



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

“A importância do processo ensino – aprendizagem do trompete entre a música erudita e o jazz, tendo como objetivo a versatilidade na performance”

Mestrado em Ensino da Música
João Pedro Lúcio da Costa Vilão

Agosto de 2015
Professor Doutor David Burt
Professor Cooperante Adriano Franco

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais e ao meu irmão por todo o apoio e dedicação que me facultaram durante o meu percurso académico.

Agradeço toda a ajuda e empenho que todos os meus alunos e encarregados de educação tiveram durante o meu projeto.

Agradeço a todos os professores da Escola Superior de Música de Lisboa por todos os seus ensinamentos que foram fundamentais para o meu percurso académico.

Agradeço ao professor e amigo Rex Richardson por toda a ajuda que me forneceu na minha investigação, assim como aos professores Jorge Almeida e Ricardo Formoso.

Um agradecimento especial ao meu Orientador, o Professor Doutor David Burt pela sua amizade e disponibilidade na execução do meu Relatório de Estágio, assim como ao meu colega e Professor Cooperante, Adriano Franco, por toda ajuda e disponibilidade durante o meu Estágio no Conservatório de Música David de Sousa – Polo Pombal.

Por último e não menos importante queria agradecer a todos os meus amigos pela paciência e carinho demonstrados. Um obrigado especial à Telma Mota, Sara Gomes, Rui Ferreira e Ricardo Pimentel.

Resumo I (Prática Pedagógica)

O Relatório de estágio foi concebido no âmbito da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da Música pela Escola Superior de Música de Lisboa. Assim, este documento assenta sobre a prática pedagógica desenvolvida no Conservatório de Música David de Sousa – Polo Pombal no ano letivo 2014-2015, abrangendo três alunos de diferentes graus de ensino. Neste Relatório será caracterizado o estabelecimento de ensino onde decorreu o estágio, assim como o desempenho que cada aluno teve durante o ano letivo, salientando os aspetos de competência motora, auditiva e expressiva. Este trabalho consistiu na avaliação do meu desempenho enquanto docente de trompete, permitindo-me refletir sobre os pontos bons e menos bons do meu trabalho, para que no futuro me seja possível atingir um nível mais elevado na minha atividade docente.

Resumo II (Investigação)

O trompete é um dos aerofones mais documentados ao longo da história da ‘música ocidental’. A sua presença continuada ao longo do tempo justifica a sua disseminação geográfica e a sua presença em diferentes domínios da música. A versatilidade deste instrumento fez com que fosse adotado em vários estilos musicais, nomeadamente na música erudita e no jazz. O meu gosto pessoal pelo jazz, em conjunto com as lacunas e desafios impostos pela minha experiência académica, fizeram emergir a seguinte dúvida: “Terei a formação necessária para ser um performer nas duas áreas?” Assim, penso que a melhor forma de responder a esta questão é estudar a formação musical de performers virtuosos que se destacam em ambos os domínios da música e extrapolar as principais ilações das suas metodologias de estudo para a realidade portuguesa. Este projeto, e conseqüentemente a pesquisa que o próprio exige, assenta em dois pilares essenciais: a música erudita e o jazz, a partir do ponto de vista da formação dos músicos, pressupondo que ambos os domínios, embora diferentes [categorizados diferentemente: música erudita e jazz], se possam entrelaçar num único domínio musical. É necessário portanto uma contextualização partindo da parte histórica, demonstrando os fatores que se cruzam e influenciam estes dois géneros, bem como os aspetos da formação, da linguagem, os métodos de trabalho, o público alvo e, mais especificamente aspetos relacionados com a interpretação do trompete.

Palavras-chave: trompete, música erudita, jazz, versatilidade.

Abstract I (Teaching)

The internship report is designed under the Course of Specialized Education Stage, Master in Teaching of Music by the “Escola Superior de Música de Lisboa”. This document is based on the pedagogical practices developed while teaching at the “Conservatório de Música David de Sousa” - Polo Pombal in the academic year 2014-2015, utilizing three students of differing educational levels. This report will characterize the educational institution where the internship took place, as well as the instruction that each student received during the school year, highlighting the aspects of motor ability, hearing and expressiveness. In addition, this work includes a self-assessment of teaching ability based on planning, implementation, and reflection of weekly trumpet instruction.

Abstract II (Research)

The trumpet is one of the more documented aerophones throughout the history of 'Western music'. The substantial history of the trumpet within western music is matched by its geographical spread and its presence in a variety of styles. The versatility of the trumpet has been especially advantageous in the musical genres of classical and jazz. My interest in jazz, together with the challenges and gaps that I've encountered within my academic experience, left me with the following question: "Will I have the necessary training to be an effective performer in both styles of music?" In order to examine and answer this questions, I sought to investigate the musical training of virtuoso performers who excel in both areas of music and extrapolate the results of this investigation for use in current Portuguese methodologies. This investigation, examines the traditional approaches toward classical music and jazz from the perspective of trumpet pedagogy, with the expected conclusion that there can emerge, a singular and unique musical domain for the use instruction. It's therefore necessary to contextualize starting from the historical part, demonstrating the factors that intersect and influence these two genres and aspects of training, language, working methods, the target audience and more specifically issues related to the interpretation of trumpet.

Keywords: trumpet, classical music, jazz, versatility.

ÍNDICE GERAL

SECÇÃO I – PRÁTICA PEDAGÓGICA	11
Introdução	11
Caracterização da Escola	12
Caracterização dos Alunos	16
Curso Básico (1º Grau/5º Ano)	16
Curso Básico (4º Grau/8º Ano)	17
Curso Secundário/Complementar (6º Grau/10º Ano)	17
Práticas Educativas Desenvolvidas	19
Conceitos Pedagógicos	19
Objetivos Pedagógicos	24
Aluno A	24
Aluno B	28
Aluna C	31
Atividades Pedagógicas Realizadas	36
Análise Crítica da Atividade Docente	38
Conclusão	41
SECÇÃO II – INVESTIGAÇÃO	43
Descrição do Projeto de Investigação	43
Revisão de Literatura	46
A morfologia do trompete	46
O papel do trompete na música erudita e no jazz	50
A pedagogia do trompete na música erudita	54
A pedagogia do trompete no jazz	56
A improvisação e a versatilidade na performance	58
Metodologia de Investigação	62
Caracterização do caso de estudo Rex Richardson	64
Apresentação e Análise de Resultados	69
Observação e análise dos resultados obtidos no caso de estudo	70
Observação e análise dos resultados obtidos nos alunos em estudo	75

Conclusão	83
REFLEXÃO FINAL	85
BIBLIOGRAFIA	86
SITES CONSULTADOS	89
ANEXOS	90
Anexo A: Planificação Anual Curso Básico (1º Grau/5º Ano)	91
Anexo B: Planificação Anual Curso Básico (4º Grau/8º Ano)	97
Anexo C: Planificação Anual Curso Complementar (6º Grau/10º Ano)	103
Anexo D: Planos de aula	109
Anexo E: Consentimento para a realização das gravações	110
Anexo F: Entrevistas realizadas	115

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Matriz de 1º Grau do teste trimestral de trompete para o Ano Letivo 2014-2015	25
Tabela 2 – Programa desenvolvido no 1º Grau durante o Ano Letivo 2014-2015	27
Tabela 3 – Matriz de 4º Grau do teste trimestral de trompete para o Ano Letivo 2014-2015	29
Tabela 4 – Programa desenvolvido no 4º Grau durante o Ano Letivo 2014-2015	31
Tabela 5 – Matriz de 6º Grau do teste trimestral de trompete para o Ano Letivo 2014-2015	32
Tabela 6 – Programa desenvolvido no 6º Grau durante o Ano Letivo 2014-2015	35
Tabela 7 – Análise comparativa de três trompetistas de excelência em áreas distintas	73
Tabela 8 – Competências pré-adquiridas sobre o jazz	77
Tabela 9 – Resultados obtidos pelo aluno A durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período	78
Tabela 10 – Resultados obtidos pelo Aluno B durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período	80
Tabela 11 – Resultados obtidos pela Aluna C durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período	81

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Duração total da aula dividida por cinco partes	21
Figura 2 - Tempo total em percentagem da Performance e <i>Feedback</i> do Aluno A	27
Figura 3 - Tempo total em percentagem da Performance e <i>Feedback</i> do Aluno B	30
Figura 4 - Tempo total em percentagem da Performance e <i>Feedback</i> da Aluna C	34
Figura 5 - Desempenho da aprendizagem do jazz dos três alunos objeto de estudo durante o 3º Período	82

LISTA DE ABREVIATURAS

Conservatório de Música David de Sousa - (CMDS)

Escola Superior de Música de Lisboa - (ESML)

Direção Geral dos Estabelecimentos Escolares - (DGESTE)

Filarmónica Artística Pombalense - (FAP)

International Trumpet Guild - (ITG)

Royal Northern College of Music – (RNCM)

SECÇÃO I – PRÁTICA PEDAGÓGICA

Introdução

O presente Relatório de Estágio tem como objetivo relatar o trabalho desenvolvido durante a minha prática pedagógica no Conservatório de Música David de Sousa (CMDS), no âmbito do Mestrado em Ensino da Música pela Escola Superior de Música de Lisboa.

Os alunos envolvidos são de diversas faixas etárias e representam graus de ensino distintivos, devido à necessidade de apresentar alunos em diferentes fases de aprendizagem. Como a instituição CMDS não possuía alunos de iniciação musical de trompete, a seleção de alunos teve de incluir um aluno do 1º Grau/5º Ano (este aluno começou a sua aprendizagem do trompete este ano letivo), correspondente ao 2º Ciclo de Ensino Básico; outro de nível de 4º Grau/8º ano, correspondente ao 3º Ciclo do Ensino Básico; e um terceiro de nível de 6º Grau/11º ano, encontrando-se por isso num nível de Ensino Secundário/Complementar. Posteriormente, será feita uma breve contextualização da instituição onde os alunos estão inseridos, assim como uma apresentação detalhada de cada aluno envolvido, para que seja mais claro o tipo de aluno, a sua personalidade, historial de aprendizagem e as dificuldades evidenciadas. De seguida, será feita uma descrição do trabalho realizado ao longo do ano em cada um dos três casos, havendo no final desta parte uma conclusão que reflete as principais ideias do trabalho desenvolvido, assim como uma autocrítica ao meu trabalho enquanto docente da disciplina de trompete, mencionando os aspetos positivos e os aspetos negativos abordados enquanto docente no ensino do instrumento musical.

Foram feitas gravações de três aulas anuais dos alunos supramencionados, o que equivale a uma aula por cada período letivo, substituindo assim as aulas presencialmente assistidas pelo o meu Orientador de Estágio, o Professor Doutor David Burt. Para esse fim, foram elaborados por mim requerimentos que aprovassem a gravação das aulas por parte da Direção Pedagógica e dos Encarregados da Educação (ver Anexo E).

Caracterização da Escola

O Conservatório de Música David de Sousa, situado da cidade da Figueira da Foz, é pertença de uma sociedade privada, a «Rovira Lda», e é reconhecido pelo Ministério da Educação e Ciência como Estabelecimento de Ensino Particular e Cooperativo. O CMDS é detentor da Autorização Definitiva de Funcionamento nº 2017, documentalmente conferida em 12 de Agosto de 1998 pela DGESTE, e goza das prerrogativas das pessoas colectivas de utilidade pública.

Mantendo a sua organização administrativo-pedagógica autónoma o CMDS, a 12 de Maio de 2014, estendeu a sua autonomia pedagógica por tempo indeterminado, para a promoção dos cursos básicos de música, e cursos secundários de música e de canto à secção de Pombal, situado na Urbanização Fonte Nova, Rua da Fonte Nova. Apartado 177, 3100-543, Pombal.

Segundo o Regulamento Interno do Conservatório de Música David de Sousa, facultado pelo Diretor Pedagógico, Doutor Nuno Bettencourt Mendes, este tem como principais objetivos:

- O ensino e a divulgação da Música e Dança, procurando diligentemente colocar estas expressões culturais ao serviço integral do ser humano, individual e colectivamente considerado.
- Manter um ensino de elevados padrões nas áreas da Música e da Dança, em consonância com os ritmos de desenvolvimento e prospectiva no Sistema Educativo Português do qual é parte integrante, especialmente nos 1º, 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário, privilegiando a inovação e a qualidade pedagógica e artística.
- Manter no nível do Pré-escolar e 1º Ciclo do Ensino Básico, classes para que simultaneamente com os currículos normais para estes níveis de aprendizagem, se dê particular atenção ao desenvolvimento da sensibilidade musical e/ou corporal/coreográfica dos formandos nos seus domínios rítmicos, auditivos,

vocacionais e motrizes.

- Desenvolver ações que visem a integração completa do ensino especializado da música e da dança como subsistema do ensino geral, pela criação de um ensino vocacional, articulado em todos os níveis do Ensino Básico e Secundário, a ministrar no Conservatório, e através da criação de protocolos de articulação e cooperação com as escolas do concelho da Figueira da Foz, de Pombal, e edilidades limítrofes.
- Aproveitar os tempos livres dos jovens para ensinar e divulgar a Música e a Dança nas suas múltiplas facetas, mantendo sempre um estilo próprio e uma postura de qualidade, inovação e criatividade artísticas.
- Manter, paralelamente, uma atividade cultural ativa nos dois concelhos, colaborando com todos os agentes culturais e forças vivas no desenvolvimento e progresso artísticos dos cidadãos da Figueira da Foz, Pombal, e concelhos limítrofes.

Os órgãos de gestão e orientação educativa são compostos pela direção administrativa, direção pedagógica, conselho escolar e departamentos curriculares.

- A Direção Administrativa: composta por um colectivo de sócios gerentes da firma e por um Diretor Executivo / Financeiro nomeado pela gerência, tendo como principais objetivos a orientação e coordenação das atividades escolares do conservatório e criação e gestão dos recursos financeiros e materiais necessários para o normal funcionamento da instituição.
- Direção Pedagógica: sendo nomeado anualmente pela direção administrativa esta pode ser singular ou coletiva face ao projeto que se vier a desenvolver na instituição. As principais funções adjacentes são a representação da instituição junto do Ministério da Educação e a planificação de todas as atividades letivas curriculares e de enriquecimento.
- Conselho Escolar: é constituído pela Direção Pedagógica e por todos os docentes/formadores em exercício em cada a ano letivo, reunindo obrigatoriamente no final de cada trimestre para o caso de turmas de regime supletivo dos cursos básicos e secundários do ensino artístico especializado e das turmas do 1º Ciclo do Ensino Básico.

- Departamentos Curriculares: cada departamento reúne-se pelo menos uma vez em cada início de trimestre e sempre que convocado pelo seu Coordenador ou Direção Pedagógica. Tendo como função principal o apoio à Direção Pedagógica, na área da música e da dança são constituídos os seguintes departamentos: a) Departamento de Cursos de Planos Próprios; b) Departamento das Classes de Conjunto; c) Departamento de Cordas Dedilhadas; d) Departamento de Cordas Friccionadas; e) Departamento de Dança; f) Departamento de Formação Musical; g) Departamento de Instrumentos de Tecla de Corda Percutida ou Beliscada; h) Departamento de Instrumentos de Sopro com Teclado; i) Departamento de Sopros de Madeira; j) Departamento de Sopros de Metal e de Percussão; k) Departamento de Unidades Curriculares Teóricas e de Canto dos Cursos Secundários.

- a) O Departamento de Cursos com Planos Próprios é constituído por todos os formadores que ministram todas as disciplinas que integram o currículo dos cursos com planos próprios de estudos musicais ou de dança;
- b) O Departamento das Classes de Conjunto é constituído por todos os formadores das disciplinas de Agrupamentos de Música de Câmara, Classes de Conjunto, Conjuntos Vocais e Instrumentais, Coro, Orquestra e disciplinas de Oferta Complementar afins;
- c) O Departamento de Cordas Dedilhadas é constituído por todos os formadores das disciplinas de Guitarra Portuguesa, Harpa e Viola Dedilhada;
- d) O Departamento de Cordas Friccionadas é constituído por todos os formadores das disciplinas de Contrabaixo, Violoncelo, Viola d' Arco e Violino;
- e) O Departamento de Instrumentos de Corda Percutida ou Beliscada com Teclado é constituído por todos os formadores das disciplinas de Cravo e de Piano, e ainda das disciplinas de Prática ao Teclado, Acompanhamento e Improvisação, Baixo Contínuo, e Instrumento de Tecla, nos parâmetros “piano” e “cravo”;
- f) O Departamento da Dança é constituído por todos os formadores que ministrem as disciplinas de Técnica de Dança (Clássica e Contemporânea), Prática Complementar, Dança Criativa, Expressão Criativa e de disciplinas de oferta

complementar afins;

- g) O Departamento de Formação Musical é constituído por todos os formadores das disciplinas de Formação Musical e Iniciação Musical, de disciplinas de oferta complementar afins, e de atividades de enriquecimento curricular do mesmo âmbito de competências;
- h) O Departamento de Instrumentos de Sopro com Teclado é constituído por todos os formadores que ministram as disciplinas de Acordeão e Órgão, e ainda das disciplinas de Prática ao Teclado, Acompanhamento e Improvisação, Baixo Contínuo, e Instrumento de Tecla, no parâmetro “órgão”;
- i) O Departamento de Sopros de Madeira é constituído por todos os formadores das disciplinas de Clarinete, Fagote, Flauta de Bisel, Flauta Transversal, Oboé e Saxofone;
- j) O Departamento de Sopros de Metal e de Percussão é constituído por todos os formadores das disciplinas de Bateria, Percussão, Trombone, Trompa, Trompete e Tuba;
- k) O Departamento das Unidades Curriculares Teóricas, de Composição e de Canto é constituído por todos os formadores que ministram, nos cursos secundários, as disciplinas de Acústica, Alemão, Análise e Técnicas de Composição, Canto, Composição, Educação Vocal, História da Música, História da Cultura e das Artes e Italiano.

Atualmente, o Conservatório de Música David de Sousa é composto por cerca de quatrocentos alunos repartidos pelos diversos cursos de formação, cultivando a dança, a música coral e de câmara, promovendo o seu conhecimento e a sua divulgação em concertos e audições públicas, tanto no âmbito escolar como em ações de intercâmbio cultural, com todas as entidades públicas ou privadas que solicitem e estimulem cooperação.

Caracterização dos Alunos

Para a elaboração do presente relatório surgiu a necessidade de selecionar três alunos de graus distintos dos que me tinham sido atribuídos no início do ano letivo 2014-2015 no CMDS. Assim essa seleção baseou-se em alguns fatores como: diferentes graus de desenvolvimento; diferentes graus de ensino e percursos musicais diferentes.

Curso Básico (1º Grau/5ºAno)

Como referido anteriormente na introdução da Secção I - Parte Pedagógica, a instituição CMDS não possuía alunos de iniciação musical de trompete, por isso tive a necessidade de incluir um aluno do 1º Grau/5ºAno. Como a maioria dos alunos do Ensino Especializado da Música entra diretamente para o regime articulado, muitos deles iniciam o seu percurso académico sem nenhuma base musical. No caso do Aluno A (nome fictício) tem atualmente 10 anos de idade e iniciou o ano letivo 2014/2015 sem nenhuma base musical. A sua escolha pelo trompete prendeu-se pelo facto de eu, enquanto docente de trompete, ter feito um atelier/demonstração na escola onde ele frequentava o quarto ano de escolaridade. O seu gosto pelo som aveludado e, por outro lado, estridente levaram a que o aluno pedisse ao encarregado de educação que o inscrevesse no instrumento trompete no CMDS. Desde muito cedo que o Aluno A demonstrou uma grande motivação na aprendizagem do instrumento, estando sempre focado em atingir os objetivos propostos pelo professor. Apesar de não haver um estudo diário e por vezes muito do seu tempo pós-aulas estar ocupado com atividades extracurriculares (futebol, basquetebol, ténis, etc.), o aluno desenvolveu um estudo regular fora do tempo letivo da aula, o que fez com que ele superasse com alguma facilidade todos os desafios que eu lhe propunha na aula. Esta atitude foi repercutida pelo o aluno nas diversas áreas do seu plano curricular (Formação Musical e Classe de Conjunto – Coro).

Curso Básico (4º Grau/8ºAno)

O aluno B (nome fictício) frequenta o 4º Grau/8ºAno e atualmente tem 14 anos de idade e apresenta um historial bastante comum em alunos que frequentam escolas do Ensino Especializado da Música. Trata-se de um aluno que frequenta o Ensino Articulado, tendo feito a sua formação comigo desde o 1º Grau/5ºAno. Da mesma forma como foi mencionado no aluno anterior de 1ºGrau/5ºAno, este enquadra-se no perfil de aluno que nunca teve acesso ao ensino da música antes de iniciarem o 1º Grau/5ºAno, sendo este 1º Grau equivalente a um nível de Iniciação Musical. Sendo um aluno sem qualquer tipo de ligações musicais até entrar na instituição CMDS, este desenvolveu o gosto pela música de conjunto fazendo parte neste momento da Filarmónica Artística Pombalense (FAP). Apesar de ser um aluno extremamente organizado e empenhado demonstra um pouco de falta de autoconfiança, prejudicando alguns processos da técnica performativa como: respiração, emissão de som, articulação e leitura rítmica. A ausência de desenvolvimento é bastante notória em competências como a leitura rítmica, noção de intervalos (harmónicos) e trabalho auditivo. Conforme o currículo definido pelo Ministério da Educação, o aluno encontra-se desde o 1ºGrau/5ºAno a frequentar a disciplina de Formação Musical, tendo mostrado desde essa altura pouco interesse pela disciplina e por vezes negligenciando-a, considerando não se tratar de uma disciplina necessária para o seu percurso enquanto trompetista. Na verdade, as consequências desse desinteresse levam a que tenhamos que recorrer, numa aula de 45 minutos, a um trabalho de leitura rítmica e melódica para que o aluno consiga ultrapassar as dificuldades impostas. No entanto, o seu interesse pela música de conjunto, onde frequenta disciplinas como Classe de Conjunto – Ensemble de Trompetes, Classe de Conjunto – Ensemble de Metais e Classe de Conjunto – Orquestra, ajudam-no a superar algumas das suas dificuldades aqui apresentadas.

Curso Secundário/Complementar (6º Grau/10ºAno)

A aluna C (nome fictício) tem, atualmente, 16 anos de idade e encontra-se a frequentar o 6º Grau/10ºAno do ensino supletivo. A aluna começou os seus estudos musicais na Filarmónica Artística Pombalense (FAP), ingressando posteriormente no CMDS diretamente para o 4º Grau depois, de ter

realizado as respetivas provas de acesso. Apesar de ter sido acompanhada com aulas de trompete na FAP a aluna revela algumas lacunas normais para quem teve de ingressar diretamente no 4º Grau. O trabalho com esta aluna tem sido de extrema complexidade. A dificuldade no trabalho não residiu com o facto de estar num grau avançado, mas sim com as lacunas de técnica performativa que a aluna tinha para seguir o programa estipulado. A passagem para o 6º Grau por si só já é uma mudança de ciclo complicada no que concerne ao repertório e competências a desenvolver, tornando-se mais complicado quando a aluna ainda não desenvolveu as competências necessárias para a realização do mesmo. Com esta situação, a minha função enquanto docente torna-se bastante mais complexa e também a própria aluna fica sujeita a algumas frustrações por não conseguir realizar da melhor maneira os objetivos e metas propostas. De forma a não surgir uma desmotivação por parte da aluna, considero que arranjar uma alternativa de conteúdos programáticos seja a melhor forma, para que esta consiga atingir mais facilmente os seus objectivos e superar as suas dificuldades musicais. Apesar de todas as suas lacunas performativas a aluna possui uma vontade incrível de trabalhar fora do tempo letivo da aula, permitindo que no decorrer da mesma consigamos seguir todo o plano proposto para a aula. É uma aluna trabalhadora e sempre presente para abraçar todos os projetos de Classe de Conjunto que está inserida. Pela sua atitude e perseverança no trabalho poderei dizer que revela uma autoeficácia elevada.

Práticas Educativas Desenvolvidas

Conceitos Pedagógicos

Tomemos como base o latim da palavra professor (*profiteri*), que indica uma pessoa que declara (*fateri*) diante de todos (*pro-*) ser *expert* em algum saber. Se é esta a base do conceito professor não deveria o ensino ser um "mundo perfeito" em que todos os alunos aprendem de forma fácil e eficaz? Infelizmente não é esta a realidade. No longo percurso da educação deparamo-nos com diversos fatores que tornam todo este caminho difícil, mas também interessante.

A concentração e a atitude do aluno para superar as novas dificuldades que vão surgindo ao longo do seu desenvolvimento têm-se demonstrado como os fatores mais cruciais para a sua progressão. Porém, isto pode ser afectado por fatores de natureza humana, como é o caso da confiança que o aluno deposita em si e no seu professor ou experiências prévias, também por fatores psicológicos, por vezes inconscientes disso, mas também problemas físicos, como as mudanças recorrentes durante a adolescência. E aqui entra o papel da flexibilidade do professor para adaptar os aspetos técnicos às novas necessidades do aluno ou até mesmo a capacidade de improvisação/resolução de problemas inesperados.

Assim, o professor não é só alguém que transmite conhecimento mas também um educador. Antes de mais o professor deve ser didático, ou seja, simples, acessível e claro, fazendo o aluno refletir e criticar, adaptando-se sempre às diferentes aprendizagens e necessidades de cada aluno. Deve ter objetivos definidos para cada aluno, tendo em conta as capacidades do mesmo e das condições que este dispõem, desde condições psicológicas (apoio familiar, etc.) até condições físicas de estudo (bom material, boas instalações, etc.). Estar comprometido com a aprendizagem do aluno é um dos fatores mais importantes, o professor deve "batalhar" para o desenvolvimento de cada um dos alunos. Acima de tudo, o professor é um comunicador e por isso deve conseguir inculcar a sua ideia intelectual, emocional e motivacional nos seus alunos, podendo compará-lo a um vendedor que tem sempre de conseguir uma forma de vender o mesmo produto a pessoas diferentes, com gostos diferentes e perspectivas diferentes.

