

Relatório de Estágio

Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz

Katerina L'dokova

Mestrado em Ensino de Música

Setembro de 2023

Orientador: Professor João Paulo Esteves da Silva

Coorientador: Professor Pedro Centeno Moreira

Relatório de Estágio

Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz

Katerina L'dokova

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de Maio.

Setembro de 2023

Orientador: Professor João Paulo Esteves da Silva

Coorientador: Professor Pedro Centeno Moreira

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus alunos: presentes, passados e futuros.
E a minha mãe, Violetta L'dokova.

Agradecimentos

Agradeço aos meus professores João Paulo Esteves da Silva e Pedro Centeno Moreira pela paciência.

Agradeço aos professores cooperantes: Fernando Rodrigues e Ricardo Formoso, pela partilha e boa disposição.

Agradeço às pessoas próximas pelo apoio e presença constante.

Agradeço ao meu querido Teo pelo amor, humor e ajuda.

Agradeço aos meus alunos com os quais aprendo todos os dias.

Agradeço a Conceição Rolo e ao Tiago Paulos pela revisão.

Resumo I – Parte I Prática Pedagógica

O presente Relatório de Estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, da Escola Superior de Música de Lisboa. O Estágio foi realizado na Escola Artística do Conservatório de Coimbra no Curso Profissional de Instrumentista Jazz em modalidade de observação na classe de piano Jazz do professor Fernando Rodrigues e na classe de Técnicas de Improvisação do professor Ricardo Formoso, durante o ano letivo 2020/2021. O relatório foi dividido em 4 partes: introdução, descrição e caracterização da escola, práticas pedagógicas e uma reflexão.

Palavras-chave: piano, prática pedagógica, aprendizagem, Jazz, pedagogia.

Abstract I – Part I Teaching

This Internship was developed within the scope of the Master's Degree in Music Teaching at the Escola Superior de Música de Lisboa. The internship took place at the Escola Artística do Conservatório de Coimbra on the Professional Jazz Instrumentalist Course in an observation mode in Professor Fernando Rodrigues' Jazz piano class and Professor Ricardo Formoso's Improvisation Techniques class, during the 2020/2021 academic year. The report is divided into four parts: introduction, description and characterization of the school, pedagogical practices, and a reflection.

Keywords: piano, music teaching, learning , Jazz, pedagogy.

Resumo II – Parte II Projeto de investigação

O projeto de investigação “Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz” tem como objetivo a compreensão do papel da leitura musical no contexto do Jazz e a criação de uma proposta pedagógica para desenvolver essa competência. A pesquisa foi conduzida através de 26 questionários preenchidos pelos participantes, do estudo de 18 métodos de leitura à primeira vista e da avaliação dos recursos pedagógicos disponíveis no Curso Profissional de Instrumentista Jazz na Escola Artística do Conservatório de Coimbra.

A análise desse material permitiu a formulação de uma proposta pedagógica, juntamente com a elaboração de um caderno prático com exemplo de uma aula. Os conteúdos da aula foram divididas em 5 sessões: exercícios rítmicos; reconhecimento de padrões melódicos; *voicing e voiceleading*; cifra e progressões harmónicas, melodia com cifras. Estes exercícios temáticos foram concebidos com intuito de contribuir para a consciência e habilidade da leitura musical no Jazz, sendo esta um resultado de literacia musical.

Abstract II – Part II Investigation

The research project “Sight-Reading on Jazz Piano” aims to understand the role of musical sight-reading in the context of Jazz and to create a pedagogical proposal to develop this skill. The research was conducted through 26 questionnaires filled out by participants, the study of 18 sight-reading methods and the evaluation of pedagogical resources available in the Professional Course of Jazz Instrumentalist at the Escola Artística do Conservatório de Coimbra.

The analysis of this material allowed for the formulation of a pedagogical proposal, along with the development of a practical workbook containing an example lesson. The lesson contents were divided into 5 sessions: rhythmic exercises; recognition of melodic patterns; voicing and voiceleading; chord symbols and harmonic progressions; melody with chord symbols. These thematic exercises were designed to contribute to the awareness and proficiency of musical reading in Jazz, which is a result of musical literacy.

Índice

Dedicatória	iii
Agradecimentos	iv
Resumo I – Parte I Prática Pedagógica	v
Abstract I – Part I Teaching	v
Resumo II – Parte II Projeto de investigação	vi
Abstract II – Part II Investigation	vi
Lista de tabelas da Prática Pedagógica	ix
Lista de Figuras	ix
Lista de Abreviaturas	ix
<i>PARTE I – Prática Pedagógica</i>	<i>1</i>
1. Âmbito e Objetivos	2
1.1. Introdução	2
1.2. Competências a Desenvolver	3
1.3. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio	5
1.4. Análise SWOT (do Estagiário)	6
2. Caracterização da EACMC	7
2.1. Historial	7
2.2. Contextualização sociocultural	8
2.3. Enquadramento	11
2.4. Organização e Gestão da Escola	14
2.5. Oferta Educativa	16
2.6. Curso Profissional de Instrumentista Jazz	18
2.6.1. Carga Horária	18
2.6.2. CPIJ na EACMC	19
2.8. Protocolos e Parcerias	23
3. Práticas Educativas Desenvolvidas	24
3.1. Enquadramento	24
3.2. Caracterização dos alunos	24
3.3. Descrição das Aulas Observadas	26
3.4.1. Aluna A	31
3.4.2. Aluno B	35
3.4.3. Turma A	37
3.5. Atividades Extracurriculares	41
4. Reflexão Final	43
<i>Parte II – Investigação</i>	<i>45</i>
5. Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz	45
5.1. Introdução	45
5.2. Descrição do Projeto de Investigação	45
6. Metodologia	48
6.1. Questionário	49

6.2. Recursos pedagógicos na disciplina de Piano Jazz no EACMC -----	53
6.3. Métodos de leitura à Primeira Vista -----	56
7. Proposta pedagógica para o módulo “Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz” -----	67
7.1. Descrição do caderno prático “Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz” -----	73
7.3. Caderno prático – Exemplo da primeira aula-----	75
7.3. Proposta Curricular da Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz -----	92
8. Reflexão Final -----	96
9. Bibliografia -----	98
9.1. Referências Bibliográficas -----	98
9.2. Recursos pedagógicos EACMC -----	99
9.3. Métodos de Leitura à Primeira Vista Analisados -----	100
Anexos -----	102
Anexo I – Simultaneous Learning Practice Map-----	103
Anexo II–CPJAZZ Programa-Critérios-Matrizes -----	104
Anexo III–Oficina “Produção de um álbum de forma autónoma”. -----	108
Anexo IV–Certificado de formador -----	116

Lista de tabelas da Prática Pedagógica

Tabela 1 - Cursos Profissionais oficiais de instrumentista Jazz em Portugal	13
Tabela 2 - Licenciaturas em Jazz em Portugal	14
Tabela 3 - Mestrados em Jazz (ensino e performance)	14
Tabela 5 - Cursos lecionados na EACMC	17
Tabela 6 - Atividades Extracurriculares do CPIJ.....	22
Tabela 7 - Recursos pedagógicos na disciplina de piano Jazz no EACMC.....	54
Tabela 8 - Análise de Métodos de leitura à Primeira Vista	57

Lista de Figuras

Figura 1 – Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (fonte: Projeto Educativo da EACMC 2017-2021).....	7
Figura 2 - Quadro Saídas Culturais.....	8
Figura 3 - Carga Horária do CPIJ (Fonte: Plano de Estudos do Ministério da Educação).....	19
Figura 4 – Conhecimento e frequência de equipamentos culturais em Coimbra (Fonte: CES, 2020,p.54)	21
Figura 5 - Jazz Hanon Exercício 7 (Leo Alfassy).....	32
Figura 6 - Exercícios com arpejos de 7ª.....	37
Figura 7 - Exercício: Modos por extensão.....	38
Figura 8 - Divisão de colcheias em grupos	38
Figura 9 - Padrão rítmico utilizado na aula.....	38
Figura 10 - Exemplo do exercícios de improvisação sobre a harmonia do tema "Have You Met Miss Jones?"	39
Figura 11 - Exemplo do exercícios de improvisação com a progrssão IVm7-bVII7-Imaj7	39
Figura 12 - Exemplo 1 de padrão rítmico para Kiks.....	40
Figura 13 - Exemplo 2 de padrão rítmico para Kiks.....	40
Figura 14 - Sistema "Takadimi" por Pete Lockett	70
Figura 15 - sistema "Takadimi" pelos Hoffman, Pelto, White	71

Lista de Abreviaturas

CMC - Conservatório de Música de Coimbra
EACMC - Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
EBSQF - Escola Básica e Secundária Quinta das Flores
ESML - Escola Superior de Música de Lisboa
CPIJ - Curso Profissional de Instrumentista de Jazz
PE - Projeto Educativo
EEE - Estágio do Ensino Especializado
PAA - Plano Anual de Atividades
CES - Centro de Estudos Sociais

PARTE I – Prática Pedagógica

1. Âmbito e Objetivos

1.1. Introdução

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Estágio do Ensino Especializado (EEE) do mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL).

O Estágio em Observação decorreu na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC), no ano letivo de 2020/2021, sob a orientação do professor cooperante de piano Jazz Fernando Rodrigues, do professor de Técnicas de Improvisação Ricardo Formoso e sob a orientação científica dos Professores João Paulo Esteves da Silva e Pedro Centeno Moreira.

Por falta de cursos profissionais oficiais de instrumentista Jazz em Lisboa e nas proximidades, optei por realizar o estágio em Coimbra, pois no ano 2020/2021 era o curso profissional oficial mais próximo de Lisboa. Para a conclusão de estágio foram assistidas as aulas dos professores cooperantes: 27 aulas de piano de uma aluna do 12.º ano, 27 aulas de piano de um aluno do 10.º ano e 27 aulas de uma turma das técnicas de improvisação do 12.º ano (81 aulas no total). Também foram ministradas 3 aulas para cada aluno de piano e 3 aulas para a turma de técnicas de improvisação (9 no total) supervisionadas pelos professores.

Tendo sido professora nos últimos quinze anos, em escolas oficiais, privadas e também em formato particular, com este mestrado procurei alargar e aprofundar o meu conhecimento e adotar novas práticas e ferramentas de ensino para proporcionar aos meus alunos uma experiência de aprendizagem adaptada a cada um, da melhor forma possível. Quero entender melhor as necessidades dos alunos e poder guiar as suas experiências musicais, criatividade e aquisição de novas competências por caminhos fundamentados e refletidos por mim. Também aproveitei o tempo de estudo para a auto-observação, para ganhar mais consciência do momento, enquanto leciono, e para fundamentar com teorias académicas os meus métodos de ensino.

1.2. Competências a Desenvolver

Ao longo deste Mestrado, procurei desenvolver competências de investigação como uma base para futuros trabalhos e ideias estratégicas próprias, que poderão servir aos meus alunos. Quis voltar a uma instituição oficial de ensino, para me recolocar no lugar do aluno. Ao longo da vida não deixamos de aprender, aprendizagem faz parte do desenvolvimento de qualquer profissão, em particular do professor. A frequência de um curso de mestrado em ensino exige reflexão, análise e consciência. Acredito que esta visão ajuda o mestrando a ensinar aos seus alunos com mais empatia e sensibilidade.

No âmbito de um estágio em observação com somente 9 aulas dadas, não foi possível desenvolver uma proposta pedagógica e trabalhar a maioria de conteúdos que foram dados nas unidades curriculares de Psicopedagogia, Didática, Didática Específica, entre outras. Enquanto professora, utilizei várias técnicas aprendidas nas aulas particulares que lecionei, fora do estágio, durante este período. O estágio maioritariamente em observação proporcionou-me oportunidade de reflexão sobre a condução das aulas e sobre as abordagens utilizadas pelos professores cooperantes. Permitiu-me também ver com mais clareza as reações e as respostas dos alunos, o que, por sua vez, me ajudou na reflexão sobre as competências que eu pretendia desenvolver: *feedback*¹, estilos de aprendizagem e aprendizagem simultânea.

I. Estilos de aprendizagem

Respeitando a individualidade de cada pessoa e de cada aluno, gostaria de aprofundar o meu conhecimento em diferentes estilos de aprendizagem. A expressão “estilos de aprendizagem” é usada para descrever a forma como um aluno, individualmente, prefere aprender. Gardner, na sua teoria “Inteligências Múltiplas” (H. Gardner, 1993), refere-se aos seguintes estilos de aprendizagem:

- Visual
- Auditivo
- Cinestésico

¹ O feedback desempenha um papel fundamental no direcionamento dos alunos, ao fornecer informações construtivas acerca das suas habilidades, interpretação musical, técnica e expressividade.

Aprender a tocar um instrumento implica a utilização destes três canais sensoriais básicos. O papel do professor é entender melhor a forma do aluno receber a informação, entender qual é o caminho para o desenvolvimento mais natural e mais próximo para o aluno e entender o estado psico-emocional para conduzir o seu processo de aprendizagem. O papel do professor também é otimizar o estilo de aprendizagem dominante de cada aluno e ajudá-lo a desenvolver os outros estilos de aprendizagem.

II. Aprendizagem simultânea

No seu livro “Simultaneous learning” (P. Harris, 2014), Harris recomenda um método que se baseia no estabelecimento de conexões entre várias competências tanto já aprendidas, como aquelas que iremos aprender (audição, notação, improvisação, escalas, técnica, entre outras). Este estilo de aprendizagem e ensino também tem uma vantagem: não temos a certeza da direção em que a nossa aula irá desenvolver-se, o que é comparável à improvisação. Trata-se de uma abordagem integrada, onde o treino auditivo é ligado às peças, ligado à leitura à primeira vista e às escalas e assim por diante.

A aprendizagem simultânea² pressupõe:

- Promoção da auto-avaliação e da “descoberta” tanto do lado do aluno, como do lado do professor
- Criação de uma série de tarefas ao alcance do aluno
- Incentivo do pensamento criativo
- Ensino pró-ativo, através duma sequência de atividades planeadas
- Exploração e interligação das competências (ingredientes)

III. *Feedback*

De acordo com Booth, na aprendizagem de novas competências e para o sucesso deste processo, os aprendizes precisam e esperam *feedback* (E. Booth, 2009). O autor defende que é necessário incluir *loops de feedback* no processo de ensino. Os alunos, para ganharem

² Consultar no Anexo I – Simultaneous Learning Practice Map

confiança, precisam de ser ouvidos e precisam de confirmação externa para continuarem a construir a sua aprendizagem.

A colaboração de “Artist-to-Artist” de Minnesota usa um protocolo para ajudar na formação da competência em dar *feedback*. Esse protocolo usa como base três perguntas:

1. O que notou? Descreva sem julgamento. (Eu reparei...)
2. O que é que esta atividade lhe traz ao pensamento? (Imagino que...)
3. Que compreensão se pretende neste trabalho? (Pense no que o aluno deve entender.)

Para a construção de *feedback* recomenda-se:

- Um ambiente seguro e agradável
- Foco na individualidade (construção de confiança através de detalhes específicos. Sem opinião. Nada sobre o que gosta ou não gosta. A linha condutora do início do *feedback* é sempre da observação; a opinião vem depois.)
- Perceção da observação
- Credibilidade
- Confiança
- Concisão, respondendo com o *feedback* ao momento exato da aprendizagem
- Escuta ativa (Observação é o essencial para um bom *feedback*, ouvir é ainda mais importante, é crucial.)

1.3. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio

Ao ingressar no Mestrado em Ensino da Música pretendia ampliar os meus conhecimentos enquanto educadora, aumentar a minha consciência de autoavaliação, ganhar prática em investigação e combinar os novos modelos de ensino com as minhas práticas de ensino.

1.4. Análise SWOT (do Estagiário)

A análise SWOT é uma técnica de planeamento estratégico, utilizada em Marketing, Management, Administração entre outros, que visa identificar as suas forças, fraquezas, oportunidades e ameaças.

- pontos fortes (*Strengths*)
- pontos fracos (*Weaknesses*)
- principais oportunidades (*Opportunities*)
- possíveis ameaças (*Threats*)

A partir desta técnica e com a base na Swot do Plano Educativo da EACMC (PE da EACMC p.13) elaborei a seguinte análise.

(Strengths) – Experiência como professora e vontade de entender os alunos; gosto pelo ensino; experiência em lecionar para pessoas de diferentes idades e contextos/estilos e capacidades diversas; ferramentas adquiridas no ano curricular do presente mestrado; experiência enquanto música profissional.

Fraqueza (Weaknesses) – Pouco contacto com os alunos observados; pouca experiência na escrita de documentos formais.

Oportunidades (Opportunities) – Conhecer e observar o funcionamento da EACMC; observar as aulas e receber um *feedback* enquanto professora; aplicar os conhecimentos adquiridos, planear as aulas.

Ameaças (Threats) – Realização do Estágio numa instituição longe da minha residência; reduzido número de aulas lecionadas, o que pode dificultar a aplicação das teorias aprendidas no ano curricular.

2. Caracterização da EACMC

2.1. Historial

O Conservatório de Música de Coimbra (CMC) foi criado no dia 5 de Setembro de 1985, através da Portaria N.º 656 de 5 de Setembro de 1985. Essa criação integrou duas escolas de música de Coimbra já existentes: Escola de Música Ré Maior e a Escola de Música de Coimbra, dando continuidade à sua ação pedagógica.

Em Fevereiro de 1986 o CMC iniciou a sua atividade no edifício cedido pela Câmara Municipal de Coimbra, em 1987 passou a situar-se no edifício da antiga Maternidade, situado na Sé Velha, entre 1996 e 2003, na sequência de um protocolo celebrado com a Universidade de Coimbra, estendeu as suas atividades às instalações do Instituto de Coimbra, na Rua da Ilha. Entre 2003 e 2010, provisoriamente, esteve instalado na Escola Secundário Dom Dinis, na Rua Adriano Lucas.



Figura 1 - Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (fonte: Projeto Educativo da EACMC 2017-2021)

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

Em 2010, na celebração do seu 25.º aniversário, a EACMC passou a situar-se definitivamente no novo edifício construído de raiz para a EACMC, na Rua Padre Nunes, onde também exerce as suas atividades Escola Básica e Secundária Quinta das Flores.

Em Setembro de 2015 abriu um polo artístico da EACMC na Sertã. E no ano 2018, em Janeiro, foi possível a abertura de um polo artístico da EACMC em Arganil.

