilizaram de forma eficaz. Foi informado ao grupo que o ensaio e a apresentação ocorreriam sem maestro, sendo a bateria o principal ponto de referência rítmica. Caberia ao saxofone alto líder lead alto indicar as entradas e os cortes. Os alunos acolheram essas orientações com responsabilidade e demonstraram boa capacidade de adaptação.	

20h30	Durante a audição-concerto, realizada com o auditório lotado, os alunos da Orquestra de Jazz do Conservatório de Música do Porto deixaram uma excelente impressão junto aos diretores e músicos da <i>Big Band</i> do Liechtenstein. Foi um momento marcante, especialmente por se tratar da primeira experiência de muitos alunos ao lado de uma orquestra profissional e com uma estrutura de grande porte. Participar desse evento foi motivo de grande satisfação pessoal e profissional.
Observações	Os alunos corresponderam de forma exemplar ao trabalho desenvolvido, demonstrando autonomia, aceitando com abertura as sugestões do professor e revelando-se igualmente muito recetivos às minhas intervenções. Foi um excelente trabalho, que contribuiu para deixar o Conservatório de Música do Porto bem representado e com uma imagem bastante positiva.

Anexo II - Planificações das Aulas Lecionadas Aulas Lecionadas de Trompete Ensino Básico - Segunda-feira às 13h35 e às 15h05

Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 7 e 8	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrónomo
Data: 09/12/24	Ano/Turma: 1º grau e 5º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Foram realizados exercícios de fortalecimento da embocadura e do fluxo de ar, com o auxílio de ferramentas específicas para este fim. Em seguida, trabalhou-se o desenvolvimento de pequenas melodias a partir de uma escala previamente estudada, promovendo a criatividade e a aplicação prática do material técnico. A sessão foi finalizada com o estudo da peça Lyra, integrando os conteúdos abordados.	

Objetivos	A aula teve como foco o desenvolvimento de aspetos técnicos, com ênfase na consolidação e fortalecimento da embocadura. Paralelamente, foram explorados elementos criativos através da abordagem da sonoridade maior, estimulando a expressão musical do aluno. Por fim, foram revistos aspetos musicais no desenvolvimento da peça Lyra, integrando técnica, musicalidade e criatividade de forma equilibrada.
Como foi a aula	Expliquei previamente que a aula seria dividida em três partes: técnica, criativa e objetiva. Iniciámos com a prática de exercícios técnicos, utilizando ferramentas reconhecidas no âmbito do trompete, os quais foram realizados em conjunto com o aluno, que respondeu de forma positiva. Na fase dedicada às escalas, foram identificados alguns vícios de digitação, tendo esse aspeto sido trabalhado com maior atenção. Apesar do tempo reduzido no final da sessão, foi possível transmitir a ideia de que a música só se concretiza verdadeiramente quando é interpretada, destacando a importância da expressividade musical.

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 9 e 10	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrónomo
Data: 16/12/24	Ano/Turma: 1º grau e 5º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Exercícios de emissão de ar, afinação e articulação, Escalas maior e relativa menor, Estudos/Peça: Getchell e da obra Lyra	
Objetivos	Trabalho de sustentação constante do ar no instrumento, procurando evitar quebras no fluxo de ar. Articulações legato e staccato simples, com atenção à clareza e uniformidade de ataque. Posteriormente, o aluno trabalhou um estudo do método Getchell e deu continuidade à peça iniciada nas aulas anteriores, consolidando os conteúdos técnicos e musicais previamente explorados.	