O professor tem o dever de motivar o seu aluno, utilizando para isso o seu conhecimento

pedagógico previamente conseguido do conteúdo e saber a transmitir, expressando a sua opinião ao aluno de forma a que ele compreenda e despertando o seu desejo de aprender, pois a autoimagem do trabalho e de si é essencial no desenvolvimento motivacional de um aluno.

O *feedback* do professor para o aluno tem de ser intencional, propositado e programado. Apesar de o *feedback* positivo e corretivo terem consequências positivas ou negativas consoante o momento que está a ser aplicado, este deve utilizar no decorrer de uma aula ambos os *feedback* porque o aluno deve ter uma forma de avaliação positiva mas também deve ter uma avaliação negativa para que o aluno possa corrigir os seus erros. O conceito *feedback* positivo e corretivo deve estar relacionado com a natureza da informação envolvida.

Ao longo deste longo processo que é o crescimento do aluno podemos verificar também um crescimento intelectual do professor, na forma de analisar e intervir com cada um dos seus educandos e de forma a trazer confiança e progressão a estes.

Podemos assim dizer que, "A arte mais importante do professor consiste em despertar a motivação para a criatividade e para o conhecimento" (Einstein, citado por Estanqueiro, 2010, 11).

O modelo utilizado por mim enquanto docente de trompete, assenta num formato largamente implementado no contexto das aulas do ensino especializado da música, nomeadamente no que respeita às aulas de instrumento e, em particular às de trompete. A planificação prévia de uma aula é fundamental para que se crie uma fluência saudável dos conteúdos propostos para a aprendizagem do aluno. As minhas aulas têm uma duração de 45 minutos e estão divididas em cinco partes distintas: aquecimento com os lábios; aquecimento com o bocal; técnica de base; estudo; peça (ver Figura 1). Nas três primeiras partes da aula o objetivo é que o aluno aqueça todos os músculos necessários para poder ter uma boa performance, praticando exercícios de som, flexibilidade, articulação, stacatto, respiração, etc. Eu considero estas três partes fundamentais pois é através deste trabalho que o aluno desenvolve todas as capacidades técnicas que o instrumentista necessita. A quarta e quinta partes são, essencialmente, para trabalhar questões técnicas e expressivas dos estudos e peça que o aluno apresenta na aula.

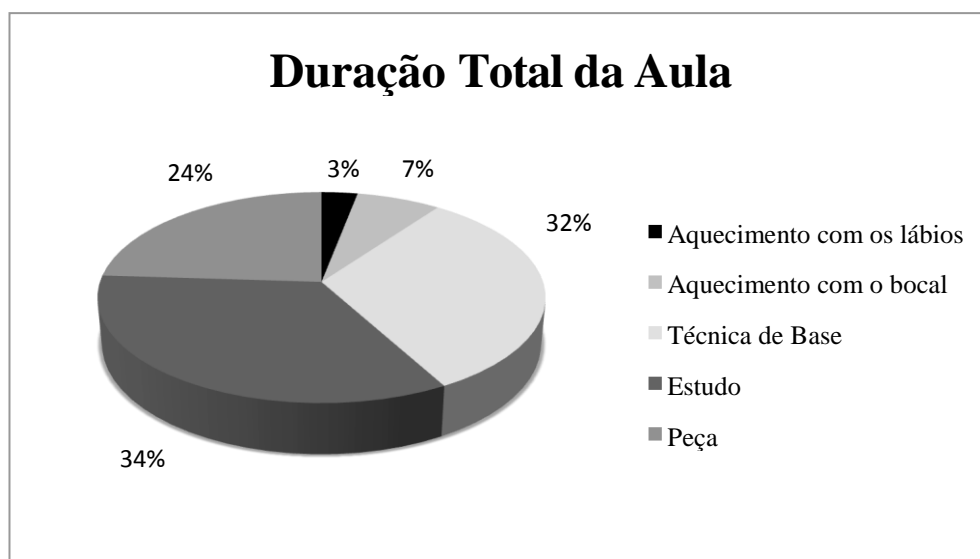


Figura 1 - Duração total da aula dividida por cinco partes

A estrutura da aula tem como objetivo compreender o funcionamento do corpo/instrumento, conhecimento de estilos e aperfeiçoamento de fraseados, conhecimento teórico dos exercícios realizados, saber contextualizar as obras executadas, reconhecer a utilidade, o objetivo e a especificidade dos exercícios realizados, saber organizar o seu próprio estudo, compreender a importância de um trabalho regular e principalmente a assimilar uma metodologia de estudo, para que se torne mais autônomo no seu estudo diário individual.

O aquecimento (lábios, bocal e técnica de base) é um dos pontos, em que apesar de existirem inúmeros exercícios e metodologias, o mais importante é a adoção e a ponderação dos exercícios para cada aluno. São disponibilizados por mim uma variedade de exercícios tendo em conta as características específicas de cada aluno. Apesar do aquecimento ser algo muito pessoal, nesta fase de aprendizagem os alunos devem seguir as orientações do professor, pois essas escolhas são feitas consoante as necessidades de cada um, para que no futuro tenham um nível de *endurance*¹ maior. É essencial que o aluno desenvolva a sua *endurance*, pois o estudo do trompete requer um esforço físico muito grande, precisando assim de uma boa gestão de esforço. Para isso o descanso torna-se fundamental no processo

¹ *Endurance* é a capacidade física do nosso organismo se manter ativo durante um longo período de tempo.

de fortalecimento dos músculos. Segundo Roger Spaulding² tocar um instrumento de sopro é uma atividade muscular que faz trabalhar cerca de 200 músculos. Se estudarmos sem descansar o sangue não regenera os músculos provocando problemas de desenvolvimento. Assim é essencial planificar o estudo de forma a que haja momentos de descanso (Spaulding, 1963, 7).

Como acontece na maioria dos instrumentos de sopro, na sua aprendizagem existem questões físicas, técnicas e musicais. Para tocarmos qualquer instrumento de uma forma correta necessitamos de ter o controlo destas três questões. Um aluno que não tenha o domínio técnico do seu instrumento vai ter grandes lacunas na sua interpretação. Para que isso não aconteça, é fundamental que o aluno desenvolva nas suas rotinas diárias todos os exercícios de técnica de base que o professor apresenta na aula. O trabalho de base é constituído por todo o desenvolvimento técnico na aprendizagem e no desenvolvimento do instrumento:

- Respiração – abrange todos os aspetos relacionados com o ar, inspiração, expiração, caixa torácica e diafragma.
- Embocadura – deriva da palavra francesa *bouche* que significa boca e abrange todos os músculos faciais e dos lábios.
- Flexibilidade – consiste na coordenação entre a velocidade da passagem do ar e a colocação da língua ao longo dos vários registos do trompete na mesma série dos harmónicos.
- Técnica - é um termo usado pelos trompetistas para definir toda a sincronização e destreza dos dedos.
- Articulação - A articulação engloba todas as questões relacionadas com o *stacatto* e com a colocação da língua nos diferentes tipos de *stacatto* em diferentes registos.
- Som – sendo uma coordenação de todos os itens expostos anteriormente, o som num contexto musical refere-se à qualidade do timbre adequado a cada estilo musical.

Um aluno de trompete que queira ser um músico profissional deve trabalhar diariamente o aperfeiçoamento técnico do seu instrumento. Esse aperfeiçoamento designado por de técnica de base, é bastante importante e imprescindível para que se atinja o sucesso a médio/longo prazo. Comparando um desportista de alta competição com um trompetista profissional, para o desportista é impossível competir

² Roger Spaulding (1939 - 1962) foi um dos principais pedagogos Americanos do trompete e autor do livro “Double High C in 37 Weeks”.

sem haver um treino diário onde se trabalhe a parte física para o fortalecimento dos músculos. Assim, também um trompetista não pode deixar de fazer a sua rotina diária de técnica de base, com o respetivo aquecimento no início e um relaxamento no final, para que desta forma se salvaguardem possíveis lesões que poderão pôr em risco a sua carreira. Um trabalho de técnica de base realizado de uma forma incorreta ou de forma excessiva poderá trazer problemas físicos no futuro de um trompetista. É de extrema importância um bom planeamento do estudo, devendo este contemplar intervalos para a recuperação muscular. Charles Colin³ no seu livro de flexibilidade “Trumpet advanced lip flexibilities”, cita dois pontos de vista completamente diferentes sobre um estudo inteligente de dois grandes pedagogos, H. L. Clarke⁴ e Max Schlossberg⁵.

(...) In quoting Herbert L. Clark on intelligent practice, “ a few drops of medicine will cure, whereas a teaspoon will kill”. This can be said of unbalanced practice where no thought is given to diving one’s practice routine. Neglecting all registers for the upper register taxes and retards the lip by becoming over-tightened (Charley- horse). To counteract this best is to relax the lip with low register practice. Too neglecting practice is, as the great teacher Max Schlossberg, used to say, “ missing a day’s practice is like committing suicide” (...)

Na minha opinião pessoal tudo passa por um bom planeamento de estudo intercalado com alguns momentos de descanso, pois um estudo em excesso poderá provocar lesões irreversíveis.

Concluindo, considero que todas as temáticas anteriormente apresentadas são ferramentas fundamentais para um bom desenvolvimento técnico/psicomotor de qualquer estudante de trompete. O professor tem a função/responsabilidade de orientar os alunos na seriação do material mais adequado às suas características individuais, melhorando assim o desenvolvimento técnico do aluno.

³ Charles Colin (1913 - 2000), foi trompetista e professor Americano. Autor de diversos métodos para metais, jazz. Em 1941 fundou uma das mais importantes editoras de instrumentos de metais, a “Charles Colin Music Publishing”.

⁴ Herbert Lincoln Clarke (1867-1945), foi um famoso trompetista Americano, solista, maestro e compositor.

⁵ Max Schlossberg (1873 - 1936), foi músico da “New York Philharmonic” e professor no “Musical of Music Art” e na “Juilliard Graduate School”.

Objetivos Pedagógicos

Aluno A

Apesar do Aluno A estar a frequentar o 1º Grau/5º Ano o trabalho desenvolvido por mim enquanto docente foi essencialmente um trabalho de iniciação musical. O aluno começou o ano letivo 2014-2015 sem qualquer noção de formação musical e da técnica performativa do trompete. Assim, o trabalho desenvolvido abrangeu não só as partes técnicas performativas do instrumento mas também algumas noções básicas da notação musical e figuras rítmicas.

Desde início que o aluno demonstrou uma grande motivação na aprendizagem do instrumento, estando sempre focado em atingir os objetivos propostos. O aluno e respetivo encarregado de educação sabiam que ele tinha de desenvolver um trabalho regular fora do tempo letivo das aulas para estar devidamente preparado para os testes trimestrais, que obedeciam a uma matriz previamente elaborada pelo conselho pedagógico do CMDS (ver Tabela 1).

O método adotado para a iniciação ao trompete foi “The Beginning Trumpeter Book 1” que pertence ao autor Sigmund Hering. A nível estrutural eu considero este método muito bem organizado. Os primeiros dez estudos apenas englobam as notas entre o dó³ e sol³ em que as figuras rítmicas utilizadas são a semibreve e a mínima. Progressivamente, os estudos vão aumentando o registo do instrumento e as figuras rítmicas vão alternando entre a semibreve, mínima, semínima e colcheia.

Como forma de desenvolvimento das competências auditivas e técnicas, semanalmente foram introduzidas várias notas tendo em conta a tonalidade do estudo ou peça a serem tocados.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DAVID DE SOUSA

MATRIZ DE TESTE TRIMESTRAL: 1º GRAU DE TROMPETE

2014 – 2015

Competências	Conteúdos	Cotações
- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório (Desenvolver a técnica)	- Uma escala maior até duas alterações com arpejos. Nota: A escala a executar é transmitida na semana que antecede o teste	20 pontos
- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório - Desenvolver a criatividade	- Dois estudos constantes do programa oficial ou de dificuldade equivalente.	35 pontos
- Desenvolver a postura e posição correta de embocadura - Aplicação das articulações pedidas na obra a executar - Aplicação da emissão de som e do processo respiratório - Desenvolver a criatividade	- Uma obra constante do programa oficial da disciplina (ou de dificuldade equivalente) com acompanhamento de piano, CD ou a solo.	45 pontos
	TOTAL	100 pontos

Tabela 1 – Matriz de 1º Grau do teste trimestral de trompete para o Ano Letivo 2014-2015

Com a finalidade do aluno começar a ter a percepção auditiva introduzi ao longo do ano letivo pequenas peças musicais com a ajuda do acompanhamento de piano em forma de *playalong*.⁶ Esses acompanhamentos basearam-se em livros como “Play it Cool” – James Rae e “Starter Solos” - Philip Sparke. Através da sucessiva repetição das peças musicais e com a ajuda do *playalong* o aluno desenvolveu a sua capacidade auditiva de memorizar as peças, assim como as competências motoras e as competências da memória procedimental. A aprendizagem musical deve ser desenvolvida tendo em conta a forma como os alunos processam e memorizam os procedimentos necessários para uma boa

⁶ *Playalong* é uma expressão utilizada na linguagem do jazz para definir acompanhar ou acompanhamento.

aprendizagem musical, não podemos desassociar a estimulação sensorial necessária para a aprendizagem musical, tendo em conta os fenómenos auditivos, visuais e motores (Snyder, 2000).

O desempenho técnico/musical do Aluno A é muito positivo, tendo em conta que o aluno frequenta o 1º Grau/Iniciação do instrumento trompete. No entanto, o aluno apresenta algumas lacunas na respiração, o que prejudica a emissão de som, flexibilidade e *staccato*. Segundo Claude Gordon⁷ tocar bem um instrumento da família dos metais torna-se mais fácil se tivermos uma boa respiração (Gordon, 1987). É fundamental que o aluno adquira as competências necessárias para o controlo da respiração, nomeadamente uma respiração abdominal, feita através do apoio do diafragma, com uma pressão e velocidade adequada, assim como adquira uma postura correta a tocar. Ao nível da pulsação o aluno ainda revela alguma instabilidade em manter uma pulsação constante ao longo do estudo/peça. Por vezes foi notório, no decorrer da aula, alguma falta de concentração, prejudicando o resultado na performance. Estar atento e concentrado são dois fatores fundamentais para o sucesso na aprendizagem e na progressão musical. Apesar de ter alguns momentos de défice de atenção, o aluno para a idade que tem revela um nível de atenção muito elevado.

Enquanto professor procurei sempre valorizar o aluno sobre a forma de *feedback* positivo ou corretivo, canalizando-os assim para o desenvolvimento de uma motivação intrínseca. Como podemos ver na Figura 2 um dos aspetos que tentei melhorar está relacionado com o *feedback* transmitido ao aluno e vice-versa. Como podemos analisar na Figura 2 quantidade de *feedback* no 1º período é muito baixa em relação ao tempo de performance. Para isso, tentei ao longo das restantes aulas aumentar o *feedback* dado ao aluno, porque para uma boa aprendizagem musical deve existir uma relação saudável entre o aluno e o professor.

⁷ Claude Gordon (1916 - 1996) foi trompetista virtuoso e um dos maiores pedagogos do trompete. Apelidado de “King of Brass” é autor do famoso método “Claude Gordon Method”.

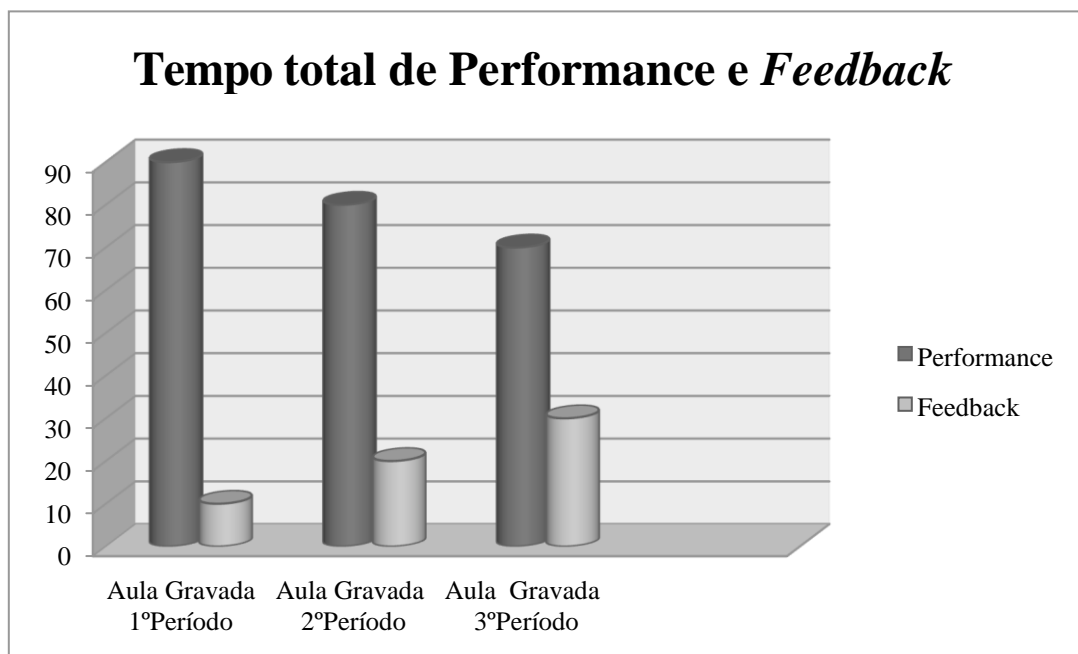


Figura 2 - Tempo total em percentagem da Performance e *Feedback* do Aluno A

Em relação ao desenvolvimento das competências performativas foram trabalhadas durante o ano letivo 2014-2015 os seguintes conteúdos programáticos:

Programa desenvolvido durante o Ano Letivo 2014-2015		
1º Período	2º Período	3º Período
- Escala de Dó maior e respetivo arpejo.	- Escala de Sol maior e respetivo arpejo.	- Escala de Sib maior e respetivo arpejo.
- Estudo nº1 ao nº17 do método: “The Beginning trumpeter book 1” – S. Hering.	- Estudo nº18 ao nº29 do método: “The Beginning trumpeter book 1” – S. Hering.	- Estudo nº30 ao nº36 do método: “The Beginning trumpeter book 1” – S. Hering - Estudo nº 1 e 2 do método “50 recreational studies” – S. Hering.
- “Missing You” – Philip Sparke.	- “London Bridge” – Philip Sparke.	- Rum Point e Lazy Cat Blues – James Rae.

Tabela 2 – Programa desenvolvido no 1º Grau durante o Ano Letivo 2014-2015

Aluno B

O trabalho desenvolvido com o Aluno B teve como objetivo principal a solidificação do trabalho de técnica de base, para que o aluno conseguisse atingir os objetivos da Matriz dos testes trimestrais (ver Tabela 3). Para isso foram trabalhados através do processo de imitação (o professor tocava e o aluno respondia) diversos exercícios de métodos como: “Lip Flexibilities” – Bai Lin; “Complete Conservatory Method for Trumpet” – J. B. Arban; “Warm ups studies” – James Stamp; “Flow Studies” de Vicent Cichowicz. A obrigatoriedade de trabalhar diariamente os métodos acima mencionados permitiu que o aluno conseguisse desenvolver competências técnicas e motoras. Com a finalidade de desenvolver competências expressivas e o melhoramento do som foram implementados os métodos: “40 progressives etudes” – S. Hering e “50 recreational studies” – S. Hering. Para este processo e para combater a instabilidade na pulsação é fundamental que o aluno use o metrônomo para o seu estudo diário.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DAVID DE SOUSA

MATRIZ DE TESTE TRIMESTRAL: 4º GRAU DE TROMPETE

2014 – 2015

Competências	Conteúdos	Cotações
<ul style="list-style-type: none">- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório.- Aplicação de diversos tipos de articulação.- Desenvolvimento da criatividade.- Desenvolver o registo do Instrumento.	<ul style="list-style-type: none">- Uma escala maior até cinco alterações com relativas menores (todas) e respetivos arpejos.- Uma escala cromática. <p>Notas: Todas as escalas deverão ser executadas no mínimo em duas oitavas.</p> <ul style="list-style-type: none">- As escalas a executar serão transmitidas na semana que antecede o teste. Deverão ser executadas de memória.	15 pontos
<ul style="list-style-type: none">- Aplicação de diversos tipos de articulação.- Aplicação de diversos tipos de dinâmicas.- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório.- Desenvolver a criatividade.	<ul style="list-style-type: none">- Dois estudos constantes do programa oficial ou de dificuldade equivalente. <p>Nota: os estudos executados deverão ser contrastantes.</p>	30 pontos
<ul style="list-style-type: none">- Capacidade de leitura rítmica, melódica e agógica musical- Capacidade seletiva de interpretação dos excertos.- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório.	<ul style="list-style-type: none">- Leitura à primeira vista. <p>Nota: o(a) formando(a) deverá estudar o trecho musical visualmente, sem recorrer ao uso do instrumento.</p>	10 pontos
<ul style="list-style-type: none">- Aplicação de uma postura e posição correta de embocadura.- Aplicação de diversos tipos de articulação.- Aplicação de diversos tipos de dinâmicas.- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório.- Aplicação do conceito de frase musical.- Desenvolver a criatividade.	<ul style="list-style-type: none">- Uma obra constante no programa oficial ou de dificuldade equivalente com acompanhamento de piano, CD ou a solo.	45 pontos
	TOTAL	100 pontos

Tabela 3 – Matriz de 4º Grau do teste trimestral de trompete para o Ano Letivo 2014-2015

Como mencionado anteriormente na sua caracterização, o aluno é extremamente organizado e empenhado, mas notava-se que carecia de autoconfiança. Assim, durante o decorrer das aulas tentei ao máximo dar *feedback* positivo sempre que o aluno tocava para que ele se sentisse motivado e com vontade de melhorar. Como podemos verificar na Figura 3 os níveis de *feedback* são constantes durante os três períodos e são superiores aos do Aluno A.

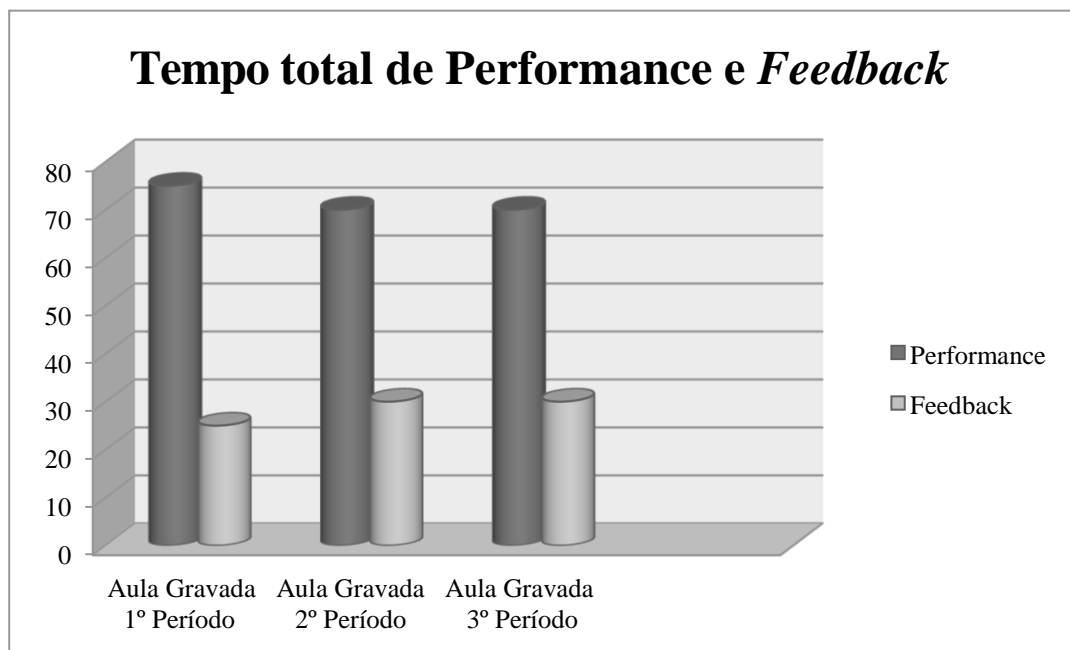


Figura 3 - Tempo total em porcentagem da Performance e *Feedback* do Aluno B

Em relação à estrutura pedagógica das aulas tentei criar aulas dinâmicas aproveitando todo o tempo disponível para a execução do instrumento. Normalmente as aulas são feitas através do processo de imitação, permitindo assim ao aluno ter um termo de comparação. Desta forma tento evitar quebras de concentração do aluno para que este esteja sempre em atividade, adquirindo assim competências práticas/teóricas sobre o instrumento trompete.

A escolha do repertório torna-se um aspeto fulcral e eu, como professor, tenho a preocupação de escolher exercícios/estudos/peças do agrado do aluno, adequadas ao seu nível de ensino, e que, sobretudo, deixem o aluno motivado para estudar mais, percebendo assim que a sua aprendizagem resulta do seu trabalho e esforço. Deste modo, com o intuito de desenvolver uma nova linguagem, o “Jazz”, o aluno iniciou a aprendizagem dos elementos básicos deste estilo; articulação (Doo, Bah, Dit, Dot), começando a interpretar acompanhado de *playalongs* standards do método: “Essential elements for jazz ensemble” – Mike Steinel, explorando assim o estilo “Swing” contrapondo com o Tradicional.

Em relação ao desenvolvimento das competências performativas foram trabalhadas durante o ano letivo 2014-2015 os seguintes conteúdos programáticos:

Programa desenvolvido durante o Ano Letivo 2014-2015		
1º Período	2º Período	3º Período
- Escala de Mi maior e respetivas menores e arpejos.	- Escala de Lá maior e respetivas menores e arpejos.	- Escala de Si maior e respetivas menores e arpejos.
- Estudo nº1 ao nº9 do método: “40 progressives etudes” – S. Hering - Estudo nº21 ao 25 do método: “50 recreational studies” – S. Hering.	- Estudo nº10 ao nº11 do método: “40 progressives etudes” – S. Hering. - Estudo nº26 ao 29 do método: “50 recreational studies” – S. Hering.	- Estudo nº12 ao nº17 do método: “40 progressives etudes” – S. Hering. - “Essential elements for jazz ensemble” – Mike Steinel - “standards nº11 “Runnin Around” e nº12 “Tradin Off”. nº13 “ JA-DA”. “standards: nº15 “ When the Saints Go Marching In”.
- “Les Gammes en Vacances” – R. Defossez.	- “Sound the Gallant Trumpet” – V. Bellini.	- “Rhode Island Rag” – Philip Sparke.