2.2. Contextualização sociocultural

De acordo com o relatório “Estudo sobre práticas de participação cultural no Município de Coimbra” efetuado pelo Centro de Estudos Sociais, sob encomenda da Câmara Municipal de Coimbra (Setembro de 2020), os habitantes do Município de Coimbra pouco praticam atividades culturais (CES, 2020).

Apesar do baixo nível de envolvimento cultural dos habitantes do município de Coimbra, este revela níveis de prática e participação cultural ligeiramente mais altos do que as médias nacionais. Esse facto não impede, porém, a prevalência de assimetrias fortes no interior do município e da sua população residente.

A discrepância do consumo de produtos culturais em função do nível de escolaridade é enorme. A quase totalidade dos inquiridos sem qualquer grau completo situa-se no índice baixo, enquanto os inquiridos com frequência ou grau completo de ensino superior distinguem-se claramente... (Ibid. p.37)

No seguinte quadro encontram-se as respostas para o questionário com a seguinte pergunta: - “Durante os últimos 6 meses, com que regularidade foi ...? (Ibid. p.30)

Durante os últimos 6 meses, com que regularidade foi...	Nunca foi	Foi uma vez	Foi mais do que uma vez
A um museu ou a uma exposição de pintura/escultura?	65	19	16
A um concerto de música pop/rock?	69	19	12
A um concerto de música clássica ou jazz?	81	13	6
A um espetáculo de teatro?	77	17	6
A um espetáculo de dança ou bailado?	82	13	5
A uma festa popular ao ar livre?	33	36	31
Visitar um monumento histórico?	33	27	40

Figura 1 - Quadro Saídas Culturais

Neste panorama o papel de instituições educativas é fundamental, principalmente com oferta de serviço educativo artístico, que tem como objetivo despertar o interesse pela cultura. Ao proporcionar experiências educativas enriquecedoras, as instituições promovem uma visão mais ampla do mundo, desafiam as perceções estabelecidas, estimulam a criatividade e o pensamento crítico, fomentam a valorização e a preservação do património cultural. Dessa

forma, o ensino artístico desempenha um papel crucial na formação de pessoas e comunidades interessadas e envolvidas no meio cultural.

Segundo o Projeto Educativo 2017-2021, a EACMC tinha (e continua a ter) um papel fundamental no enriquecimento cultural e pedagógico da zona de Coimbra e da região centro do país. Além das instalações principais em Coimbra, na Rua Pedro Nunes, existe um polo artístico da EACMC na Sertã, outro polo artístico da EACMC em Arganil e a Orquestra Geração - um projeto de inclusão social que oferece aprendizagem da música a crianças e jovens de comunidades com conjunturas sociais e económicas mais desfavorecidas, com objetivo de integração das crianças através da prática musical (atualmente 42 crianças e jovens fazem parte da Orquestra Geração, em Coimbra).

A missão da escola é orientada pelos seguintes objetivos:

- Oferecer à comunidade um serviço educativo de qualidade, dotando a população escolar de conhecimentos aprofundados a nível da Música e da Dança, na perspetiva da continuidade de estudos a nível superior.
- Corresponsabilizar os docentes e discentes pelo sucesso educativo e cívico dos alunos.
- Promover a vivência artística dos membros da comunidade escolar e de públicos exteriores à Escola.
- Promover uma formação integral e equilibrada do indivíduo, independentemente das opções profissionais que venha a adotar, procurando alicerçar uma formação estética que passe pela educação de sensibilidades e respeito pelo outro.
- Promover um ambiente escolar aberto e franco.
- Promover uma boa relação de cooperação e parceria com a EBSQF com a finalidade de obtenção de sucessos comuns.

Do ponto de vista de formação para a cidadania, o projeto educativo prevê o seguinte:

- Prestar um serviço aberto à comunidade no sentido de consciencializar o público para a importância do ensino artístico no desenvolvimento de um indivíduo.

- Ensinar os alunos a respeitar o trabalho dos colegas/músicos em ambiente de audições ou concertos.
- Transmitir regras e posturas a adotarem na apresentação ao público.
- Fomentar a importância da consciência cívica, da solidariedade e da ajuda mútua entre os alunos.
- Envolver os alunos na organização e responsabilização de atividades da Escola.
- Sensibilizar os alunos para a importância de ações de defesa e conservação do meio ambiente e de desenvolvimento de uma consciência ecológica.

Essa visão torna-se importante para o aumento da oferta cultural da região e também para o despertar do interesse para a cultura da população jovem e os seus familiares. O plano de atividades da EACMC além de atividades curriculares e audições, tem vasta oferta de concertos, espetáculos, palestras, ações cívicas, entre outros, abertas ao público geral no espaço da escola e em espaços públicos.

Os alunos que frequentam a EACMC são, na grande maioria, do distrito de Coimbra mas, igualmente, de distritos limítrofes. Com a construção das novas instalações, houve um aumento significativo do número de salas de aula, a que acrescem dois auditórios (o grande auditório com trezentos e oitenta e sete lugares e o pequeno auditório com cerca de cento e trinta lugares). O alargamento da oferta educativa – com o Curso de Dança e o Curso Profissional de Instrumentista de Jazz – bem como, a parceria pedagógica com a EBSQF, aumentaram significativamente a comunidade escolar desta escola artística (PE, p.5).

Torna-se extremamente importante oferecer oportunidades de educação artística não só para a população das cidades centrais, como para alunos de zonas mais afastadas dos centros. A escola não só prepara os seus alunos, promovendo aprendizagem artística, como oferece oportunidades únicas aos alunos oriundos de zonas periféricas. Esses alunos têm opção de viver na cidade de Coimbra, recebendo:

- Bolsa material (consoante escalão de abono)
- Bolsa de Profissionalização (para a Disciplina Formação em Contexto de Trabalho)

- Subsídios de alimentação, transporte e alojamento (mediante pedido excecional ao PO CH ³e aprovação da tutela, conforme artigo 13.º da portaria em vigor n.º 60-A/2015)

A educação artística vai muito além do desenvolvimento de habilidades técnicas; ela desempenha um papel essencial na formação global dos indivíduos.

...o ensino do Jazz pode contribuir ativamente para a formação de cidadãos mais preparados para os desafios que a sociedade lhes coloca. Os princípios e capacidades musicais desenvolvidos podem muito bem ser direcionados para a vida quotidiana fora da música, nomeadamente através do desenvolvimento de competências tais como a honestidade, liderança, clareza de pensamento, respeito, flexibilidade e capacidade de adaptação a diferentes situações, capacidade de compromisso, criatividade individual e coletiva, consciência da relação com o meio-ambiente, cidadania, capacidade de comunicação, e espiritualidade (Pinheiro e Bivol 2020, p.188).

2.3. Enquadramento

Segundo o Regulamento dos Cursos Profissionais disponível no site da EACMC e aprovado em reunião de Conselho Geral de 8 de Maio de 2018, os cursos profissionais têm a seguinte descrição:

1. Os cursos profissionais são uma modalidade de nível secundário de educação que conferem equivalência ao ensino secundário regular e que se caracterizam por promoverem uma aprendizagem de competências para o exercício de uma profissão.
2. Os cursos profissionais destinam-se aos alunos que concluíram o 9.º ano de escolaridade ou que possuem formação equivalente, e que procuram um ensino mais prático e voltado para o mundo do trabalho.
3. A conclusão com aproveitamento de um curso profissional confere o ensino secundário e certificação profissional de nível IV do Quadro Nacional de Qualificações e possibilita o prosseguimento de estudos no ensino superior de acordo com a legislação em vigor.

³ PO CH é um programa financiado pelo Fundo Social Europeu (FSE) e tem como objetivo principal investir no capital humano, proporcionando oportunidades de aprendizagem e desenvolvimento profissional para os cidadãos portugueses.

Os cursos profissionais de instrumentista Jazz além das competências adquiridas, proporcionam aos alunos consciencialização da cultura e da arte em geral, fomentam o crescimento criativo e a inclusão social. Mesmo sem seguir o caminho de músico profissional, o facto de haver oportunidade de uma educação artística de nível pré-universitário representa uma mais-valia para os jovens.

A oferta formativa de música Jazz tem vindo a aumentar de forma significativa. Existem escolas privadas por todo o país (Escola do HCP, Escola de Jazz do Porto, Escola de Jazz do Barreiro, Sítio de Sons, JBJazz, entre outras), cursos profissionais (EACMC, Art'Jobra, Escola da Bemposta, etc.), licenciaturas e mestrados (ESMAE, ESML, Universidade de Évora, Universidade Lusíada, Universidade de Aveiro), workshops, cursos livres, não deixando de referir iniciativas e atividades que estão relacionadas com a formação e o ensino da música Jazz. O surgimento do curso profissional de Jazz na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, revelou-se uma novidade no catálogo académico musical Português, uma vez que as primeiras ofertas educativas foram de iniciativa privada, sem qualquer relação com o ensino regular, não esquecendo que as propostas que surgiram em segundo lugar, foram de carácter universitário. O aparecimento do ensino profissional veio colmatar uma falha existente na oferta pedagógica de índole oficial em Portugal (Vieira, 2020, p.7).

Ainda há poucos anos, quem ingressava no ensino superior em Jazz, eram músicos já estabelecidos no panorama jazzístico do país. Isso porque quando estes iniciaram a sua carreira, não existiam cursos oficiais de Jazz em Portugal.

Durante anos o acesso ao Jazz no país era restrito a uma elite que tinha acesso e capacidade económica para adquirir e importar discos. O Jazz é assim introduzido em Portugal como um género erudito. Talvez por essa razão ainda hoje seja conotado com uma música elitista, “difícil” e não acessível a todos (Dias, 2010, p. 29 citado por Nunes, 2010)

O primeiro curso Superior no ramo Jazz em Portugal nasce no ano de 2001 no Porto na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE). Até ao ano de 2001 quem decidia tirar um curso Superior ou profissional em Jazz, teria de sair do país, assegurando o seu sustento fora. Para estudar no outro país precisava de se preparar ou de forma autónoma, ou frequentando instituições privadas com custos significativos.

O aparecimento de ensino oficial em Jazz deu oportunidade de estudo a um público mais vasto. Nos primeiros anos de abertura dos cursos superiores, os alunos eram músicos estabelecidos com idades variadas, maioritariamente acima dos 30 anos. Hoje nas escolas superiores é mais frequente vermos alunos com 17-18 anos, vindos diretamente dos cursos profissionais com

uma formação sólida. Essa tendência não se deve somente ao interesse pelo estilo, mas também aos cursos profissionais que passaram a existir em Portugal.

Hoje em dia os músicos com cursos profissionais e licenciaturas em Jazz estão a integrar projetos musicais de estilos diversos. Os artistas de Música pop procuram músicos de Jazz para integrarem as suas bandas. Os profissionais de Jazz também organizam as suas programações de concertos em espaços culturais, criam seus estúdios profissionais de gravação, fundam associações culturais, produzem conteúdos de vídeo, áudio, escrita e dinamizam outras iniciativas. Aumenta-se assim a interação não só entre colegas e músicos vindos de outros países, mas também o interesse de público geral e de futuros estudantes de música, provavelmente no ramo Jazz.

“No nosso país, tem-se assistido na última década e meia à proliferação veloz de cursos superiores, escolas, festivais, concertos, *jam sessions*, publicações, edições fonográficas, sítios de internet, blogues, e até programas de rádio sobre Jazz. Torna-se, pois, fundamental estudar as mais variadas formas de como o Jazz tem acompanhado as transformações no nosso país e no mundo, uma vez que este opera não só enquanto reflexo das sociedades nas quais se insere, como também enquanto agente envolvido ativamente na sua transformação” (Pinheiro 2015).

A formação profissional em Jazz a nível escolar e universitário ainda é muito jovem em Portugal. Neste momento em funcionamento encontram-se as seguintes instituições:

Tabela 1 - Cursos Profissionais oficiais de instrumentista Jazz em Portugal

Cidade	Branca-Albergaria-A-Velha	Madeira	Coimbra	Portimão	Lisboa
Instituição	Escola Profissional de Artes performativas de Jobra	Escola Profissional das Artes da Madeira	Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra	Agrupamento de Escolas da Bemposta	Escola Artística de Música do Conservatório Nacional
Ano de Abertura	2010	2010	2011	2012	2021

Tabela 2 - Licenciaturas em Jazz em Portugal

Cidade	Lisboa	Évora	Porto	Lisboa
Instituição	ESML	Universidade de Évora	ESMAE	Universidade Lusíada
Ano de abertura do Curso	2008	2008	2001	2008

Tabela 3 - Mestrados em Jazz (ensino e performance)

Cidade	Lisboa	Porto
Instituição	ESML	ESMAE
Ano de abertura do Curso	2009 (performance) 2016 (educação) encerrado	2008 (performance) 2013 (educação) encerrado

Nota: Estas foram as instituições que consegui confirmar através dos meios oficiais.

A formação oficial no ramo Jazz em Portugal encontra-se em crescimento. Cada ano que passa surgem mais escolas aptas para lecionarem Jazz, no entanto a oferta de formação oficial continua escassa.

2.4. Organização e Gestão da Escola

Este capítulo baseia-se na informação retirada do Projeto Educativo 2017-2021 da EACMC.

A EACMC gere a sua atividade pelos seguintes princípios:

- promover a aprendizagem prática e fruição da música na cidade de Coimbra e na Região Centro
- contribuir para a formação integral dos seus alunos, como cidadãos e como músicos
- promover a dignificação profissional e formação do seu pessoal docente e não docente

Gestão Orçamental:

O funcionamento da EACMC é suportado por receitas provenientes do Orçamento do Estado e da rentabilização de recursos próprios. Ao Conservatório impõe-se a necessidade suplementar de:

- Despesas de manutenção regular dos pianos que integram o património da Escola
- Arranjos dos instrumentos que constam no acervo da Escola
- Aquisição dos instrumentos musicais, como forma de possibilitar a formação
- Aquisição (para a biblioteca) de material didático para utilização nas atividades letivas
- Custear o transporte de pessoas e instrumentos musicais sempre que são exigidas condições especiais de apresentação pública, entre outras

Obtenção de receitas:

- Rentabilizando o património instrumental não utilizado nas atividades escolares
- A venda de materiais didáticos e culturais, produzidos pela Escola ou ali revendidos
- Renegociando os contratos com as empresas distribuidoras de produtos alimentares e outras;
- Rentabilizando instalações e equipamentos, disponibilizando-os para utilização privada

Recursos humanos:

A EACMC é constituída por Conselho Geral (21 membros), Direção (diretor, subdiretor e três adjuntos), Conselho Pedagógico e Conselho Administrativo. O corpo docente no ano letivo de 2017/2018 era de 133 professores, 83 deles com contrato a termo resolutivo certo e 50 com contrato individual de trabalho por termo indeterminado. Esses números estão em crescimento em comparação com o ano letivo 2010/2011, no qual os professores eram 79, 43 deles com contrato a termo resolutivo certo e 36 com contrato individual de trabalho por termo indeterminado. O corpo não docente no ano letivo 2010/2011 era constituído por 16 membros e no ano letivo de 2017/2018 de 26 membros.

Alunos:

O número de alunos da EACMC no ano letivo de 2017/2018 era de 1134. Quase o dobro em comparação com o ano letivo de 2010/2011, quando os alunos eram 691. Os alunos são

divididos pelos seguintes cursos: Iniciação; Básico; Secundário; Profissional de Instrumentistas Jazz e Orquestra Geração.

Instalações:

O bloco principal das instalações da EACMC conta com 38 salas de aula, 12 salas de estudo, dois auditórios (auditório grande com 387 lugares e auditório pequeno com cerca de cento e trinta lugares) e quatro salas de dança. Existem também dez salas nos blocos B e D. O Curso Profissional de Jazz dispõe de várias salas no Piso -1, ocupando, sempre que necessário, outras salas do piso 1 e 2.

2.5. Oferta Educativa

Este capítulo baseia-se na informação que conste no Regulamento Interno de 2020 da EACMC.

A EACMC apresenta à comunidade diversos cursos:

- Teclas - Piano, Cravo, Órgão, Acordeão
- Sopros - Flauta Transversal, Flauta de Bisel, Clarinete, Fagote, Oboé, Saxofone, Trompete, Trompa, Trombone, Tuba
- Percussão e Bateria
- Cordas - Bandolim, Guitarra Clássica e Portuguesa, Harpa, Viola de Gamba, Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo
- Canto
- Ciências Musicais - Análise e Técnicas de Composição, Formação Musical e História da Cultura e das Artes;
- Jazz - Professores do Curso Profissional de Instrumentistas de Jazz;
- Orquestra Geração

Tabela 4 - Cursos lecionados na EACMC

Curso	Ciclo/idade	Regime	Duração e certificação
Curso de Iniciação de Música e de Dança	1.º Ciclo	Regime supletivo e sem vínculo à EACMC	Variável, a começar no 3.º ano de escolaridade
Curso Básico de Música-“Curso Artístico Especializado – Música/Canto”	2.º Ciclo (5.º-9.º ano de escolaridade) equivalendo aos 1.º,2.º,3.º,4.º, e 5.º graus	Regime articulado ou supletivo	Certificação escolar: 9.º ano de escolaridade
Curso Básico de Dança-“Curso Artístico Especializado -Dança”	2.º Ciclo	Regime articulado na Escola Básica e Secundária Quinta das Flores (EBSQF)	Certificação escolar: 9.º ano de escolaridade
Curso Secundário de Música “Curso Artístico Especializado – Música, Variante Instrumento / Formação Musical / Composição	10.º-12.ºano de escolaridade (equivalente aos 6.º,7.º, e 8.º graus)	Regime articulado ou supletivo	Certificação escolar: 12.º ano de escolaridade
Curso Secundário de Canto “Curso Artístico Especializado – Música”	10.º-12.ºano	Regime articulado ou supletivo	Certificação escolar: 12.º ano de escolaridade
Curso Secundário de Dança “Curso Artístico Especializado”	10.º-12.ºano	Regime articulado	Certificação escolar: 12o ano de escolaridade
Curso Profissional de Instrumentista de Jazz; Instrumentista de Cordas e tecla; Sopro e Percussão; Luz Som e Efeito Cénicos	10.º-12.ºano	Apenas em regime articulado	Formação de nível secundário (correspondente ao 12.º ano de escolaridade)
Orquestra Geração em colaboração com o Agrupamento de Escolas de Coimbra Centro	1.º ciclo do ensino básico		
Curso Livre	idade igual ou superior à de entrada no 1.º ciclo de escolaridade	Não curricular	Certificado de frequência do curso livre

2.6. Curso Profissional de Instrumentista Jazz

Segundo o Projeto Educativo 2017-2021 da EACMC, a meta do curso Profissional de Instrumentista Jazz é “dotar o aluno de uma sólida formação teórico-prática e de capacidades técnicas adequadas a uma carreira profissional de sucesso como executante/intérprete assim como promover o prosseguimento da formação académica dos alunos a um nível superior.”