Como foi a aula	A aula iniciou-se com exercícios de emissão de ar, fundamentais para o controlo da respiração e sustentação do som. Em seguida, foram trabalhadas escalas maiores e as respetivas relativas menores, com foco na afinação e na articulação. A parte final da sessão foi dedicada ao estudo de peças do método Getchell e da obra Lyra, promovendo a aplicação musical dos conteúdos técnicos desenvolvidos ao longo da aula. Toquei sempre com o aluno.
-----------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 11 e 12	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrónomo
Data: 20/01/25	Ano/Turma: 1º grau e 5º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Exercícios de emissão de ar, aquecimento com o bocal dinâmicas, padrões por terceiras. Estudos/Peça: Getchell e da obra Lyra	
Objetivos	Foi explicado ao aluno que o funcionamento do trompete depende do fluxo de ar, sendo este o responsável por gerar a vibração natural dos lábios, e não o contrário. A seguir, desenvolveram-se exercícios sem pauta, com o intuito de estimular a criatividade e o raciocínio musical. Por fim, deu-se continuidade aos exercícios técnicos e à peça em estudo.	
Como foi a aula	Durante a aula, foi necessário abordar com maior profundidade a emissão sonora, uma vez que o aluno apresentava um som excessivamente labial. Expliquei que, no caso dos instrumentos de sopro, o princípio fundamental está no ato de "soprar" ou seja, no controlo do fluxo de ar e não na tentativa de provocar a vibração apenas pelos lábios. A vibração deve ocorrer de forma natural, como resultado do ar constante a passar entre os lábios. Após esta explicação, desenvolvemos exercícios criativos com intervalos de terceiras, promovendo a consciência sonora e melódica. Finalizamos a aula com uma nova passagem no exercício técnico e na peça em estudo.	

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 13 e 14	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrónomo
Data: 27/01/25	Ano/Turma: 1º grau e 5º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Ouvir música, montar e desmontar o instrumento, trabalhar a flexibilidade e iniciar o estudo das peças Vega e Altair de Vander Cook.	
Objetivos	Estimular no aluno o interesse e a motivação para conhecer música nova, diferentes trompetistas e diversos géneros musicais. O aluno ainda desconhecia os procedimentos para a limpeza do instrumento. No aspeto técnico, expliquei que o trompete possui sete posições e que a flexibilidade consiste na transição entre diferentes registos. Trabalhámos também um pouco de leitura à primeira vista com a peça nova.	
Como foi a aula	O aluno mostrou grande interesse ao ouvir Louis Armstrong e Miles Davis. Expliquei-lhe o procedimento correto para lubrificar e limpar o instrumento. Trabalhámos os sete harmónicos do trompete, e o aluno respondeu bem à leitura à primeira vista, apesar de não ter respeitado completamente as dinâmicas indicadas.	

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 15 e 16	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrónomo
Data: 03/02/25	Ano/Turma: 1º grau e 5º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Ouvir música, fundamentos de base, articulação, flexibilidade e o estudo das peças Vega e Altair de Vander Cook.	
Objetivos	Despertar o interesse do aluno em conhecer músicos importantes para o trompete, retomar os aspetos técnicos e avançar no estudo das peças e exercícios.	

Como foi a aula	Apresentei ao aluno músicos como Maurice André, Timofei Dokshizer e Alison Balsom, ouvimos no YouTube as peças que estávamos a estudar. O aluno teve contato com outras referências, o que se revelou inspirador e desafiador. Nesta sessão, não houve tempo para trabalhar os aspetos técnicos.
-----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 17	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrônomo
Data: 19/05/25	Ano/Turma: 1º grau e 5º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 min	Foram realizados exercícios de respiração, abordadas informações importantes sobre notação musical e discutidas orientações sobre postura e apresentação em palco. O trabalho prático incluiu as peças Lyra, Vega e Altair de Vander Cook, assim como estudos do método Getchell.	
Objetivos	Nessa faixa etária, os alunos geralmente apresentam dificuldade no uso correto da respiração. O objetivo foi eliminar a respiração alta, explicando detalhadamente as três fases e os processos respiratórios. Também enfatizei a importância de respeitar e compreender as indicações do compositor na partitura e de como expressá-las musicalmente. Por fim, fizemos uma revisão dos exercícios e peças já trabalhados.	
Como foi a aula	Esta última aula consistiu numa revisão geral de todo o conteúdo abordado. O aluno demonstrou uma evolução significativa, embora tenha apresentado algumas quebras de concentração durante os exercícios. Refleti sobre essa situação, que pode indicar que alunos dessa faixa etária ainda têm dificuldade em manter a atenção durante uma peça de 3 a 4 minutos.	