Tabela 4 – Programa desenvolvido no 4º Grau durante o Ano Letivo 2014-2015

Aluna C

Sendo para mim fundamental o desenvolvimento da técnica de base, o trabalho desenvolvido com a Aluna C foi semelhante ao do Aluno B. Sendo uma aluna que ingressou diretamente para o 4º Grau/8º Ano no ensino articulado do CMDS no ano letivo 2012 – 2013, perdendo assim três graus de ensino, é normal que agora a frequentar o 6º Grau/10º Ano revele algumas lacunas do ponto de vista das competências performativas. Assim, foi muito importante o trabalho de base desenvolvido através de vários exercícios de métodos como: “Lip Flexibilities” – Bai Lin; “Complete Conservatory Method for Trumpet” – J. B. Arban; “Warm ups studies” – James Stamp; “Flow Studies” de Vicent Cichowicz, entre outros. Apesar de haver flexibilidade na escolha do programa a apresentar nos testes trimestrais, a aluna, em conformidade comigo, sempre quis tocar conteúdos programáticos que seguissem a Matriz do grau de ensino que frequentava (ver Tabela 5).

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DAVID DE SOUSA

MATRIZ DE TESTE TRIMESTRAL: 6º GRAU DE TROMPETE

2014 – 2015

Competências	Conteúdos	Cotações
<ul style="list-style-type: none">- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório- Aplicação de diversos tipos de articulação- Desenvolvimento da criatividade- Desenvolver o registo do Instrumento	<ul style="list-style-type: none">- Uma escala maior (todas) com relativas menores (todas) e respetivos arpejos.- Uma escala cromática. <p>Nota: Todas as escalas deverão ser executadas em duas oitavas e de memória.</p>	15 pontos
<ul style="list-style-type: none">- Aplicação de diversos tipos de articulação- Aplicação de diversos tipos de dinâmicas- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório- Desenvolver a criatividade	<ul style="list-style-type: none">- Dois estudos constantes do programa oficial ou de dificuldade equivalente. <p>Nota: os estudos executados deverão ser contrastantes.</p>	30 pontos
<ul style="list-style-type: none">- Capacidade de leitura rítmica, melódica e agógica musical- Capacidade seletiva de interpretação dos excertos- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório	<ul style="list-style-type: none">- Leitura à primeira vista <p>Nota: o(a) formando(a) deverá estudar o trecho musical visualmente, sem recorrer ao uso do instrumento.</p>	10 pontos
<ul style="list-style-type: none">- Aplicação de uma postura e posição correta de embocadura- Aplicação de diversos tipos de articulação- Aplicação de diversos tipos de dinâmicas- Aplicação da emissão de som e do processo respiratório- Aplicação do conceito de frase musical- Desenvolver a criatividade	<ul style="list-style-type: none">- Uma obra constante no programa oficial ou de dificuldade equivalente com acompanhamento de piano ou a solo.- A obra deverá ser: concerto, sonata, concertino, sonatina ou fantasia.	45 pontos
	TOTAL	100 pontos

Tabela 5 – Matriz de 6º Grau do teste trimestral de trompete para o Ano Letivo 2014-2015

Sendo a passagem para o 6º Grau por si só uma mudança complicada no que concerne ao repertório e às competências a desenvolver, e a aluna ainda não ter adquirido as competências necessárias para a realização do mesmo, despertou nela uma motivação acrescida para conseguir atingir os objetivos propostos.

A obrigatoriedade de trabalhar diariamente os métodos acima mencionados permitiu que a aluna conseguisse desenvolver competências técnicas performativas desenvolvendo assim a sua endurance. A aluna conseguiu fazer um planeamento rigoroso fora do tempo letivo das aulas, permitindo-lhe um bom processo de fortalecimento dos seus músculos.

Aliado ao trabalho diário de técnica de base a aluna desenvolveu competências expressivas, auditivas e técnicas através dos métodos de estudos: Etudes for trumpet” (orchestra etudes and last etudes) – Vassily Brandt e “25 progressives etudes of medium difficulty” – J. B. Faulx.

Como mencionado anteriormente na sua caracterização a aluna, apesar de ter algumas lacunas do ponto de vista das competências performativas, sempre demonstrou uma enorme vontade em tocar os exercícios corretamente na aula, assim como uma vontade muito grande de estar sempre a tocar nas aulas. Assim sendo, em relação à estrutura pedagógica das minhas aulas de trompete com duração de 45 minutos, estas são planificadas com uma divisão de duas partes. Numa primeira parte da aula faço com a aluna um aquecimento em que demonstro o exercício e a aluna repete, tentando ao máximo uma aproximação de timbres. Numa segunda parte trabalho as partes técnicas e interpretativas dos estudos e peças. Quando a aluna revela alguma dificuldade técnica nos estudos ou peças, tento através de *feedback* positivo ou corretivo transmitir motivação para que a aluna se sinta capaz de resolver os problemas. No entanto, como podemos ver na Figura 4, o tempo de *feedback* que menciono é menor que nos alunos anteriores, pois a nível pedagógico achei que seria mais produtivo, numa aula tão curta, ter mais tempo de performance.

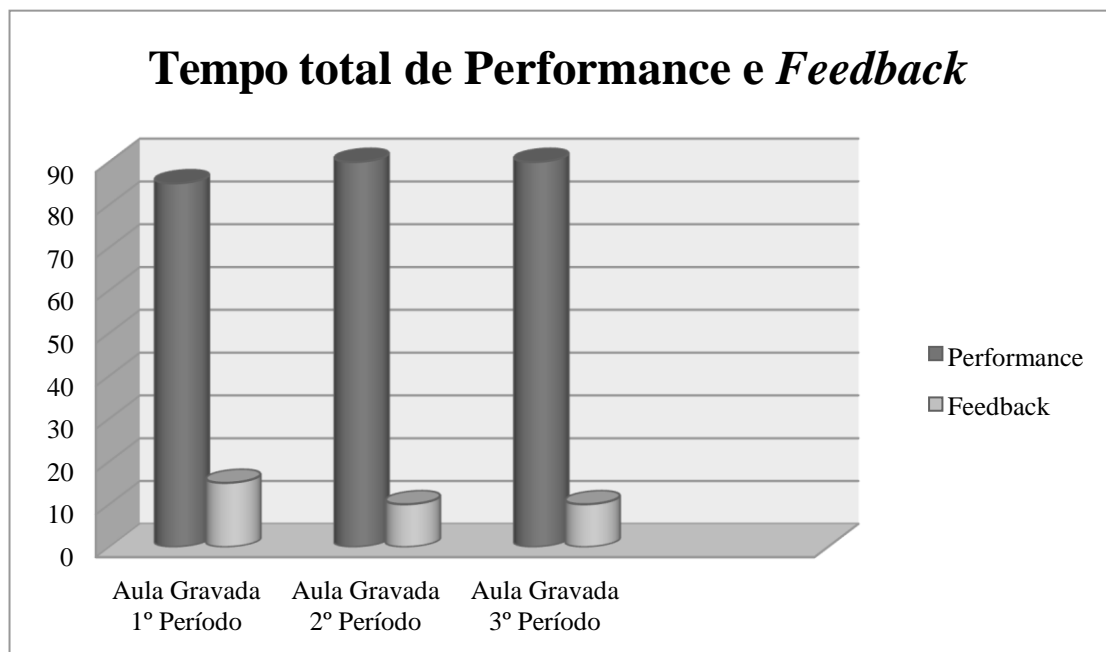


Figura 4 - Tempo total em percentagem da Performance e *Feedback* da Aluna C

Da mesma forma que a escolha do repertório foi fundamental para o nível motivacional do aluno anterior, o mesmo aconteceu com a Aluna C. Com o decorrer do ano letivo tentei dar exercícios/peças adequadas ao seu nível de ensino mas sempre tendo em atenção se eram do agrado da aluna. Mantendo um espírito saudável e de confiança com a aluna, desenvolvi no 3º Período uma nova linguagem: o “Jazz”, a aluna iniciou a aprendizagem dos elementos básicos deste estilo: articulação (Doo, Bah, Dit, Dot), começando a interpretar acompanhada de *playalongs* standards do método: “Essential elements for jazz ensemble” – Mike Steinel, explorando assim o estilo “Swing” contrapondo com o Tradicional.

Em relação ao desenvolvimento das competências performativas foram trabalhadas durante o ano letivo 2014-2015 os seguintes conteúdos programáticos:

Programa desenvolvido durante o Ano Letivo 2014-2015		
1º Período	2º Período	3º Período
- Escala de Fá# maior e respetivas menores e arpejos.	- Escala de Dób maior e respetivas menores e arpejos.	- Escala de Dó# maior e respetivas menores e arpejos.
- Estudos nº1 ao nº2 -“Etudes for trumpet” (orchestra etudes and last etudes)– Vassily Brandt. - Estudos nº20 ao nº22 - “25 progressives etudes of medium difficulty”– J. B. Faulx.	- Estudos nº23 ao nº25 - “25 progressives etudes of medium difficulty” – J. B. Faulx.	- Estudos nº3 ao nº5 -“Etudes for trumpet” (orchestra etudes and last etudes)– Vassily Brandt. - “Essential elements for jazz ensemble” – Mike Steinel - “standards nº11 “Runnin Around”, nº12 “Tradin Off”, nº13 “ JA-DA”, nº15 “ When the Saints Go Marching In”, nº25 “Jazzin Up” A – Tisket A- Tasket, nº26 “Jazzin Up” – Jingle Bells.
- “Andante et Allegretto” – Balay	- “Boutade” – P. Gabaye.	- “Andante and Finale Rhapsody in Blue” – G. Gershwin

Tabela 6 – Programa desenvolvido no 6º Grau durante o Ano Letivo 2014-2015

Atividades Pedagógicas Realizadas

Os alunos intervenientes desta prática pedagógica, de acordo com as orientações programáticas do curso de trompete do Conservatório de Música David Sousa, participaram em diversas atividades, nomeadamente em audições da classe de trompete, estágios de orquestra de sopros e também em apresentações com agrupamentos de música de câmara. Foram realizadas as seguintes atividades:

Audições da classe de trompete

- Audição dia 9 de Dezembro de 2014 – CMDS – Pombal.
- Audição dia 10 de Março de 2015 – CMDS – Pombal.
- Audição dia 2 de Junho de 2015 – CMDS – Pombal.

Audições de classe de conjunto – Ensemble de Trompetes

- Audição dia 15 de Dezembro de 2014 – Teatro-Cine – Pombal.
- Audição dia 16 de Março de 2015 – Teatro-Cine – Pombal.
- Audição dia 4 de Junho de 2015 – Teatro-Cine – Pombal.

Audições de solistas do CMDS

- Audição dia 3 de Dezembro de 2014 – Igreja da Misericórdia de Pombal.
- Audição dia 18 de Março de 2015 – Igreja da Misericórdia de Pombal.
- Audição dia 9 de Junho de 2015 – Igreja da Misericórdia de Pombal.

Atividades coletivas do CMDS

- Ações de sensibilização nas escolas públicas do 1º Ciclo nos dias 16 e 17 de Março de 2015 - Pombal.
- I Estágio de Orquestra de Sopros, Música de Câmara e Coro entre os dias 6 e 9 de Julho de 2015 – Figueira da Foz.

Participação em reuniões e atividades não pedagógicas

- Reuniões gerais de professores, reuniões de departamento e reuniões de avaliação.
- Júri nas provas dos testes trimestrais, provas globais e nos teste de admissão dos alunos do CMDS.

Análise Crítica da Atividade Docente

Um docente, com alguma experiência, que leciona no ensino vocacional ou em escolas não oficiais de música, depara-se com a necessidade de um processo de desenvolvimento musical diferente de aluno para aluno e variado ao longo do tempo com um aluno singular, mesmo que os modelos e conteúdos de aprendizagem da instituição em questão sejam bastante explícitos e claros.

O estado de desenvolvimento psicossocial juntamente com as competências sociais de um indivíduo são algumas das bases da sua essência. Assim, o contexto familiar e social influencia o valor que os alunos atribuem à aprendizagem, o que levará a uma maior ou menor eficácia do aluno em alcançar os seus objetivos, consoante a atitude deste ser mais positiva ou negativa relativamente a este processo, mas também o nível de resiliência e empenho que o aluno tem de aprender a gerir de forma correta e saudável. O envolvimento dos pais no processo de aprendizagem é importantíssimo para este se sentir seguro, mas também sentir o seu trabalho reconhecido, guardar boas memórias deste processo e de boas experiências prévias, tudo isto culminando na aquisição de boas competências musicais e também no desenvolvimento de uma boa relação com o professor, o estudo e o seu instrumento. Durante o seu crescimento como indivíduo e como músico a consciência de si e dos outros, nomeadamente o professor, o prazer de tocar, expectativas e valor atribuído ao aprender/evoluir vai ser determinante na construção de um indivíduo preparado para os problemas futuros tanto pessoais como enquanto instrumentista. Como por exemplo, durante a pré-adolescência e adolescência os jovens deparam-se com uma panóplia imensa de novas informações e situações diversas, o que vai requerer uma atenção especial, e aí pode entrar não só o papel dos pais, mas também do professor, que ao já conhecer o aluno pode encontrar estratégias motivacionais - e outras - que o traga de volta ao "caminho certo" e o aproxime novamente da aquisição de competências.

Durante o ano letivo 2014-2015 desenvolvi um trabalho educativo no Conservatório de Música David de Sousa com três alunos selecionados dos diferentes graus de ensino, tendo como base o desenvolvimento técnico/musical a ser apresentado no Relatório de Estágio. Esta análise crítica incidiu sobre o trabalho e objetivos propostos para o ano letivo em questão.

Enquanto professor destes alunos senti-me bastante motivado pelas suas aptidões musicais. Contudo o meu grande desafio enquanto docente é tentar resolver os seus problemas técnicos sem nunca

deixar que o aluno se sinta desmotivado com as aulas de trompete. Em relação à estrutura pedagógica das aulas tentei conceber uma aula dinâmica aproveitando todo o tempo disponível para a execução do instrumento, contrapondo com algum *feedback* positivo e/ou corretivo. Todas as aulas seguiram um processo de imitação, permitindo assim ao aluno ter um termo de comparação, evitando também quebras de concentração pois o aluno está sempre em atividade.

Um dos aspetos que penso que tenho que melhorar está relacionado com o *feedback* transmitido ao aluno e vice-versa. Para uma boa aprendizagem musical deve existir uma relação entre o aluno e o professor saudável. Esta intersecção contínua, designada por *feedback* pode ser verbal: em que o professor dá a informação sobre um resultado obtido e sobre o processo obtido numa determinada atividade, ou não verbal: em que através do tom de voz, da postura, da tensão física/muscular, e do som passa a mensagem ao aluno. O *feedback* do professor para o aluno tem de ser intencional, propositado e programado. Apesar de o *feedback* positivo e corretivo terem consequências positivas ou negativas consoante o momento que está a ser aplicado, o professor deve utilizar no decorrer de uma aula ambos os *feedback* porque o aluno deve ter uma forma de avaliação positiva mas também deve ter uma avaliação negativa para que possa corrigir os seus erros. O conceito *feedback* positivo e corretivo deve estar relacionado com a natureza da informação envolvida.

Como docente, as principais mudanças a pôr em prática nas minhas aulas futuras vão estar direcionadas com a criação de metodologias para resolver as principais lacunas que aconteceram na aulas; como respiração, som, articulação/*stacatto*, flexibilidade, pulsação, concentração, postura assim como a quantidade de *feedback* aplicado na aula. No que diz respeito à respiração, como é um processo fundamental para uma boa execução na performance vou tentar dar exemplos e exemplificar com rigor através de exercícios respiração/ataque corrigindo assim a pressão do ar no diafragma, para que o aluno observe o processo de uma boa respiração. Para poder melhorar a articulação/*stacatto* é necessário que o aluno tenha um controlo na utilização correta da língua. Para isso irei através do método de trompete do autor J.B. Arban⁸ “Complete Conservatory Method for Trumpet” apresentar exercícios para que possa ultrapassar esta dificuldade. Em relação a flexibilidade irei com a ajuda do método “Lip Flexibilites” do autor Bai Lin⁹, executar exercícios alternadamente com os alunos, para que eles possam ter uma referência. Para combater a instabilidade na pulsação, vou sugerir aos alunos que comprem um

⁸ J. B. Arban (1825 – 1889), trompetista, compositor e maestro, foi considerado o primeiro grande solista do instrumento *cornet*.

⁹ Bai Lin (1935 -), professor de trompete no “*Central Conservatory de Beijing*”.

metrónomo (no caso de não o possuírem) e que o utilizem no seu estudo diário, com o objetivo de manter uma pulsação estável na execução dos estudos e peças. Em relação à postura vou tentar ao máximo corrigi-la enquanto tocam, tentando dar sempre o meu modelo como exemplo. Quando o interesse é reduzido a concentração torna-se um aspeto difícil de manter. Para isso o meu objetivo é tentar motivar o aluno para que os seus níveis de concentração sejam elevados. Assim sendo tentarei dar estudos/peças que o aluno se sinta bem e goste, mantendo sempre o contacto visual para que o aluno não tenha momentos de distração. Com estas mudanças pretendo que os alunos se sintam motivados, assimilem todos os aspetos musicais para melhorarem a sua performance, desenvolvam a habilidade pelo instrumento, demonstrem interesse e empenho pela disciplina, realizem um trabalho regular para além da aula, desenvolvam a capacidade de concentração, desenvolvam o espírito crítico e autocrítico, planifiquem metodicamente o estudo e sejam responsáveis na sua relação com a música.

Em suma, apesar de ter de melhorar alguns aspetos mencionados anteriormente posso afirmar que o desenvolvimento das competências e objetivos propostos para os três alunos ao longo do ano letivo foram positivos. Deste modo, considero que as estratégias adotadas para cada um dos alunos foram pedagogicamente bem aplicadas.

Conclusão

“...o professor não é só alguém que transmite conhecimento mas, é também um educador...”. Acho que esta frase nunca fez tanto sentido para mim. Após estes meses de descoberta, de mim enquanto educador e dos meus alunos enquanto recetores do meu saber, nunca pensei sentir-me tão grato por esta experiência. A realidade é que aprendi imenso sobre a relação aluno-professor, sobre como motivar um aluno ao estudo regular, sobre imensos aspetos sobre os quais pouco tinha refletido até hoje, ou pelo menos de uma forma tão profunda. O que me fez entrar num processo de autoquestionamento sobre aspectos que se não tivessem surgido estas dúvidas eu pensaria que estava correto e continuaria a fazer as coisas exatamente da mesma maneira.

Realmente, o ser humano é um ser em constante desenvolvimento. Percecionar que apesar da minha experiência na área da docência ainda tenho diversas lacunas como professor, fez-me compreender a importância da reflexão e da análise exterior, feita pelo próprio.

O desenvolvimento de “técnicas” de comunicação com os alunos demonstrou-se um fator basilar no progresso dos mesmos. A minha mudança para uma forma de comunicação adaptada a cada um deles demonstrou-se gratificante ao longo dos diferentes períodos de aulas, criando uma aproximação na relação aluno-professor mas também ajudando no aumento do aspecto *feedback* no decorrer da aulas, tanto do lado do professor como do aluno. Assim pretendo “moldar” o aluno relativamente ao caminho a seguir no seu estudo, sendo no estudo individual mas também nas suas escolhas pessoais em relação à sua carreira como instrumentista. Pretendo assim, se necessário, alterar a forma como transmito os meus conhecimentos, e através deste trabalho, desenvolver e ajudar a modificar mentalidades viventes e renitentes a serem alteradas.

O processo nem sempre é fácil pois cada indivíduo tem enraizado diversas atitudes e procedimentos que para si já são automáticos e naturais. Mas a busca destas mudanças, claro que por vezes custosa, é que me fez cada vez mais abraçar este projeto com mais afinco. Sinto-me um professor cada vez mais capaz de alcançar os objetivos a que me proponho com os meus alunos. Isto não quer dizer que as dificuldades se tenham simplificado, mas sinto que agora sou um indivíduo munido de ainda mais conhecimento e ferramentas de resolução de problemas. Acima de tudo que sou capaz de conjugar as duas áreas na qual baseei este trabalho, música erudita e jazz, na minha carreira da docência

e assim trazer aos meus alunos “o melhor dos dois mundos”. Proporcionando-lhes um tipo de ensino mais abrangente das necessidades/realidades musicais para o nível de ensino que eles estão.

Obviamente, que a predisposição de cada aluno à aprendizagem irá influenciar crucialmente todo este processo. Quanto mais aberto o aluno estiver ao trabalho adicional e houver maior empenho e dedicação, mais fácil será o desenvolvimento do mesmo e a integração das informações dadas por mim, enquanto seu professor. Aqueles alunos com que consegui criar uma relação aluno-professor mais próxima sempre se demonstraram mais propícios a este desenvolvimento mais rápido e a uma maior aceitação do meu *feedback*.

Claro que isto enquanto professor me trouxe uma maior motivação no meu trabalho. Estas novas ferramentas que obtive juntamente com a resposta positiva dos meus alunos fez-me perceber o quão é agradável apreciar o crescimento dos nossos alunos, em como agora são mais capazes de apreciar e avaliar as suas execuções musicais com mais exatidão e de como isto os fez progredir e conseqüentemente auto-motivarem devido aos seus bons resultados. Esta capacidade de auto-superação fez com que eu também quisesse aperfeiçoar ainda mais a minha maneira de trabalhar e tornou-me ainda mais aberto a novas formas de pensar e refletir, mas também a aceitar e integrar melhor as alterações naturais no processo da docência. Sou agora um professor/investigador motivado a modificar a minha conduta e modo de estar no ensino de forma a aperfeiçoar a minha forma de ensinar, tornando-a mais eficiente e humanizada para cada um dos meus alunos, tendo sempre em conta o seu bem-estar físico e psicológico.

Finalizando, a conclusão que retiro é que esta investigação além de me proporcionar novas ferramentas de trabalho e de reflexão, me sobrepôs perante uma necessidade, diária, de expandir o meu conhecimento e assim satisfazer as minhas necessidades intelectuais. Administrando as minhas aulas com maior eficácia e disponibilizando aos meus alunos um professor cada vez mais completo pedagogicamente, sem nunca deixar de lado a parte humana desta relação professor-aluno, muito pelo contrário. Dotando assim os alunos de ferramentas que serão essenciais no seu futuro como instrumentistas exigentes e críticos mas também como pessoas.

SECÇÃO II – INVESTIGAÇÃO

Descrição do Projeto de Investigação

O presente texto consiste na secção de investigação “A importância do processo ensino – aprendizagem do trompete entre a música erudita e o jazz, tendo como objetivo a versatilidade na performance”, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música pela ESML. O meu interesse pelo jazz, e em particular pelo trompete, ocorreu desde a minha infância quando ouvia discos de jazz. Com a minha formação académica surgiram-me algumas questões relacionadas com a versatilidade na performance de trompetistas. Por isso esta investigação centra-se no estudo de um trompetista que conquistou reconhecimento dos *media* tanto no âmbito da música erudita como no jazz, evidenciando as suas técnicas performativas.

O trompete é um dos aerofones mais documentados ao longo da história da ‘música ocidental’. Essa presença continuada ao longo do tempo justifica a sua disseminação geográfica e presença em diferentes domínios da música, nos séculos XX e XXI. Integra o elenco de instrumentos que constitui a formação de músicos em conservatórios, escolas especializadas de música e bandas filarmónicas. Na formação de um trompetista a vertente canónica da música erudita é bastante relevante, preenchendo a maioria do plano de estudo, bem como das atividades paralelas – *Workshops*, etc. – não sendo a minha experiência diferente. Contudo, ao longo dos anos da minha licenciatura (instrumental - ramo trompete), consegui paralelamente e por gosto pessoal ter alguma formação em jazz, frequentando aulas, workshops e mesmo tocando em *bigbands* e orquestras de jazz. Assim, o meu gosto pessoal pelo jazz, em conjunto com as lacunas e desafios impostos pela minha experiência académica, fizeram emergir a seguinte dúvida: “Que formação precisarei para ser um performer nos dois domínios?”.

Para isso, penso que a melhor forma de responder à questão é estudar a formação musical de performers virtuosos que se destacam em ambos os domínios da música, e extrapolar as ilações principais das suas metodologias de estudo para a realidade portuguesa.

Escolhi para tal Rex Richardson, trompetista que admiro, mas também um performer de referência em ambos os domínios. Atualmente, é professor de trompete e trompete de jazz na *Virginia*

Commonwealth University. É considerado pelos críticos do meio como músico extraordinário, tal como aparece na *Style Weekly* como crítica ao seu CD “Masks” “*Richardson is a phenomenal player, equally at home in modern jazz and classical contexts*” ou na *4barsrest.com* (crítica referente a um concerto em Londres) “*An artiste with an exceptional talent who has made a name for himself as one of the finest trumpet players in the world today*” (Bio Richardson, R. 2015). No seu percurso é importante perceber se para alcançar, os níveis de excelência nos dois domínios da música, ele teve tipos diferenciados de formação musical. Para isso surgem algumas questões: Quais as bases teóricas e práticas necessárias para uma performance? Serão necessários dois métodos de trabalho ou haverá uma formação transversal que abranja e ligue os dois? Será a improvisação inclusivamente trabalhada no âmbito do jazz?.

A primeira metade do séc. XX nos Estados Unidos evidenciou uma espécie de *overlapping* de conteúdos/linguagens em todos os domínios artísticos. No caso da música foi notório o cruzamento entre diferentes tipos músicas com proveniências geográficas diferentes. Por exemplo, a música Indiana e a música ‘ocidental’ encontraram-se pelas mãos de diferentes compositores, quer os da música erudita quer os da popular. Ravi¹⁰ foi um exemplo de músico/compositor que contagiou estas duas culturas. Também o jazz e a música erudita ocidental se interligaram a partir da iniciativa de vários compositores. Encontramos estas características em “*Ragtime*” de Stravinsky, “*Five O’Clock Foxtrot*” de Ravel , “*Concerto para clarinete*” de Copland, “*Rhapsody in Blue*” de Gershwin. Já Leonard Bernstein, Cole Porter e outros fizeram a “ponte” da música erudita e do jazz, ao escreverem *standards* de jazz imortais e musicais da Broadway.