Os cursos profissionais englobam o ensino secundário – 10.º, 11.º e o 12.º ano de escolaridade e atribuem certificação de Qualificação Profissional de Nível IV do Quadro Nacional de Qualificações e possibilidade de acesso ao Ensino Superior.

O programa do Curso Profissional de Instrumentista Jazz é modular. Ao concluir o curso de três anos os alunos adquirem:

- um conjunto de conhecimentos sólidos a um nível técnico e de desempenho instrumental na área do Jazz
- capacidade de leitura à primeira vista
- domínio e aplicação de escalas e modos na improvisação
- capacidade de transposição de trechos musicais melódicos e harmónicos compreensão, execução e improvisação sobre estruturas formais e harmónicas do Jazz
- desenvolvimento da compreensão da linguagem presente nos diversos estilos e períodos do Jazz, bem como o aprimoramento das competências técnicas e artísticas para performances ao vivo e em estúdio

2.6.1. Carga Horária

O curso está dividido em 3 anos letivos. Segundo o plano de estudos apresentado pelo Ministério da Educação, a carga horária total é de 3100 horas dividindo-se nas variadas disciplinas pelos três anos.

Componentes de Formação	Total de Horas ^(a) (Ciclo de Formação)
Componente de Formação Sociocultural	
• Português	320
• Língua Estrangeira I, II ou III (b)	220
• Área de Integração	220
• Educação Física	140
• Tecnologias da Informação e Comunicação	100
Subtotal	1000
Componente de Formação Científica	
• História da Cultura das Artes	200
• Teoria e Análise Musical	150
• Física do Som	150
Subtotal	500
Componente de Formação Técnica	
• Instrumento - Jazz	300
• Combo	230
• Orquestra de Jazz e Naípe	350
• Técnicas de Improvisação	300
• Formação em Contexto de Trabalho	420
Subtotal	1600
Total de Horas / Curso	3 100

Figura 2 - Carga Horária do CPIJ (Fonte: Plano de Estudos do Ministério da Educação)

Relativamente ao quadro 2, a alínea a) refere-se à carga horária global não compartimentada pelos três anos do ciclo de formação, a gerir pela escola no âmbito da sua autonomia pedagógica, acautelando o equilíbrio da carga anual de forma a otimizar a gestão modular e a formação em contexto de trabalho. A b) indica que o aluno terá que escolher uma língua estrangeira. No entanto, se tiver apenas estudado uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário (informação retirada do plano de estudos oficial do CPIJ).

2.6.2. CPIJ na EACMC

O programa modular do CPIJ apresentado pela EACMC proporciona um planeamento abrangente das disciplinas a seguir mencionadas: Instrumento, Combo Jazz, Orquestra de Jazz, Orquestra de Jazz Naípe, Técnicas de Improvisação, Teoria e Análise Musical Jazz, Física do Som e Formação em Contexto de Trabalho.

A disciplina de Instrumento Jazz é diversificada de acordo com a oferta disponibilizada pela escola, incluindo Bateria, Guitarra, Piano, Contrabaixo, Vibrafone, Canto, Flauta Transversal, Trombone, Trompete, Saxofone e Clarinete.

O programa modular do CPIJ, desenvolvido pela EACMC para esta disciplina e para todo o tronco disciplinar, organiza os módulos de ensino ao detalhar os conteúdos teóricos, os objetivos gerais, os recursos pedagógicos, os critérios de avaliação e os planos de recuperação de faltas. Um exame de recuperação modular é aplicado para todos os módulos das disciplinas anteriormente mencionadas (o programa modular específico para a disciplina de Piano Jazz encontra-se em anexo).

A certificação do CPIJ é composta por duas qualificações, o 12.º ano de escolaridade e o diploma profissional de nível IV. O curso profissional proporciona o acesso ao ensino superior nacional e internacional assim como a preparação para a entrada na indústria discográfica, quadros profissionais de orquestra, produção de espetáculo, e criação de novos projetos.

Os apoios disponíveis pela EACMC para frequência do curso servem especialmente para a utilização de instrumentos musicais pertencentes à escola. Cada aluno, consoante o escalão de abono, poderá usufruir de um instrumento emprestado pela escola. Na disciplina de Formação em Contexto de Trabalho, é disponibilizado o material da escola necessário para as ações relacionadas com este assunto para uso dos discentes. Os subsídios de alojamento, alimentação e transporte são disponibilizados mediante pedido ao POCH (Programa Operacional Capital Humano) e aprovação da tutela, art.o. 13.º da portaria em vigor n60- A/2015.

2.7. Ligação à Comunidade

Além de se preocupar com a formação profissional dos seus educandos, o EACMC presta um serviço aberto à comunidade no sentido de consciencializar o público para a importância do ensino artístico no desenvolvimento de um indivíduo. As atividades curriculares, extracurriculares, dentro e fora da escola visam fomentar a consciência cívica, interesse pela cultura, vontade de conhecer novos espaços e ouvir música ao vivo.

A cidade de Coimbra tem um contexto histórico-cultural de respeito e importância no panorama português. No entanto, nos questionários realizados pelo Centro de Estudos Sociais em 2020,

Coimbra - “Cidade de cultura” não revela particular popularidade entre os inquiridos. Quando convidados a escolher a expressão que melhor caracteriza a cidade, os inquiridos optam maioritariamente por “Cidade universitária” e, a alguma distância, em segundo lugar, “Cidade histórica”. “Cidade de cultura” recolhe apenas 4,3% das preferências, uma opção sobretudo escolhida por pessoas mais velhas, mais escolarizadas e por mulheres (CES, 2020,p.54)

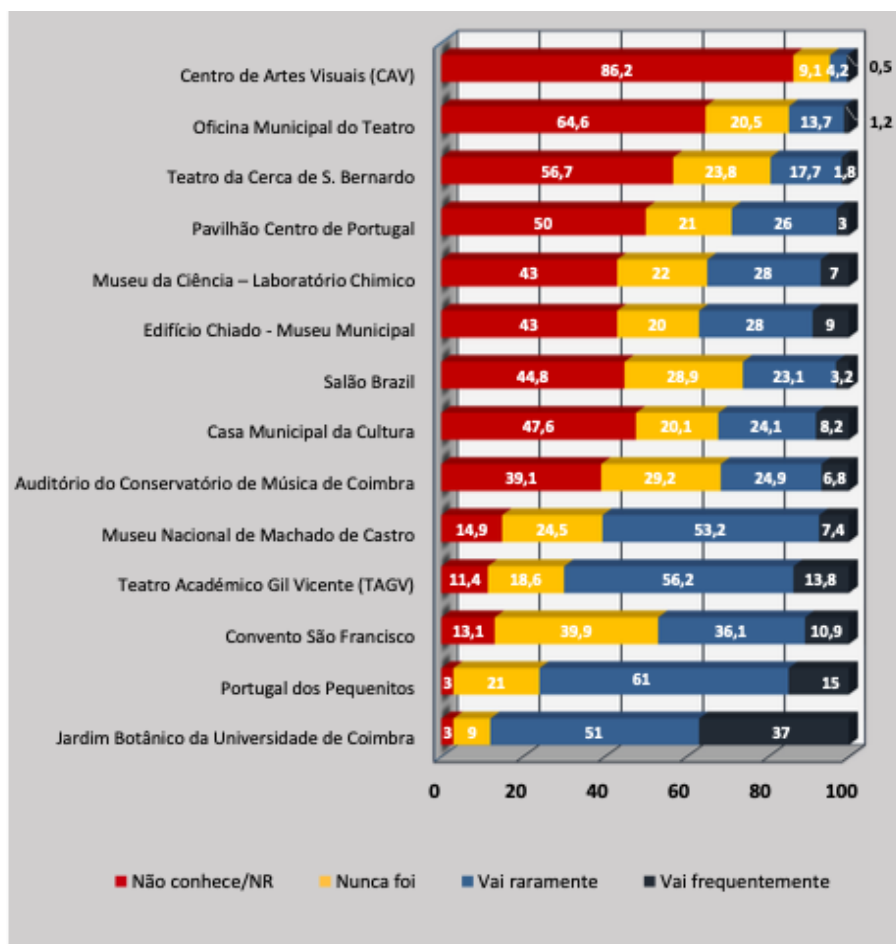


Figura 3 - Conhecimento e frequência de equipamentos culturais em Coimbra (Fonte: CES, 2020,p.54)

Ao consultar o mesmo documento ainda verificamos que os habitantes pouco conhecem os espaços culturais que têm à sua disposição. Neste contexto a escola faz um trabalho não só de formação de alunos, mas desenvolve uma vasta programação de atividades culturais. Os alunos, suas famílias e comunidade têm ao seu dispor concertos variados em pontos diversos de Coimbra. Além das atividades curriculares e extracurriculares, assim como audições e concertos de classe, concertos temáticos e outras atividades interdisciplinares, o Curso Profissional de Instrumentista Jazz oferece uma vasta lista de atuações e iniciativas que estão destinados não só aos alunos e professores, mas visam atrair o público em geral, os encarregados de educação e futuros estudantes.

Tabela 5 - Atividades Extracurriculares do CPIJ

Atividade	Data	Local	Destinatários
Do Bop Jazz Rádio: "Flash Songs"	Novembro e Dezembro de 2020, Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, e Junho de 2021 (datas a definir)	Grande Auditório da EACMC.	Comunidade Educativa e público em geral.
O Jazz sai à Rua - Jardim da Manga	13/11/2020 – 18:30 - 22:30 27/11/2020 – 18:30 - 22:30 11/12/2020 – 18:30 - 22:30 15/01/2021 – 18:30 - 22:30 29/01/2021 – 18:30 - 22:30 12/02/2021 – 18:30 - 22:30 26/02/2021 – 18:30 - 22:30 01/03/2021 – 18:30 - 22:30 16/04/2021 – 18:30 - 22:30 30/04/2021 – 18:30 - 22:30 14/05/2021 – 18:30 - 22:30 28/05/2021 – 18:30 - 22:30 11/06/2021 – 18:30 - 22:30	Locais afetos às diversas entidades de acolhimento	Público em geral e possíveis candidatos ao curso
O Jazz sai à Rua – Café Santa Cruz	21/11/2020 – 10:30 - 13:30 12/12/2020 – 10:30 - 13:30 11/01/2021 – 10:30-13:30 06/02/2021 – 10:30-13:30 06/03/2021 – 10:30-13:30 10/04/2021 – 10:30-13:30 08/05/2021 – 10:30-13:30 05/06/2021 – 10:30-13:30	Locais afetos às diversas entidades de acolhimento	Público em geral e possíveis candidatos ao curso
Ateliês e Oficinas: "Produção de um disco de forma independente"	07/12/2020 – 14:30 - 17:30	Plataforma de vídeo conferência	Comunidade Educativa.
WEBJAZZ: Orquestra de Jazz	5/12/2020 – captação 09:30 - 13:00 24/12/2020 – divulgação 22/05/2021 – 09:30 - 13:00	Grande Auditório da EACMC.	Público em geral e possíveis candidatos ao curso.
WEBJAZZ: Partilh'Arte Hospital Pediátrico	21/12/2020 19/03/2021 18/05/2022	Grande Auditório da EACMC.	Serviços do Hospital Pediátrico de Coimbra.
Já(zz) sabes tudo? Entrevista Comemoração de 10 anos de curso com a criação de 10 pequenas entrevistas a músicos de referência no panorama nacional do Jazz para disponibilização em formatos digitais em plataformas online.	Dezembro (data a definir) Fevereiro (data a definir) Abril e Maio (data a definir)	Plataforma de vídeo conferência	Comunidade educativa e público em geral

Ateliês e Oficinas: Desafios Rítmicos	13/01/2021 – 14:30 - 17:30	A definir	Comunidade educativa
Oficina Criativa Jazz & Hip Hop	Fevereiro (data a definir)	Grande Auditório da EACMC	Comunidade Educativa e público em geral.
Ateliês e Oficinas: Competências para um músico de Sessão	24/02/2021 – 14:30 - 17:30	Local a definir	Comunidade Educativa
Ateliês e Oficinas: Prática Musical e a sua codificação	08/03/2021 – 14:30 - 17:30	A definir.	Comunidade Educativa
Turn Around: Mesa Redonda	26/03/2021 – 10:00 - 11:30	Grande Auditório da EACMC	Comunidade Educativa e público em geral.
Cri-A-ção 10 anos de Jazz	29 a 31/03/2021	Grande Auditório da EACMC.	Comunidade Educativa e público em geral.
WEBJAZZ: PonteSonoras	31/03/2021	Grande Auditório da EACMC	Público em geral e possíveis candidatos ao curso.
O Jazz sai à Rua - APBC	Abril (data a definir)	Locais afetos às diversas entidades de acolhimento	Público em geral e possíveis candidatos ao curso.
O Jazz sai à Rua - Quebra Jazz	Junho (data a definir)	Locais afetos às diversas entidades de acolhimento	Público em geral e possíveis candidatos ao curso.

2.8. Protocolos e Parcerias

Pelo Projeto Educativo de 2017/2021, a EACMC possui protocolos e parcerias com as seguintes instituições e projetos:

- Orquestra Clássica do Centro
- Associação de Paralisia Cerebral de Coimbra
- Filarmónica União Taveirense
- Teatrão
- A2DV-Academia Internacional de Música “Aquiles delle Vigne”
- Projeto “Olhar a Música”
- Associação Cultural Quebra Costas
- Agência para a Promoção da Baixa
- Câmara Municipal da Sertã

- Instituto Profissional da Sertã
- Câmara Municipal de Arganil
- Agrupamento de Escolas de Arganil
- Hotel D. Luís

3. Práticas Educativas Desenvolvidas

3.1. Enquadramento

O Estágio do Ensino Especializado (EEE) foi realizado como parte do Mestrado em Ensino da Música da ESML, seguindo um regime de observação. Para essa finalidade foi estabelecido um protocolo entre a ESML e a EACMC.

As atividades letivas relacionadas ao EEE seguiram o calendário da escola cooperante ao longo do ano letivo 2020/2021. Durante esse período, foram realizadas gravações de três vídeos, cada um correspondendo a uma aula de um aluno e de uma turma, que foram enviados ao orientador responsável pela avaliação.

Foram selecionados dois alunos de níveis diferentes na classe de Instrumento, bem como uma turma de Técnicas de Improvisação. Os alunos selecionados foram: a Aluna A, que cursa o 12.º ano de piano; o Aluno B, estudante do 10.º ano de piano e a Turma A, composta por alunos do 12.º ano de Técnicas de Improvisação.

Devido à distância significativa entre Coimbra e Lisboa, não foi possível acompanhar os alunos em outras atividades além da observação das aulas ministradas pelos professores.

3.2 Caracterização dos alunos

Com o objetivo de preservar a confidencialidade dos envolvidos, optou-se por atribuir uma letra específica a cada aluno e turma para fins de identificação. Dessa forma, a aluna de piano do 12.º ano foi designada como 'Aluna A', o aluno de piano do 10.º ano como 'Aluno B' e a turma de técnicas de improvisação do 12.º ano do CPIJ como 'Turma A'.

Os tempos letivos na EACMC têm uma duração de 45 minutos, tanto para as aulas individuais de piano como para as aulas em turma, que são planeadas com dois tempos letivos, totalizando 90 minutos.

3.2.1 Caracterização da Aluna A (12.º Ano)

A aluna é natural de Coimbra, começou a estudar piano aos 7 anos de idade no Conservatório Regional de Coimbra por influência dos seus pais, que lhe abriram a porta para a música mostrando os trabalhos de vários artistas. Tal como a própria conta: “Desde pequena ouvia discos de artistas de estilos diversos no rádio do carro.”

No 10.º ano entrou no curso profissional de instrumentista Jazz, primeiro no trompete e, no 11.º, no piano. Apresenta boa disposição e vontade de aprender. Responde bem às sugestões e correções do professor. Não é muito organizada na sequência de estudo autónomo. Mesmo sem muito estudo metódico e mesmo sem que a aula corra muito bem, a aluna mantém boa disposição e calma. Revela dificuldades no domínio harmónico dos *voicings*, domínio técnico do instrumento e improvisação; revela ainda fragilidade rítmica. A aluna aprende melhor de ouvido, sendo as suas motivações principais conseguir tocar com os colegas no combo e preparar bem as provas de aptidão de final do curso.

3.2.2 Caracterização do Aluno B (10.º Ano)

Nasceu em Lisboa. Em casa tinha um piano no qual gostava de tocar desde pequeno por iniciativa própria: “Lembro-me que tinha o professor que dava aulas na igreja e eu ia aprender com ele por gostar de tocar piano.”

Até ao 5.º grau frequentou as aulas de piano no regime não articulado e a partir do 5.º grau ingressou no regime articulado do Conservatório Regional de Coimbra. Sua motivação inicial foi atraída pela improvisação e pelo desejo de criar sua própria música e trilhas sonoras para filmes: “Vim para o curso por gostar inicialmente da improvisação e de tocar com outras pessoas. Do curso espero conseguir criar a minha música e músicas para fazer os meus próprios filmes.”

O aluno é bastante reflexivo e várias vezes fica fechado nos seus pensamentos sem ouvir o que o professor lhe está a transmitir. Apesar de ter tido aulas de piano anteriormente, as suas bases teóricas, técnicas e de postura são fracas. Durante as aulas o aluno tenta fazer o que o professor sugere, no entanto, o seu trabalho autónomo é mínimo, o que não contribui para a evolução esperada.