**Aulas Lecionadas de Trompete Ensino Secundário - Segunda-feira às
18h45 e às 20h15**

Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 7 e 8	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrônomo
Data: 09/12/24	Ano/Turma: 7º grau e 11º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Estudos: Études Nouvelles, de Maxime Alphonse; Obras: Sonata, de Thorvald Hansen; Springfall, de David Uber; Morceau de Concours, de A. Chailleaux; e Sonata, de Pietro Baldassari.	
Objetivos	Apresentei ao aluno os exercícios e peças que ia trabalhar ao longo do ano, considerando que está quase a concluir o curso. Trabalhámos aspetos técnicos fundamentais, incluindo articulação e registo.	
Como foi a aula	O aluno partilhou comigo as suas dificuldades e as áreas que necessitava aprimorar, destacando a necessidade de ampliar o seu registo, especialmente por também atuar na orquestra de jazz. Trabalhámos esse aspeto técnico e realizámos exercícios específicos de articulação.	

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 9 e 10	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrônomo
Data: 16/12/24	Ano/Turma: 7º grau e 11º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Exercícios de respiração, articulação, flexibilidade e os exercícios Études Nouvelles.	

Objetivos	O objetivo é trabalhar aspetos técnicos pois o aluno ainda precisa solidificar algumas bases. Trabalhar o exercício Études Nouvelles.
Como foi a aula	O aluno demonstrou grande interesse e consciência acerca dos pontos que necessitam ser desenvolvidos, o que é extremamente positivo. A aula decorreu de forma fluida, com boa dinâmica, e o exercício proposto foi executado com eficácia pelo aluno.

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 11 e 12	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrónomo
Data: 20/01/25	Ano/Turma: 7º grau e 11º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Ouvir música, ataque com língua e sem, escala cromática com desenhos diferentes, peça Sonata- Thorvald Hansen.	
Objetivos	Ouvir música diferente, referências do instrumento, desenvolver a técnica de digitação e trabalhar a peça.	
Como foi a aula	A aula teve início com a escuta orientada de repertório, seguida por exercícios de ataque com e sem o uso da língua, visando o desenvolvimento do controle articulatorio. Trabalhou-se ainda a escala cromática, utilizando diferentes padrões e desenhos técnicos. Por fim, foi realizada a leitura e prática da obra Sonata, de Thorvald Hansen.	

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 13 e 14	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrônomo
Data: 27/01/25	Ano/Turma: 7º grau e 11º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Thorvald Hansen; Springfall- David Uber; Morceau de Concours- A. Chailleaux, registo com projeção.	
Objetivos	Trabalhar as peças e fortalecer a embocadura, com o objetivo de melhorar a resistência no registo médio-agudo.	
Como foi a aula	Durante a aula, foram trabalhadas as obras Sonata, de Thorvald Hansen; Springfall, de David Uber; e Morceau de Concours, de A. Chailleaux. O foco principal foi o desenvolvimento do registo agudo com projeção sonora, visando maior controle e resistência.	

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 15 e 16	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrônomo
Data: 03/02/25	Ano/Turma: 7º grau e 11º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 min	Estudos: Études Nouvelles, de Maxime Alphonse. Obras: Sonata, de Thorvald Hansen; Springfall, de David Uber; Morceau de Concours, de A. Chailleaux; e Sonata, de Pietro Baldassari.	
Objetivos	Trabalhar repertório.	

Como foi a aula	Trabalhou-se o repertório em conjunto com os exercícios, com o objetivo de avaliar a resistência do aluno. A resposta foi positiva, embora ainda seja necessário tempo para que o aluno processe as exigências físicas e recupere plenamente a embocadura.
-----------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 17	Recursos: Estante, piano, espelho, partituras, afinador, metrônomo
Data: 19/05/25	Ano/Turma: 7º grau e 11º ano	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 min	Revisar tudo o que trabalhamos nesse período, aspetos técnicos, articulação, flexibilidade, registo e os exercícios e peças.	
Objetivos	Trabalhar na recuperação e fortalecimento de embocadura, revisar as peças e exercícios.	
Como foi a aula	A aula decorreu de forma leve e fluida. O aluno demonstra grande interesse, o que compensa em parte as suas atuais dificuldades técnicas. Tal envolvimento leva a considerar a possibilidade de uma futura orientação para a música moderna improvisada, sugestão que partilhei como uma opção viável, tendo em conta o perfil e inclinações musicais do aluno.	