Esta investigação, e, conseqüentemente, a pesquisa que a própria exige, assenta em dois pilares essenciais: a música erudita e o jazz a partir do ponto de vista da formação dos trompetistas. Embora sejam dois domínios diferentes [categorizados diferentemente: música erudita e jazz], podem entrelaçar-se num único domínio musical.

Com vista a uma contextualização do tema escolhido abordarei numa primeira parte, de uma forma sintética o desenvolvimento cultural do instrumento trompete, a história, o que cruza e influencia estes dois domínios, bem como os aspetos da formação, da linguagem, os métodos de trabalho e, mais especificamente aspetos relacionados com a interpretação do trompete. Numa segunda parte será

¹⁰ Ravi Shankar (1920 – 2012), músico e compositor Indiano, foi considerado como o principal dinamizador das músicas do mundo.

abordado a vida e obra do trompetista Rex Richardson, relacionando a sua formação com a vida profissional que exerce. Este estudo desenvolve-se a partir de um conjunto de metodologias: a pesquisa bibliográfica, para o levantamento de informação teórica; o trabalho de campo, ou seja, a promoção de relações interpessoais, através de entrevistas, observação direta em masterclasses ou aulas de instrumento, quer ao vivo quer gravadas, observar Rex Richardson e outros trompetistas, com intuito de extrapolar técnicas performativas que permitam a ambivalência musical; a história de vida para o levantamento de informação biográfica.

“A prática de uma performance pode ser ao mesmo tempo um método de pesquisa de investigação através do processo à qual a pesquisa é divulgada” (Freeman, 2010, 7). É isto, que pretendo demonstrar com esta investigação, que apesar de quase toda a informação que recolhi ser mais no campo da prática, irei conseguir transformá-la numa pesquisa teórica com o processo de procura de dados e a consequente análise do resultados.

Revisão de Literatura

A morfologia do trompete

O trompete é um instrumento musical que está documentado desde o período da Pré-história (Henrique 2006, 323). Não existe consenso relativamente à origem do termo ‘trompete’. Segundo Altenburg¹¹ existem três hipóteses: a primeira derivada da palavra grega *tromos*, a segunda derivada da palavra francesa *trompe*, e a terceira deriva da palavra alemã *tromm* ou *trommet* (Altenburg 1795,1-3 *apud* Rolfini, 2009).

Luís Henrique no livro “Os Instrumentos Musicais”, compreende o trompete no grupo dos Aerofones, categoria de instrumentos de metal, cujo o som é concebido por vibração labial, e cujo o tubo é cilíndrico e reto (Henrique 2006, 323). Segundo o modelo classificatório proposto por Hornbostel e Sachs, os instrumentos de metal estão agrupados na grande categoria 423 denominada por *trompetes*; “instrumentos cujo som é produzido através de uma corrente de ar que passa entre os lábios do executante, dando passagem intermitente à coluna de ar que é posta em vibração” (Hornbostel, Sachs, 2011[1914] 20).

Estudos arqueológicos revelam a sua presença desde a idade do bronze, destacando a importância que tiveram na Grécia e Roma antiga (Henrique 2006, 328). Com a queda do Império Romano todos os rituais herdados desapareceram, perdendo assim o seu destaque (Batista 2010, 34). Contudo por volta de 1100, o trompete reaparece depois da 1ª Cruzada (1096-1099), tendo como principal função a utilização para fins militares (Wallace 1997, 38-40). No séc. XIV surge um novo tipo de trompete, designado por *trompete bastardo*. O executante deste instrumento segurava o bocal com a mão esquerda enquanto aumentava ou diminuía o corpo do instrumento com a mão direita para obter harmónicos diferentes. Até aos finais da Renascença predominava o *trompete natural*¹². Este trompete era constituído por um tubo circular sem quaisquer válvulas, tendo numa extremidade um bocal e noutra uma campânula. Foi nesta época que os compositores começaram a incluir este instrumento nas suas

¹¹ Johann Ernst Altenburg (1734-1801), trompetista, organista e compositor alemão deu uma grande contribuição para o estudo do trompete natural com livro “Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters’s and Kettledrummers’ Art”.

¹² Trompete Natural é um instrumento que apenas produz os harmónicos naturais.

obras. Claudio Monteverdi¹³ foi o primeiro compositor a utilizar os trompetes na orquestra, na ópera *L'Orfeo* (1607), distribuindo-os pela seguinte ordem: (Henrique 2006, 329)

- - **1ª Trompete – do 8º ao 13º harmónico**

Dó⁴ | Ré⁴ | Mi⁴ | Fá⁴ | Sol⁴ | Lá⁴

- - **2ª Trompete – do 4º ao 8º harmónico**

Dó³ | Mi³ | Sol³ | Dó⁴

- - **3ª Trompete – do 3º ao 5º harmónico**

Sol² | Dó³ | Sol³

Durante o período Barroco cada trompetista especializou-se num destes registos, sendo pago em função disso. Neste período desenvolveu-se um trompete mais pequeno designada por clarino. Era um instrumento de difícil execução, sendo só tocado por alguns virtuosos, a sua extensão ia até ao 18º harmónico. Este instrumento foi muito utilizado pelos compositores Handel¹⁴ e Bach¹⁵. Nos finais do século XVII e inícios do século XVIII constituíram a Idade de Ouro para o trompete natural, sofrendo uma evolução técnica passando a ter um papel fundamental nas formações orquestrais. (Henrique 2006, 329).

Em Portugal, nos inícios do séc. XVIII, os trompetes naturais eram tocados pelos membros da Charamela Real ou pela banda das Reais Cavalariças. Ainda hoje podemos encontrar estes instrumentos no Museu dos Coches 22 em Lisboa. (Henrique 2006, 330).

¹³ Claudio Monteverdi (1567 - 1643), compositor Italiano que viveu entre o Período Renascentista e o Barroco. Foi considerado o último grande madrigalista.

¹⁴ George Friedrich Haendel (1685 - 1759), compositor Alemão e mais tarde naturalizado inglês, foi considerado um dos melhores músicos do Período Barroco.

¹⁵ Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), compositor e organista Alemão, foi considerado um dos maiores artistas da história da música. Faz parte da tríade dos maiores músicos eruditos ao lado de Beethoven e Mozart.

Nos finais do séc. XVIII, após a Revolução Francesa, começaram a desaparecer os executantes do clarino, fruto não só da progressiva extinção das pequenas cortes que os mantinham ativos, mas também devido ao aumento do tamanho das orquestras, que tornava inviável a sua utilização. Com a impossibilidade de produzir mais sons para além da série de harmónicos foram construídos novos trompetes: trompete de varas e trompete de chaves. (Henrique 2006, 329): o trompete de varas consistia num tubo em que a secção do bocal podia ser puxada para fora até 56 centímetros, aumentando assim o comprimento total do instrumento, este aumento do tubo permitia baixar a altura das notas até uma terceira; o trompete de chaves apresentava já um aspecto semelhante aos trompetes modernas, só que tinha um sistema de chaves semelhante ao utilizado hoje no saxofone. Este instrumento chamou atenção de alguns compositores, nomeadamente de Franz Joseph Haydn¹⁶ que em 1796 compôs o concerto em mi maior para trompete e orquestra e Johann Nepomuk Hummel¹⁷ que em 1803 compôs o concerto em mi maior para trompete e orquestra.

Depois de muitas invenções e tentativas, surge em 1815 o melhor engenho da história do trompete, a introdução das válvulas. Esta descoberta permitiu o cromatismo no trompete, que até então era executado só por intervalos naturais. As válvulas foram inventadas praticamente ao mesmo tempo por Heinrich Stölzel¹⁸ e Friedrich Blümel,¹⁹ mas a corrida para aperfeiçoar este sistema ocorreu ao longo da década de 1820 e culminando em 1832 com a invenção das válvulas rotativas e com os cilindros do vienense Joseph Riedl²⁰. Mais tarde surgiu a variante dos pistões, designada por pistões Périnet, que foi inventada em 1839 em Paris, por François Périnet²¹. Os pistões são pequenos cilindros que quando estão numa dada posição intercetam o tubo principal, ligando-o a um pequeno tubo adicional que aumenta o seu comprimento, estas são também bombas de afinação. Os pistões podem ser

¹⁶ Franz Joseph Haydn (1732 – 1809), compositor Austríaco, foi considerado como um dos mais importantes compositores do Período Clássico.

¹⁷ Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), pianista e compositor Austríaco, teve uma grande influência no desenvolvimento da técnica para piano.

¹⁸ Heinrich Stölzel (1777 - 1844), músico e inventor de origem Alemã, desenvolveu as primeiras válvulas rotativas para instrumentos de metal.

¹⁹ Friedrich Blümel, músico e inventor de origem Alemã, desenvolveu as primeiras válvulas rotativas para instrumentos de metal.

²⁰ Joseph Riedl, músico e inventor de origem Austríaca, desenvolveu as primeiras válvulas rotativas com cilindros para instrumentos de metal.

²¹ François Périnet, músico e inventor de origem Francesa, desenvolveu os primeiros pistões para instrumentos de metal.

ascendentes ou descendentes. Quando se pressiona um dos pistões, (forma descendente), o ar passa do tubo principal para o tubo da bomba de afinação respectiva do pistão seguindo novamente para o tubo principal saindo depois pela campânula, este processo é utilizado para os sons mais graves. Quando libertados os pistões, (forma ascendente), passa-se precisamente o contrário, o ar vai diretamente do tubo principal para a campânula sem passar por nenhum tubo das bombas de afinação, tornando-se um som mais agudo. O primeiro pistão (mais perto do bocal) baixa um tom, o segundo baixa meio-tom e o terceiro baixa um tom e meio. O registo médio de um trompete vai desde o F \sharp^2 até D $\acute{6}$ ⁴ (Henrique, 2006, 324). Pertencendo todos à mesma família, hoje em dia podemos encontrar vários modelos de trompete tais como; trompete baixo, fliscorne, trompete sib/dó, cornetin sib/lá, trompete mib/ré, e o trompete piccolo sib/lá.

Apesar da antiguidade dos instrumentos que estão na origem do atual trompete, este instrumento não conquistou nas escolas especializadas de ensino de música um reconhecimento idêntico ao de instrumentos como o piano ou o violino (entr. Formoso 2013).

A persistência do trompete ao longo de diferentes culturas e da história da música “ocidental” é reveladora dos múltiplos sentidos e funcionalidades que socialmente conseguiu conquistar. De facto, como sustenta Kevin Dawe,²² o estudo dos instrumentos musicais não deve ser reduzido às suas propriedades fisiológicas, construtivas e acústicas, uma vez que estes resultam de processos de negociação entre a experiência pessoal do músico e a sociedade que confere valor às suas práticas. Dawe defende que a própria construção de instrumentos requer uma série de competências que estão muito para lá do próprio ato mecânico construtivo, cruzando-se com dimensões psicológicas, psicossociais e socioculturais (Dawe 2003, 274-275).

²² Kevin Dawe é professor de etnomusicologia na “The University of Leeds”.

O papel do trompete na música erudita e no jazz

O trompete é um instrumento “sacrificial”, exigindo muito da capacidade física do instrumentista (Stanley Crouch 2000, 12). Com a introdução do trompete nas obras orquestrais, este desempenhou um papel primordial na música erudita, sendo um instrumento de referência da secção dos metais, permitindo também desempenhar um papel de solista.

Entre 1750 e 1815 o trompete, através de compositores como Haydn, Mozart²³ e Beethoven,²⁴ desempenha um papel na orquestra essencialmente rítmico, apenas era utilizado para sustentação harmónica (tónica, dominante, tónica).

Com o Trompete de Chaves emerge o primeiro trompetista de referência da música erudita, Anton Weidinger (1766-1852), trompetista da corte de Viena (Gerlach, 1991). Em 1800 estreia o concerto em Mi maior para trompete e orquestra de Franz Joseph Haydn e em 1804 estreia o concerto em Mi maior para trompete e orquestra de Johann Nepomuk Hummel (Gerlach 1991).

Em 1933 nasce em França aquele que viria a ser intitulado como um dos melhores trompetistas da música erudita de todos os tempos. Maurice André²⁵ teve uma longa carreira como solista tendo tocado a solo acompanhado pelas principais orquestras mundiais (Bio, André 2013). Relativamente a este intérprete, Jan Leontsky sustenta o seguinte:

"There are lives and there are destinies. Maurice Andre's career belongs to the second category. God put an amazing musical gift in his hands, his father gave him the trumpet, the mine gave him the force and the moral values, Léon Barthélémy saw in this adolescent a prodigy, Raymond Sabarich taught him and his wife Liliane has followed him and supported him all along his career. This is what I call Destiny, a destiny of light. Without

²³ W.A.Mozart (1756 - 1791), compositor Austríaco do Período Clássico, ficou conhecido pelo seu vasto repertório de elevado nível.

²⁴ L. Van Beethoven (1770 - 1827), nascido na Prússia, atual Alemanha, foi um compositor do período de transição entre o Classicismo e o Romantismo. É considerado um dos pilares da música erudita.

²⁵ Maurice André (1933 - 2012), de origem francesa foi considerado um dos melhores trompetista de música erudita de todos os tempos.

destiny there cannot be any genius. Work is not enough for Men, God has to mix in.
(Leontsky 2012, [Bio, André 2015]).

É na forma de expressão musical do jazz, que a partir do início do século XX, nos Estados Unidos da América, o cornetim, com a sonoridade mais escura, e mais tarde o trompete com o seu som mais estridente, começam a contar a “história” do jazz (Filipe 2005, 13). O trompete, nas primeiras formações de jazz, tinha um papel de líder²⁶ de grupo. O jazz concedia ao trompete um papel de protagonismo que a música erudita poucas vezes lhe tinha atribuído (Harper 2009, [All about Jazz 2013]).

Ao longo da história do jazz existiram vários trompetistas famosos que foram deixando um legado importante para as gerações posteriores. O primeiro músico a impulsionar o trompete (cornetim) no Jazz, foi Charles Harles Joseph “Buddy” Bolden,²⁷ mais conhecido por “The King Bolden”. Possuindo um som poderoso e inovador que condizia com a sua personalidade, o seu estilo de improvisação era particularmente marcado pela sua forma sincopada de acabar as frases, interpretando melodias contemporâneas conhecidas, utilizando ritmos próprios do *ragtime*, servindo-se das harmonias e das escalas dos blues. Bolden iria exercer uma grande influência nos músicos que o sucederam, entre os quais se destacam, King Oliver,²⁸ Louis Armstrong²⁹ e Freddie Keppard³⁰. Nos anos que se seguiram foi o trompetista Bix Beiderbecke³¹ que levou o trompete para campos mais arrojados, descobrindo novos caminhos para um virtuosismo jazzístico. (Barnhart, 2005, 17).

Mais tarde, dá-se a descoberta de um jovem, que anos mais tarde viria a ser considerado o “pai do jazz”. Louis Armstrong chamou a atenção dos seus contemporâneos, com efeito, o seu talento não escapou ao então rei do cornetim de Nova Orleães, John “King” Oliver que o integrou na sua “Creole

²⁶ Numa formação de jazz o líder era o trompetista, ao qual dava o tom da melodia e era ele que executava os solos improvisados.

²⁷ Buddy Bolden (1877 - 1931), nascido nos EUA, foi um trompetista muito importante no desenvolvimento do *Ragtime* a partir de Nova Orleães.

²⁸ King Oliver (1881 - 1938), trompetista jazz nascido nos EUA, foi pioneiro no uso das surdinas de trompete no jazz.

²⁹ Louis Armstrong (1901 - 1971), foi trompetista, cantor, saxofonista, compositor e produtor musical é considerado por muitos a personificação do jazz.

³⁰ Freddie Keppard (1889 - 1933), nascido nos EUA, ficou conhecido como o "rei" do Jazz em Nova Orleães.

³¹ Bix Beiderbecke (1903 - 1931), nascido nos EUA, foi trompetista e pianista de jazz, sendo um dos mais destacados solistas da década de 1920.

Jazz Band”. Musicalmente, Armstrong tinha um som bastante quente e límpido com um vibrato absolutamente regular. Em termos de voz, a sua forma de cantar tornou-se uma marca registada e imitada (Stanley Crouch, 2000, 10).

“When I put the trumpet to my lips and began to learn his solos and music, all theories were ushered out the door through a sobering realization of this genius based on practical application” (Barnhart, 2005, 21-24).

Com o contínuo desenvolvimento do jazz, surgiram grandes trompetistas, entre eles destacaram-se John Birks “Dizzy” Gillespie³² e Miles Davis³³. Dizzy Gillespie foi considerado um verdadeiro “showman”, nas suas atuações em palco Dizzy dava grande importância ao virtuosismo dos seus solos e à aptidão de ter um bom registo agudo (Stanley Crouch, 2000, 32). Pelo contrário, Miles Davis, que utilizava um estilo diferente de Dizzy Gillespie, caracterizava-se estilisticamente pelos seus solos líricos, melancólicos e incisivos, pelas suas melodias sem grande virtuosismo, mas com progressões harmónicas “absolutamente fantásticas” (Crouch, 2000, 33)

Na segunda metade do séc. XX destacaram-se vários trompetistas virtuosos, entre os quais o Arturo Sandoval³⁴ e Wynton Marsalis³⁵. Sandoval é um dos músicos da atualidade que caracteriza o jazz latino, discípulo assumido de Dizzy, tem como principais características o uso do registo agudo e uma excelente técnica, que faz dele um virtuoso incontestável. Dizzy Gillespie caracteriza Sandoval como um dos melhores trompetistas do seu domínio.

“He’s one of the best. He has a very athletic style, but can play softly too. He’s got bull chops!” (Gillespie in site oficial de Sandoval, 2013 [...]).

³² Dizzy Gillespie (1917 - 1993), trompetista, cantor e compositor de jazz natural dos EUA, foi uma das maiores figuras no desenvolvimento do *Bebop* no jazz moderno.

³³ Miles Davis (1926 - 1991), trompetista e compositor de jazz, nasceu nos EUA, destacando-se no desenvolvimento do *modal jazz e fusion jazz*.

³⁴ Arturo Sandoval (1949 -), nascido em Cuba e ficou conhecido pelo seu virtuosismo no trompete e no piano, evidenciando-se no jazz cubano.

³⁵ Wynton Marsalis (1961 -), nascido nos EUA é um trompetista e compositor conhecido como embaixador da música América e das suas tradições.

Wynton Marsalis é um músico em toda a extensão do termo, pois para além de ser um grande intérprete na música erudita, (tendo executado todo o grande repertório erudito), é também um dos grandes trompetistas de jazz. O seu estilo é caracterizado pelo enorme virtuosismo e grande som.

Sendo inúmeras as formações de jazz que utilizam o trompete, este instrumento continua a ser um marco na sonoridade jazzística, impondo a sua irreverência e proporcionando um colorido multifacetado aos diversos estilos de jazz.

Assim, podemos verificar que existem diversos intérpretes que ao longo dos anos influenciaram o panorama musical do trompete, tanto no campo do jazz como da música erudita. E podendo ainda observar que, além da sua utilização nas orquestras da música erudita, este instrumento é também utilizado em inúmeras formações de jazz, continuando a ser um marco na sonoridade jazzística, impondo a sua irreverência e proporcionando um colorido multifacetado aos diversos estilos de jazz.

A pedagogia do trompete na música erudita

Para o domínio adequado de um instrumento é importante o controlo de questões físicas, técnicas e musicais. Assim, o objetivo mais básico das aulas é de dotar os alunos de competências técnicas e musicais de forma a torná-los autossuficientes na resolução dos problemas que podem ocorrer ao longo do seu estudo e possivelmente da sua carreira profissional enquanto performer ou professor.

No caso particular do início do estudo do trompete o aluno nunca terá noção concreta das dificuldades técnicas e físicas associadas à prática do instrumento. Principalmente porque sendo o trompete um instrumento de apenas três pistões, existe a necessidade de uma grande coordenação entre dedos e o controlo do ar, da garganta e da língua.

Numa primeira fase de iniciação da aprendizagem do trompete a escolha do bocal e do instrumento é fundamental. Um aluno de iniciação com 8 anos de idade encontra-se numa fase de crescimento, e isso deve ser tido em conta na escolha do bocal e trompete. O tamanho do bocal depende muito da fisionomia dos lábios de cada criança. Uma criança com um lábios mais finos deve utilizar um bocal com o diâmetro mais pequeno, para estar mais confortável, enquanto uma criança com os lábios mais grossos vai necessitar um bocal maior. O mais importante nestas situações é o conforto que o bocal dê ao aluno. Segundo Fernando Dissenha, a escolha do bocal depende da fisionomia dos lábios e da formação dos dentes, tornando-se assim uma escolha pessoal. O aluno deve escolher o bocal mais confortável e adequado ao estilo de música que se quer interpretar, bem como o tipo de sonoridade que se pretende (Dissenha, 2012). O tamanho do trompete também é um aspeto fundamental para aprendizagem de uma criança, normalmente uma criança que tenha uma fisionomia corporal mais pequena utiliza um cornetim³⁶ ou *pocket trumpet*³⁷, pois este instrumento, apesar de ter o mesmo comprimento de tubo, está organizado de uma forma diferente, permitindo ao aluno ter maior estabilidade na performance.

³⁶ Cornetim é um instrumento de metal da família do trompete, no mesmo registo e tonalidade mas com um tamanho mais compacto e um som mais suave.

³⁷ Usado normalmente por crianças com o fisionomia corporal mais pequeno na iniciação do trompete, o *pocket trumpet* em português trompete de bolso é um trompete em Sib no mesmo registo do trompete em Sib mas com um tamanho mais compacto.

Outro aspeto bastante importante é a escolha do repertório a utilizar nos primeiros passos da aprendizagem do trompete. Os primeiros estudos e peças devem ser simples e não devem explorar aspetos como a interpretação musical, pois nesta fase o aluno ainda tem muitas dificuldades ao nível do registo e da resistência. Para solucionar as dificuldades na escolha de repertório (que seja adaptado ao registo do aluno), os professores recorrem a peças com temas infantis, permitindo também ao aluno manter-se motivado e interessado, pois nestas idades o nível de aprendizagem é bastante complicado. Alguns compositores de trompete, nomeadamente Philip Sparke³⁸ e John Miller³⁹ têm alguns métodos de iniciação musical que incluem um CD com o acompanhamento de piano, para que o aluno possa praticar em casa. Estes métodos são uma preciosa ajuda para os alunos e para os professores, já que possibilitam aos alunos um melhor acompanhamento do seu estudo, conduzindo a um melhor desenvolvimento técnico.

Com o decorrer e evolução da aprendizagem, surge outra dificuldade técnica que é a *endurance*, o trompete é um instrumento que durante o seu estudo ou performance requer um considerável esforço e portanto uma boa gestão do mesmo. Assim sendo, o descanso é também um aspeto importantíssimo para uma boa qualidade na performance. Estudar um instrumento exige um alto grau de dedicação e envolvimento. É fundamental ter um bom professor para ajudar a solucionar problemas, dúvidas, bem como indicar o material de estudo adequado para cada aluno. Fernando Dissenha defende ainda que é muito difícil estudar apenas com métodos e sem a ajuda de um professor (Dissenha, 2012).

³⁸ Philip Sparke (1951 -), originário de Londres este compositor é conhecido pelo seu repertório de orquestra de sopros e *Brassband*.

³⁹ John Miller, é professor na “Royal Northern College of Music” em Manchester.

A pedagogia do trompete no jazz

“O estudo do jazz passa obrigatoriamente pelas influências dos grandes nomes do jazz”.

[...] um músico de jazz que refira ter tocado com Sonny Rollins é provavelmente alguém que efetivamente se tornou um estudante ou um aprendiz deste mestre do jazz. A diferença mais significativa reside no facto de que, numa linguagem não escrita como o jazz, o método da pedagogia musical dificilmente pode ser uma aula formal em que o professor ensina o aluno, mas sim uma sessão em que aluno e professor tocam juntos [...]. (Kingsbury, 1988, 168).

A formação de músicos na variante de jazz varia muito entre instrumentos. Mas é consensual que a “prática” é a melhor forma de ensino nesta área. Hughes Pannasié⁴⁰ diz que o jazz não pode ser analisado ou estudado apenas pela análise da música escrita, já que durante muito tempo os solistas e as orquestras tocavam sem partituras, uma vez que a maioria dos músicos não sabia ler o sistema de notação musical. O jazz teve a sua origem na música vocal e vive da tradição. Segundo Panassié, nos EUA os negros tinham os primeiros instrumentos e aprendiam através dos seus antepassados pois não existiam escolas (Pannasié, 1964, 50).

Assim, apesar da atual formação académica/institucionalizada do jazz, cada músico constrói o seu som e estilo de interpretação através de ouvir os grandes mestres deste estilo, do contato com outros músicos, da passagem de conhecimento de geração em geração e do autodidatismo. Tudo isto leva à criação da sua própria música e estilo por parte dos intérpretes e, conseqüentemente, a uma grande panóplia de sons e estilos.

O Etnomusicólogo Paul Berliner⁴¹ diz que existem três fases de aprendizagem no jazz: a fase de imitação, a fase de assimilação e compreensão e, por fim, a fase de inovação. Na primeira, fase de imitação, é importante a transcrição de linhas melódicas (solos) a partir de gravações, sendo depois aplicadas essas ideias musicais e, conseqüentemente, a experiência de vocabulário entretanto transcrito em contextos harmónicos homólogos. Em relação à segunda fase, assimilação e compreensão, o autor

⁴⁰ Hugues Panassié (1912 - 1974), nascido em Paris destacou-se enquanto crítico, produtor e empresário de jazz tradicional.

⁴¹ Paul Berliner (1946 -), natural dos EUA é especializado em música Africana, jazz e outros sistemas de improvisação.

diz que o intérprete deve tentar uma expansão da informação adquirida mas também a procura de uma sonoridade própria. Ou seja, criação de uma personalidade musical, onde seja possível distinguir traços estilísticos individuais como fraseado, articulação, som, ideias musicais, entre outros. A terceira fase, inovação, baseia-se na continuidade da procura da identidade e voz própria mas num sentido de o intérprete conseguir trazer algo de novo à música que interpreta, o que é bastante diferente da música erudita onde se espera que o intérprete cumpra a partitura com a maior exatidão possível (Berliner, 1994, 273-274).