3.2.3. Caracterização da Turma A (12.º Ano)

A turma de técnicas de improvisação do 12.º ano do Curso Profissional de Instrumentista Jazz era composta por rapazes e raparigas. Os alunos eram dos seguintes instrumentos: uma aluna de piano e uma aluna de saxofone, três alunos de bateria, dois alunos de contrabaixo e um de baixo elétrico, um aluno de saxofone alto, um aluno de saxofone tenor, um aluno de trombone e um aluno de canto.

A maioria dos alunos não era da cidade de Coimbra e por isso viviam longe da família. Nos seus percursos académicos os alunos já tinham tido formação musical. No caso dos alunos de sopro essa formação foi adquirida nas bandas filarmónicas, no caso de restantes instrumentistas os conhecimentos musicais vieram dos conservatórios e escolas de música na variante de música clássica.

No início do ano letivo a assiduidade era alta, mas no o final do ano os alunos começaram a faltar muito.

3.3. Descrição das Aulas Observadas

O Estágio foi realizado na Escola Artística de Conservatório de Coimbra no Curso Profissional de Instrumentista Jazz em modalidade de observação na classe de piano Jazz do professor Fernando Rodrigues e na classe de Técnicas de Improvisação do professor Ricardo Formoso. Durante o ano letivo de 2020/2021 foram assistidas as aulas dos professores cooperantes: 27 aulas de piano da aluna A do 12.º ano, 27 aulas de piano do Aluno B do 10.º ano e 27 aulas de uma Turma A de técnicas de improvisação do 12.º ano. Oitenta e uma (81) aulas no total. Também foram lecionadas 3 aulas para cada aluno de piano e 3 aulas para a turma de técnicas de improvisação, 9 no total, supervisionadas pelo professor. As aulas assistidas eram organizadas em blocos de dois segmentos letivos de 45 minutos, distribuídos por períodos de

90 minutos. Para cada aula de 45 minutos foram elaboradas fichas de observação, assim como foram elaborados planos para aulas lecionadas.

Durante as aulas assistidas o meu foco esteve nos seguintes pontos:

- a interação entre o professor e a/o aprendiz
- as reações dos alunos à matéria dada
- a gestão e a organização do tempo de aula
- o plano de aula e o seguimento de conteúdos
- adequação de conteúdos para os alunos
- aplicação de metodologias de ensino
- ferramentas para a autonomia dos alunos e o seu próprio estudo autónomo
- *Feedback* do professor

As aulas de piano ministradas pelo Fernando Rodrigues proporcionam um ambiente descontraído e amigável. Essa atmosfera acolhedora permite que os alunos se sintam tranquilos e bem-dispostos, criando um espaço propício para uma aprendizagem motivada. O professor estabelece uma relação de respeito entre os seus alunos, o que é crucial no processo de aprendizagem.

Durante as aulas observadas, lecionadas pelo Fernando Rodrigues, seguiu-se uma sequência regular. Essa sequência visava oferecer uma estrutura consistente para a aprendizagem dos alunos. Ela geralmente incluía as seguintes competências:

- Aquecimento técnico: escalas, arpejos, acordes com e sem metrónomo
- Competências: *voicing*⁴ novo e *campo harmónico*⁵

⁴ Um Voicing refere-se à organização específica de notas de acorde.

⁵ Campo harmónico é um conjunto de acordes formados a partir de uma determinada escala.

- Treino auditivo: Identificação harmónica e melódica de temas, transcrições de temas e de solos
- Leitura e análise de repertório para as aulas de combo e orquestra, onde o professor sugeria novas técnicas e estilos; tais como: *stride*⁶, *blockchords*⁷
- Diversos exercícios com foco nos compassos compostos, independência de mãos e ostinato
- Conceitos do vocabulário jazzístico tais como: *comping*⁸, *chord-scale*⁹, *voice leading*¹⁰, *Shell voicings*¹¹, *Drop 2*¹²
- Aprendizagem de temas selecionados do repertório do Jazz, na sua maioria dos Real Books¹³

Os conteúdos mencionados anteriormente foram cuidadosamente selecionados de acordo com o nível dos alunos e com o planeamento anual estabelecido para o 12.º e ao 10.º ano da EACMC (Anexo II–CPJAZZ Programa-Critérios-Matrizes). No caso da aluna A do 12.º ano, observou-se uma evolução ao longo do ano, impulsionado por sua motivação em apresentar seu trabalho final do curso. O trabalho do professor com tarefas regulares de treino auditivo, nomeadamente com transcrições de temas de Bill Evans, ajudou a aluna a aprimorar sua performance musical e a desenvolver as suas competências musicais.

No caso do aluno B, do 10.º ano, observou-se um progresso mais lento. O aluno enfrentava desafios em diversos aspetos, incluindo aptidões técnicas básicas como escalas, postura ao piano, *time-feel* (perceção rítmica), sentido rítmico, habilidades de *comping* (acompanhamento harmónico), concentração e falta de dedicação ao estudo autónomo. Ao longo do ano essas

6 Stride é um estilo de tocar piano associado ao Ragtime.

7 Blockchords são um estilo de harmonização onde os acordes são tocados em uma configuração compacta.

8 O termo *comping* deriva de acompanhamento e refere-se à técnica de tocar acordes, arpejos ou padrões rítmicos que suportam a melodia ou solo.

9 O *chord-scale* refere-se à prática de associar uma escala específica a um determinado acorde.

10 O *voice-leading* tem como objetivo o movimento suave e lógico das vozes dos acordes, evitando saltos e dissonâncias.

11 A função do *Shell-Voicing* é de reduzir um acorde a suas notas essenciais, geralmente a fundamental, a terceira e a sétima. Essas três notas são consideradas as cascas (*shells*) do acorde, daí o nome "shell voicing". Ao tocar apenas essas notas, obtém-se uma representação básica e concisa do acorde.

12 O objetivo de *Drop 2* é de "derrubar" (*drop*) a segunda voz a partir do topo do acorde uma oitava abaixo.

13 O *Real Book* é uma coleção de partituras do cancionero norte-americano contendo melodias, letras e cifras de várias músicas populares do género. É amplamente utilizado por músicos de jazz como um recurso de referência e material de estudo.

competências foram melhoradas com a orientação do professor, mas devido à pouco estudo do aluno fora das aulas, a evolução foi mais lenta.

As aulas da turma de técnicas de improvisação (TIMP) do 12.º ano, lecionadas pelo professor Ricardo Formoso, tinham como objetivo principal fornecer aos alunos um conjunto mais amplo de ferramentas para o desenvolvimento de suas habilidades de improvisação. Durante as aulas observadas, com ajuda do professor Ricardo Formoso, os alunos exploraram diversas técnicas de improvisação, tais como:

- Padrões rítmicos
- Padrões ascendentes e descendentes constituídos por intervalos diversos
- Desenvolvimento melódico
- Exploração de escalas e arpejos
- Aplicação de novas ferramentas em progressões harmónicas e temas de Real Book
- Desenvolvimento da escuta ativa e da interação musical entre os alunos
- Diálogo da secção rítmica com solista

De forma geral as aulas observadas seguiam uma estrutura de dois blocos. O primeiro bloco era dedicado ao aquecimento e à realização de exercícios específicos. Essa etapa inicial tinha como objetivo preparar os alunos, tanto física quanto mentalmente, para a prática de improvisação que se seguia no segundo bloco das aulas. O professor guiava os alunos, demonstrando e orientando-os na execução dos exercícios e fornecendo exemplos práticos do que era esperado.

O segundo bloco da aula era reservado para a performance, onde os alunos tinham a oportunidade em aplicar as competências adquiridas durante os exercícios do primeiro bloco de aula. Nessa fase os alunos eram encorajados a explorar a improvisação já com novos conceitos abordados anteriormente. O Ricardo Formoso desempenhava um papel ativo durante toda a aula, acompanhando e orientando os alunos seja no trompete ou no piano.

É importante ressaltar a importância desse ambiente de diálogo para o desenvolvimento dos alunos tanto nas aulas do professor Ricardo, quanto nas aulas do professor Fernando. As aulas

desses professores tinham espaço para a valorização das opiniões e das experiências de todos. Os professores estavam abertos a ouvir diferentes formas de pensar e ofereciam *feedback* construtivo, incentivando o crescimento pessoal e artístico dos estudantes.

3.4. Descrição das Aulas Lecionadas

Durante o Estágio em Ensino Especializado no ano letivo de 2020/2021 foram lecionadas 3 aulas para cada aluno de piano e 3 aulas para a turma de técnicas de improvisação, supervisionadas pelo professor. As aulas lecionadas eram organizadas em blocos de dois segmentos letivos de 45 minutos, distribuídos por períodos de 90 minutos.

No planejamento e condução das aulas tive o cuidado de manter a estrutura familiar aos alunos, conforme estavam acostumados. No entanto, também procurei introduzir novos exemplos e exercícios para aprimorar as competências em que eles estavam a trabalhar ao longo do ano.

Ao preparar as aulas, dediquei-me não apenas à elaboração de exercícios e tarefas, mas também à atenção aos aspectos mencionados no ponto 1.2 do Relatório de Estágio, intitulado "Competências a Desenvolver". Essas competências incluíam:

- Estilos de aprendizagem
- Aprendizagem simultânea
- *Feedback*

Esses três conceitos foram fundamentais não apenas na preparação das aulas, mas também durante sua realização. Foi uma prioridade oferecer *feedback* de apoio e *feedback* construtivo aos alunos para que se sentissem acompanhados e compreendessem o que estavam a fazer e como. Em relação aos estilos de aprendizagem, procurei realizar atividades e exercícios que nos permitissem aprender por meio da audição, memória muscular, escrita ou leitura. Ao abordar a aprendizagem simultânea, procurei integrar e aplicar o que aprendemos (*voicings*, ritmo, leitura, progressões harmônicas etc.) nos temas e na improvisação. Ao mencionar a leitura, não me refiro apenas a peças, temas do cancionário norte-americano e exercícios, mas também incluo uma simples escrita ou leitura horizontal ou vertical de notas de um único acorde, marcado com respectivos graus, em uma folha de papel ou quadro. Se o aluno possui

uma preferência por assimilar novas informações de forma visual, a leitura pode oferecer uma experiência valiosa de compreensão harmônica e fortalecer a conexão entre a notação musical e a prática instrumental.

3.4.1. Aluna A

Com a situação de pandemia, que resultou em um longo período sem aulas presenciais, houve certa dificuldade na preparação de exercícios adaptados aos momentos em que a aluna enfrentava maiores desafios. No entanto, mesmo nesse contexto, procurei elaborar exercícios que estivessem alinhados com os temas que ela estava a explorar e com a dinâmica da aula à qual já estava acostumada. O meu objetivo era garantir que ela continuasse a progredir no seu percurso musical, mesmo durante as restrições impostas pela falta de aulas presenciais.

Nas duas primeiras aulas, que consistiam em um bloco de 90 minutos, dividi o tempo em cinco etapas:

- I - Aquecimento/ exercícios
- II - *Voicing*/ campo harmônico/ modos
- III - Tema do combo com foco no acompanhamento
- IV - Leitura
- V - Tema solo

No aquecimento, utilizei o livro de exercícios "Jazz Hanon" de Leo Alfassy. Especificamente, trabalhamos no exercício número 7, que explora a escala pentatônica menor.

7



Figura 4 - Jazz Hanon Exercício 7 (Leo Alfassy)

Iniciámos com a leitura à primeira vista do exercício e, em seguida, analisámos os graus da escala utilizados no padrão e no *voicing* da mão esquerda, que consistia em *voicing* por quartas. Solicitei à aluna que cantasse o padrão e procurasse as notas através da memória auditiva. Ajustámos a dedilhação, transpusemos o padrão para doze tons e corrigimos a postura da aluna. Durante esse aquecimento, abordámos os seguintes pontos:

- Leitura à primeira vista
- Treino auditivo
- Postura
- Análise por graus
- Digitação e posição da mão

O professor Fernando, o segundo mestrando que estava a acompanhar as aulas, e eu conversámos sobre as nossas preferências pessoais em relação à postura, destacando para a aluna que isso é uma questão individual e que cada pessoa possui a sua própria postura adequada.

No ponto II trabalhámos o campo harmónico da escala menor harmónica. Iniciámos com o acorde menor com sétima maior, utilizando um *voicing* de 1-7 na mão esquerda e 3-5-9 na mão direita. Antes de abordarmos o campo harmónico completo, analisámos e transpusemos apenas um acorde com esse mesmo *voicing*. Em seguida, explorámos os modos que surgem a partir dos acordes da escala menor harmónica, considerando as suas alterações.

Como esse tema não era muito comum, mas fazia parte do plano de ensino anual da EACMC, reunimo-nos ao redor do piano (o professor, o mestrando e eu) para analisar e compreender esses modos menos utilizados pelos alunos.

Para trabalhar o tema do combo da aluna, "You're My Everything" de Harry Warren, organizei os exercícios em seis etapas:

Passo 1 - Cantar os baixos da progressão harmónica.

Passo 2 - Tocar a harmonia no piano com ambas as mãos e cantar os baixos.

Passo 3 - Executar o tema com o acompanhamento.

Passo 4 - Improvisar a cantar, enquanto acompanhamos com ambas as mãos.

Passo 5 - Explorar novos *voicings* (apresentei à aluna o "*Jazz Piano Book*" de Mark Levine).

Passo 6 - Aplicar novos *voicings* e notas de passagem.

Essa sequência de passos permitiu abordar diferentes aspetos da interpretação do tema, desde o desenvolvimento da consciência do baixo harmónico até a exploração de novos *voicings* e notas de passagem na improvisação. Além disso, a referência ao "*Jazz Piano Book*" de Mark Levine proporcionou à aluna acesso a recursos adicionais para expandir o seu conhecimento e habilidades.

No contexto do tema do combo da aluna, aplicámos novos *voicings* e explorámos notas de passagem entre os acordes. Focamo-nos no *voicing* baseado na mão direita aberta, com as oitavas nas extremidades e uma ou duas notas no meio. Esse tipo de *voicing* proporciona espaço para quem está a improvisar e evita que os pianistas toquem o mesmo *voicing* com as duas mãos, o que ocorre com frequência. Além disso, se houver uma guitarra no combo, o *voicing* aberto na mão direita também pode ser aplicado na região aguda, permitindo que ambos os instrumentos harmónicos toquem em oitavas diferentes.

Além dos novos *voicings*, também considerámos o tempo harmónico do tema. No caso de acordes que se prolongavam por mais de um compasso, pensámos nas inversões dos acordes para preencher os momentos vazios. Essas abordagens permitiram explorar diferentes técnicas de acompanhamento, visando uma maior variedade e enriquecimento na execução do tema.

Para mudar o foco, trouxe alguns livros que seriam utilizados na abordagem da leitura à primeira vista. Falei à aluna sobre a minha perspectiva em relação à leitura como uma ferramenta que nos ajuda a aprender e conhecer instantaneamente o que outros pianistas e professores levaram muito tempo para descobrir e compreender. Esses profissionais dedicaram-se a escrever livros para nos ensinar e transmitir os seus conhecimentos, e nós, num piscar de olhos, somos capazes de ler e compreendê-los. Nesse contexto, aprender a ler música parece ser um esforço mínimo que fazemos para decifrar o conhecimento de professores e compositores.

Decidimos então tocar uma peça a quatro mãos, que é uma forma divertida de praticarmos a leitura à primeira vista. Expliquei à aluna que, ao olhar para uma partitura pela primeira vez, o nosso objetivo não é tocar todas as notas de imediato, mas sim criar um esboço musical perceptível, tocar o que for possível e continuar o discurso musical sem interrupções, mesmo que algumas notas sejam deixadas de lado.

Após a execução da peça, achei importante fazer algumas perguntas relacionadas com o que lemos. Primeiro, verificámos se a aluna compreendeu em que tonalidade a peça estava. Em seguida, analisámos um *voicing* e entendemos que já o tínhamos visto no início da aula.

Durante as aulas, é importante alternar as tarefas para permitir que a mente "descanse". Utilizamos a seção de leitura à primeira vista como um momento de transição, proporcionando uma mudança de ritmo e de tarefa para a aluna.

Na última parte da aula, retomámos a discussão sobre os *voicings* com inversões que já tínhamos abordado anteriormente. Pedi à aluna que experimentasse tocar os *voicings* de olhos fechados. Essa prática tinha como objetivo fazer com que ela confiasse nos seus dedos e mãos, guiando-se pelo som, sentindo e escolhendo a sonoridade desejada. O foco era direcionado para o som, considerando-o o elemento importante, principal e condutor da música que fazemos.

Para o tema solo que a aluna estava a aprender, "My Foolish Heart" de Victor Young, trouxe várias introduções para analisarmos e discutirmos se alguma dessas ideias poderia ser utilizada. As introduções escritas foram apresentadas apenas para que eu as tocasse para a aluna ouvir e se interessar por alguma das ideias apresentadas. Em seguida, analisaríamos a sonoridade de que mais gostássemos para a aplicar no tema.

Das introduções apresentadas, escolhemos a ideia de utilizar o baixo no dominante com a estrutura harmónica em movimento. O professor Fernando sugeriu a utilização de trechos da

melodia com o baixo no dominante ou na tônica. Após explorarmos várias ideias, focámos a nossa atenção na parte final do tema com o baixo no dominante. Nesse momento, abordei a importância das frases e das ideias musicais, tentando criar uma condução musical fluida, sem interrupções no meio das frases e evitando notas fortes no final das ideias musicais.

A terceira aula foi inteiramente dedicada à transcrição de um trecho do solo no qual a aluna estava a trabalhar. Transcrevemos uma parte do solo e analisámos o mesmo. Essa parte correspondia a uma progressão de II-V-I, onde as inversões do acorde II menor passaram por extensões do acorde com a sétima, nona e décima primeira no topo com a utilização do *voicing* de *Drop 2*. Nessa tarefa todos (o professor Fernando, o segundo mestrando, eu e a aluna) ficamos envolvidos, ouvindo em conjunto e ajudando a aluna a descobrir os *voicings* em falta, a acertar o ritmo e a “pôr em mãos” o que tínhamos acabado de tirar de ouvido.

3.4.2. Aluno B

O Aluno B estava a frequentar o primeiro ano do curso profissional de Jazz. Nas aulas que preparei para ele, segui o programa que o próprio já estava a trabalhar com o professor no decorrer desse ano. Esse aluno apresentava dificuldades em concentrar-se e precisava de motivação extra para realizar as tarefas solicitadas. Ele expressou o desejo de fazer as suas próprias composições no futuro. Com base nessa informação, quando ele questionava a importância de aprender determinadas competências, eu explicava que além das habilidades pianísticas, os conhecimentos adquiridos seriam úteis para as suas futuras composições.