Aulas Lecionadas de Práticas de Conjunto Ensino Básico e Secundário - Terças-feiras 18h45 às 21h05

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 7,8 e 9	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 05/11/24	Grau: Básico e Secundário	

Tempo	Conteúdos Programáticos
45 + 45 + 45 min	Hard Sock Dance e Walk, Don't Run
Objetivos	Trabalhar o repertório para o Dia Internacional do Jazz como apresentação final. Melhorar os ritmos e articulação nos sopros e fazer com que a secção rítmica toque com Groove.
Como foi a aula	Os alunos demonstram proatividade e colaboram significativamente com o andamento das atividades, ainda que, por vezes, se dispersem tocando outras peças fora do repertório proposto. Considerando a duração prolongada das aulas, torna-se necessário realizar pequenos intervalos. Ainda assim, o grupo responde positivamente à intensidade do trabalho

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 10, 11 e 12	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 19/11/24	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 + 45 min	Hard Sock Walk, Don't Run	
Objetivos	Melhorar os ritmos e articulação nos sopros e fazer com que a secção rítmica toque com Groove.	
Como foi a aula	Ouvimos as referências e tentamos perceber melhor o Groove e ambiente da peça.	
Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 13, 14 e 15	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 07/01/25	Grau: Básico e Secundário	

Tempo	Conteúdos Programáticos
45 + 45 + 45 min	Hard Sock Dance
Objetivos	Fazer com que cada naipe toque bem individualmente, madeiras, metais e secção rítmica.
Como foi a aula	O grupo necessita de rever as suas partes individualmente, realizar ensaios por naipes e, posteriormente, reunir-se em mais blocos para consolidar o trabalho coletivo. A ausência de vários músicos dificultou o progresso da sessão, razão pela qual aproveitei a oportunidade para desenvolver o trabalho especificamente com os naipes de metais.

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 16, 17 e 18	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 14/01/25	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 + 45 min	Walk, Don't Run	
Objetivos	Melhorar os ritmos e articulação nos sopros e fazer com que a secção rítmica toque com Groove.	
Como foi a aula	Ouvimos as referências e tentamos perceber melhor o Groove e ambiente da peça, os alunos precisam estudar mais, já se nota algum cansaço.	
Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 19, 20 e 21	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 04/02/25	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	

45 + 45 + 45 min	Hard Sock Dance, Walk Don't Run
Objetivos	Voltei a trabalhar essas duas peças pois os alunos precisavam de mais tempo para compreenderem um novo estilo e forma de tocar.
Como foi a aula	A aula decorreu de forma bastante positiva, evidenciando-se que os alunos haviam estudado previamente, o que resultou numa melhoria significativa na execução. No entanto, alertei-os para o tempo reduzido que resta até ao concerto, incentivando-os a manter a rotina de estudo.

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 22, 23 e 24	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 11/02/25	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 + 45 min	Moanin', Let the Good Times Roll, Happy Faces.	
Objetivos	Ver o repertório em homenagem ao Quincy Jones	
Como foi a aula	As peças eram mais fáceis, o que não custou muito a montar, trabalhamos separadamente com a secção rítmica, metais e madeiras.	
Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 25, 26 e 27	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 25/03/25	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 + 45 min	Hard Sock Dance, Walk Don't Run, Moanin', Let the Good Times Roll, Happy Faces.	

Objetivos	Passar o repertório para vermos como a orquestra reagia a nível de resistência.
Como foi a aula	Tratando-se de músicos jovens e com níveis distintos de experiência, torna-se essencial sincronizar adequadamente os padrões de trabalho, de forma a evitar frustrações e garantir que os conteúdos propostos estejam ajustados às suas capacidades técnicas e musicais.

Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 28, 29 e 30	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 22/04/25	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	
45 + 45 + 45 min	Dreamsville, Nice & Easy, Soul Bossa Nova.	
Objetivos	Ver o repertório que faltava para o concerto em homenagem ao Quincy Jones	
Como foi a aula	A orquestra correspondeu positivamente às expectativas, evidenciando um trabalho de casa eficaz por parte de todo o grupo, com a preparação das peças e solos. Destaca-se ainda a secção de trompetes, que demonstrou coesão ao utilizar o mesmo tipo de surdina, contribuindo para uma sonoridade uniforme.	
Relatório de Lecionação		
Professor Estagiário: Gileno Santana	Aulas nº 31, 32 e 33	Recursos: Pianos, bateria, estantes, vibrafone, percussões, equipamento de som, cadeiras
Data: 03/06/25	Grau: Básico e Secundário	
Tempo	Conteúdos Programáticos	

45 + 45 + 45 min	Nice & Easy
Objetivos	Ver o repertório que faltava para o concerto em homenagem ao Quincy Jones e incluir a participação do cantor Rui Vilhena.
Como foi a aula	A ausência de alguns músicos possibilitou o aprofundamento de outros aspetos, nomeadamente o trabalho específico com a secção rítmica.

Anexo III - Relatório das Atividades Assistidas e Participadas

Para além da observação das aulas, este estágio incluiu também a participação e colaboração nas atividades que se descrevem a seguir

Audição de Classe	
Professor: Manuel Luís	Ensino Básico
Data: 08/03/25 Horário: 10h	Grau: 5º
Comentário	O aluno superou as expectativas, demonstrando-se calmo e seguro. Executou com rigor tudo o que havia sido previamente acordado com o professor em sala de aula. Manteve uma boa afinação e concentração ao longo da apresentação, realizando uma audição de excelente qualidade.
Audição de Classe	
Professor: Manuel Luís	Ensino Secundário
Data: 08/03/25 Horário: 11h	Grau: 7º
Comentário	O aluno superou as expectativas, demonstrando-se calmo e seguro. Executou com rigor tudo o que havia sido previamente acordado com o professor em sala de aula. Manteve uma boa afinação e concentração ao longo da apresentação, realizando uma audição de excelente qualidade.
Audição de Classe	

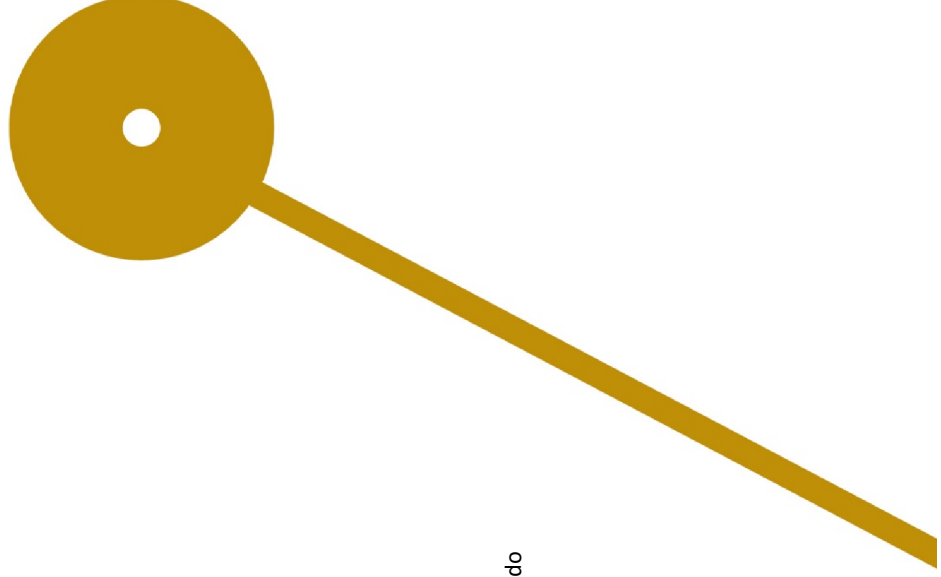
Professor: Paulo Carvalho	Ensino Básico e Secundário
Data: 05/10/24 - 13/06/25 Horário: 20h30	Grau: Básico e Secundário
Comentário	Os alunos desempenharam o seu trabalho com elevado sentido de responsabilidade. Ambas as audições decorreram com qualidade e uma energia muito positiva. Foi extremamente gratificante ver e ouvir o resultado do trabalho desenvolvido por jovens talentos.

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

P.PORTO

M

—
MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
MESTRADO
INSTRUMENTO TROMPETE



A Improvisação como Ferramenta de Ensino: Explorações do
Jazz e Música Clássica no Contexto Educativo
Gileno Santana dos Santos