A aprendizagem do jazz consiste em estudar e compreender a linguagem associada a este género musical além da idealizada perfeição técnica. Para um iniciante no jazz é importante passar por várias etapas como: ouvir diferentes estilos de jazz, entender a história e os fundamentos do jazz, aprender harmonia, as relações acorde/escala, aprender a utilizar a teoria na improvisação, aprender a acompanhar outros solistas, tocar em grupo, ouvir analiticamente e por fim romper as regras. Estas etapas na aprendizagem do jazz são fundamentais na medida em que só com a apropriação de todos os conceitos do jazz é possível improvisar livremente ganhando espaço para inovar (Sabatella, 1992, 4).

A improvisação e a versatilidade na performance

Na história da musicologia, a improvisação tem tido um pequeno papel, visto que os musicólogos se concentraram mais no trabalho final (processo da composição), em detrimento da criatividade que leva à obra musical em si (Nettl, 1998, 1-23). Segundo Nettl⁴², a improvisação é um campo negligenciado da musicologia o que conseqüentemente leva a que haja poucos estudos sobre a mesma (*Ibid.*). Contudo, com o desenvolvimento da etnomusicologia a improvisação começa a ser recorrentemente estudada. Os primeiros estudos devem-se a Ernst Fernand (1887-1972), que estudou amplamente e exaustivamente esta questão (focando principalmente os pontos históricos e etnográficos), (*Ibid.*).

Para Nettl, a improvisação é definida como a criação de música no decorrer da performance musical, contrapondo com a concepção da *Art Music* que afirma que a improvisação é incorporação da ausência de disciplina e planejamento. Por exemplo, nos escravos americanos a improvisação era associada às visualizações do seu dia a dia e aqui a “não escrita musical” poderia induzir à transformação da música sempre que era tocada, mas não, verificou-se uma relativa estabilidade da mesma, o que na cultura ocidental a faz categorizar como música não-improvisada. (Nettl, 1998, 1-23).

A improvisação tem sido uma prática bastante comum em várias culturas musicais ao longos dos tempos. Não sendo exclusivo da tradição jazzística, muitos compositores como J. S. Bach ou G. F. Haendel, utilizavam nas suas obras a improvisação como qualidade importante na performance. Para a cultura Árabe e Indiana, a improvisação é considerada um pré-requisito básico para a prática musical, enquanto na cultura musical ocidental, embora a música já existisse antes da notação musical ter sido inventada, este registo veio destituir a música improvisada.

Foi no Período Barroco que a improvisação teve um papel preponderante, já que muitas obras nessa época continham secções improvisadas, onde o compositor explorava tanto as capacidades do instrumento como as do intérprete. Dando continuidade para o Período Clássico, a improvisação é extinta com o período Romântico, devido à importância que os compositores e maestros davam às

⁴² Bruno Nettl (1930 -), originário de Praga este etnomusicólogo emigrado nos EUA é professor Emérito da “Universidade de Illinois”.

estruturas musicais das obras (Charrinho, 2015, 36-37).

Em todos os períodos da História da Música existiram particularidades que regularam a improvisação, desde o organista que desenvolve uma improvisação através de um determinado tema, passando pelas cadências dos concertos clássicos, em que o solista improvisa de forma virtuosa (Nettl, 1998, 13).

Nos estudos referentes ao jazz são enfatizadas as técnicas individuais do músico e o retratar das performances. Porém, há autores que defendem que a improvisação assenta numa dicotomia entre o que o instrumentista quer transmitir e o que o público percebe, o que é válido pois a música vive de sensações. Segundo John Baily⁴³ a improvisação tem a intenção de criar uma expressão musical única durante o ato da performance, mas como este autor muitos outros têm a sua definição, e é esse pluralismo que faz com que a música e a improvisação em si, seja tão rica (Nettl, 1998, 1-23).

Sendo o jazz uma arte de improvisação que se atualiza em cada realização, nunca perdendo as suas origens, torna-se importante perceber de que forma se pode definir uma improvisação (Boffi, 2007). No que se refere à necessidade de desenvolver um “ouvido pensante”, no sentido em que é capaz de perceber melodias e estruturas no quadro de determinadas sínteses musicais, Murray Shafer⁴⁴ defende que a “limpeza” dos ouvidos expande os conceitos tradicionais de treinamento auditivo, preparando o alunos para as mais variadas formas de música de hoje e para um ambiente acústico como um todo. Segundo Shafer é absolutamente essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosa e criticamente a nova “soundscape”⁴⁵ do mundo moderno, pois só através desta podemos ser capazes de solucionar o problema da “poluição sonora”.

“A técnica dos músicos Jazz é conseguida à custa de muito trabalho, técnica do instrumento e intuição musical. Acabam por desenvolver o sentido de criação imediata ou improvisação, muito útil no Jazz.” (Duke Ellington, 2000, 3).

Não existe uma idade específica para se começar a trabalhar a improvisação. A verdade é que um aluno que já tenha uma aprendizagem das técnicas de harmonia de jazz vai ter mais facilidade, mas

⁴³ John Baily, é professor de etnomusicologia e psicologia na “Afghanistan Music Unit”.

⁴⁴ Murray Schafer (1933 -), compositor Canadano, alcançou a sua reputação internacional como educador, ecologista e artista visual.

⁴⁵ “Soundscape”, é um termo criado pelo autor Murray Shafer no livro “Ouvido Pensante”, ao qual se refere à Paisagem Sonora.

não impede que um aluno sem essa aprendizagem possa começar a desenvolver a improvisação através do ouvido. A improvisação passa por um processo muito metódico e muito cerebral de estudo, que depois permite ter mais liberdade na hora de subir a um palco e improvisar, onde através de sensações e de uma parte intuitiva, se fixa na estrutura da parte harmónica (entr. Formoso, 2013).

Deste modo, enquanto performers somos cada vez mais solicitados para tocar música de diferentes domínios, apesar de a nossa formação ser exclusivamente no âmbito da música erudita ou do jazz. A exigência é cada vez mais no sentido da especialização e paradoxalmente da versatilidade. Para isso, a formação de um músico versátil tem de ser completa nos dois domínios da música. A maior dificuldade é a diferenciação de linguagem destes dois domínios, mas isso passa também por ouvir muita música e não por estudar muitos padrões ou tocar muitos estudos, é simplesmente uma questão auditiva.

No artigo “A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental”, Patrícia Furst Santiago⁴⁶, defende a relevância da integração de duas abordagens de estudo instrumental; a prática deliberada⁴⁷ no estudo instrumental e a prática informal⁴⁸ no estudo instrumental. Apesar do ensino da música erudita tender a enfatizar o desenvolvimento de competências técnicas e o estudo do repertório, a prática musical informal, mais frequentemente implementada por músicos populares e músicos de jazz, tende a incorporar experiências criativas como a improvisação, a composição, os arranjos musicais e o tocar de ouvido. Para Patrícia Santiago estas duas práticas são fundamentais para a versatilidade e polivalência de um instrumentista. Esta defende que sem comprometer o trabalho de um professor, a inclusão de práticas informais sistemáticas e contínuas

⁴⁶ Patrícia Furst Santiago é Professora Visitante na Escola de Música da UFMG (PRODOC/CAPES), onde conduz pesquisa sobre a Técnica Alexander e Performance Instrumental. Obteve o *Doutorado em Música* e o *Mestrado em Música* no Instituto de Educação da Universidade de Londres e o *Bacharelado em Piano e Especialização em Educação Musical* na UFMG. Formou- *Constructive Teaching Centre* de Londres.

⁴⁷ O termo “prática deliberada” foi adotado por pesquisadores, tais como Ericsson, Krampe e Tesch-Romer, 1993; Williamon e Valentine, 2000; Jorgensen, 2001; Mcpherson e Renwick, 2001. Denominações correspondentes foram utilizadas por outros autores: “prática formal” (Sloboda et al, 1996); “prática efetiva” (Hallam, 1988; Pitts, 2000) e “prática estruturada” (Barry,1992), *apud* Santiago, 2006, 53).

⁴⁸ Segundo Green (2001,16, *apud* Santiago 2006, 53), a prática informal do estudo instrumental refere-se a uma variedade de abordagens como a enculturação, a integração com colegas, familiares ou outros músicos que não atuem como professores, levando à assimilação de conhecimentos fora de um contexto de ensino formal.

através da improvisação e tocar de ouvido são fundamentais para o desenvolvimento de competências instrumentais que podem abrir novos caminhos aos jovens músicos de música erudita. (Santiago, 2006)

Contudo, para os dois tipos de performance o que não deve faltar é a preparação da técnica de base do instrumento. O músico tem de ter a flexibilidade para tocar o instrumento livremente (com boa afinação, bom som e boa articulação). O que varia na forma como se toca jazz ou música erudita é a pronúncia, ou seja, a linguagem como se aborda a música e o estilo.

Metodologia de Investigação

Como já referido, anteriormente, esta investigação tem como objetivo a avaliação dos métodos de ensino da música erudita e do jazz e das distintas formas de ensino entre ambos, identificando benefícios, dificuldades e desvantagens decorrentes da aprendizagem e performance dos dois estilos em simultâneo, mas também da influência que este estudo/performance em simultâneo tem na vida dos performers.

Um investigador de uma forma natural e esclarecedora estuda os fenómenos a serem investigados no seu ambiente natural, podendo para isso utilizar uma enorme diversidade de materiais empíricos, tais como o caso de estudo, experiência pessoal, entrevista, histórias da vida ou introspeção.

Segundo Clara Coutinho (2014), a melhor característica que identifica e distingue o caso de estudo prende-se com o tipo de estudo e detalhe do mesmo, por esta identidade estar tão bem definida, podendo mesmo quase tudo ser um caso. Ainda sobre este tema, Clara Coutinho diz que podemos conduzir o estudo de caso em qualquer das direções dos três propósitos básicos: explorar, descrever ou explicar (Yin, 1994 citado por Coutinho, 295). E é com o estudo de Rex Richardson, como meu caso de estudo, que pretendo basear esta minha investigação.

O método utilizado foi descritivo, comparativo e experimental. Assim, para a realização do presente estudo recorri a fontes múltiplas de dados e a métodos de recolha diversificados e à sua posterior análise.

Métodos tais como:

- pesquisa bibliográfica: permite a pesquisa de dissertações de mestrado, teses de doutoramento e de outros estudos críticos em torno do trompete. O levantamento desta informação teórica, histórica e biográfica, foi essencial para permitir uma explanação coerente e devidamente fundamentada.
- pesquisa em repositórios online e sites diversos: permite a pesquisa de revistas científicas na área da música, jornais de instrumentos de metais, artigos científicos sobre técnicas performativas e pesquisa de sites sobre trompetistas.

- pesquisa fonográfica: existe uma forte componente prática neste estudo, como tal, muitas respostas a conceitos e teorias foram baseados na análise da performance de vários intérpretes.
- trabalho de campo: realizando entrevistas e observação de concertos/aulas/masterclasses: possuindo conhecimento numa formação canónica, considerei que se tornara essencial aprofundar o meu conhecimento também na área do jazz, conhecer as bases essenciais da formação e métodos de trabalho. Para tal e no âmbito deste trabalho entrevistei presencialmente, de forma informal, o trompetista Rex Richardson, o qual escolhi como caso de estudo de forma a limitar a minha investigação e por se tratar de um dos intérpretes do trompete com maior taxa de sucesso nos dois estilos abordados neste estudo, obtive também a oportunidade de posteriormente lhe enviar um questionário ao qual este respondeu. A observação diretamente de masterclasses e aulas de instrumento, quer ao vivo quer gravadas, foi essencial neste processo, dando-me oportunidade de observar trompetistas que se afirmaram nos dois géneros.
- pesquisa etnográfica: elaborando uma pequena história de vida de Rex Richardson, permitindo identificar as principais orientações sociais, culturais e pedagógicas que teve durante a sua aprendizagem musical.
- pesquisa baseada na técnica performativa: é fundamental perceber que técnicas performativas trabalha Rex Richardson para conseguir obter uma versatilidade na performance. Também é fundamental perceber e comparar as técnicas performativas que dois músicos de excelência que trabalham em Portugal desempenham nas suas respetivas áreas, Jorge Almeida na área da música erudita e Ricardo Formoso na área do jazz.

Caracterização do caso de estudo Rex Richardson

Rex Richardson nasceu na região Napa Valley, CA, Estados Unidos, sendo adotado por uma família militar, Rex passou uma infância musical em várias aéreas longínquas dos EUA como Havaí, Alasca, Nova Iorque e Boston antes de se estabelecer nas proximidades de Washington DC.

Iniciou os seus estudos musicais aos 14 anos de idade no instrumento trompete com os professores Dennis Edelbrock e Chris Gekker. Ainda adolescente foi convidado para fazer alguns trabalhos em orquestra, nomeadamente Cantatas de Bach e o Concerto de Brandeburguês nº 2 (entr. informal Rex, 2013).

Mesmo sendo um apaixonado pelo jazz, durante os seus primeiros estudos não obteve uma formação neste domínio, derivado ao escasso apoio do professor da altura que era um pouco rigoroso. Assim, na maior parte do seu tempo tocava em *bigbands*, tendo feito muito pouco para aprender improvisação (entr. Rex, 2013).

Nos finais dos anos oitenta muda-se para Chicago onde frequenta a Northwestern University na classe do professor Vincent Cichowicz⁴⁹. Foi um período de grandes vivências musicais, onde teve a oportunidade tocar na “Civic Orchestra of Chicago”, atual Orquestra Sinfónica de Chicago e em diversos agrupamentos/formações de jazz (entr. informal Rex, 2013).

Em 1993 ingressou no sexteto Rhythm & Brass, considerado como um dos melhores grupos de metais e percussão da América do Norte. Com seis discos lançados os Rhythm & Brass apresentaram-se em 1993 e 1995 como “headliner” no ITG⁵⁰ (Bio, Rex, 2015).

Em 1995 torna-se Artista Internacional de trompete Yamaha, desenvolvendo conferências/masterclasses e concertos por todo o mundo, tendo nesse mesmo ano obtido a distinção na *Downbeat Magazine's International Critics' Poll* como um dos nove trompetistas de jazz de todo o mundo, na categoria de talento e reconhecimento (Bio, Rex, 2015). Dois anos mais tarde muda-se para Nova Iorque onde prontamente começa uma digressão com o músico Joe Henderson, indo à procura de

⁴⁹ Vincent Cichowicz (1927 – 2006), foi 1º trompete da Orquestra Sinfónica de Chicago de 1952 a 1974.

⁵⁰ International Trumpet Guild – Conferência anual de trompetes realizada nos Estados Unidos da América.

uma carreira como solista, que iria conseguir nesse mesmo ano na *Brass Band* de Battle Creek (Bio, Rex, 2015).

Como pedagogo entre 2000 e 2001 Rex leciona a disciplina de trompete jazz na *Loyola University New Orleans* e em 2002 assume as funções de professor de trompete e trompete jazz na *Virginia Commonwealth University*. (Bio, Rex, 2015).

O desempenho do seu trabalho como pedagogo e solista foi reconhecido através da atribuição de alguns prêmios como personalidade do ano através da revista *Brass Herald*⁵¹ (2008) e da *Theresa Pollack Prize*⁵² (2011).

“Richardson stands at the vanguard of jazz, classical and contemporary American music. As his star has risen internationally, he maintained a clear commitment to education through his position at VCU. He is an extraordinary musician” (Pollack Prize, 2011).

Como trompetista profissional já partilhou o palco com inúmeros músicos lendários e ensembles como: Brian Blade, Benny Carter, Boston Brass, Ray Charles, Mike Clarke, Kurt Elling, Carl Fontana, Aretha Franklin, Wycliffe Gordon, Stefon Harris, Conrad Herwig, Dave Holland, Dave Liebman, Keith Lockhart, Jimmy Owens, Chris Potter, Kurt Rosenwinkel, Allen Vizzutti, Bill Wautrous, e Steve Wilson, Symphony Orchestra of Guangzhou (China), Tokyo and Osaka (Japão), Phoenix, Omaha, Rochester, Syracuse, and Oregon; the Orchestra Academic Baskent (Turquia), the Melbourne New Orchestra (Austrália), the U.S. Navy Band and Orchestra in Washington, D.C.; the Athens (Grécia) Jazz Orchestra, the Sydney (Austrália) All Stars Big Band, the Navy Commodores Jazz Ensemble, the Brisbane Excelsior Brass Band (Austrália). (Bio, Rex, 2015).

Rex Richardson é formado em antropologia e música pela “Northwestern University” e “Universidade Estadual de Louisiana”, respetivamente e atualmente, leciona a disciplina de trompete e trompete de jazz na Virginia Commonwealth University e colabora como professor convidado “Royal Northern College of Music” em Manchester.

Sendo um músico apaixonado pelos dois domínios da música, Rex conta com seis álbuns abrangendo numa primeira fase o jazz e mais tarde a mistura entre o jazz e a música erudita.

⁵¹ *Brass Herald* é uma revista American editada mensalmente que fala sobre a atualidade dos músicos de metais.

⁵² Prémio atribuído pela revista Richmond Magazine.

- “The Powers That Be” (1993) - Jazz Tradicional
- “Pandora’s Pocket” (1997) – Jazz Tradicional
- “Masks” (2005) – Música Erudita
- “Jazz Upstairs: Live at the Guru Bar” (2007) – Jazz Tradicional
- “Magnum Opus” (2010) – Música Erudita
- “Apophenia” (2011) – Jazz Tradicional e Música Erudita

Sendo um trompetista de referência em ambos os domínios, Rex despertou o interesse de muitos compositores. James M. Stephenson⁵³ (1969), compositor Americano, compôs uma obra dedicada a Rex intitulada "Rextreme", onde engloba os dois domínios: a música erudita e o jazz.

Foi no verão de 1987 quando Stephenson e Rex ainda jovens trompetistas, se conheceram no ITG, realizado em Kalamazoo, MI, no campus da Western Michigan University. Segundo Stephenson eles eram rapazes com historial de mau comportamento e não sabiam o que andavam a fazer, mas uma coisa era realmente um facto, nenhum deles imaginaria algum dia que Rex, 23 anos depois, viesse a estrear um concerto composto por Stephenson, e que esse mesmo concerto viesse a ser estreado numa conferência do ITG, mas desta vez em Sydney, Austrália (Stephenson, 2015).

"Rextreme" é um esforço para mostrar a versatilidade de Rex como solista no trompete. Esta obra consiste em três andamentos, em que o primeiro apresenta uma escrita erudita para o trompete, o segundo apresenta baladas lindíssimas para fliscorne e o terceiro permite a improvisação. Reconhecendo a capacidade de Rex como músico de jazz e como músico erudito, este trabalho permite uma livre cadência de improvisação ocorrendo um pouco antes do final virtuoso, destacando a sua técnica sobre o instrumento. Apresentando características específicas, esta obra por ter sido escrita para Rex, músico dos dois domínios, torna-se um grande desafio para os instrumentistas que exploram apenas um.

Tendo já tido a oportunidade de observar algumas performances e conferências de Rex Richardson, nomeadamente na Universidade de Aveiro em 2011, na RNCM – Manchester em 2012 e no ITG 2013 em Grand Rapids, Michigan, USA, foi nesta última conferência que tive a oportunidade de

⁵³ James M. Stephenson⁵³ é atualmente compositor residente na Forest Lake Symphony. Interpretadas pelas principais orquestras Americanas, as suas obras incorporam melodias enérgicas e inovadoras, mantendo a integridade de desafios para os músicos.

fazer uma pequena entrevista informal⁵⁴ a Rex Richardson, depois de um concerto onde interpretou o Concerto nº2 para trompete “Rextreme” do compositor James Stephenson.

Nessa conversa informal Rex referiu que é do seu gosto pessoal a mistura de vários domínios musicais nas suas performances, procurando englobar na sua performance não só trabalho erudito ou jazz, mas a mistura das duas, como é o caso da obra “Rextreme” que exige muita técnica de base da formação erudita, mas também contem secções que exigem uma extensa improvisação (entr. informal Rex, 2014). Apesar de muitas pessoas não gostarem desta versatilidade, Rex defende que todos nós temos diferentes gostos e diferentes forças como músicos e trompetistas, é o nosso dever musical apresentar os nossos próprios pensamentos, bem como aprender com os pensamentos de outros, criando a nossa própria identidade musical (entr. Rex, 2013).

Com o intuito de compreender as metodologias utilizadas por Rex na sua formação da música erudita e jazz, irei relatar algumas ideias obtidas através de uma entrevista e através de questionário realizado ao próprio.

Interrogado sobre se o ensino da música erudita fornece as bases suficientes para se tornar num trompetista versátil, Rex defende que devemos aprender ambas as formações ao mesmo tempo. Apesar de ter começado com uma formação inicial de música erudita, deve-se aprender a tocar de ouvido e a improvisar o mais cedo possível, apesar de alguns professores de trompete não acharem um bom método. Rex defende que apesar de Louis Armstrong, Clifford Brown, Freddie Hubbard terem uma linguagem diferente, não quer dizer que tenham menos técnica ou que sejam menos bons que Maurice André ou Rafael Mendez (entr. Rex, 2013).

A fim de dominar a música erudita, o jazz, ou de qualquer estilo, um músico deve-se comprometer e levar a música a “sério”, tendo uma mente aberta e interessada em relação à música. Muitos instrumentistas não estão realmente interessados no domínio do instrumento, de modo que eles interpretarem algumas obras musicais com baixo nível musical ao "brincarem" com a música erudita/jazz, antes de aprender a música também. Além disto, as bases musicais do ensino da música erudita são essenciais: devemos ser capazes de tocar afinado, com um som de grande ressonância em

⁵⁴ Designo entrevista informal aos diálogos mantidos com Rex que aconteceram sem marcação prévia, após o concerto na conferência International Trumpet Guild 2013 em Grand Rapids, Michigan, USA.

todos os registos, boa resistência, etc. Também devemos ser capazes de dominar a improvisação em vários contextos rítmicos e harmónicos e tocar com uma grande energia musical e espontânea.

Depois de termos estes fundamentos musicais sólidos, podemos explorar os nossos próprios gostos musicais, repertório orquestral, *bigband*, repertório de concerto, música de câmara, configurações em pequenos grupos de jazz, etc. Temos de ouvir intensamente música e copiar para cada domínio musical a sua linguagem.

Rex, interrogado sobre se um trompetista pode adquirir o estatuto de referência no domínio da música erudita e do jazz, este afirma com uma resposta retumbante “sim”. Para ele um grande trompetista de música erudita pode ser um modelo importante para um trompetista de jazz, como o inverso também. No sentido mais amplo, nós, como trompetistas podemos todos aprender a partir de qualquer grande músico de qualquer domínio.

Como músico e compositor Rex, afirma que tem aprendido muito com músicos de *rock*, *blues* e *pop*, como com outros trompetistas. Músicos como Freddie Mercury, Iorque Thom, Stevie Ray Vaughn e grandes compositores como Beck Hanson e John Lennon são exemplos de inspiração musical. Então, pensando desta forma, para ele é fácil de perceber como um trompetista de jazz pode ouvir Jorge Almeida (Orquestra Sinfónica Portuguesa) ou Maurice Murphy (Orquestra Sinfónica de Londres) e dizer – “uau, que som incrível, que forma harmoniosa vocal de tocar trompete! Eu quero essas qualidades na minha interpretação!”, ou, inversamente para um instrumentista de música erudita ouvir Freddie Hubbard e dizer – “uau, que fluidez e virtuosismo, que liberdade de expressão! Eu quero essas qualidades na minha interpretação!”

Sendo professor de trompete no ramo de música erudita e jazz, Rex é muito procurado por jovens trompetistas que anseiam obter uma formação versátil. Este procura incentivar os alunos fomentando o desenvolvimento sólido de ambos os domínios, dizendo aos alunos de jazz que têm de ter bons fundamentos de formação erudita, caso contrário vão ter muitos problemas nas suas carreiras, e encorajando os estudantes de música erudita para desenvolver o máximo de habilidades em improvisação e uma grande familiaridade com o repertório de jazz. Com os seus métodos, Rex simplesmente quer ajudar cada aluno a alcançar os seus objetivos de modo a que eles se sintam bem musicalmente, independentemente do domínio que escolham como profissão (entr. Rex, 2013).

Apresentação e Análise de Resultados

O ensino musical herdado da tradição do Conservatório de Paris é o modelo vigente, de uma forma geral, nas escolas e ensino especializado da música em Portugal. Tendo este ensino como base metodologias e estratégias que desenvolvam competências motoras e de leitura do aluno. Neste modelo de ensino o contato com repertório de diferentes períodos musicais e as suas estéticas levam a um desenvolvimento das competências expressivas, num processo progressivo e natural, e consequentemente de outras competências. A aprendizagem da linguagem musical destas estéticas leva à criação de uma individualidade musical por parte do aluno ao longo do caminho, apesar de ser um aspeto de difícil notoriedade no início do estudo de um instrumento. Denota-se que este modelo de ensino está claramente mais direcionado para a formação de intérpretes, onde o espaço e liberdade criativa são reduzidos em relação a outras linguagem, estéticas e sistemas musicais, como por exemplo o jazz, havendo um sistema musical e uma lógica composicional que devem ser seguidos com rigor.

O discurso musical que é transmitido ao público, na música erudita, é pré-estabelecido e pré-descodificado, com exceção em certas estéticas, isto não desvaloriza em nada o momento performativo mas torna-o bastante mais controlado a nível criativo e na integração de ideias pessoais do intérprete. A repetição é também um aspecto muitíssimo importante neste modelo de ensino que implica muitas horas de trabalho individual, mas caracterizando-se também pelo importante desenvolvimento dos alunos conseguido em projetos coletivos. Projetos estes onde os alunos se deparam com problemas individuais, mesmo que tocando em conjunto, mas também com questões não técnicas do foro social e emocional, questões que se demonstram valiosas para o desenvolvimento musical e pessoal do aluno.