Nas instituições de ensino há sempre um programa a ser cumprido. Isso apresenta um aspeto positivo, pois organiza o processo de aprendizagem em níveis de dificuldade crescente e aborda repertório e conteúdos específicos de forma gradual. No entanto, muitas vezes, devido à quantidade de material a ser ensinado, os professores acabam por não ter espaço para conversar, ouvir e improvisar de forma livre, e compreender a natureza e a psique dos alunos. Com isso, não estou a sugerir que os professores se tornem uma espécie de psicólogos dos alunos, mas sim quero mostrar que nós, professores, também precisamos de lidar com alunos muito diferentes e sensíveis. Cada aluno representa um sistema psicoemocional único, e cabe-nos a nós entender e traduzir o conhecimento de forma a que ele seja compreendido.

No caso do Aluno B, propus um momento na aula para que ele improvisasse livremente, escolhendo o tom, a harmonia e a pulsação que ele mesmo preferisse. Durante essa improvisação, ele executou apenas dois acordes em mi menor, com pouca preocupação com o som e ideias repetitivas. O aluno explicou que costumava tocar dessa forma em casa.

No livro "Simultaneous Learning" de Paul Harris, o autor destaca a importância de aplicarmos os conteúdos e elementos que estamos a aprender nas peças, na escrita, na leitura e na improvisação. Com as várias disciplinas que os alunos têm na escola, é importante mostrar-lhes as conexões entre o que eles já aprenderam. As disciplinas teóricas, de combo e de treino auditivo ensinam os mesmos conceitos que serão aplicados ao piano. Nos seus seis livros "Improve your Sight Reading", Paul Harris inclui instruções prévias para cada capítulo, que consistem em pequenos questionários para nos lembrarmos de pensar no tom em que estamos a tocar, na quantidade de pulsações em cada compasso, nos padrões rítmicos, nas notas graves e agudas. Paul Harris também nos pede para cantarmos os exercícios antes de tocar.

Ao aplicar esse princípio no ensino de Jazz, costumo fazer essas mesmas perguntas e, após assimilarmos o conhecimento recém-adquirido, aplicamos esses novos padrões e acordes na improvisação livre. Nesse contexto, a improvisação não é totalmente livre, uma vez que incorpora elementos provenientes da teoria musical, leitura, escrita e desenvolvimento auditivo.

Retomando o caso do Aluno B, e a sua improvisação livre, após ouvi-lo atentamente, guiei a sua improvisação para um novo tom, o tom em que ele iria tocar o seu tema solo. Em seguida, pedi-lhe para cantar, para tocar de olhos fechados, para ouvir com atenção e sensibilidade o som que lhe saía dos dedos. Perguntei como é que ele se sentia e se essa atividade fazia sentido para ele. A sua reação foi positiva.

Ao longo das três aulas preparadas e ministradas ao Aluno B, realizámos um exercício de aquecimento:



Figura 5 - Exercícios com arpejos de 7ª

Esse exercício tinha como objetivo não apenas aquecer os dedos, mas também fazer com que o aluno pensasse na mesma nota sendo ela vários graus dos acordes formados.

Na parte de performance, trabalhamos o exercício de Oscar Petersen, o Blues em Fá - "Straight No Chaser" de Thelonious Monk e "Angel Eyes" de Matt Dennis. Utilizamos os seguintes passos para aprimorar a execução dos temas:

- 1 - Cantar os baixos das progressões harmônicas.
- 2 - Analisar a forma dos temas.
- 3 - Analisar a harmonia.
- 4 - Acentuar as pulsações 2 e 4 com o pé durante a execução.
- 5 - Explorar dominantes secundárias e progressões de II-V-I em vários tons.
- 6 - Realizar exercícios de improvisação com padrões rítmicos falados, pensamento nas respirações, realização de perguntas e respostas comigo, perguntas e respostas com a própria voz e tocar no piano, e exercícios de débito de tercinas na escala do tema.
- 7 - Executar o tema completo com exposição, improvisação e reexposição, pensando nas frases musicais e nas respirações.

3.4.3. Turma A

Ao longo das três aulas mantivemos a sequência de tarefas à qual os alunos estavam habituados com o professor Ricardo Formoso. Para o aquecimento preparei os seguintes exercícios:

- Modos da escala maior por extensão, ascendentes e descendentes, com colcheia *swingada* em vários tons.

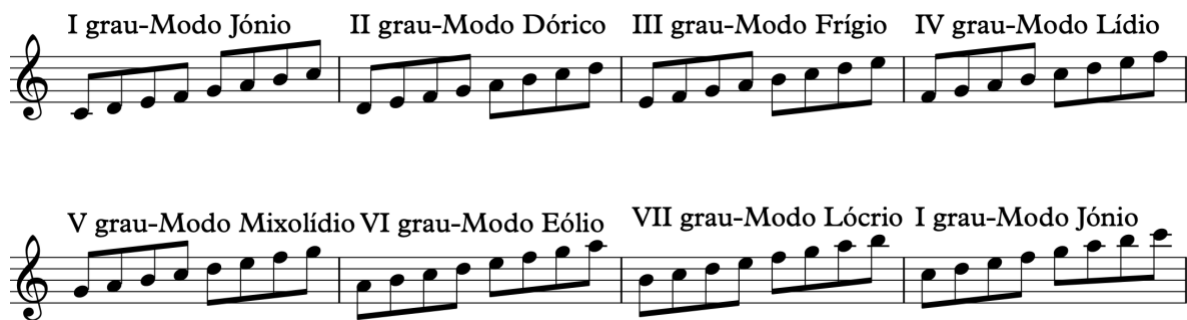


Figura 6 - Exercício: Modos por extensão

- Campo harmônico da escala maior com a distribuição de vozes entre os instrumentos, onde cada instrumentista esteve a pensar no seu grau: Contrabaixo tocou Walking Bass, piano executou acordes completos e a sétima e terceira foram divididas entre os saxofones. Essa forma de criação de harmonia entre os instrumentos foi posteriormente aplicada na estrutura harmônica dos temas que a Turma A estava a trabalhar: “Have You Met Miss Jones?” de Richard Rodgers e “Days Of Wine and Roses” de Henry Mancini.
- Exercícios de improvisação com as notas dos arpejos dos acordes correspondentes à harmonia dos temas. Esse exercício foi realizado em compasso composto de 5/4 e com várias claves de subdivisão em colcheias de:



Figura 7 - Divisão de colcheias em grupos

Utilizamos o seguinte padrão rítmico:



Figura 8 - Padrão rítmico utilizado na aula

Exemplo do exercício de improvisação sobre a harmonia do tema “Have You Met Miss Jones?” em 5/4.



Figura 9 - Exemplo do exercícios de improvisação sobre a harmonia do tema "Have You Met Miss Jones?"

- Frases melódicas compostas na hora pelos alunos, seguidas de análise por graus. Utilizamos, para este fim, a progressão harmónica IVm7–bVII7–Imaj7.



Figura 10 - Exemplo do exercícios de improvisação com a progressão IVm7-bVII7-Imaj7

A frase escolhida, juntamente com a progressão harmónica, foi transposta por ciclos de segundas maiores e terceiras menores ascendentes. Este exercício teve como objetivo desenvolver e praticar o pensamento por graus, juntamente com a transposição.

- Padrões com *Kicks*¹⁴. Durante as aula questionei os alunos sobre a leitura rítmica e como garantir a interpretação correta dos ritmos. Expliquei que para tocar ou cantar um padrão rítmico com confiança, é importante pensarmos em subdividir as pulsações. No caso do nosso exemplo a figura menor era a colcheia. Ao fazer essa subdivisão, precisamos entender quantas colcheias ficam em cada figura rítmica. Mostrei aos alunos que, ao transcrever ritmos, podemos marcar as subdivisões com os quatro dedos, batendo em uma superfície para representar cada colcheia. Além disso, introduzi os alunos no sistema *Takadimi*¹⁵, que foi uma ferramenta valiosa para ajudá-los a interiorizar o ritmo que estávamos a trabalhar. Pronunciar o ritmo com as sílabas ta-ka-di-mi tornou-se uma forma eficaz de assimilar e compreender melhor os padrões rítmicos.

Exemplos de padrões rítmicos utilizados na aula.

¹⁴ Kick no contexto jazzístico refere-se à um padrão rítmico sincronizado, tocada por vários músicos. O Kick pode ser utilizado para marcar uma transição na estrutura musical, para criar momentos de destaque, para acompanhar um solo, dar um destaque ao naipe entre outras situações.

¹⁵ O sistema "Takadimi" facilita a interiorização de figuras rítmicas por meio de sílabas específicas associadas.

redor, assim como tinha feito ao ouvir o padrão até se sentir seguro para entrar. Nesta sequência, enfatizei a importância de tocar com menos volume e de dar atenção à própria música e à sua dinâmica, enquanto continuamos a ouvir o que acontece ao nosso redor. Esse processo possibilita que, provavelmente, não nos percamos na execução e, ao mesmo tempo, permite que a música alcance uma sonoridade mais musical e envolvente. O foco na escuta ativa e na interação com os colegas é fundamental para uma performance coesa.

Reforcei a importância da atenção dedicada à seção rítmica, já que eles são fundamentais para segurar a pulsação e a estrutura harmônica, fornecendo a base para os solistas. Conversámos sobre a importância do trabalho com metrônomo em casa e sobre a prática de tocar por cima de gravações de músicos que admiramos, visando aprimorar o nosso tempo interno.

Foi interessante observar a diferente forma e a facilidade ou dificuldade em lidarem com leitura de ritmos, padrões e partituras com os temas que estavam a trabalhar. Os instrumentistas de sopro desta turma liam partituras mais rapidamente e tinham mais facilidade com a improvisação. Os saxofones costumavam ter uma resposta rápida às tarefas pedidas e isso pode ter uma ligação com a sua experiência musical prévia; muitos dos sopros no curso profissional de Jazz da EACMC vieram de bandas filarmônicas da região centro-norte do país, onde tiveram prática de leitura além de outras competências.

3.5. Atividades Extracurriculares

No âmbito do estágio em observação no Conservatório de Coimbra, foi-me lançado o desafio de pensar num tema relevante e realizar uma oficina com o tema escolhido.

Entre vários assuntos dignos de atenção, decidi falar sobre a produção de um álbum de forma independente (Anexo III–Oficina “Produção de um álbum de forma autónoma”). Como músicos independentes, muitas vezes encontramos-nos envolvidos em trabalhos de outros artistas ou gravamos os nossos próprios projetos musicais. A ideia de realizar a oficina era proporcionar aos alunos uma visão mais clara e organizada dos passos a serem seguidos no processo de gravação de um álbum.

A oficina foi realizada online, através da plataforma *Zoom*, durante o período de confinamento. A apresentação foi feita com a utilização da plataforma *Prezi* e abordou cada passo do processo

de gravação. Cronometrei o tempo para que a oficina pudesse ser realizada em duas horas. Os passos foram organizados da seguinte forma:

- Ideia – 5’
- Passo 1 (Produção) – 4’
- Passo 2 (Estúdio) – 2’
- Passo 3 (Edição) – 7’
- Passo 4 (Mistura-Comunicação-Master) – 7’
- Intervalo com um tema tocado por mim de seguida com áudios em processo de produção
- Passo 5 (Capa) – 10’
- Está quase (Autorizações e Códigos) – 4’
- Financiamento? – 5’

Durante a oficina, houve espaço para a intervenção dos participantes, com comentários e perguntas dos professores, que compartilharam a sua vasta experiência no processo de gravação, bem como dos alunos que já estavam envolvidos nos seus próprios projetos de gravação.

No meio da oficina fiz uma “Pausa musical”. Como alunos e professores estavam a passar ainda mais tempo em frente aos ecrãs, pensei que se tocasse um pouco para eles seria uma boa pausa no nosso Workshop.

Na oficina falei também da minha experiência e dos discos editados, assim como do álbum no qual estava a trabalhar. Foram apresentadas gravações já editadas e produzidas, demonstrando a diferença entre uma composição a solo e uma faixa com arranjo e produção musical.

A oficina foi muito bem recebida, com mensagens de agradecimento dos participantes. A experiência de preparar e ministrar a oficina possibilitou-me uma melhor organização das ideias sobre o percurso de gravação de um álbum, além de proporcionar aprendizagem mútua

entre os participantes. O certificado de formador pelo curso profissional de instrumentista de Jazz foi recebido posteriormente (Anexo IV–Certificado de formador).

4. Reflexão Final

Continuo curiosa com as formas de pensar, agir, sentir e aprender de cada pessoa. Tenho mais consciência de diferentes processos de aprendizagem e tento entender como seria possível explicar o mesmo de vários ângulos. A empatia educacional é algo que se tornou mais consciente. Acredito que os professores de artes não apenas transmitem um certo conteúdo, mas também abrem caminhos para uma consciência mais ampla, empatia, bom senso, criatividade, contribuindo, assim, para a formação de pessoas com "P" maiúsculo.

A oportunidade de observar as aulas de professores experientes foi inestimável. Não apenas compreendi os temas que abordaram e a estrutura das aulas, mas também as reações dos alunos e as dinâmicas de comunicação entre professor e aluno.

Durante as aulas lecionadas, foquei-me no som e na memória auditiva, explorei a análise de aspetos melódicos e harmónicos, utilizei partituras para abordar a melodia e a cifra, e incentivei a prática da improvisação. Reconheço que uma única estratégia não é universal. Um professor precisa estar disposto a adaptar-se, abordando um conceito a partir de diferentes perspetivas para atender às necessidades dos alunos.

Devido ao número limitado de aulas que foram dadas por mim, não pude realizar uma observação detalhada de cada estilo de aprendizagem dos alunos. Além da forma da aprendizagem, a motivação também desempenha um papel crucial. Deste ponto de vista, o professor pode tentar encontrar o ponto que cativa o aluno, aquele que faz os seus olhos brilharem. A partir desse ponto, com a motivação como catalisador, o potencial de aprendizagem expande-se exponencialmente. A partir deste ponto é mais fácil ligar vários aspetos e competências ao objetivo principal do aluno, aumentando a sua literacia musical.

Muitas vezes, a motivação surge dos próprios alunos, mas quando isso não ocorre, é nosso dever descobrir como despertá-la. Na maioria das vezes, os alunos desejam compreender e tocar os clássicos do Jazz em grupos, compor as suas próprias músicas e acompanhá-las, ter a habilidade de tocar determinadas peças a solo e compreender a teoria na prática. Ao entender

os seus incentivos, torna-se mais eficaz a preparação de exercícios práticos e de todo o material preparatório para alcançar esses objetivos.

Como professores, devemos sempre considerar a variável da motivação, as abordagens individuais e os diferentes ritmos de aprendizagem de cada aluno. Neste aspeto, foi enriquecedor conversar com os professores cooperantes, Professor Fernando e Professor Ricardo, e compreender a maneira leve e positiva com a qual conduzem as aulas, independentemente do desempenho dos alunos.

A natureza do ensino de Jazz é auditiva. Para aprender, os alunos precisam ouvir e transcrever temas, desenvolver habilidades de improvisação, tocar em conjuntos e de se adaptar ao instrumento. O material escrito tem um papel limitado e, quando usado, geralmente restringe-se a cifras. Neste contexto foi importante e interessante para mim conhecer diversos livros e métodos utilizados no ensino do Jazz. Esse material de apoio visual é subvalorizado nas escolas. A introdução de material didático variado pode beneficiar os alunos. No contexto do ensino de Jazz esse material pode ser apresentado aos alunos de diversas maneiras, como um capítulo específico de um determinado método, em forma de transcrições de temas, em forma de exercícios e *voicings*. Essa abordagem multifacetada proporciona aos estudantes uma compreensão abrangente e prática dos elementos essenciais do Jazz, tanto com a orientação do professor quanto de forma autónoma.

Ao concluir este estágio, sou grata pela experiência que me foi proporcionada. Este estágio deu-me oportunidade de compreender o funcionamento do curso profissional de Jazz da EACMC, a sua organização, as planificações e os conteúdos abordados nas aulas. Ao mesmo tempo, com esta consciência organizacional, entendo como é individual a abordagem de material para cada aluno.

O ensino da música é uma área muito vasta e interessante. Foi gratificante ler livros de pedagogos de diversos países e artigos de colegas. Na parte que se segue, desenvolverei a minha proposta pedagógica e organizacional, incluindo um caderno prático que visa melhorar a leitura musical no contexto do Jazz.

Parte II – Investigação

5. Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz

5.1. Introdução

A minha formação musical começou em contexto de música clássica, onde a leitura à primeira vista era uma componente presente em todas as disciplinas. Líamos notação musical todos os dias e a leitura musical tornou-se tão natural quanto a leitura de textos. Quando visitava amigos, frequentemente tirávamos das prateleiras livros de partituras e divertíamos-nos a cantar romances lidos à primeira vista. Da mesma forma como tínhamos e temos acesso à literatura mundial, tínhamos e temos acesso à literatura musical mundial, mas para isso precisamos de saber o código: uma língua específica ou uma notação musical.

Recentemente quis descobrir e explorar a música étnica da Belarus. No entanto, deparei-me com escasso material gravado. Felizmente nos anos 1960-1970 foram realizadas expedições às aldeias belarussas, cujo resultado foram livros com transcrições de canções, algo semelhante ao trabalho de Giacometti em Portugal. Tive a oportunidade de olhar para as pequenas linhas com os códigos que eu soube decifrar rapidamente, folheando os livros em busca daquelas melodias de que mais gostava, da mesma forma como folheamos um livro à procura de um poema que nos faça vibrar.

No contexto jazzístico, a leitura à primeira vista não é uma ferramenta indispensável, mas é uma ferramenta valiosa. Ela auxilia na interpretação de partituras quando não há uma fonte sonora disponível, facilita na criação de arranjos, composições e leitura ágil de uma infinidade de materiais elaborados por professores dedicados. Esses educadores investiram o seu tempo para permitir que aqueles que desejam aprender possam fazê-lo em qualquer momento, a partir de qualquer lugar do mundo.