Apesar de se tratar de um ensino tradicional, este foi organizado num sistema de avaliação, assente numa legislação e noutros normativos, com o objectivo de regular e uniformizar o ensino especializado da música em Portugal, criando estruturas em função das diferentes políticas educativas. Tratando-se tanto do ensino especializado da música público como privado, a lógica desta avaliação baseia-se em números. O sucesso organizacional e dos alunos é avaliado numa lógica de eficácia, numa perspectiva quantitativa. Em cada grau ou nível espera-se que o aluno adquira certos tipos de competências musicais, motoras, performativas e de leitura, atribuindo-se uma nota ao seu desempenho consoante o seu domínio dos diversos parâmetros de avaliação, como: o desenvolvimento performativo relacionado com a evolução da capacidade de reprodução e concretização do trabalho realizado nas aulas individuais aquando das performances públicas. Uma avaliação negativa pode significar uma mudança

de escola e abrupta alteração do contexto social do aluno, deixando numa situação melindrosa não só o aluno mas também a sua família e, conseqüentemente, o seu professor. Levando esta situação a uma versão extrema, pode mesmo levar o aluno a desistir do ensino vocacional da música.

O sucesso, insucesso e abandono deste ensino em Portugal tem sido bastante investigado ao longo dos últimos anos. Sobre isto Rui Sousa (2003) afirma:

"(...) o abandono escolar é a combinação de causas múltiplas e simultâneas, de fatores sociais, psicológicos, físicos ou educacionais, uma interação de variáveis diversas e complexas. É um fenómeno multidimensional que reflete uma longa cadeia de problemas interligados (...)." (Sousa, 2013, 23).

O professor de instrumento deve portanto intervir positivamente na aquisição de competências motoras e expressivas do aluno, sendo o trabalho de desenvolvimento de competências auditivas e teóricas deixado a cargo do professor de formação musical. Qualquer professor, independentemente da disciplina, tem o dever de contribuir para o desenvolvimento do aluno, não apenas nos aspetos técnicos, auditivos e teóricos, mas também no que concerne à estimulação da descoberta e à criação de um pensamento musical consciente, individual e colectivo, e ainda o ao seu crescimento enquanto indivíduo.

Observação e análise dos resultados obtidos no caso de estudo

Relativamente à minha investigação sobre a avaliação dos métodos de ensino da música erudita e do jazz, tendo como principal objetivo a versatilidade na performance, consistiu na análise de vários padrões de trompetistas, permitindo uma aplicação dessas metodologias no estabelecimento de ensino onde leciono. Tendo como foco principal o caso de estudo de Rex Richardson, um músico que se tornou uma referência no panorama da música erudita e do jazz, foi fundamental analisar/comparar dois músicos de excelência do panorama musical português.

Jorge Almeida⁵⁵, professor de trompete na Universidade de Aveiro e chefe de naipe da Orquestra Sinfónica Portuguesa, e Ricardo Formoso⁵⁶, professor de trompete jazz no Conservatório de

⁵⁵ Jorge Almeida (Portugal), é professor de trompete na “Universidade de Aveiro” e chefe de naipe da “Orquestra Sinfónica Portuguesa do Teatro Nacional de São Carlos”, Lisboa.

⁵⁶ Ricardo Formoso (Espanha), é professor de trompete de jazz no “Conservatório de Música de Coimbra”.

Música de Coimbra, são dois músicos de excelência na sua área. Apesar de serem dois músicos que exercem em escolas diferentes de ensino, estes tiveram ambos uma formação inicial de música erudita.

Influenciados por raízes familiares, o percurso musical desde muito cedo que entrou na vida de Almeida e Formoso, iniciando posteriormente as suas formações em conservatórios de música. Almeida iniciou os seus estudos na Academia de Música de São João da Madeira na classe dos professores Fernando Batista e José Macedo, enquanto Formoso iniciaria os seus estudos no Conservatório Profissional da Corunha na classe dos professores André Vales e José Rodriguez Ramos. Seguindo caminhos diferentes numa fase posterior de formação, Formoso, ao contrário de Almeida decidiu mudar de área, envergando só pela formação em jazz. Não tendo projetos futuros na música erudita, vivia numa constante interrogação em relação ao seu futuro:

“O que vou fazer depois de acabar o curso se não tenho nenhum projeto de música de câmara ou em orquestras”?

Aliado ao seu interesse pelo Jazz e com a abertura do curso de licenciatura em jazz na mesma escola, decidiu mudar e entrar pelo caminho do jazz (entr. Formoso, 2013).

Almeida, apesar de não estar ligado ao ensino do jazz sempre demonstrou interesse por este género. A primeira vez que teve acesso auditivo e visual ao jazz foi nos anos noventa, do século XX, quando músicos de jazz vinham atuar a Lisboa. Estes grupos proporcionavam-lhe um acesso à música de grande qualidade, despertando-lhe a curiosidade pela forma como tocavam. Segundo Almeida, os músicos de jazz interpretavam a música com:

(...) “uma grande naturalidade, não olhando aquele conceito mais técnico e físico que lhe tinha sido inculcado na formação erudita (embocadura centrada, aspetos de controlo da respiração inspiração/expiração, da questão técnica de articulação, das sílabas)” (...) (entr. Almeida, 2013).

Na sua perspetiva, tudo isto punha em causa o que tinha aprendido até então. Ele escutava nestes músicos um “lirismo fabuloso com uma linguagem mais aberta e natural”. Foi através desta curiosidade que começou a abordar estes trompetistas de jazz perguntando-lhes:

(...)“que tipo de exercícios faziam e de que forma é que olhavam para a música” (...) (entr. Almeida, 2013).

Segundo Almeida estas conversas eram quase sempre sobre musicalidade e não sobre teoria ou prática musical. Quando Almeida abordava os músicos de jazz sobre uma frase lírica, estes:

(...)“interpretavam-na com uma riqueza muito mais lírica do que a dele, porque não estavam tão preocupados com os aspetos de técnica. Eram aspetos muito mais vocais do que uma técnica relacionada com a articulação, dedos, escalas etc. Esses músicos de jazz oriundos dos Estados Unidos conseguiam transformar o som do instrumento não numa só cor, mas em várias cores. Estas experiências proporcionaram-lhe adquirir um processo de imitação em vez de começar por estudar jazz, começando a sentir uma maior naturalidade em abordar o instrumento” (...) (entr. Almeida, 2013).

Contudo, para Almeida e Formoso, na formação de um trompetista é fundamental incutir o “trabalho de base” desde o ensino inicial de um aluno, independentemente do domínio que estejam a estudar.

Os trompetistas entrevistados consideraram ser a “técnica de base” o aspeto que se prende com toda a preparação técnica de uma performance, no âmbito da música erudita. Segundo Formoso, este vai sempre transmitir aos seus alunos de jazz que existe uma parte muito importante no estudo do instrumento que é mais abordada no estudo da música erudita que se trata da técnica de base, salientando que quando começou a estudar jazz o professor dele nunca lhe falou do estudo do instrumento (som, respiração, etc.), o processo utilizado “era mais intuitivo” e consistia em ouvir música, fazer transcrições e praticar recursos de improvisação (entr. Formoso, 2013).

Comparando estes dois músicos de excelência em áreas distintas, com Rex Richardson performer nas duas áreas, podemos extrair alguns resultados interessantes analisando a Tabela 7.

Análise comparativa de três trompetistas de excelência em áreas distintas			
Questões:	Rex Richardson performance música erudita/jazz	Jorge Almeida performance música erudita	Ricardo Formoso performance jazz
- Com que idade começou a estudar trompete?	14 anos	10 anos	9 anos
- Qual o país onde começou a sua aprendizagem do trompete?	USA	Portugal	Espanha
- Qual a sua formação inicial?	música erudita	música erudita	música erudita
- Em que formação alargada teve a sua primeira experiência a tocar trompete?	Bigbands	Filarmónica tradicional Portuguesa	Banda de música tradicional Espanhola
- Com que idade teve a sua primeira experiência em tocar em <i>Bigbands</i> ?	14 anos	24 anos	14 anos
- Para além da música erudita teve alguma formação de jazz/improvisação?	Sim	Não	Sim
- Acha importante o desenvolvimento da improvisação?	Sim	Sim	Sim
- Considera importante a técnica de base para o sucesso na performance?	Sim	Sim	Sim
- Manteve a aprendizagem do trompete nos dois domínios?	Sim	Não	Não
- Qual atividade performativa/pedagógica desempenha atualmente?	música erudita e jazz	música erudita	jazz
- Considera importante a versatilidade na performance?	Sim	Sim	Sim
- Atualmente desempenha a sua atividade com performance nos dois domínios?	Sim	Não	Não
- Atualmente desempenha a sua atividade com pedagogo nos dois domínios?	Sim	Não	Não

Tabela 7 – Análise comparativa de três trompetistas de excelência em áreas distintas

Perante os dados recolhidos posso assim concluir que é mais frequente os intérpretes das duas áreas iniciarem a sua formação musical através da música erudita, creio que por esta ser mais acessível graças às instituições de ensino não oficiais como as bandas filarmónicas, principalmente no contexto Ibérico, onde existe esta forte tradição. Mas que independentemente da área de estudo, seja música erudita ou jazz, o estudo da técnica de base

tornasse indispensável, apesar de os professores de jazz nem sempre abordarem este aspeto, talvez porque, regra geral, os seus alunos iniciam os seus estudos na música erudita onde já se pressupõe que trabalharam este aspeto.

O meio musical em que crescemos também demonstra grande importância no momento da escolha do “caminho musical”. Tomemos como exemplo Rex Richardson, cujo o facto de viver nos EUA, onde há uma grande tradição de *bigbands*, o que levou a ter contacto com estas mais cedo e, portanto, ter o jazz como mais uma opção para as suas escolhas de carreira, o qual terminou por integrar no seu percurso. Tal como Ricardo Formoso integrou o jazz no seu percurso musical apesar de tardiamente, depois de concluir a sua licenciatura em música erudita – variante de trompete, ter tido o contacto com este estilo e com a possibilidade de estudar Jazz na sua Universidade na Corunha. Por último, Jorge Almeida que teve um contacto ainda mais tardio com este estilo, aos 24 anos, e nunca propriamente com a oportunidade de estudar este estilo, talvez também devido ao crescimento tardio do jazz em Portugal em relação a outros países como os EUA, terminando assim por não integrar este estilo no seu percursomusical.

Constatando que quanto mais cedo há um contacto com novas informações mais saudável e mais culta será a formação dos alunos, dando-lhes uma panóplia alargada de opções e tornando-os versáteis. Apesar de alguns professores de trompete não acharem um bom método, Rex defende, que devemos aprender ambas as formações ao mesmo tempo. Apesar de ter começado com uma formação inicial de música erudita, deve-se aprender a tocar de ouvido e a improvisar o mais cedo possível (entr. Rex, 2013).

Algo em que os três intérpretes estudados concordam é a importância da improvisação, da técnica de base e da versatilidade na performance independentemente do campo de estudo, seja na música erudita ou no jazz.

Segundo Rex, existe a ideia de versatilidade profissional, isto é, devemos ser versáteis para que possamos ser fortes em vários contextos e ter uma boa carreira como trompetista, mas a ideia oposta, de “digging deeply” em cada performance musical é igualmente importante. Dando o exemplo de uma performance em que está a tocar o concerto de Haydn, Rex quer que o público sinta que está a tocar profundamente e que nenhuma música ou domínio poderia ser tão importante como aquele momento, não querendo que as pessoas pensem nele como um músico versátil, mas que tenham uma bela experiência com a música de Haydn. Da mesma forma, se estiver a tocar uma música de jazz, ele quer que a música seja viva e cheia de energia, não querendo que as pessoas sejam conscientes de que ele é

um trompetista de música erudita naquele momento. Então, talvez o conceito de versatilidade seja cheio de contradições: é preciso conhecer diferentes tipos de música, mas é preciso aprofundar cada um deles (entr. Rex, 2013).

Observação e análise dos resultados obtidos nos alunos em estudo

Quando refletimos sobre a intervenção do modelo tradicional de ensino da música erudita no desenvolvimento da criatividade individual e na promoção do desenvolvimento integral dos alunos a frequentar escolas oficiais do ensino especializado da música, torna-se perceptível a complexidade do assunto. Para tentar compreendê-lo melhor, desenvolvi, através da investigação do meu caso de estudo, várias metodologias a aplicar nos meus alunos em estudo.

Como a técnica de base é um aspeto fundamental na preparação dos alunos para uma boa técnica performativa, optei só por desenvolver a iniciação à linguagem jazzística no 3º Período do ano letivo 2014-2015. Os três alunos em estudo pertencem ao CMDS e são os mesmos que desenvolvi no meu Relatório de Estágio, mencionados na Secção I.

Nesta secção experimental tentei elaborar um conjunto de conteúdos e objetivos que introduzissem a linguagem do jazz e a improvisação no contexto do modelo de ensino especializado da música. Foi importante analisar alguns aspetos como os modelos de ensino da música erudita e do jazz, identificando os benefícios e desvantagens com uma atualização curricular no ensino especializado da música, pela introdução do jazz; a disponibilidade e interesse dos alunos em “abraçar” uma nova linguagem; introdução da aprendizagem do jazz independentemente do grau de ensino que seja aplicado.

Os principais objetivos da introdução desta nova linguagem no plano curricular dos alunos do ensino especializado da música são:

- O desenvolvimento da criatividade.
- O desenvolvimento de competências auditivas.
- O desenvolvimento de competências expressivas.
- A melhoria da relação entre o professor e o aluno.

- Alargamento do conhecimento do aluno a novas técnicas contemporâneas do seu instrumento.
- Desenvolvimento de competências emocionais e sociais.
- Desenvolvimento da motivação intrínseca e extrínseca.
- Desenvolvimento da musicalidade.
- Desenvolvimento da linguagem do jazz através da audição de música.
- Desenvolvimento das respectivas escalas com a linguagem de “Swing”.
- Desenvolvimento da leitura de Cifras.
- Desenvolvimento da articulação de jazz (Doo, Bah, Dit, Dot), contrapondo com a tradicional.
- Estimular a criatividade e diversidade rítmica.
- Desenvolvimento da improvisação através de melodias simples e tradicionais.
- Capacidade de tocar de memória os standards com o acompanhamento de *playalong*.
- Desenvolvimento de uma atividade relaxada em relação ao estudo instrumental, em que o divertimento e o gosto de tocar estejam presentes.
- Promover uma escuta musical atenta e o desenvolvimento de competências auditivas.
- Promover a improvisação sem medo de falhar, facilitando o desenvolvimento da autoestima e confiança.

Como forma de avaliar as competências pré-adquiridas pelos alunos sobre o jazz, foi feito um inquérito a cada um deles. Na Tabela 8, podemos verificar que o conhecimento sobre este domínio musical é muito escasso, e por vezes até desconhecido.

Competências pré-adquiridas sobre o jazz			
Questões:	Aluno A	Aluno B	Aluna C
- Já tinha ouvido falar sobre jazz?	Sim	Sim	Sim
- Sabe o que é o jazz?	Não	Não	Sim
- Já teve contacto auditivo com o estilo de música jazz?	Não	Sim	Sim
- Costuma ouvir jazz?	Não	Não	Não
- Conhece alguns interpretes de trompete do estilo de música jazz?	Não	Não	Sim
- Já ouviu algum concerto de jazz ao vivo?	Não	Não	Sim
- Sabe o que é o “Swing”?	Não	Não	Sim
- Já teve contacto visual com uma partitura onde apareceu a palavra “Swing”?	Não	Sim	Sim
- Sabe tocar sob a forma de “Swing”?	Não	Não	Não
- Conhece algumas articulações características da linguagem do jazz?	Não	Não	Não
- Sabe o que são cifras?	Não	Não	Não
- Já tocou músicas do estilo de música jazz?	Não	Sim	Sim

Tabela 8 – Competências pré-adquiridas sobre o jazz

Em relação ao Aluno A, o trabalho desenvolvido durante o 3º Período, baseou-se fundamentalmente na percepção auditiva da linguagem do jazz. Como o aluno estava num nível de iniciação musical no trompete, e ainda não tinha adquirido muitos processos de técnica de base (som, articulação, flexibilidade, etc.), tornou-se mais difícil a assimilação de todos os processos desta nova linguagem. Com o intuito de trabalhar o “Swing” o aluno com ajuda de um *playalong* com o som de uma bateria, interpretava a escala de Sib Maior com vários ritmos, sempre sem perder o balanço do “Swing”. Também através da escala e de pequenas

melodias, o aluno trabalhou a articulação da linguagem de jazz (Doo, Bah, Dit, Dot), contrapondo com a articulação tradicional. É de salientar que o aluno trabalhou duas pequenas peças em forma de *Blues*, “*Rum Point*” e “*Lazy Cat Blues*” – James Rae. Estas duas peças foram tocadas de memória na audição de classe no dia 2 de Junho de 2015. Como podemos observar na Tabela 9 o desempenho qualitativo do Aluno A no decorrer do 3º Período foi Satisfatório.

Resultados obtidos durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período	
Aluno A	
Objetivos	Resultados (escala de 0 a 5)
- Desenvolver a linguagem do jazz através da audição de música.	Nível 3
- Desenvolver a emissão som trabalhando a técnica “ <i>flatterzunge</i> ”.	Nível 3
- Desenvolver as respetivas escalas com a linguagem de “ <i>Swing</i> ”.	Nível 3
- Desenvolver a articulação de jazz (Doo, Bah, Dit, Dot), contrapondo com a tradicional.	Nível 3
- Estimular a criatividade e fomentar a curiosidade pela criação.	Nível 3
- Promover o desenvolvimento de uma relação emocional saudável com o instrumento.	Nível 4
- Desenvolver a improvisação através de melodias simples e tradicionais.	Nível 3
- Capacidade de tocar de memória os standards com o acompanhamento de <i>playalong</i> .	Nível 5
- Desenvolver uma atividade relaxada em relação ao estudo instrumental, em que o divertimento e o gosto de tocar estejam presentes.	Nível 4

Tabela 9 – Resultados obtidos pelo aluno A durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período

Com os alunos B e C os conteúdos programáticos desenvolvidos tiveram como objetivo principal a criação/improvisação na prática performativa. Ao contrário do aluno anteriormente mencionado, estes já possuíam um nível de técnica de base bastante aceitável, permitindo que o desenvolvimento desta linguagem fosse mais fluída.

Utilizadas em diferentes culturas mundiais, os alunos começaram por trabalhar a música pentatónica⁵⁷ através da escala pentatónica de Dó (dó, ré, mi, sol e lá). Outra escala apresentada e posteriormente aplicada na improvisação foi a escala de Blues. Esta escala é derivada da pentatónica menor, tendo como principal diferença o acréscimo de uma nota que corresponde ao intervalo de quinta diminuta em relação à tónica. A escala de Blues começando em dó é composta pelas seguintes notas: dó, mib, fá, fá#, sol, sib e dó. Para além de serem uma ferramenta essencial para a improvisação, estas escalas foram trabalhadas com objetivo de trabalhar o “Swing”, os alunos com ajuda de um *playalong* com o som de uma bateria, interpretavam a escala com vários ritmos, sempre sem perder o balanço do “Swing”. Também foi desenvolvida a articulação da linguagem de jazz (Doo, Bah, Dit, Dot), contrapondo com a articulação tradicional. No caso do Aluno B trabalhou a peça “Rhode Island Rag” – Philip Sparke com acompanhamento de piano, enquanto a Aluna C trabalhou uma obra emblemática do séc. XX que abrange a música erudita e o jazz, “Andante and Finale Rhapsody in Blue” – G. Gershwin com acompanhamento de piano. Apesar de ser uma aprendizagem completamente nova de uma linguagem quase desconhecida para ambos, podemos observar na Tabela 10 e 11 que o desempenho qualitativo durante o 3º Período foi considerado Bom.

⁵⁷ Música Pentatónica é “música constituída apenas por cinco sons de altura diferente. Dado que tradicionalmente não inclui uma sensível, quando muito pode apenas sugerir uma tonalidade. A escala pentatónica mais comum é ‘dó, ré, mi, sol, lá’.

Resultados obtidos durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período Aluno B	
Objetivos	Resultados (nível de 0 a 5)
- Desenvolver a linguagem do jazz através da audição de música.	Nível 3
- Desenvolver a emissão som trabalhando a técnica “flutterzunge”.	Nível 3
- Desenvolver as respetivas escalas com a linguagem de “Swing”.	Nível 4
- Desenvolver a escala Pentatónica de dó e respetivas inversões.	Nível 3
- Desenvolver a leitura de Cifras.	Nível 3
- Desenvolver a articulação de jazz (Doo, Bah, Dit, Dot), contrapondo com a tradicional.	Nível 4
- Desenvolver o contacto com algumas técnicas contemporâneas.	Nível 3
- Estimular a criatividade e fomentar a curiosidade pela criação.	Nível 4
- Estimular a criatividade e diversidade rítmica.	Nível 4
- Promover o desenvolvimento de uma relação emocional saudável com o instrumento.	Nível 4
- Desenvolver a improvisação através de melodias simples e tradicionais.	Nível 4
- Capacidade de tocar de memória os standards com o acompanhamento de <i>playalong</i> .	Nível 4
- Desenvolver uma atividade relaxada em relação ao estudo instrumental, em que o divertimento e o gosto de tocar estejam presentes.	Nível 4
- Promover uma escuta musical atenta e o desenvolvimento de competências auditivas.	Nível 3
- Promover a improvisação sem medo de falhar, facilitando o desenvolvimento da autoestima e confiança.	Nível 4

Tabela 10 – Resultados obtidos pelo Aluno B durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período

Resultados obtidos durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período Aluno C	
Objetivos	Resultados (escala de 0 a 5)
- Desenvolver a linguagem do jazz através da audição de música.	Nível 4
- Desenvolver a emissão som trabalhando a técnica “flutterzunge”.	Nível 4
- Desenvolver as respetivas escalas com a linguagem de “Swing”.	Nível 5
- Desenvolver a escala Pentatónica de dó e respetivas inversões.	Nível 4
- Desenvolver a leitura de Cifras.	Nível 3
- Desenvolver a articulação de jazz (Doo, Bah, Dit, Dot), contrapondo com a tradicional.	Nível 4
- Desenvolver o contacto com algumas técnicas contemporâneas.	Nível 4
- Estimular a criatividade e fomentar a curiosidade pela criação.	Nível 4
- Estimular a criatividade e diversidade rítmica.	Nível 4
- Promover o desenvolvimento de uma relação emocional saudável com o instrumento.	Nível 4
- Desenvolver a improvisação através de melodias simples e tradicionais.	Nível 4
- Capacidade de tocar de memória os standards com o acompanhamento de <i>playalong</i> .	Nível 5
- Desenvolver uma atividade relaxada em relação ao estudo instrumental, em que o divertimento e o gosto de tocar estejam presentes.	Nível 4
- Promover uma escuta musical atenta e o desenvolvimento de competências auditivas.	Nível 4
- Promover a improvisação sem medo de falhar, facilitando o desenvolvimento da autoestima e confiança.	Nível 4

Tabela 11 – Resultados obtidos pela Aluna C durante o processo de aprendizagem da iniciação ao jazz durante o 3º Período

Sendo a prática performativa um aspeto muito importante para aprendizagem do trompete e neste caso na aprendizagem do jazz, foi de extrema importância a apresentação individual e em música de conjunto, em audições públicas. As audições são as apresentações públicas dos alunos, em que mostram a evolução técnica e musical no instrumento, a solo ou com acompanhamento de piano. Estes momentos revelam-se fulcrais para o crescimento dos alunos, já que podem ser motivacionais. A motivação é estimulada por fatores intrínsecos e extrínsecos na prática musical, dos quais as apresentações em publico, os professores, o apoio familiar, entre outros, tem um papel fundamental.

Segundo o etnomusicólogo Henry Kingsbury, existe um paralelismo entre os recitais do ensino da música erudita e as apresentações dos alunos de jazz, referindo que o recital decreta a separação entre o indivíduo e o grupo, podendo ser um momento de incerteza na interação social. No entanto, segundo Kingsbury, o recital é feito normalmente para professores, pais e amigos, não apresentando grande carga social (Kingsbury, 1988, 125).

Em suma, posso concluir que o desempenho dos três alunos objeto de estudo foi bastante Satisfatório. Como podemos verificar na Figura 5, a Aluna C apresentou melhores resultados na aprendizagem dos conteúdos desenvolvidos. Apesar desta diferença de resultados poder estar relacionada com diversos fatores, na minha opinião, o que influenciou esta variação de resultados foi o nível performativo em que a Aluna C se encontrava relativamente ao outros colegas.

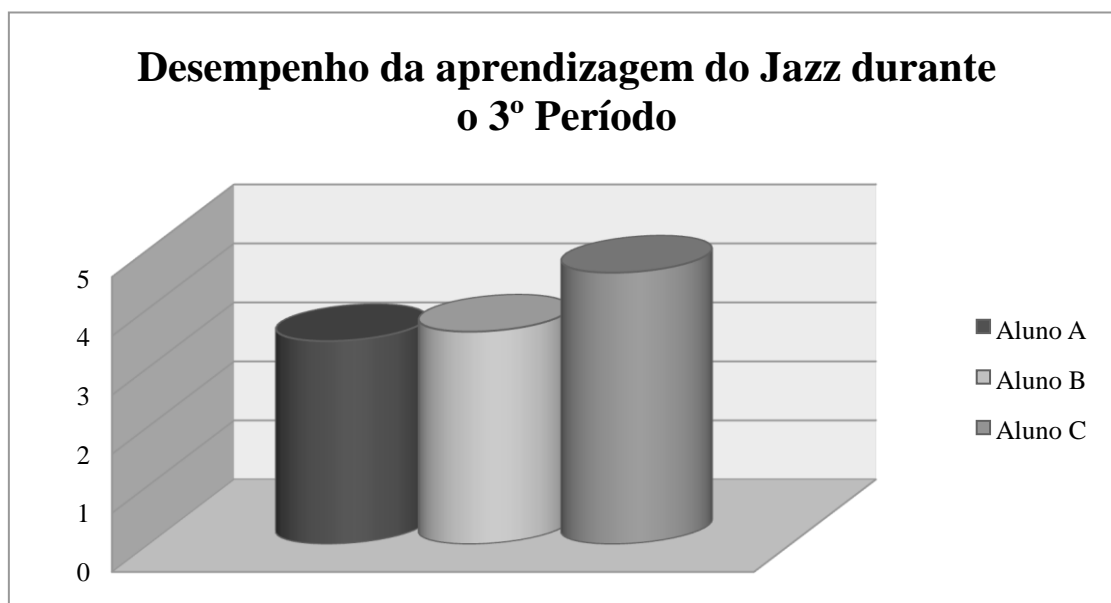


Figura 5 - Desempenho da aprendizagem do jazz dos três alunos objeto de estudo durante o 3º Período

Assim, seguindo as convicções de Rex, podemos afirmar que para se obter bons resultados na aprendizagem da música erudita e, neste caso, no jazz é fundamental ter um domínio claro das técnicas performativas do instrumento.