5.2. Descrição do Projeto de Investigação

Com este estudo pretendeu-se compreender o papel da leitura à primeira vista na formação de músicos no ramo do Jazz, abordando as suas dificuldades, a sua importância e a sua possível ausência no contexto jazzístico. A ideia desta investigação foi inspirada por várias conversas

sobre a competência de leitura à primeira vista no Jazz que tenho tido ao longo dos anos. Muitos músicos comentavam que as suas habilidades de leitura não eram muito sólidas e que até os assustava uma folha cheia de “bolinhas pretas”. Dada a recorrência desses comentários, surgiu a pertinência de examinar profundamente esse tema e elaborar uma estrutura e um caderno prático para auxiliar na melhoria da leitura à primeira vista no contexto jazzístico.

Para iniciar esta investigação, é fundamental definir o que entendemos por “Leitura à Primeira vista”. De acordo com o Harvard Dictionary, traduzido do Italiano como “*Prima Vista*”, trata-se da habilidade de ler e tocar uma peça musical instantaneamente, sem preparação ou estudo prévio. Essa definição está alinhada com a percepção compartilhada por diversos colegas entrevistados ao longo deste projeto. Eles consideram a leitura à primeira vista como a capacidade de decifrar notação musical em tempo real. Brianskaya (2005) caracteriza a leitura à primeira como um “esboço musical”. A autora explica que, ao executar uma peça à primeira vista, se espera que o desempenho seja próximo do caráter e do tempo original da obra, mesmo sem ter prévio conhecimento da mesma. Essa interpretação pressupõe uma execução fluente, com um fraseado musical com significado e respeito para com indicações do compositor. Dentro desse contexto, ela introduz o termo "esboço musical" para transmitir que a leitura à primeira vista não requer perfeição, mas sim a capacidade de expressar de forma clara a essência da composição em questão. Vital Otutumi (2011, p.3), no V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (Brasil), também descreveu a leitura à primeira vista como sendo ela uma contraposição a uma peça estudada. “A leitura à primeira vista é um esboço sonoro em tempo restrito, em que são comuns erros de execução, em um acontecimento 'on line' – diferentemente da performance memorizada ou 'off line' (Lehmann et al 2007). Entretanto, um mínimo expectável, é que a leitura imediata seja executada em um tempo e com uma expressão razoável, deixando de lado a mera decifração de notas; aliás, o menor espaço entre essa leitura e a performance ensaiada é o que pode identificar o leitor mais proficiente (Lehmann e Mcarthur, 2002).

Ao longo deste trabalho de investigação ir-me-ei referir à leitura à primeira vista, sendo ela um esboço musical claro, mas não necessariamente perfeito.

Dentro do cenário jazzístico, emerge uma questão fundamental: a que exatamente nos referimos quando falamos de leitura? Estamos a falar de leitura de cifra? Leitura de duas pautas em simultâneo? Leitura de uma única linha melódica? Ou talvez da leitura de uma linha melódica acompanhada de cifras?

Para alcançar a habilidade de ler duas pautas simultaneamente, muitas vezes é necessário começar pela leitura de uma única pauta com cifras, ou até mesmo por uma linha melódica isolada.

De acordo com Wait (1987), que levanta a questão “To read or not to read?” (Wait, 1987, p. 8), todos os músicos deveriam considerar a possibilidade de se tornarem bons leitores, devido a todas as vantagens que essa habilidade oferece. O autor chama a nossa atenção para a importância da capacidade de pianistas serem leitores ágeis de cifras, pois como membros de uma seção rítmica, eles se deparam frequentemente com gráficos de acordes.

As definições de leitura musical, seja de cifra, uma linha, duas linhas ou linha com cifra, fornecem uma ampla gama de abordagens para interpretar a música escrita. No contexto do ensino jazzístico, a capacidade de leitura de harmonia através de cifras torna-se praticamente indispensável para pianistas, guitarristas e baixistas. Portanto, o foco do caderno prático será justamente na linha melódica acompanhada por cifras, um formato frequentemente utilizado em standards jazzísticos.

Independentemente do tipo de leitura musical, ela é um resultado de um ouvido treinado e de outras competências adquiridas. Segundo Coker (1989), citado por Pinheiro e Bivol (2020, p. 185), os programas educacionais de Jazz atualmente enfatizam a aprendizagem por meio da audição, transcrição e imitação dos músicos conceituados na história da música. David Ake, no livro "Jazz Cultures" (2002), menciona que o reconhecido saxofonista, clarinetista e compositor Sidney Bechet recusava voluntariamente aprender notação musical. Dunscomb, J. Richard (2002) destaca a audição como fundamental para ensinar e aprender Jazz, afirmando que "ouvir é a chave para o sucesso no ensino do Jazz, abrindo a porta para compreender e amar o universo musical do Jazz".

A importância da audição é abordada em diversos livros e métodos tanto para alunos quanto para professores, sendo uma competência essencial na aprendizagem musical. Assim como na aprendizagem de um idioma, inicialmente aprendemos a ouvir e a imitar, na música, primeiro ouvimos, depois cantamos ou tocamos e somente após essa fase é que partimos para a análise, escrita e leitura musical.

Considerando essa base, a proposta pedagógica e o caderno prático serão direcionados a alunos que já possuam um ouvido minimamente treinado e habilidades para cantar e tocar piano. A

leitura à primeira vista no Piano Jazz, será abordada como um esboço musical claro, com foco em cifras e uma linha melódica.

Além da investigação do papel da leitura à primeira vista no Jazz, surgiram as seguintes questões:

Poderá a leitura de notação musical acelerar o processo de aprendizagem de um estudante no ramo Jazz?

Poderá a leitura à primeira vista ajudar a integrar outras competências, proporcionando uma literacia musical mais consciente?

Essas questões serão abordadas no final deste projeto.

6. Metodologia

O projeto foi conduzido em quatro fases distintas, cada uma contribuindo para a obtenção de uma compreensão abrangente da competência de leitura à primeira vista no contexto do Jazz.

1. Questionário:

A primeira fase do projeto consistiu na aplicação de um questionário, empregando uma abordagem qualitativa com o auxílio de um questionário estruturado. Com base na orientação de Bell (1993 p. 133), o questionário foi desenvolvido para recolher informações de 26 ex-alunos da Escola Superior de Música de Lisboa. O questionário foi composto por 14 perguntas para avaliar as perceções e experiências dos participantes em relação à competência de leitura de notação musical no contexto do Jazz.

2. Análise de Recursos Pedagógicos:

Na segunda parte da pesquisa, foi realizada uma análise dos livros e métodos de apoio pedagógico utilizados no curso profissional de instrumentista de Jazz na EACMC, instituição onde o estágio foi realizado. O objetivo desta análise foi mapear o panorama do material didático utilizado pelos professores no curso referido e compreender como a leitura à primeira vista é abordada.

3. Revisão Bibliográfica:

A terceira fase concentrou-se na revisão bibliográfica, explorando cadernos de exercícios, métodos, livros, estudos e dissertações que se dedicam à temática da leitura à primeira vista. O foco principal era compreender a organização dos manuais práticos disponíveis.

4. Elaboração da Proposta Pedagógica e Caderno Prático:

A última fase do projeto envolveu a integração das respostas obtidas a partir do questionário, a revisão bibliográfica e a análise dos materiais de ensino existentes. Com base nesse processo, foi criada uma proposta pedagógica organizada em blocos temáticos. Isso culminou na elaboração de um caderno prático, que contém uma aula experimental de exercícios projetados para desenvolver as competências necessárias para a leitura à primeira vista no Piano Jazz.

Esse manual prático poderá ser útil tanto para estudantes que desejam melhorar as suas habilidades quanto para professores como material de apoio nas suas aulas.

6.1. Questionário

O seguinte questionário foi elaborado para obter dados e uma ideia geral do relacionamento dos ex-alunos da Escola Superior de Música de Lisboa com a competência de leitura à primeira vista. Todos os vinte e seis inquiridos eram músicos com estatuto de músicos profissionais.

O questionário contou com as seguintes quatorze perguntas:

1. Qual é o seu instrumento?
2. Qual é o seu género?
3. Há quantos anos a música é a sua atividade profissional?
4. Como considera a sua leitura musical?
5. O que para si é uma boa leitura?
6. Considera uma boa leitura importante para o seu percurso musical?
7. Quando faz leitura à primeira vista o que para si é mais difícil e o que é mais fácil?
8. Sentiu que o nível da sua leitura musical o constrangeu ou limitou numa das seguintes situações? Na transcrição de um solo; Na escrita da sua própria composição; Na leitura de um livro/método com vários exemplos musicais escritos; Num ensaio com arranjos/composições escritos, vistos pela primeira vez; Em nenhuma dessas situações.
9. O que acha que a melhoria do seu nível de leitura musical poderia facilitar no seu percurso?
10. Na sua opinião para melhorar o seu nível de leitura falta-lhe: Nada; A vontade; Tenho outras prioridades; Não é importante na abordagem do meu instrumento; O tempo/Prática regular; Um método estruturado
11. Ao olhar para uma pauta, consegue ouvir com a audição interna a melodia antes de tocá-la?
12. Ao olhar para uma pauta pela primeira vez sente-se capaz de identificar os seus elementos construtivos (forma, tom, padrões em sequência, plano harmónico) e vê-la como um todo?
13. Ao fazer um ditado ouve tudo e depois escreve recorrendo à memória ou escreve em sincronia com o que está a ouvir?
14. O que pensa sobre a ligação entre a leitura e o treino auditivo?

Ao refletir sobre a leitura musical, a maioria classificou a sua leitura como razoável, mencionando as seguintes dificuldades com a matéria:

- Dificuldade em manter o tempo, ler o ritmo e compassos compostos.
- Ler as próprias notas, frases mais rápidas, intervalos grandes e saltos.
- Lidar com a harmonia quando escrita com notas em vez de cifras.
- Processar e interpretar toda a informação ao mesmo tempo, ler várias vozes ou duas claves simultaneamente.

- Interpretação de articulação e expressão.
- Ler e tocar o *walking bass* a tempo.
- Ter dificuldade em ouvir a nota antes de tocá-la.

Revelou-se que a grande maioria dos músicos enfrenta desafios na realização da leitura à primeira vista durante os ensaios com arranjos escritos. Ao contemplar a leitura musical e suas potenciais vantagens com a aquisição de um nível mais alto de competência nessa área, os músicos mencionaram os seguintes benefícios:

- Versatilidade, experiências e oportunidades profissionais novas.
- Autoconfiança e confiança dos colegas para tocar em projetos que exijam leitura.
- Redução do tempo necessário para ensaiar um tema novo (escrito).
- Habilidade de escrever o que ouço com a audição interna.
- Capacidade de ler e analisar rapidamente as partituras de repertório "clássico" para utilizar os seus elementos na improvisação.
- Capacidade de substituições nos projetos, trabalho em *big-band* ou como músico de estúdio
- Redução do nervosismo pela falta de confiança na capacidade de leitura.

Ao serem questionados sobre o que faltava para melhorarem o seu nível de leitura, os colegas responderam quase unanimemente:

“Prática regular e um método estruturado”

Os músicos que participaram nesta investigação veem a leitura musical como sendo um resultado de várias competências e não como algo separado. Ao olhar para uma pauta pela primeira vez, os questionados conseguem identificar a forma da peça, o seu tom, harmonia, padrões em sequência e ouvi-la com a audição interna, mesmo sendo parcialmente.

Através das respostas obtidas, foi possível perceber que os músicos no ramo Jazz encaram o treino auditivo como sendo o pilar nas suas atividades. A maioria também admite que o ouvido treinado é a base de competências necessárias para serem músicos. Sendo assim, a audição poderia ser abordada como uma base na aquisição de todas as novas técnicas, incluindo a leitura à primeira vista. Ao refletir sobre ligação de leitura musical e o treino auditivo, os colegas partilharam o seguinte:

- O treino auditivo é imprescindível para leitura e para tudo na música.
- Ambos podem ser abordados gradualmente em conjunto.
- Um bom treino auditivo ajuda a desenvolver capacidades composicionais e de transcrição, da mesma forma como a audição, a leitura e a escrita de uma língua mãe.
- A notação musical é a tradução de uma ideia musical para uma partitura.
- O treino auditivo ajuda a desenvolver a capacidade de entender o que se ouve, e ouvir internamente uma ideia.
- Ouvir internamente uma partitura está intimamente ligado ao processo auditivo e, nesse sentido, leitura e treino auditivo complementam-se, ajudando ao desenvolvimento da capacidade de processar a música internamente.

Ao terminar a análise de vinte e seis repostas obtidas, torna-se claro que a leitura musical não é um foco na educação jazzística, enquanto um ouvido treinado é. A partir desta ideia podemos pensar na audição e no treino auditivo como sendo eles um pilar para a aprendizagem de qualquer competência musical. Seguindo este pensamento para a criação de um método estruturado, vale a pena pensar em cada secção de exercícios com a base na audição (interna ou externa), na vocalização ou pronúncia de exercícios tanto melódicos quando rítmicos.

Continuando com a ideia da elaboração de um caderno prático, e com a base nas dificuldades expostas pelos questionados, podemos identificar as cinco competências principais a adquirir:

1. Percepção e leitura rítmica
2. Leitura de notas, frases rápidas e saltos intervalares.
3. Leitura de cifra e de acordes escritos na pauta.
4. Leitura da clave de Fá, de duas claves em simultâneo, ou de várias vozes em simultâneo.
5. Ouvido interno e a capacidade de ouvir as notas antes de tocá-las.

6.2. Recursos pedagógicos na disciplina de Piano Jazz no EACMC

Nesta fase de análise bibliográfica, foram examinados quinze livros listados como Recursos Pedagógicos no documento “Programas Modulares do Curso Profissional de Instrumentista Jazz da EACMC” (Anexo II). Para a análise desses livros foi criada uma tabela com doze colunas, divididas em três categorias:

Informação geral do livro:

- Autor
- Título
- Ano-Editora
- Idioma
- Número de páginas

Informação específica dos conteúdos e organização:

- Tema principal
- Tópicos abordados
- Apoio ao estudo
- Gravações incluídas
- Instrumento e nível adequado
- Número de capítulos

Informação específica sobre a leitura musical:

- Se é necessário saber ler a notação musical
- Se aborda a aprendizagem da leitura musical

Tabela 6 - Recursos pedagógicos na disciplina de piano Jazz no EACMC

Informação geral do livro					Conteúdos e organização					Leitura musical		
Autores	Título	Ano-Editora	Idioma	Nº de páginas	Tema principal	Tópicos abordados	Apoio ao estudo	Gravações incluídas	Nível/Instrumento	Nº de capítulos/orga nização	É necessário?	Ensina?
Aebersold, Jamey	II-V7-I Progression	1974/Jamey Aebersold	EN	105	II-V-I	II-V-I, Modos, Padrões e exercícios, Chord-Scale Progressions	Sim	Sim	Todos/In C, Bb, Eb e C Bass	Exercícios de acordo com o tema do livro	Sim	Não
Aebersold, Jamey	Rhythm Changes in All Keys	1991/Jamey Aebersold	EN	96	Rhythm Changes	Rhythm Changes, Ritmo, Padrões e frases, Harmonia, Escalas e Modos, Voicings	Sim, explica passo a passo o material sugerido	Sim, com 22 Tracks	Todos/In C, Bb, Eb e C Bass	Composições de acordo com a temática do livro	Sim	Não
Aebersold, Jamey	Turnarounds Cicles and II/V7's	1979/Jamey Aebersold	EN	62	Turnarounds	Turnaround, Padrões e frases, Harmonia	Sim	Sim	Todos/In C, Bb, Eb e C Bass	Composições de acordo com a temática do livro	Sim	Não
Bergonzi, Jerry	Developing A Jazz Language vol.6 (Inside Improvisation Series)	2003/Advance Music	EN	172	Improvisação	Teoria, Harmonia, Ritmo, Linhas melódicas, Motivos, Exercícios de Improvisação	Explica os exercícios e dá uma vasta abordagem aos componentes para a Improvisação	Sim, com 27 Faixas	Iniciante/Todos	6 Capítulos de exercícios e 5 capítulos temáticos	Sim	Não
Bergonzi, Jerry	Jazz Line vol.3 (Inside Improvisation Series)	2000/Advance Music	EN	112	Escalas Bebop	Escalas e Modos Bebop, Padrões com escalas Bebop, Antecipações, Progressões Harmónicas, Ritmo	É um livro de exercícios	Sim	Todos/In C, Bb e Eb	17 Capítulos	Sim	Não
Bergonzi, Jerry	Melodic Structures vol.1 (Inside Improvisation Series)	1994/Advance Music	EN	96	Improvisação	Padrões melódicos, Progressões harmónicas	É um livro de exercícios	Sim	Iniciantes/In C, Bb e Eb	13 Capítulos	Sim	Fala sobre a visualização no cap. III
Coker, Jerry	Elements of The Jazz Language for the developing improviser	1991/Studio 224	EN	144	Improvisação	Harmonia, Padrões e Sequências, Progressões Harmónicas, Análise	Explica os exercícios e como praticar	Sim, com 48 Faixas de exercícios	Todos/In C, Bb e Eb	14 capítulos	Sim	Não
DeGreg, Phil	Jazz Keyboard Harmony	1994/Jamey Aebersold	EN	248	Jazz Keyboard Harmony	Voicings, Progressões harmónicas, Extensões, Guide Tons, Padrões melódicos, Ritmo e fraseado, Linhas de baixo	Sim, é um método prático	Não, sugere gravações e Play Along	Iniciantes/Piano	9 Capítulos	Sim, mas não é essencial	Não
Levine, Mark	The Jazz Piano Book	1989/Sheer Music Co.	EN	312	Vasto	Voicings e Comping, Teoria, Harmonia, Modos entre outros	Dedica um capítulo para sugestões de estudo	Não	Todos/Piano	23 Capítulos	Sim	Não
Mantooth, Frank	Voicings For Jazz Keyboard	1986/Hal Leonard	EN	64	Voicings para Piano	Voicings de Piano, Harmonia e Análise	Explica o método e sugere escrever voicings (tpc) tem pautas vazias com cifra para isso	Não	Iniciante/Piano	15 capítulos	Sim, Somente voicing	Não
Mc Neely, Jim	Piano Workbook	1992/Advance Music	EN, GE, FR	96	Comping	Comping, Voicing, Harmonia	É um livro de exercícios	Inclui CD	Piano	6 composições com exercícios de comping	Sim	Não
Taylor, Mark	The Blues-10 Blues Classics (Jazz Play Along Series)	2002/Hal Leonard	EN	43	10 clássicos de Blues	Blues e Play Along	Não	Sim, com 10 Play Along	Todos os níveis/In C, Bb, Eb e C Bass	10 Clássicos de Blues	Não	Não
Transcrições	Charlie Parker Omnibook	1978/Atlantic Music Corp	EN	144	Transcrições de Solos	Transcrições de Solos	Não	Referências à gravações	Avançado/Melódicos	60 solos transcritos	Sim	Não
	The Real Book 6th edition	Hal Leonard	EN	461	Jazz Standards	Standards	Não	Não	Todos/Todos	Jazz Standards	Sim	Não

A análise revelou que a competência de leitura à primeira vista não é um foco abordado nos livros. No entanto, para a utilização eficaz desses livros, é necessário possuir habilidades de leitura de notação musical em tempo real.