Conclusão

No presente caso de estudo, concluí que, perante os resultados obtidos pela observação direta, todas as pessoas questionadas consideram essencial na formação de um instrumentista, seja de música erudita ou de jazz, a técnica de base, a técnica da improvisação e a versatilidade na performance, apesar de a abordagem da técnica de base por parte dos professores de jazz não se ter demonstrado frequente ao longo deste estudo. Talvez porque é mais frequente o início do estudo de um instrumento ser realizado a partir da vertente da música erudita onde, geralmente, a técnica de base é um dos primeiros aspetos a ser abordado. A realidade assenta no facto que por muito que haja conhecimento teórico num estilo musical, se não houver um fundamento técnico bem conseguido será impossível executar as obras com um elevado nível. Este será um aspeto que cada vez mais tentarei transmitir aos meus alunos, apesar de ser um aspeto ao qual eu já dava grande ênfase enquanto professor. Esta investigação fez-me compreender, de uma forma mais profunda ainda, que é realmente um aspeto fundamental sem o qual os alunos não estarão bem preparados para o mundo musical, independentemente da área de estudo.

A investigação realizada demonstrou ainda que a versatilidade na performance é de facto um fator de extrema importância para um intérprete, mas também que a coexistência dos dois domínios, a música erudita e o jazz, tanto na carreira musical ou no processo de aprendizagem de um instrumento de um indivíduo é favorecedor para o nível musical e pessoal do mesmo. Sendo este um dos pontos principais do meu estudo, posso concluir que se demonstrou positiva esta ideologia de que a versatilidade é uma ferramenta importante. Imaginando que nós somos como uma caixa de ferramentas: quantas mais chaves e todo o tipo de ferramentas tivermos dentro da caixa mais fácil será resolver um problema, pois teremos sempre uma solução que se adapte à situação. É isto que quero transmitir aos meus alunos e que considero que os casos estudados tentam também executar no seu dia-a-dia mas também transmitir aos que os rodeiam. Sendo o papel do professor não só munir o aluno destas ferramentas, mas também explicar-lhe as suas possíveis formas de utilização.

Os intérpretes abordados demonstraram grande clareza na sua concepção musical, apesar de as suas escolhas no sentido da vertente musical a seguir nem sempre serem claras. No caso de Rex Richardson, considero que o meio musical misto, de forte tradição de música erudita e também de jazz, em que foi inserido desde pequeno foi essencial para a sua opção por ambos os estilos, podemos dizer que foi uma escolha subconsciente. Ricardo Formoso, por outro lado, optou pelo jazz por estar sem grandes saídas musicais na música erudita, aproveitando o jazz como um escape que terminou sendo

uma paixão prolifera. Por fim, Jorge Almeida seguro do seu gosto pela música erudita não considerou o jazz como uma carreira, mas deixo a dúvida: - será que se tivesse nascido num meio cultural diferente, Jorge Almeida teria mais opções antecipadamente e teria optado por outro caminho?. São questões a que nunca poderemos responder mas que demonstram a importância do fator meio cultural/musical nas escolhas de uma vida, seja profissional ou pessoal.

Estas novas opções que falei anteriormente, como estilos, ideias, entre outros, permitem-nos absorver novas ideologias que nos tornarão indivíduos mais cultos e com uma mente mais aberta para as mudanças que poderão surgir. Infelizmente nem todos os alunos são deparados com este tipo de informações no momento correto, sendo por vezes já tardio para uma mudança de área ou integração de uma nova área nos seus estudos. Assim, defendo uma concepção de versatilidade na performance do aluno, que a este seja fornecida uma panóplia de opções e que este possa identificar a que mais lhe aprece, sempre com o devido acompanhamento do professor e da família. Defendo um mundo livre de preconceitos em que vejamos cada vez mais intérpretes diversificados e cultos.

No trabalho realizado com os meus alunos pude constatar que quanto mais avançado o grau de técnica de base dos alunos mais fácil é a introdução, compreensão e execução dos aspetos do jazz. Querendo proporcionar aos meus alunos "o melhor dos dois mundos" fui obrigado a expandir o meu conhecimento, em especial na área do jazz, e nas técnicas de comunicação, o que se demonstrou crucial para o progresso dos mesmos, ao ajustar a minha linguagem a cada um dos meus alunos foi possível verificar ser mais fácil e rápido inculcá-los os novos aspetos do jazz e mesmo novas mudanças desenvolvendo e modificando mentalidades viventes. Assim, aprendi imenso sobre a relação aluno-professor e sobre formas de motivação dos alunos.

Por fim, segundo as convicções de Rex Richardson, um intérprete que seja bom nos dois domínios é, naturalmente, mais versátil e mais preparado para a realidade musical, indo assim de encontro às minhas convicções.

REFLEXÃO FINAL

"Tal como os professores são diferentes no modo de ensinar, também os alunos são diferentes no modo de aprender" (Estanqueiro, 2010, *apud* Carolino 2013, 81).

O professor deve adaptar-se às mudanças do mundo que o rodeia, aceitando novos desafios que surjam que pelas exigências da sociedade quer através de metas, por vezes, irrealizáveis. Adicionando a este fatores outros problemas associados ao aluno em si, como: problemas cognitivos, emocionais, familiares e sociais, a falta de motivação, a não existência de uma boa relação aluno-professor ou até mesmo a falta de comunicação entre estes, que servem de alumagem para o insucesso do aluno. Na tentativa de evitar estes acontecimentos, ao longo da introdução do estudo do jazz na aprendizagem dos meus alunos, optei por primeiramente ampliar os meus conhecimentos neste domínio e posteriormente tentar cativar/motivar os mesmo à aprendizagem deste estilo através de uma melhoria de comunicação e de relação aluno-professor e despertando a sua vertente criativa.

"Toda a criatividade é, até certo ponto, uma forma de improvisação e toda a improvisação é, até certo ponto, uma forma de criatividade. Contudo, uma diferença essencial entre criatividade e improvisação é que, enquanto o compositor cria uma composição com lógica interna própria, um músico de jazz improvisa blues baseado numa progressão estandardizada de padrões harmónicos". (Gordon, 373).

Assim, estes dois aspetos, a criatividade e a improvisação, associados a um bom trabalho de técnica base, que se demonstrou um fator essencial explanado por todos os intérpretes consultados ao longo deste estudo, aliados à expressividade musical "transformam" um aluno num intérprete versátil. Versatilidade esta que veio, ao longo da minha investigação, assumir um papel de destaque e concluindo que quanto mais versátil é o intérprete mais facilidades terá de vingar neste difícil mundo que é o da música. Ficando assim demonstrado que apesar das diferentes ideias e formas de tocar, é possível aprender e encontrar novos e diferentes caminhos para um objetivo. E, ao mesmo tempo, tornando os alunos em cidadãos mais conscientes de si, do mundo e do seu papel no mesmo.

(...) For all of my students, I encourage very solid development on both sides: I insist that the jazz students have good classical fundamentals (otherwise they will have many problems in the their careers) and I strongly encourage the classical students to develop as much skill in improvisation and familiarity with jazz repertoire as possible. (...) (entr. Rex, 2013).

BIBLIOGRAFIA

Almeida, J. Entrevista realizada por João Vilão. Entrevista presencial, 2013.

Altenburg, J. E. *Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters's and Kettledrummers' Art*. Tradução Inglesa do tratado Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker- Kunst feita por Edward H. Tarr. Vuarmarens. Suíça: The Brass Press/Editions Bim, 1975.

Bahha, N. E. e Rawlins R. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians (Jazz Instruction)*. Softcover Edition: Hal Leonard, 2005.

Barnhart, S. *The World of Jazz Trumpet: A Comprehensive History and Practical Philosophy (Book)*. Softcover Edition: Hal Leonard, 2005

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

Bert, L. *Connecting Chords with Linear Harmony*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1996.

Boffi, G. Os Caminhos do Jazz. Lisboa: Edições 70, 2007.

Carolino, M. Estratégias Pedagógicas para Jovens com a Síndrome Asperger na Aprendizagem do Trompete. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) Lisboa: ESML, 2013.

Colin, C. *Trumpet Advanced Lip Flexibilities*. New York: Charles Colin Publications, 1980.

Coutinho, C. P. Metodologias de Investigação em Ciências Sociais e Humanas. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2011.

Crouch, S. *Jazz a Film by Ken Burns*, Small's Club: 1997.

Dawe, K. *Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in Crete, Popular Music and Society*. 26.3 (2003): 263-283.

Dunscumb, J. Richard and Dr. Hill, Jr, Willie. L. *Jazz Pedagogy: The Jazz Educator's Handbook and Resource Guide*. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co., 2002.

Ellington, D. Jazz. Amadora: I.P.J., D. L. 2000.

Filipe, L. *Let's Jazz in Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA, 2005.

Formoso, R. Entrevista realizada por João Vilão. Entrevista presencial, 2013.

Freeman, J. *Blood Sweet & Theory, Research through Practice in Performance: Ineffability; Illustration and the Intentional Action Model*. UK, 2009.

Gerlach, S. *Trumpet Concerto in Eb major, Hob VII:1 Piano Reduction*. Cologne: G. Henle Verlag, 1991.

Gordon, C. *Brass Playng Is No Harder Than Deep Breathing*. Nova Iorque: Carl Fischer Music, 1987.

Henrique, Luis L. *Instrumentos Musicais* (5th ed). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Hornbostel, E. M. V. e Sachs, C.. *Classifications of Instruments*. Tradução: Anthony Baines e Klaus P. Wachasmann. In: *The Galpin Society Journal*, Hertfordshire, v. 14, p. 3-29, mar., 1961 [Original em alemão de 1914].

Kingsbury, H. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia : Temple University Press, 1988.

Maggio, L. *System for Brass by Carlton MacBeth*. USA: Maggio Music Press, 1975.

Michels, U. *Atlas da Música I: Parte sistemática, Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)*. Lisboa: Gradiva, 2003.

Nettl, B and Russel, M. *In the course of Performance: An art neglected in scholarship, (pp 1-23)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Panassié, H. *História do verdadeiro jazz*. Trad. Raul Calado. Lisboa: Portugália, 1964.

Richardson, R. Entrevista realizada por João Vilão. Entrevista em forma de inquérito, 2013.

Rolfini, U. S. *Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

Santiago, P. *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental*. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº13 52-62, 2006.

Snyder, B. *Music and Memory: An Introduction*. New York: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

Sousa, R. O abandono no ensino especializado em Portugal. *Revista de Educação Musical*. 117. 19-28. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical, 2013.

Spaulding, R. *Double High C in 37 Weeks*. Hollywood: High Note Studios, 1968.

Vargas, A. P. *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

Wallace, J. *Brass Instruments*. UK: Cambridge University Press, 1997.

SITES CONSULTADOS

Abdalan, O combustível dos instrumentos de sopro. Citação de Mendez e Gordon. Acedido em: 16/03/2015. Em URL - <http://abdalan.wordpress.com/o-trompete-e-os-trompetistas/o-combustivel-dos-instrumentos-de-sopro/>

André, M. Biografia, citação de Jan Leontsky. Acedido em: 05/08/2015, em URL - <http://www.maurice-andre.fr/biography.htm>

Brown, J. F. O que faz um Professor Didático. Acedido em: 11/08/2015, em URL - <http://adrianoaeducacao.blogspot.pt/2011/01/o-que-faz-um-professor-didatico.html>

Cichowicz, V. Biografia. Acedido em: 16/03/2015, em URL - <http://www.windsongpress.com/brass%20players/trumpet/cichowicz.html>

Dissenha, F. Estudos e Emcocadura. Acedido em: 07/07/2015, em URL – <http://www.dissenha.com>

Harper, S. J. *The Story of Jazz Trumpet*. Acedido em: 12/07/2015, em: URL - <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=31948#.UTCkOaWfYy4>

Richardson, R. Biografia, *Virginia Commonwealth University, Department of Music*. Acedido em: 11/01/2015, em: URL - <http://www.vcu.edu/arts/music/dept/faculty/richardson.html>

Richardson, R. Discografia. *All Music*. Acedido em: 11/01/2015, em: URL - <http://www.allmusic.com/album/jazz-upstairs-live-at-the-guru-bar-mw0000567971>

Sandoval, A. Biografia. Citação de Gillespie. Acedido em: 16/03/2015, em URL - <http://www.arturosandoval.com>

Scaruffi, P. *The beginnings: New Orleans in Scaruffi, P. A history of Jazz Music, TM* ®. Acedido em: 21/01/2011, em: URL- <http://www.scaruffi.com/history/jazz1.html>

Schafer, M. O Ouvido Pensante. Acedido em: 05/07/2015, em URL – <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/o-Ouvido-Pensante-Resumo/988194.html>

ANEXOS

Anexo A: Planificação Anual Curso Básico (1º Grau/5ºAno)



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Mestrado em Ensino da Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

Nome do mestrando : João Vilão	Professor Orientador: David Burt
Alunos/turma: 1 – Aluno A	Professor Cooperante: Adriano Franco

1. Objectivos Gerais para o ano lectivo:

- * Respirar corretamente;
- * Firmar o ponto de vibração dos lábios;
- * Produzir uma boa sonoridade;
- * Articular de uma forma clara e utilizar vários tipos de articulação;
- * Desenvolver boa flexibilidade;
- * Desenvolver boa técnica de dedilhação;
- * Adquirir uma boa resistência;
- * Corrigir a afinação;
- * Ter uma postura correta;
- * Compreender o funcionamento do corpo/instrumento;

2. Competências a desenvolver ao longo do ano lectivo:

Competências Auditivas

- * Ter a capacidade de identificar a altura das notas;
- * Conseguir corrigir afinação;
- * Conhecer os estilos e aperfeiçoar de fraseados;
- * Conseguir identificar o estilo e o carácter das obras musicais;
- * Conseguir adquirir o processo de imitação.
- * Desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças;
- * Conseguir, através do processo de imitação, cantar/tocar pequenas melodias;

Planificação Anual



Competências Motoras

- * Respirar corretamente;
- * Ter uma boa postura corporal;
- * Firmar o ponto de vibração dos lábios;
- * Desenvolver boa técnica de dedilhação;
- * Adquirir uma boa resistência;
- * Compreender o funcionamento do corpo/instrumento;
- * Desenvolver a capacidade de concentração;

Competências Expressivas

- * Interpretar de acordo com o carácter, estilo e época da peça, estudo ou excerto a executar;
- * Possuir bom sentido rítmico (pulsação);
- * Utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato);
- * Desenvolver a dinâmica e frase musical;
- * Envolver-se emotivamente com a música;
- * Ser criativo;

Competências de Leitura

- * Desenvolver a leitura rítmica dos estudos e peças;
- * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista;
- * Aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças;

Outras Competências (Atitudes)

- * Desenvolver afabilidade pelo instrumento;
- * Demonstrar interesse e empenho pela disciplina;
- * Realizar um trabalho regular para além da aula;
- * Desenvolver a capacidade de concentração;
- * Desenvolver espírito crítico e autocrítico;
- * Planificar metodicamente o estudo;
- * Ser responsável na relação com a música;

3. Distribuição por Período

1º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.

2º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.

3º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Mestrado em Ensino da Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

4. Repertório e Material Didático a Utilizar

- * “The Beginning Trumpeter Book 1” – S. Hering.
- * “ 50 Recreational studies” – S. Hering.
- * “Starter Solos” – Philip Sparke.
- * “Play it Cool” Q James Rae.
- * “Lip Flexibilities” – Bai Lin.
- * “Complete Conservatory Method for Trumpet” – J. B. Arban.

Planificação Anual

Anexo B: Planificação Anual Curso Básico (4º Grau/8ºAno)



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Mestrado em Ensino da Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

Nome do mestrando : João Vilão	Professor Orientador: David Burt
Alunos/turma: 1 – Aluno B	Professor Cooperante: Adriano Franco

1. Objectivos Gerais para o ano lectivo:

- * Respirar corretamente;
- * Firmar o ponto de vibração dos lábios;
- * Produzir uma boa sonoridade;
- * Articular de uma forma clara e utilizar vários tipos de articulação;
- * Desenvolver boa flexibilidade;
- * Desenvolver boa técnica de dedilhação;
- * Adquirir uma boa resistência;
- * Executar todo o registo do instrumento de forma idêntica;
- * Corrigir a afinação;
- * Ter uma postura correta;
- * Compreender o funcionamento do corpo/instrumento;

2. Competências a desenvolver ao longo do ano lectivo:

Competências Auditivas

- * Ter a capacidade de identificar a altura das notas;
- * Conseguir corrigir afinação;
- * Conhecer os estilos e aperfeiçoar de fraseados;
- * Conseguir identificar o estilo e o carácter das obras musicais;
- * Conseguir adquirir o processo de imitação.
- * Desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças;
- * Conseguir, através do processo de imitação, cantar/tocar pequenas melodias.
- * Desenvolver a improvisação;

Planificação Anual



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Mestrado em Ensino da Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

Competências Motoras

- * Respirar corretamente;
- * Ter uma boa postura corporal;
- * Firmar o ponto de vibração dos lábios;
- * Desenvolver boa técnica de dedilhação;
- * Adquirir uma boa resistência;
- * Compreender o funcionamento do corpo/instrumento;
- * Desenvolver a capacidade de concentração;

Competências Expressivas

- * Interpretar de acordo com o carácter, estilo e época da peça, estudo ou excerto a executar;
- * Possuir bom sentido rítmico (pulsação);
- * Utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato);
- * Desenvolver a dinâmica e frase musical;
- * Envolver-se emotivamente com a música;
- * Ser criativo;

Competências de Leitura

- * Desenvolver a leitura rítmica dos estudos e peças;
- * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista;
- * Aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças;
- * Desenvolver a leitura de cifras de acordes.

Outras Competências (Atitudes)

- * Desenvolver afabilidade pelo instrumento;
- * Demonstrar interesse e empenho pela disciplina;
- * Realizar um trabalho regular para além da aula;
- * Desenvolver a capacidade de concentração;
- * Desenvolver espírito crítico e autocrítico;
- * Planificar metodicamente o estudo;
- * Ser responsável na relação com a música;

Planificação Anual

3. Distribuição por Período

1º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.

2º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar a dificuldade rítmica dos estudos e peças.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.

3º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças. * Conseguir através do processo de imitação tocar/cantar pequenas melodias. * Desenvolver a improvisação.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, stacatto, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças. * Desenvolver a leitura de cifras de acordes
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.



4. Repertório e Material Didático a Utilizar

- * “40 Progressives etudes” – S. Hering.
- * “ 50 Recreational studies” – S. Hering.
- * “Skilful Solos” – Philip Sparke.
- * “Warm ups studies” – James Stamp.
- * “Flow studies” – Vicent Cichowicz.
- * “Les Gammes en Vacances” – R. Defossez.
- * “Lip Flexibilities” – Bai Lin.
- * “Sound the Gallant Trumpet” – V. Bellini.
- * “Essential elements for jazz ensemble” – Mike Steinel
- * “Complete Conservatory Method for Trumpet” – J. B. Arban.

Anexo C: Planificação Anual Curso Complementar (6º Grau/10ºAno)



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Mestrado em Ensino da Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

Nome do mestrando : João Vilão	Professor Orientador: David Burt
Alunos/turma: 1 – Aluno C	Professor Cooperante: Adriano Franco

1. Objectivos Gerais para o ano lectivo:

- * Respirar corretamente;
- * Firmar o ponto de vibração dos lábios;
- * Produzir uma boa sonoridade;
- * Articular de uma forma clara e utilizar vários tipos de articulação;
- * Desenvolver boa flexibilidade;
- * Desenvolver boa técnica de dedilhação;
- * Adquirir uma boa resistência;
- * Executar todo o registo do instrumento de forma idêntica;
- * Corrigir a afinação;
- * Ter uma postura correta;
- * Compreender o funcionamento do corpo/instrumento;

2. Competências a desenvolver ao longo do ano lectivo:

Competências Auditivas

- * Ter a capacidade de identificar a altura das notas;
- * Conseguir corrigir afinação;
- * Conhecer os estilos e aperfeiçoar de fraseados;
- * Conseguir identificar o estilo e o carácter das obras musicais;
- * Conseguir adquirir o processo de imitação.
- * Desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças;
- * Conseguir, através do processo de imitação, cantar/tocar pequenas melodias.
- * Desenvolver a improvisação.

Planificação Anual



Competências Motoras

- * Respirar corretamente;
- * Ter uma boa postura corporal;
- * Firmar o ponto de vibração dos lábios;
- * Desenvolver boa técnica de dedilhação;
- * Adquirir uma boa resistência;
- * Compreender o funcionamento do corpo/instrumento;
- * Desenvolver a capacidade de concentração;

Competências Expressivas

- * Interpretar de acordo com o carácter, estilo e época da peça, estudo ou excerto a executar;
- * Possuir bom sentido rítmico (pulsação);
- * Utilizar várias articulações (legatto, stacatto, tenuto, marcato);
- * Desenvolver a dinâmica e frase musical;
- * Envolver-se emotivamente com a música;
- * Ser criativo;

Competências de Leitura

- * Desenvolver a leitura rítmica dos estudos e peças;
- * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista;
- * Aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças;
- * Desenvolver a leitura de cifras de acordes;
- * Desenvolver a transposição;

Outras Competências (Atitudes)

- * Desenvolver afabilidade pelo instrumento;
- * Demonstrar interesse e empenho pela disciplina;
- * Realizar um trabalho regular para além da aula;
- * Desenvolver a capacidade de concentração;
- * Desenvolver espírito crítico e autocrítico;
- * Planificar metodicamente o estudo;
- * Ser responsável na relação com a música;

3. Distribuição por Período

1º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças. * Desenvolver a transposição.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.

2º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças. * Desenvolver a transposição.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.

3º Período

Competências	Objectivos
Auditivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir identificar a altura das notas. * Conseguir corrigir a afinação. * Conseguir identificar os estilos das obras. * Conseguir adquirir o processo de imitação. * Conseguir desenvolver a capacidade de memorização de escalas e peças. * Conseguir através do processo de imitação tocar/cantar pequenas melodias. * Desenvolver a improvisação.
Motoras	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir ter uma boa respiração diafragmática/abdominal. * Conseguir ter uma boa postura corporal. * Conseguir firmar o ponto de vibração dos lábios. * Conseguir melhorar a técnica. * Conseguir ter uma boa resistência. * Conseguir compreender o funcionamento do corpo/instrumento. * Desenvolver a capacidade de concentração.
Expressivas	<ul style="list-style-type: none"> * Conseguir interpretar, de acordo com o carácter, estilo e época, a peça, estudo ou excerto. * Desenvolver um bom sentido rítmico (pulsação). * Conseguir utilizar várias articulações (legatto, staccato, tenuto, marcato) * Desenvolver a dinâmica e a frase musical. * Desenvolver a criatividade.
Leitura	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver a leitura rítmica de estudos e peças. * Desenvolver a leitura de estudos à primeira vista. * Conseguir aumentar, progressivamente, a dificuldade rítmica dos estudos e peças. * Desenvolver a leitura de cifras de acordes * Desenvolver a transposição.
Outras (Atitudes)	<ul style="list-style-type: none"> * Desenvolver afabilidade pelo instrumento. * Conseguir demonstrar interesse e empenho pela disciplina. * Desenvolver um trabalho regular para além da aula. * Desenvolver capacidades de concentração. * Conseguir planificar metodicamente o estudo. * Desenvolver a responsabilidade na relação com a música.



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Mestrado em Ensino da Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

4. Repertório e Material Didático a Utilizar

- * “25 progressives etudes of medium difficulty” – J. B. Faulx.
- * “Etudes for trumpet” (orchestra etudes and last etudes) – Vassily Brandt.
- * “Warm ups studies” – James Stamp.
- * “Flow studies” – Vicent Cichowicz.
- * “Lip Flexibilities” – Bai Lin.
- * “Complete Conservatory Method for Trumpet” – J. B. Arban.
- * “Essential elements for jazz ensemble” – Mike Steinel
- * “Andante et Allegretto” – Balay.
- * “Boutade” – P. Gabaye.
- * “Andante and Finale Rhapsody in Blue” – G.Gershwin.

Planificação Anual

Anexo D: Planos de aula⁵⁸

Índice

I – Planos de aula do Aluno A

II - Planos de aula do Aluno B

III - Planos de aula da Aluna C

⁵⁸ Ficheiros disponibilizados em DVD que acompanha este documento.

Anexo E: Consentimento para a realização das gravações

Índice

I – Consentimento do Conservatório de Música David Sousa

II - Consentimento do Encarregado de Educação do Aluno A

III - Consentimento do Encarregado de Educação do Aluno B

IV - Consentimento do Encarregado de Educação da Aluna C

I – Consentimento do Conservatório de Música David Sousa



Exmo. Diretor Pedagógico,

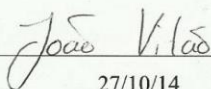
No âmbito do meu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa, eu gostaria de informar que irei submeter a gravações de aulas, três alunos dos diferentes graus de ensino, com a finalidade de me serem avaliadas as minhas aulas enquanto docente.

Com estas gravações irei elaborar o meu relatório de estágio que irá incidir sobre a prática pedagógica desenvolvida no Conservatório de Música David Sousa – Polo de Pombal no ano letivo 2014/2015.

Todos os Encarregados de Educação envolvidos foram atempadamente informados sobre as respetivas gravações.

Atenciosamente,

João Vilão



27/10/14

II - Consentimento do Encarregado de Educação do Aluno A



Exmo. Encarregado de Educação,

No âmbito do meu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa, eu gostaria de informar que irei submeter o seu educando a três aulas gravadas por trimestre, com a finalidade de me serem avaliadas as minhas aulas enquanto docente.