O ensino jazzístico baseia-se frequentemente na aprendizagem de standards, ou seja, músicas amplamente reconhecidas no gênero, com a inclusão de muita audição de discos e auxílio de *play along* (faixas de acompanhamento). A maioria dos livros-métodos analisados inclui gravações, reforçando a importância da audição na aprendizagem do Jazz. Além disso, todos os quinze livros estão escritos em inglês (com exceção de um, que além de inglês inclui francês e alemão), indicando que a maior parte da literatura na área é produzida nesse idioma.

Em termos de estudo autônomo, os autores dos livros oferecem explicações de exercícios e dão conselhos concretos para os leitores poderem tirar o maior proveito da utilização dos métodos elaborados. Os temas abordados nos livros coincidem com as competências requeridas em instituições profissionais ou de ensino superior no ramo do Jazz.

Além de teoria e análise, três temas dominam nos livros analisados: improvisação, aspectos harmônicos e aspectos melódicos. Dentro desses tópicos, alguns exercícios são mais frequentes.

Na área da improvisação destacam-se os seguintes exercícios:

- Transcrições de Solos
- Padrões Melódicos com Diversas Bases (modos, escalas, graus específicos)
- *Guide Tones*¹⁶ e Extensões¹⁷
- *Chord-Scale*¹⁸
- Ritmo
- Antecipações¹⁹
- Sequências²⁰ e Fraseado

Para o estudo de Harmonia os exercícios geralmente abordam:

16 Guide-Tones usa-se no contexto jazzístico para as notas “guia” ou importantes. A 3ª e a 7ª de uma tríade são consideradas as Guide-Tones, porque proporcionam uma estrutura harmônica clara para a improvisação.

17 As Extensões referem-se a notas adicionais além das notas que compõem o acorde básico, assim como a nona, décima primeira e décima terceira.

18 Chord-Scale Relationship (Relação Acorde-Escala) – são escalas associadas a acordes específicos num dado contexto harmônico.

19 Antecipações são as notas tocadas ou cantadas ligeiramente antes do tempo em que seriam esperadas.

20 Uma Sequência é uma série de notas, acordes ou padrões que são repetidos ou transpostos em intervalos regulares.

- *Voicing*²¹
- Ritmo
- *Comping*²²
- Linhas de Baixo
- Progressões Harmónicas: II-V-I, *Turnaround*, *Rhythm Changes* e *Blues*

O trabalho melódico costuma incluir diversos exercícios técnicos baseados em:

- Escalas e Modos
- Escalas e Modos Bebop
- Motivos e Padrões
- Exercícios e explorações rítmicas

6.3. Métodos de leitura à Primeira Vista

Ao continuar a revisão bibliográfica, foram analisados dezoito cadernos de exercícios e métodos dedicados à temática da leitura à primeira vista. O foco desta análise era compreender a organização dos manuais práticos disponíveis e os seus conteúdos.

Além da tabela elaborada, achei pertinente realizar uma breve descrição de alguns métodos. Os livros/métodos marcados com uma estrela ao lado do nome do autor (*) serão descritos após a tabela.

²¹ Voicing é a forma de disposição de notas em acordes

²² Comping é a forma de acompanhamento harmónico, com as suas variações rítmicas e de voicings

Tabela 7 - Análise de Métodos de leitura à Primeira Vista

Informação geral do livro											
Autores	Título	Estilo(Clássico/Jazz)	Ano-Editora	Idioma	Nº de páginas	Tópicos abordados	Apoio ao Estudo	Gravações incluídas	Nível/Instrumento	Nº de capítulos/organização	Info. Adicional
Berkowitz, Fontrier, Kraft	A New Approach to Sight Singing	Clássico e Tradicional	1997/W.W. Norton and Company	EN	329	Melodias em 3 claves, Duetos melódicos, Melodias com acompanhamento de piano, Temas da literatura musical (clássica e tradicional)	Explica exercícios e como fazê-los.	Não	Voz/4 níveis	5 capítulos, Exercícios e aquecimento	Adicional Cada capítulo tem 4 partes para 4 níveis, correspondendo a um semestre de trabalho com duas aulas semanais.
Brianskaya, Faina*	Formação e desenvolvimento de habilidade de leitura à primeira vista	Clássico	2005/Klassika-XXI	RU	67		Sim	Não	Para professores de piano	-	
Campbell, Mike*	Sightsinging the complete method for singers	Ligeiro	1998/ Hal Leonard	EN	159	Ex. rítmicos, de leitura e treino auditivo.	Explica os exercícios	Não	Canto	30 capítulos	
Dandelot, Georges	Étude Du Rythme em cinq chiers (vol.3)	Clássico	1965/Alphonse Leduc	FR, EN, GE	32	Leitura rítmica nos dois sistemas, com 1-2-3 notas. O foco está no ritmo		Não	Piano ou outro/iniciante	96 exercícios	
Gartenlaub. O	18 Leçons Progressives A Chanter Em Cle De Sol	Clássico	1976/Ridau Rouge	FR	18	18 Peças para voz acompanhadas de Piano	Não	Não	Piano e Voz/Intermédio	18 peças	
Gartenlaub. O	Preparation Au Déchiffrage Pianistique	Clássico	1970/Ridau Rouge	FR	54	Exercícios de leitura de intervalos e acordes		Não	Piano/Intermédio	6 cap. De Exercícios	
Gorow, Ron*	Hearing and Writing Music	Todos os estilos	2000/ September Publishing	EN	403	O foco principal está na audição ativa	Sim	Não	Todos os instrumentos e níveis	12 partes 141 exercícios	
Hall, Cory	Sight Reading and Harmony	Clássico	2019/BachScholar	EN	Sem marcação/volume muito extenso	160 Corais a 4 vozes de Bach, análise de cadências, escalas e acordes diatônicos, independência dos dedos e legato, progressões circulares.	Recomendações para praticar os exercícios e exemplos do livro	vídeos de instruções de exercícios no wellroundedpianist.com	Piano/do iniciante a profissional	4 partes	Cada coral tem 4 versões de dificuldade (de 1º a 10º grau). Inclui exercícios de escalas, acordes, independência dos dedos, voice leading.
Harris, Paul*	Improve your sight-reading (vol.1)	Clássico	2008/Faber Music	EN	40	Ex.rítmicos, melódicos, exemplos melódicos	Sim	Não	Piano/iniciante	9 capítulos	
Kane, Brian	Creative Jazz Sight Reading-Workbook for all instruments	Jazz	2004/JazzPath	EN	94	Exercícios rítmicos, com escala de Blues	Explica os exercícios	Não	Qualquer instrumento e nível	10 lições	
Autores	Título	Estilo(Clássico/Jazz)	Ano-Editora	Idioma	Nº de páginas	Tópicos abordados	Apoio ao Estudo	Gravações incluídas	Nível/Instrumento	Nº de capítulos/organização	Info. Adicional
Krueger, Carol*	Progressive Sight Singing	Clássico e tradicional	2011/Oxford University Press	EN	562	I-exercícios rítmicos. II-exercícios melódicos	Tem explicação pormenorizada de tarefas.	Sim	do iniciante a profissional	Parte I com 22 capítulos + parte II com 24 capítulos	Habilidade de realcionar os graus da escala com a Tónica. Associação simbólica-ouço, associada ao que vejo na pauta.

Informação geral do livro											
Le Monnier, Yves	Lecture Simultanée	Clássico	1978/Alphonse Leduc	FR	15	Exercícios de leitura	Explica os exercícios e pede para cantá-los e bater as pulsações	Não	Piano/iniciante	146 exercícios sem divisões por compassos	
Ledout, Annie	Le Rythme (rythmes parlés, frappés et mélangés)	Clássico	1995/Lemoine	FR	64	Ex. rítmicos nas 2 e 3 linhas, linha melódica com linha rítmica + Ex. melódicos nas duas claves		Não		220 exercícios	
Levy, Adam*	Jazz Guitar Sight Reading	Jazz	1997/Alfred Music	EN	48	Estudos rítmicos, em forma de Blues e Duetos.	Sim, explica exercícios e como estudar	Sim, com play along.	Guitarra/intermédio	4 secções	Fala da importância de metronomo na leitura. (aconselha 2 batidas por compasso no 2 e no 4)
Mangeot, Anne-Marie	Manuel Pratique de Lecture Horizontale et Verticale	Clássico	copyright 1935/Éditions Max Eschig	FR	38	Leitura horizontal, simultânea e vertical	Aconselha tocar com Metrónomo, com o andamento cada vez mais rápido	Não	Piano ou outro/iniciante	3 cap. de exercícios	Não coloca a clave sempre, para exercícios serem trabalhados em várias claves
Philiba, Nicole	Etudes Rythmiques A 2 Parties (vol.3)	Clássico	1979/Gérard Billaudot	FR	22	Leitura melódica na direita e rítmica na esquerda		Não	Piano/intermédio	60 exercícios	
Rizzo, Jacques	Reading Jazz-The New Method for Learning to Read Written Jazz Music	Jazz	1989/Studio 224	EN	76	Exercícios e Duetos	Explica a forma de tocar o que está escrito	Inclui CD	Saxofone Alto	30 Duetos com explicação e exercícios prévios	
Smith, Hannah	Sight Reading Exercises	Clássico	1978/Hal Leonard	EN	96	Exercícios melódicos	Não	Não	Piano/iniciante	534 exercícios de 4 a 16 compassos	

Descrição de Métodos e cadernos práticos

“Formação e desenvolvimento de habilidade de leitura à primeira vista nos primeiros anos de aprendizagem de pianistas”

Faina Brianskaya (2005)

O trabalho é direcionado para professores, com a abordagem de leitura musical para crianças. No livro abordam-se vários aspetos e aptidões necessárias para formação de um músico os quais, como consequência, contribuem para a aquisição da competência da leitura musical.

Menciona-se que a leitura musical, da mesma forma como leitura de palavras, necessita de consciência fonológica. Por isso, a meta do professor é a construção de linguagem musical do aluno, antes do encontro dele com a leitura musical.

Brianskaya chama a atenção dos professores para o facto de que quando o aluno começa a ler notação musical, o desenvolvimento auditivo dele abranda ou para, em vez de tornar-se mais intensivo e poder estar sempre alguns passos à frente da leitura.

Para preparar o aluno para uma futura leitura musical é necessário proporcionar-lhe conhecimento que sintetize trabalho visual, auditivo e motor. Aqui a autora separa dois tipos de ações:

1. Ações de uma função, por exemplo rítmicas (com auxílio de jogos com palavras rítmicas ou bater de palmas com ritmos simples)
2. Ações multifuncionais (realizar um ritmo com os pés e fazer um outro ritmo com as palmas)

No seu método, Brianskaya analisa uma escrita musical que consiste em ritmo, ligação de várias alturas de sons e sintaxe musical (motivos, frases). Como é difícil conciliar todas as três componentes na fase inicial, tentaremos dispensar uma. Não podemos dispensar a sintaxe, isso porque um texto deverá ser entendido por grupos que não sejam menores do que um motivo. O ritmo também não poderá ser dispensado, pois sem organização temporal não temos música como arte. Como conclusão, na parte inicial, dispensamos o reconhecimento da altura das notas.

O método proposto começa com exercícios de consciência rítmica com o uso de sílabas para várias figuras rítmicas, formas ostinato, exercícios motores, escrita dos seus próprios exemplos, reconhecimento de temas através de padrões rítmicos e leitura rítmica. A fase de reconhecimento e consciência rítmica é acompanhada de canto e execução de melodias no instrumento, sem a utilização de material escrito na pauta.

Ao passar para exercícios melódicos é aconselhado começar com uma terceira, isso deve-se ao facto de que o intervalo da segunda é um intervalo de difícil entoação. Na continuação de desenvolvimento da leitura melódica segue-se para melodias separadas entre as duas mãos, exemplos homofónicos e em oitava, movimentos contrários e paralelos. Acresce dedilhação, variações rítmicas, estruturas composicionais quadradas e assimétricas e solmização.

Na próxima etapa é aconselhável desenvolver uma orientação tátil no teclado e uma escolha automática de dedilhação adequada. Aqui, é importante tomarmos consciência da dedilhação típica de formas técnicas, tais como escalas, progressões com arpejos, intervalos e acordes. Além disso, precisamos de fazer com que essas estruturas se tornem automáticas e façam parte do subconsciente do aluno. Para isso podem ser utilizados exercícios no tampo de piano e cartões com dedilhação marcada que começam com tons ou meios-tons, aumentando a distância entre as notas (isso sem olhar para o teclado). De seguida os exemplos musicais são apresentados sem dedilhação. Ao refletir sobre dedilhação, fala-se também sobre leitura horizontal (melodias que constam numa linha) e leitura vertical (intervalos e acordes). Nessa fase, em forma de exercícios podemos escrever palavras de forma vertical. Podemos fazê-lo numa folha ou até numa pauta com os tamanhos diversos de letras. Além disso é utilizado o método de Lawrence Sidney (1967) descrito no seu livro “Remedial Sightreading For The Piano Student”. No método utiliza-se uma folha com um retângulo estreito e outro de tamanho maior. Através do retângulo o aluno vê uma estrutura vertical, memoriza e toca, até desenvolver essa habilidade. Na fase seguinte é utilizado um retângulo maior em termos horizontais; aqui o aluno consegue ver várias estruturas verticais, interpretando-as com o seguimento horizontal.

Finalmente, para a sintaxe musical e habilidade de percepção em divisões semânticas, utilizam-se exercícios com marcações de frases, vírgulas, construções com repetições de motivos, pergunta e resposta, repetições rítmicas com alterações melódicas e construções contrastantes. Além disso, é utilizado o método de fotografia, onde o aluno olha para o exemplo por uns segundos, memoriza-o, imagina o seu som e reproduz. De seguida, enquanto o aluno toca um fragmento, olha para o próximo fragmento que esteve escondido e assim por diante.

No seu trabalho, a autora reforça que o desenvolvimento de habilidade de leitura à primeira vista está relacionado com várias competências como a audição, o ritmo, a memória, a atenção e a adaptação motora. Além disso, para ser um leitor rápido, o pianista precisa de criar memória visual, memória auditiva, memória motora e o entendimento estrutural do texto musical, que é um resultado da autoeducação.

Em conclusão Brianskaya separa 7 ideias:

1. Leitura à primeira vista representa uma reconstrução da imagem sonora preliminar que aparece na mente do músico, no ato de olhar para uma pauta.

2. Somente é possível um desempenho coerente, a partir da leitura musical, se o pianista imagina a continuação do texto musical.
3. A possibilidade de prever o desenvolvimento de texto musical depende do volume de vocabulário e da memória auditiva, visual e motora. E também da capacidade de entender o texto musical de forma estrutural, em unidades semânticas.
4. É necessário desenvolver a automação de orientação no teclado e escolha de dedilhação.
5. A habilidade de leitura musical fluente, em vários estilos, acontece com base na metodologia.
6. Os melhores resultados são observados, quando a competência de leitura à primeira vista é abordada a partir dos primeiros passos da aprendizagem do pianista. Sem que o aluno desenvolva o hábito de ler por sílabas.
7. Os princípios básicos da metodologia proposta são:
 - a) Desenvolvimento de representações auditivas.
 - b) Percepção integrada de texto musical (em forma de padrões).
 - c) Com exercícios adicionais o aluno aprende uma leitura acelerada (orientação de mãos no teclado sem o controlo visual e dedilhação).
 - d) Acumulação de formas típicas rítmicas e melódicas (de estilos diversos) na memória auditiva, visual e motora do aluno.
 - e) Preparação do aluno para situações musicais inesperadas através da assimilação de fórmulas comuns no piano.

"...habilidade de leitura deveria fazer parte do currículo não como uma disciplina separada, mas sim, fazendo igual parte de aquisição de novos conhecimentos... Mesmo que o aluno tenha um bom ouvido e facilidade nas aulas de treino auditivo, teoria e formação musical, é na aula de instrumento que acontece a síntese de conhecimento teórico e prático adquirido pelo aluno na escola."

“Improve your sight-reading”

Paul Harris (2008)

O livro é prático e está direcionado para os alunos de piano. É importante acrescentar que o autor escreveu 6 volumes só para os pianistas, além de livros práticos dedicados só a leitura à primeira vista para outros instrumentistas.

A organização do livro está feita em nove capítulos com um aumento de grau de dificuldade. Começa com figuras rítmicas de semínima, pausas da mesma duração, uso de 3-5 notas seguidas. Ao longo do livro o nível dos exercícios aumenta, adicionando variação rítmica e melódica, armação de clave, as marcações específicas de *legato*, *staccato*, acentos e fraseado.

Os capítulos do livro estão divididos em quatro partes práticas:

1. Exercícios rítmicos.
2. Exercícios melódicos.
3. Preparação de peças: onde o autor guia a nossa atenção para as pulsações, o tom e a respetiva escala, tessitura da peça, repetição/semelhança de padrões, carácter e audição interna.
4. A última parte contém exemplos melódicos de 4 ou 8 compassos com marcações de tempo e carácter. Aqui, o autor reforça a importância de pensarmos sobre o que está a ser lido musicalmente e enfatiza a preocupação com a produção de um som de qualidade ao tocar esses exemplos.

No fim deste primeiro livro os alunos aprendem a distinguir e reproduzir vários padrões rítmicos, com a colcheia sendo a figura rítmica mais curta, clave de sol e de fá na extensão de uma oitava e meia. Aprendem a entender as ligaduras de expressão e a saber organizar as notas em frases musicais, entender a armação de clave e as tonalidades, dinâmica, carácter e outras marcações específicas.