Com estas gravações irei elaborar o meu relatório de estágio que irá incidir sobre a prática pedagógica desenvolvida no Conservatório de Música David Sousa – Polo de Pombal no ano letivo 2014/2015, abrangendo três alunos dos diferentes graus de ensino.

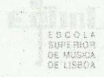
Atenciosamente,

João Vilão

27/10/14

Declaro que autorizo as gravações das aulas do meu educando para fim do seu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa.

III - Consentimento do Encarregado de Educação do Aluno B



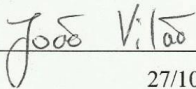
Exmo. Encarregado de Educação,

No âmbito do meu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa, eu gostaria de informar que irei submeter o seu educando a três aulas gravadas por trimestre, com a finalidade de me serem avaliadas as minhas aulas enquanto docente.

Com estas gravações irei elaborar o meu relatório de estágio que irá incidir sobre a prática pedagógica desenvolvida no Conservatório de Música David Sousa – Polo de Pombal no ano letivo 2014/2015, abrangendo três alunos dos diferentes graus de ensino.

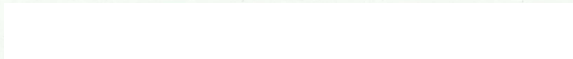
Atenciosamente,

João Vilão



27/10/14

Declaro que autorizo as gravações das aulas do meu educando para fim do seu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa.



IV - Consentimento do Encarregado de Educação da Aluna C



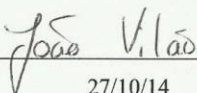
Exmo. Encarregado de Educação,

No âmbito do meu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa, eu gostaria de informar que irei submeter o meu educando a três aulas gravadas por trimestre, com a finalidade de me serem avaliadas as minhas aulas enquanto docente.

Com estas gravações irei elaborar o meu relatório de estágio que irá incidir sobre a prática pedagógica desenvolvida no Conservatório de Música David Sousa – Polo de Pombal no ano letivo 2014/2015, abrangendo três alunos dos diferentes graus de ensino.

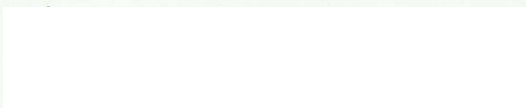
Atenciosamente,

João Vilão



27/10/14

Declaro que autorizo as gravações das aulas do meu educando para fim do seu relatório de estágio da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, Mestrado em Ensino da música pela Escola Superior de Música de Lisboa.



Anexo F: Entrevistas realizadas

Índice

I – Entrevista realizada a Rex Richardson

II - Entrevista realizada a Jorge Almeida

III - Entrevista realizada a Ricardo Formoso

I – Entrevista realizada a Rex Richardson

Final work to master studies in trumpet – *Between jazz and classic music: case study of the trumpet player, Rex Richardson*

Rex Richardson interview

I'm going to make an article concerning to the main characteristics and formation, that a trumpet player should have to be considered an icon in both classic and jazz music. For that, I pretend (intend) to interview Rex Richardson, one of the most talent and versatile trumpet players in the world.

1. When you decided to become a professional trumpet player?

I decided when I was about fourteen years old, but at the time I didn't really know what that meant!

2. Which was your initial musical/trumpet formation?

(If it was classic, please answer the following question)

My initial studies (in fact, my only formal studies) were in classical music. I played in big bands from the time I was fourteen years old, but I didn't really start to learn about improvisation until I was about eighteen years old.

3. During your classic formation do you also play jazz, or just was dedicated to your classic views?

I didn't play seriously, even though I loved jazz. My teacher was a bit strict and was not supportive of my interest in jazz. So, mostly I played in a big band but did very little to learn improvisation until I left town to attend university at age eighteen.

4. Do you think that an initial classic formation gives the bases to the jazz formation? Or to be a versatile trumpet player we have to have both formations (jazz and classic) separately?

I think it's best to learn jazz and classical at the same time. Really, one can start with classical technique to get some fundamentals established, but then one should learn to play by ear and to improvise as early as possible. It's not "bad for the technique" as many trumpet teachers seem to think. Can you tell me that Louis Armstrong had "bad technique"? Clifford Brown? Freddie Hubbard? It's very funny to me. These players were virtuosos. Just because they spoke a different musical language doesn't mean they weren't as good as Maurice Andre or Rafael Mendez.

5. What do you think it's necessary to have, that can lead to a versatile trumpet player?

First I think you need to have an open, interested mind regarding music. In order to master classical music, jazz, or any style, you must be very committed and must take the music seriously. Too many players are not really interested in mastery, so they "mess around" with jazz or with classical and then perform at a low level before they learn the music well. Sometimes it's a little bit disrespectful!

Beyond this, great fundamentals are essential: you must be able to play in tune, with a great resonant sound in all registers, good endurance, etc. We get this on the classical side. You also must be able to master improvising in many rhythmic and harmonic contexts (for example, blues in 12 keys) and to play with a great, spontaneous musical energy. Of course we get this on the jazz side.

Once you have solid fundamentals, you can explore your own musical tastes: orchestral repertoire, big band playing, concerto repertoire, chamber music, small group jazz settings, etc. You must listen intensely and copy so you master each language!

6. So, regarding all this and in your opinion, can a reference (that is, model) trumpet player in classic formation also be a reference (model) in jazz?

This is a great question. I believe that the answer is a resounding “yes” – not only can a great classical player be an important model for a jazz trumpeter, but the reverse is true as well. In the broadest sense, we as trumpeters can all learn from any great musician in any genre. Speaking for myself: as a trumpeter, musician and composer, I have learned almost as much from rock, blues and pop musicians as I have learned from trumpet players. Great singers like Freddie Mercury or Thom York, great guitarists like Stevie Ray Vaughn, great songwriters like Beck Hanson and John Lennon, etc. So, if this is true, then it is easy to see how a jazz trumpet player can listen to Jorge Almeida or Maurice Murphy (of the London Symphony) and say: wow, what an amazing sound, what a beautiful, vocal way to play the trumpet! I want those qualities in my playing! Or conversely, for a classical player to hear Freddie Hubbard and to say: wow, what fluidity and virtuosity, what freedom of expression! I want those qualities in my playing.

7. You are not only a musician, but also an academic teacher. As a teacher, do you transfer to your students that versatile component of the trumpet, or just limit to teach the classic and jazz separately?

Well, I try to be careful not to impose my musical ideas on my students. However, many of them study with me because of the fact that I deal with classical music and jazz, so sometimes they themselves want to work on both with equal seriousness. For all of my students, I encourage very solid development on both sides: I insist that the jazz students have good classical fundamentals (otherwise they will have many problems in their careers) and I strongly encourage the classical students to develop as much skill in improvisation and familiarity with jazz repertoire as possible. Beyond this, I

simply want to help each student achieve their goals so they are musically happy.

8. Nowadays you still play Classic and Jazz concerts simultaneously, why not chose one?

I am not sure what you mean by this; do you mean, “Why do you play jazz and classical music on the same concert?” -or do you mean “Why do you continue to play in both jazz and classical contexts?” But truly, I think I have the same answer to either question: I think it is my own personal musical statement both to mix genres (such as programming a classical work and an improvisation-heavy jazz piece on the same concert) and to combine genres in one piece. For example, Jim Stephenson’s Trumpet Concerto no. 2, written for me and nicknamed “Rextreme,” requires very demanding classical technique (lots of double-tongued passages, etc.) but also contains four sections requiring extensive improvisation. I don’t think there is anything wrong with this; some people might not like it, but I like it, and I think I must be true to my own musical ideas. Furthermore, I think we must all do this: we all have different tastes and different strengths as musicians and trumpeters; it is our musical “duty” to present our own thoughts as well as to learn from the thoughts of others. This is how we each form our own musical identity.

9. In *Style Weekly* as a critic to your CD “Masks” appears “Richardson is a phenomenal player, equally at home in modern jazz and classical contexts”

The critics consider you a versatile musician, what do you think about?

I don’t really know how to respond; I am flattered by the statement but I am more concerned with each individual musical phrase than with versatility per say. There is the idea of professional versatility; that is, we must be versatile so we can be strong in various contexts and have a good career as a trumpeter. But the opposite idea, of “digging deeply” into each musical statement, is equally important. If I am playing the Haydn Concerto, I want

to sound like I love the music deeply and that no other music in the world could possibly be as important to me at that moment. I don't want people to think of me as a versatile musician in that moment; I just want them to have a beautiful experience with Haydn's music. Likewise, if I am playing a jazz tune, whether it is the blues or Giant Steps, I want the music itself to be very alive and energized, in its own language. I don't want people to be aware that I am a classical trumpet player in that moment.

So, maybe the concept of versatility is full of contradictions: we must know different kinds of music, but we must dig very deeply to make each of music come to life. It's not easy, and making the music come to life is still a lifelong endeavor for me!

II - Entrevista realizada a Jorge Almeida

Entrevista presencial a Jorge Almeida (Portugal)

Jorge Almeida

Lisboa

43 anos

Professor de trompete na Universidade de Aveiro

Chefe de Naípe da Orquestra Sinfónica Portuguesa do Teatro Nacional de São Carlos

1- A opção pelo trompete teve alguma razão especial?

Tudo tem sempre uma influência, no meu caso em especial fui influenciado pelo meu pai que era trompetista. Foi através dele que o gosto pelo instrumento começou. Sendo um músico filarmónico desde muito cedo me incutiu uma abertura musical. Não sendo um músico profissional trabalhou alguns anos na Alemanha onde a cultura musical era muito maior e onde se vivia a música de uma forma mais “séria”.

2- Quem foram os primeiros professores?

Começando com o meu pai, posteriormente ingressei na academia de música de São João da Madeira onde tive como professor de trompete o Prof. Fernando Batista antigo trombonista na antiga Régie Sinfonia do Porto e mais tarde o professor José Macedo também músico da Régie Sinfonia do Porto.

3- Qual foi a sua formação inicial: erudito ou Jazz? Porquê? Durante a sua formação erudita também estudou jazz, ou apenas se dedicou à primeira? Se sim quais os motivos?

Eu comecei por estudar só música erudita, o jazz apareceu muito mais tarde aos 24 anos, onde comecei a ter acesso auditivo e visual de músicos de jazz que vinham atuar a Lisboa. Estes grupos proporcionavam um acesso à música de grande qualidade. Estes grupos nomeadamente os trompetistas despertaram-me a curiosidade da forma como tocavam. Eles interpretavam a música com uma grande naturalidade, não

olhando à aquele conceito mais técnico e físico que me tinha sido incutido na minha formação erudita. (embocadura centrada, aspetos de controlo da respiração Inspiração/expiração, da questão técnica de articulação, das sílabas), tudo isto me veio por em causa, o que até então tinha aprendido. Eu escutava nestes músicos um lirismo fabuloso com uma linguagem muita mais aberta e natural. E foi aí que comecei abordar estes trompetistas de jazz perguntando-lhes que tipo de exercícios faziam?, de que forma é que olhavam para a música?. Com estas perguntas consegui obter informações muito agradáveis. As conversas que eles tinham comigo eram quase sempre sobre musicalidade e não sobre teoria ou prática. Quando eu lhes abordava de uma frase lírica qualquer eles interpretavam-na com uma riqueza muito mais lírica do que a minha, porque não estavam tão preocupados com os aspetos de técnica. Era uma técnica muito mais vocal do que uma técnica relacionada com a articulação, dedos, escalas etc. Eles conseguiam transformar o instrumento não numa só cor, mas em várias cores. Isso proporcionou-me adquirir um processo de imitação em vez de começar por estudar jazz.

Deparei-me depois de trabalhar algumas ideias técnico-musicais, comecei a sentir em mim uma maior naturalidade abordar o instrumento. E depois lógico vem o “bichinho” de criar o ato da improvisação. Ai sim é preciso bases para desenvolver esse campo. Contudo a linguagem usada no jazz facultou-me e abriu me mais fronteiras par ao processo de desenvolvimento no campo erudito, principalmente na mudança de cores que consigo desenvolver.

Hoje em dia os próprios compositores já utilizam técnicas que os compositores não usavam à mais de 50 anos atrás no campo erudito. Hoje existe uma maior abertura para novas técnicas como; flaterzung, os registos aumentaram ascendentemente e descendentemente, notas ventadas, etc.

A Rhapsody in blue foi o quebrar da barreira entre o jazz e a música erudita. Gershwin quis apadrinhar a conciliação dos dois géneros musicais num só, porque tudo é música.

4- Acha que a formação inicial erudita é suficiente a um músico de jazz? Ou, para ser um trompetista versátil temos que ter ambas as formações (jazz e erudito) separadamente? E se sim, como é possível essa articulação?

Em relação ao trabalho de base existe um método muito completo que toda a gente conhece de trabalho de técnica de base escrito por Jean Baptiste Arban. Contudo com as diversas dificuldades que foram aparecendo por alguns executantes, alguns pedagogos viram-se na “obrigação” de criar novos métodos de trabalhos de base para tentar solucionar os problemas. Isto não quer dizer que esses métodos de trabalhos de base não sejam iguais ao método de trabalho de Jean Baptiste Arban, são é mais simplificados e mais direcionados para um determinado problema técnico. Portanto, por isso é que eu hoje com a minha experiencia acho que é fundamental que o pedagogo esteja cada vez mais informado para poder solucionar os problemas apresentados pelo aluno. Eu considero o método do Arban completo depois de passarmos por uma técnica especifica de métodos mais pequenos e específicos criados por grandes pedagogos e “cirúrgicos”. Quando falo de cirúrgicos refiro-me ao campo da flexibilidade, da articulação, das lesões criadas por um mau trabalho de base. Thomas Stevens e James Thomason foram dois pedagogos fundamentais para o desenvolvimento técnico da flexibilidade. Dando a conhecer estes métodos aos meus alunos eu prefiro desenvolver através da minha experiencia um método pessoal adequada a cada aluno, colmatando os problemas apresentados.

5- Enquanto professor numa escola de música erudita, quando um aluno lhe pede para tocar jazz como reage? Recorre a métodos ou técnicas específicos para iniciar os alunos no âmbito da música jazz?

Eu traduzo aos meus alunos a experiencia que obtive ao longo dos tempos nos dois géneros musicais. Com os exercícios que lhes vou dando muitos deles são extraídos da técnica de base/linguagem do jazz. Contudo se me aparece um aluno que quer estudar jazz, mas primeiro procura me porque quer desenvolver se em performance erudita, eu desenvolvo-o até ter um controlo sobre o instrumento. Depois se ele quer mesmo seguir o caminho de jazz eu tenho de encaminha-lo para esse mundo, eu posso

ajuda-lo a trabalhar a linguagem do jazz, mas não num contexto de improvisação, mas sim num contexto de leitura técnico/visual.

6- Enquanto performers somos cada vez mais solicitados para tocar música de diferentes domínios, apesar de a nossa formação ser exclusivamente no âmbito da música erudita. A exigência é cada vez mais no sentido da especialização e paradoxalmente da versatilidade, por exemplo em domínios como o jazz e a música erudita (exemplos de obras). Como formar um trompetista capaz de dar uma resposta especializada tanto no domínio da música erudita como do jazz?

Isso é uma pergunta pertinente. Primeiro de tudo é preciso incentivar o aluno a ouvir os dois géneros de música, para que ele se aperceba que se podem encontrar, mas são distintos. É importante que ouça as grandes referencias do jazz e do mundo erudito. Se o aluno começou pelo mundo erudito provavelmente tem mais anos de trabalho deste género e despertou mais curiosidade de ouvir o erudito do que o jazz. Quando chega a um determinado patamar de grau de desenvolvimento do género erudito, aí será mais fácil que ele consiga despertar interessa pela audição do mundo dos jazzistas. Depois vem um lado mais pessoal, porque a linguagem do jazz é mistura, o que quero dizer é o seguinte, para um bom músico de jazz evoluir bastante é necessário uma boa técnica de base que é fornecida na formação erudita, o que não quer dizer quer seja um lado mais sério mas no fundo nós somos um bocadinho mais de exigentes nesse lado mais métrico no trabalho performativo. Os jazzistas normalmente começam a tocar trompete porque gostam do som do instrumento, a sua base começa de uma forma muito experimentalista. Eles procuram um determinado som ou uma determinada vibração para produzir som no instrumento e a partir dali reagem perante aquilo que querem criar, ou seja é como se estivessem a cantar e sabem como é que tecnicamente através da vibração conseguem, tirar som no instrumento e começam a ir à procura de determinados cores e linguagem do instrumento. Por exemplo nós na música erudita somos muito certinhos nos aspetos técnicos, ou seja o que é ligado é ligado o que é articulado é articulado, pelo contrario no jazz eles não respeitam muito estes aspectos, reagindo sim pelo seu lado intuitivo. Conclusão só quando um aluno atinge um certo nível performativo é que ai pode começar a explorar o conceito de criação ou linguagem do jazz, juntando as dois

géneros e vai cada vez mais descobrindo formas de facilitar o trabalho que é rígido no mundo erudito e começa sentir um grau desenvolvimento maior.

Tudo a pessoa que não é aberto a cultura, fica fechado num mundo finito, e portanto cada vez mais entendo que para atingir o infinito, que é inatingível, temos de estar abertos a informação, temos de ouvir muita música. Cada lenda do trompete no mundo do jazz foi desenvolvendo as suas características de tocar (som, linguagem , registo, virtuosismo). Estas técnicas no meu ponto de vista devem ser técnicas assimilar e a conhecer.

7 - Numa entrevista realizada a Rex, ele mencionou que quando interpretava música erudita focava-se na qualidade de som produzido pelo Prof. Jorge Almeida. Que acha desta afirmação?

Por muita felicidade que tive de conhecer e conviver com esse senhor da música, Rex como performer e criador é o verdadeiro exemplo de tudo aquilo que disse nesta entrevista. A sua primeira escola foi erudita, mas contudo a sua curiosidade de conhecer um outro mundo, o jazz, começou tal e qual como eu por contactar grandes músicos de jazz, só que com uma diferença, Rex estava no país de origem do jazz.

Rex começou a entrar nas primeiras jam sessions e começou-se aperceber que podia juntar os dois géneros musicais, arte na música erudita coma arte de criação do jazz.

Portanto aquilo que ele se apercebeu depois de me ter conhecido, sem conversar comigo, foi que tive um pouco o percurso semelhante ao que ele teve, porque encontrava na minha linguagem erudita vestígios de linguagem jazzística, o que proporcionava a quem me escutava uma cor de som no instrumento um pouco impar, o que não quer dizer que não existam outras trompetistas com sonoridades fabulosas, mas de facto cativou-o e perguntou-me como tinha sido o meu percurso musical?? E ele sorriu quando lhe disse que gostava muito de jazz mas não tinha tido tanta facilidade por estar num país que não tinha raízes do jazz como ele tinha tido.

Rex é um músico com um alto virtuosismo proveniente do mundo técnico do jazz, da linguagem, da flexibilidade, das cores de som, da improvisação de cadências do mundo clássico, não uma cadência escrita mas uma cadência criada em tempo real. No fundo Rex conseguiu atingir aquele tal lado que tinha referido de infinito, o Rex

terá um percurso infinito, e é um músico que eu invejo no bom sentido, por ter estado e aprendido com grandes vultos dos jazz para chegar ao mundo da improvisação. Rex é um músico que o mundo reconhece, não conhece só, mas reconhece.

III - Entrevista realizada a Ricardo Formoso

Entrevista presencial a Ricardo Formoso (Espanha)

Ricardo Formoso

Corunha, Espanha

29 Anos

Músico/professor

Professor de Jazz no Conservatório de Música de Coimbra

1- Quando e onde começou a estudar trompete? [saber quais foram os primeiros contactos com a música e com que idade, qual a instituição em que anos]

Eu comecei a estudar aos 9 anos entrando no conservatório profissional de música da Corunha. A escolha deste instrumento foi um bocado à sorte, digamos que as vagas existentes no conservatório profissional estão um bocado limitadas e estão condicionadas à nota que cada aluno tira na prova de acesso. A minha prova não foi muito especial e quando eu cheguei para escolher o meu instrumento, só havia tuba, percussão e trompete, pois os outros instrumentos já tinham sido selecionados. E então um bocado orientado pelo júri que lá estava eu escolhi o trompete.

2- Quem foram os primeiros professores?

O meu professor que me acompanhou durante vários anos foi Andre Vales, professor do Conservatório Profissional da Corunha e mais tarde no Conservatório Superior de Música da Corunha.

3- A opção pelo trompete teve alguma razão especial?

A verdade é que sempre gostei de música. Na minha casa não se ouvia precisamente música clássica ou jazz, mas sim havia o gosto pela música e o que me motivou um bocado para fazer as provas no conservatório foi uma professora minha do ensino básico que enquanto tocava flauta de bisel numa aula, viu que

tinha facilidade e me incentivou a concorrer ao conservatório. A minha entrada no conservatório não foi nada premeditado.

4- Qual foi a sua formação inicial: erudito ou Jazz? Porquê?

A minha formação inicial foi o erudito durante 11 anos, numa primeira fase iniciação, depois 6 anos de um grau intermédio e um ano de licenciatura sempre com o mesmo professor e dois anos com o José Rodriguez Ramos. Este foi durante muitos anos diretor da banda artística de Merza, sendo uma das mais antigas da Galícia.

5- Durante a sua formação erudita também estudou jazz, ou apenas se dedicou à primeira? Se sim quais os motivos?

A verdade é que o meu gosto surgiu mais ou menos quando estava a meio da minha formação erudita. Nesta altura uma das cadeiras de orquestra, nós poderíamos optar por vários estilos, e eu escolhi Big Band porque queria ter outro tipo de abordagens de estilos. Foi por volta dos 13/14 anos que comecei tocar em Big Band dentro e fora do conservatório, e foi aí que comecei a ouvir mais música de jazz.

Com 20/ 21 anos decidi deixar de estudar música erudita. Até então ao nível de jazz só conseguia ler as partituras e tentava produzir uma linguagem jazzística, nunca estudando grelhas harmónicas, recursos de improvisação, etc.

Não tendo projetos futuros na música erudita, a pergunta que me fazia a mim mesmo era “O que vou fazer depois de acabar o curso se não tenho nenhum projeto de música de Câmara ou tocar em orquestras? Aliado ao meu interesse pelo Jazz e com abertura do curso de licenciatura de jazz na mesma escola, decidi mudar de área e entrar pelo caminho do Jazz.

6- Acha que a formação inicial erudita é suficiente a um músico de jazz? Ou, para ser um trompetista versátil temos que ter ambas as formações (jazz e erudito) separadamente? E se sim, como é possível essa articulação?

Eu sempre vou reconhecer e vou sempre transmitir aos meus alunos que existe uma parte muito importante no estudo do instrumento que é mais abordada no estudo da música erudita. Por exemplo desde que comecei a estudar jazz nunca tive um

professor que me começasse a falar sobre o estudo do meu instrumento, da respiração, como projeto o meu som, como adquirei mais resistência. Estes são parâmetros que quase não se falam no jazz. Fala-se mais em numa abordagem intuitiva, ouvir muita música, fazer transcrições, praticar recursos de improvisação, mas digamos que o trompete fica um pouco afastado da aprendizagem. Eu considero que a aprendizagem que a formação erudita nos ensina é muito importante pra termos um domínio sobre o instrumento.

7- Enquanto professor numa escola de música erudita, quando um aluno lhe pede para tocar jazz como reage? Recorre a métodos ou técnicas específicos para iniciar os alunos no âmbito da música jazz?

Um exemplo deste tipo aconteceu neste ano 2012, em que ingressou no curso de jazz do conservatório de música de Coimbra um aluno sem bases de formação erudita, e eu tive de começar com ele um processo de base essencialmente de formação erudita. Normalmente a minha planificação de aula abrange numa primeira fase aspetos técnicos de formação erudita; trabalhar o som, flexibilidade, a coluna de ar, ou seja um trabalho muito técnico.

Para mim quanto melhor for o aquecimento, melhor é o rendimento de um estudo ou de uma performance. Ao nível de técnica do instrumento o que mais trabalho são exercícios que trabalham a coluna de ar, a diferença de pressão para trabalhar a série de harmónicos. Estes exercícios eu vou buscar a métodos de grandes pedagogos trompetistas como Clarke para a técnica, Bai Lin e James Stamp para trabalhar a flexibilidade.

E essencial ter uma boa base técnica, para poderes estar confortável quando fazes uma improvisação, pois sabes que tens o domínio dos instrumento.

Eu acredito que não existe uma idade específica para se começar a trabalhar a improvisação. A verdade é que um aluno que já tenha uma aprendizagem das técnicas de harmonia de jazz vai ter mais facilidade, mas não impede que um aluno sem essa aprendizagem possa começar a desenvolver a improvisação através do ouvido.

Continuando a estudar, para mim a improvisação depois de ter tido formação erudita e agora jazz, a improvisação passa por um processo muito metódico e muito cerebral de estudo, que depois me permite ter mais liberdade na hora de subir a um palco e

improvisar, onde digamos que através de sensações e da minha parte intuitiva que esta a tocar, fixo me muito bem na estrutura da parte harmónica.

Eu considero que a cadência que Haydn no concerto em mib maior queria que fosse improvisada é muito semelhante à improvisação que utilizamos no jazz, pois a única coisa que difere é a linguagem e a harmonia. Já no período barroco a ornamentação era considerada como uma ato de improvisação.

8- Enquanto performers somos cada vez mais solicitados para tocar música de diferentes domínios, apesar de a nossa formação ser exclusivamente no âmbito da música erudita. A exigência é cada vez mais no sentido da especialização e paradoxalmente da versatilidade, por exemplo em domínios como o jazz e a música erudita (exemplos de obras). Como formar um trompetista capaz de dar uma resposta especializada tanto no domínio da música erudita como do jazz?

Digamos que a formação de um músico versátil tem de ser 100% nestes dois domínios. Para mim a maior dificuldade é a diferenciação de linguagem destes dois domínios, mas isso passa também por ouvir muita música e não por estudar muitos padrões ou tocar muitos estudos, é simplesmente uma questão auditiva.

Para ou dois tipos de performance o que não deve faltar é a preparação de base do instrumento. O músico tem de ter a flexibilidade para tocar o instrumento livremente (afinado, bom som). O que permite a forma como se toca jazz ou música erudita é a pronúncia (audição e domínio do instrumento). Nos como instrumento de sopro temos de dominar também a nossa coluna de ar.