No fim do livro o autor apresenta duas listas para guiar a nossa leitura musical.

Técnica de Leitura à Primeira Vista

1. Analisar o compasso e decidir como iremos contar.
2. Reparar na armação de clave e entender as notas que iremos utilizar.
3. Reparar nos padrões com base nos arpejos e escalas.
4. Reparar nas posições das mãos e pensar nos dedos a utilizar.
5. Reparar nas marcações que irão ajudar a transmitir o carácter.
6. Contar dois compassos antes de começar a tocar.

Lista performativa

1. Manter a pulsação.
2. Continuar num tempo firme.
3. Ignorar os erros.
4. Olhar pelo menos uma nota à frente.
5. Manter as mãos numa posição que permite tocar o maior número de notas possível, sem mexer as mãos.

Ao terminar o livro, o autor relembra que ao começar uma nova leitura musical, é bom olharmos para a peça por pelo menos 30 segundos e tentarmos entender o que estamos a ver, da mesma forma como fazemos com livros com palavras.

“Sightsinging the complete method for singers”

Mike Campbell (1998)

É um método direcionado para alunos de canto. O autor aconselha praticar em grupos pequenos, ajudar-se uns aos outros e recordar que para ter uma boa leitura é necessário ler bastante, sem esquecer de se divertir. Na primeira metade do livro os exercícios e exemplos estão em clave de Sol, a partir da segunda metade o autor introduz a clave de Fá também.

O livro tem 30 capítulos, cada qual dividido em três partes práticas:

1. Exercícios rítmicos
2. Leitura
3. Treino auditivo

Na parte da leitura encontramos exemplos de quatro compassos com números dos graus. Nos exercícios de treino auditivo, dirige o foco do leitor para os intervalos, acordes de três e quatro notas, inversões, as diversas qualidades de acordes e as mini melodias construídas com essa base. Nesta parte encontramos também exercícios de reconhecimento visual de intervalos, acordes, e a escrita dos mesmos.

Nos últimos 10 capítulos, o autor acrescenta a leitura a duas vozes e, no último capítulo, podemos encontrar exemplos de canções completas. O livro termina com informação das

escalas maiores e menores, modos, ciclo de quartas e quintas para a memorização das escalas e extensão vocal, para o enquadramento das mesmas no sistema universal.

“Jazz-Guitar sight reading Etudes, studies and duets”

Adam Levy (1997)

Este método destina-se aos guitarristas Jazz e está acompanhado por um CD que o autor aconselha ouvir só depois de fazer a leitura à primeira vista.

O livro está dividido em quatro partes:

1. *Blues Etudes.*
2. *Jazz Rhythm studies.*
3. *Etudes in the style of famous Jazz tunes.*
4. *Duets in the style of popular Jazz Standards.*

No fim do método, o autor sugere continuar a ler não só os solos de Charlie Parker, Miles Davis e outros músicos de Jazz, mas também obras de música “clássica”, entre outros.

“Progressive Sight Singing”

Carol Krueger (2011)

É um livro-método extenso de 590 páginas (inclui CD) orientado para todos os instrumentistas. É um trabalho com explicação pormenorizada de tarefas e com muitos exercícios para trabalhar cada habilidade. A autora realça que o método será útil para educadores de música, compositores e regentes de coros e de outros conjuntos. A ideia principal é dar ferramentas aos alunos para o desenvolvimento e autonomia na competência rítmica e na competência melódica. Mais especificamente, trabalham-se as claves (fá, sol e dó), as tríades diatónicas e acordes de sétima, dominantes secundários, modulações e exercícios com duas e mais vozes.

O livro está separado em duas partes, que podem ser utilizadas em simultâneo.

Parte I - Exercícios rítmicos.

Parte II - Exercícios melódicos.

Os capítulos estão divididos em 4 partes:

1. Construção de ferramentas auditivas (Audição e imitação de padrões, intervalos, escalas e acordes. Habilidade de relacionar os graus da escala com a Tónica.)
2. Associação simbólica (Som que aprendemos a entender na primeira parte é transferido para o símbolo.)
3. Padrões (Padrões tonais e rítmicos preparam o ouvido e o olho para ler um novo elemento. Integração de padrões rítmicos nos elementos tonais.)
4. Exercícios (Exemplos da literatura musical clássica e tradicional.)

A organização do trabalho tem uma estrutura que reforça a construção de habilidades: é adicionado apenas um elemento novo em cada capítulo. Os elementos aprendidos são integrados em exercícios e exemplos para providenciar um constante reforço da aprendizagem. As competências musicais são aprendidas da mesma forma que as competências linguísticas: primeiro ouvimos e falamos (ou tocamos), depois lemos e escrevemos. É reforçada a ideia de que o ouvido deverá ser treinado através da audição e imitação de padrões. Padrões na música são como palavras numa língua e deverão ser aprendidas separadamente, antes da sua integração melódica.

Durante a leitura musical, Krueger aconselha a que se batam as pulsações ou se utilize um outro sistema de marcação de compasso. A autora chama a atenção para vermos e lermos padrões, em vez de processarmos o material nota por nota. Lembra a correlação positiva entre canto, ditados, memória musical e que a melhoria numa área afeta de forma positiva a outra. Aconselha, juntamente com a leitura, a compor e a receber ditados. Menciona o “Canto silencioso” como ferramenta no desenvolvimento da audição, da habilidade de pensar de forma musical sem o uso de voz externa.

A meta deste método é desenvolver a proficiência dos alunos até que já não seja necessário realizar esse exercícios sistemáticos.

Em Appendix Krueger acrescenta descrições de vários sistemas que se utilizam na aprendizagem de música (p. 537-557):

- *Takadimi.*

- NeHose-Tibbs (sistema que junta sílabas e forma numérica de contagem).
- Método Kodály.
- Sistema da Tónica Móvel de Gordon (Movable do system).
- Solmização²³ (nomear as notas segundo as relações intervalares).
- Sistema de sinais com mão (“Guidonian Hand” ou “Glover Hand”).

No final das descrições de métodos e formas de pensar, a autora afirma que todos esses sistemas são bons, desde que a sua utilização seja constante.

No site www.oup.com/us/krueger podemos encontrar exercícios adicionais, material para professores, perguntas e exercícios em formas de cartões.

“Hearing and Writing Music”

Ron Gorow (2000)

É um livro de 403 páginas, organizado em 12 partes. A escrita é dedicada a todos os instrumentistas de todos os níveis. Gorow descreve os processos auditivos e ensina a treinar o ouvido. O primeiro exemplo musical escrito numa pauta surge apenas na parte 6 do livro. Até lá, treina-se o ouvido ativo com consciência. Dedicar vários capítulos à escuta de melodias tonais e modais, intervalos e acordes. A parte 8 do livro é dedicada à transcrição e às técnicas de transcrição. Nessa parte, o autor apresenta-nos pentagramas vazios nos quais deveremos escrever melodias recorrendo à nossa memória musical. As partes 9 e 10 descrevem várias formas de notação musical e de escrita musical. Além do que já foi referido anteriormente, vamos encontrar exercícios que consistem em escrevermos na pauta os acordes dados em forma de cifra, exercícios com progressões harmónicas, *voiceleading* e orquestração.

A meta deste trabalho é:

- Entender e anotar qualquer estilo musical.
- Remover obstáculos da composição ou improvisação.

23 O uso de sílabas em associação com alturas como dispositivo mnemónico para indicar intervalos melódicos. Grove Dictionary

- Comunicar através da notação musical.
- Desenvolver a técnica de esboço musical rápido.
- Ser capaz de anotar uma ideia musical em qualquer lugar, sem o uso de instrumentos.
- Documentar e preservar o seu trabalho.
- Consolidar as suas habilidades num processo integral e subconsciente.

Conclusão:

A maioria dos métodos estão construídos por capítulos nos quais a dificuldade aumenta gradualmente. Cada um desses capítulos tem a mesma organização (subcapítulos). Por norma essa organização é a seguinte:

1. Exercícios rítmicos.
2. Exercícios melódicos (onde as notas que lemos têm as durações dos exercícios rítmicos que fizemos antes).
3. Exemplos com temas ou trechos de obras e estruturas mais próximas da realidade (onde a organização melódica e rítmica vai variando conforme o nível de dificuldade e a nossa atenção será guiada para as tonalidades, harmonia e outros aspetos musicais).

Em todos os livros os autores relembram que para aprender a ler é preciso ler. Chamam a nossa atenção para termos consciência de estarmos a fazer música e que tocar e cantar exige as mesmas competências universais que iremos usar na leitura à primeira vista. A maioria dos autores sublinha que primeiro é necessário saber “falar” e só depois aprender a ler. Primeiro dominar auditivamente, desenvolver a “escuta ativa”, e depois interligar a consciência teórica e prática.

7. Proposta pedagógica para o módulo “Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz”

Existem inúmeras abordagens no ensino do Jazz. No seu livro “Teaching of Jazz” de Coker (1989), é mencionado que mesmo após trinta e cinco anos de prática profissional, a abordagem do autor ao ensino de disciplinas de Jazz está em constante revisão e renovação. Segundo Freire (2004), uma proposta não pode ser rigidamente definida, uma vez que cada caso é único. Não há um único caminho, os caminhos são iguais ao número de caminhantes. Do ponto de vista

técnico, os objetivos de um cantor em relação à leitura não são os mesmos de um pianista ou de um trompetista. Cada instrumentista terá as suas próprias características técnicas e específicas na forma de desenvolver a leitura musical. No entanto, fundamentos musicais como formação auditiva, ritmo, capacidade de reconhecer e reproduzir padrões melódicos serão comuns a todos.

Cardoso (2007) destaca que a aprendizagem musical envolve o domínio de diversas competências, incluindo habilidades auditivas, motoras, expressivas, de leitura, performativas, cognitivas e metacognitivas. Harris (2004) fala da importância de entendermos bem cada conceito, caso contrário não teremos espaço cognitivo para decodificar, em simultâneo, várias ideias que estão em código, como na escrita musical. No artigo “Brain Mechanisms” de Altemüller, Eckart e Gruhn, Wilfried (2002) refere-se que a aprendizagem resulta numa rede onde pelo menos representações visuais, auditivas, sensoriais e motoras estão interligadas. Esse fenómeno é explicado com o conceito de plasticidade cerebral. Na continuação deste raciocínio e com o foco na leitura musical, é necessário automatizar várias competências musicais. Brianskaya (2005) recomenda técnicas para esse efeito, nomeando esse momento de “fase de leitura acelerada”, onde o aluno precisa de criar memória e vocabulário visual, auditivo e motor.

Ao abordarmos o vocabulário musical, é relevante destacar os elementos que constituem o léxico do Jazz. Conforme enfatizam Dunscomb e Hill (2002, p.97), essa parte do vocabulário jazzístico inclui escalas, acordes, padrões, modos, sequências, riffs, citações, transcrições, trechos, melodias e progressões harmónicas. É importante vincular os elementos ensinados à realidade dos alunos, garantindo que o conhecimento novo (exercícios, exemplos, peças) enriqueça a sua bagagem musical. Isso significa alinhar os exercícios melódicos ou rítmicos com os padrões dos temas que os alunos tocam e ouvem, considerando também a sua fase técnica. Ao analisar alguns standards, é possível criar exercícios com trechos melódicos, padrões rítmicos ou progressões harmónicas que transcendam a mera prática técnica e sirvam aos alunos, por exemplo, na improvisação. Em contextos de cursos estruturados, é importante coordenar o ensino em conjunto com os professores de treino auditivo e teoria para direcionar a aprendizagem dos alunos de três ou mais ângulos para garantir a compreensão e aplicação do conhecimento adquirido. No seu trabalho “Prática educativa em favor da autonomia do ser” (2004), Freire recorda que a nossa maior vontade é fazer com que os alunos se tornem independentes.

Antes de passar para a descrição do método de exercícios para melhorar a leitura à primeira vista no Piano Jazz, é importante lembrar que qualquer elemento do vocabulário musical, qualquer competência que faça parte do percurso na aprendizagem musical, naturalmente contribuirão para a leitura à primeira vista e para a literacia musical dos alunos.

Berliner (1994) observa que o caminho para a compreensão não é linear, exigindo a síntese de informações obtidas a partir de várias fontes e métodos. Cada método possui as suas limitações e benefícios. A proposta pedagógica que se segue, também terá as suas limitações e benefícios.

Partindo da análise de questionário, dos quinze livros de recursos pedagógicos da EACMC e dezoito métodos/*workbooks* dedicados à leitura à primeira vista, foi elaborada a seguinte sequência de exercícios para integrar o método de leitura musical no Jazz.

1. Exercícios rítmicos.
2. Reconhecimento de padrões melódicos.
3. *Voicing e Voicelading*.
4. Cifra e progressões harmónicas.
5. Melodia com cifras.

Destaco o ritmo no topo da sequência, porque muitos métodos voltados para a leitura à primeira vista começam com exercícios rítmicos. O ritmo também é um elemento essencial tanto no estudo de improvisação, quanto na exploração da harmonia e da melodia. A sua importância é abordada por vários pedagogos do Jazz. Andrade (2019, p.59) faz referência a Crok (1991) e Bergonzi (1998), os quais defendem a importância do pensamento rítmico. Leduc (1944, p.71) destaca que Olivier Messiaen considerava o ritmo uma parte primordial e essencial da música, dizendo que ele existia antes da melodia e harmonia.

Existem diversas abordagens para desenvolver competências rítmicas nas escolas de música. No Jazz, é comum encontrar o sistema “Takadimi”, que facilita a interiorização de figuras rítmicas por meio de sílabas específicas associadas. Na escola de Jazz Luiz Villas-Boas e na Escola Superior de Música de Lisboa, as sílabas utilizadas são “Ta” para a pulsação forte (semínima), “Ta-ka” para a pulsação forte e fraca (colcheias), “Ta-ki-ta” para tercinas e “Ta-ka-di-mi” para semicolcheias. O percussionista Pett Lockett no seu livro “Indian Rhythm For Drum Set” (2008) utiliza uma tabela com sílabas que correspondem às acima mencionadas.

PETE LOCKETT'S CUT OUTS - SET 3

The cutouts are as follows:

- A:** TA
- A:** TA
- A1:** TA (ga)
- A1:** TA (ga)
- A2:** TA
- A2:** TA
- A3:** TA (ah-ga)
- A3:** TA (ah-ga)
- B:** TA KA
- B:** TA KA
- B1:** KI DA TA KA
- B1:** KI DA TA KA
- C:** TA KI TA
- C:** TA KI TA
- C1:** TA RI KI DA TA
- C1:** TA RI KI DA TA
- C2:** TA KI DA TA KA
- C2:** TA KI DA TA KA
- C3:** TA RI KI DA TA KA
- C3:** TA RI KI DA TA KA
- D:** TA KA DI ME
- D:** TA KA DI ME
- D1:** TA TA RI KI DA TA KA
- D1:** TA TA RI KI DA TA KA
- E:** TA KA TA KI TA
- E1:** KI DA TA KA TUM TA KA TUM
- E2:** TA KA TUM KI DA TA KA TUM
- E3:** KI DA TA KA TA RI KI DA TUM
- F:** TA KI TA TA KA DI ME
- F:** TA KI TA TA KA DI ME
- F1:** TA KA KI DA TA KA TA RI KI DA TUM
- F2:** KI DA TA KA TA RI KI DA TUM TA KA TUM
- F3:** TA KA DI NA TA RI KI DA TA KA
- F4:** TA KI TA TA RI KI DA TA KA TUM

Cut all the individual units out along the dotted lines and then put them together in different orders to come up with an infinity of different phrases. Start out by making up bars of 4/4, and then move onto other time signatures.

With this sheet in particular it will be worth making a few copies. Some of the more involved longer units only appear once so this will give you more flexibility. Don't forget to combine units from sheets one and two as well. Enjoy and persevere. There is a wealth of material here!

Figura 13 - Sistema "Takadimi" por Pete Lockett

No entanto, o sistema Takadimi abordado pelos autores Hoffman, Pelto, White (1996) no artigo *Journal of Music Theory Pedagogy*, é utilizado com o "Ta" para a semínima, "Ta-di" para colcheias, "Ta-ki-da" para tercinas e "Ta-ka-di-mi" para semicolcheias.

Simple Meter						
Beat Unit	Beat Division	Borrowed Beat	Beat Subdivision	Irregular Division (5)	Irregular Division (6)	Irregular Division (7)
ta	ta di	ta ki da	ta ka di mi	ta ka di mi ti	ta va ki di da ma	ta va ki di da ma ti

Compound Meter						
Beat Unit	Beat Division	Borrowed Beat	Irregular Division (4)	Irregular Division (5)	Beat Subdivision	Irregular Division (7)
ta	ta ki da	ta di	ta ka di mi	ta ka di mi ti	ta va ki di da ma	ta va ki di da ma ti

³ Richard M. Hoffman, William L. Pelto, and John W. White, "Takadimi: A Beat-Oriented System of Rhythm Pedagogy," *Journal of Music Theory Pedagogy*, 10 (1996): 7–30.

Figura 14 - Sistema "Takadimi" pelos Hoffman, Pelto, White

Pace (1999), no seu trabalho "The Essentials of keyboard pedagogy", destaca que os aspectos cognitivos da leitura musical envolvem o reconhecimento de vários símbolos musicais e estruturas em frações de segundo. Não é possível interromper a música para analisar ou reexaminar uma determinada parte, uma vez que a música, como arte do tempo, existe sempre através da sua pulsação ou batida contínua. Essa observação é repetida na maioria dos livros analisados para a realização deste trabalho. É necessário garantir um conhecimento sólido de determinadas competências musicais antes de exigir uma atividade que envolva a junção delas, como a leitura musical.

Depois de treinar a leitura rítmica, podemos avançar para a leitura de uma linha melódica. O objetivo pretendido é o mesmo: adicionar uma competência de cada vez e relacioná-la com o conhecimento prévio. Nesse ponto, é viável utilizar os padrões rítmicos que o aluno já reconhece. Ao introduzir a leitura de notação musical, pode ser coerente começar com o movimento por graus conjuntos ou intervalos de terceira, como sugerido por Brianskaya (2005). Pace (1999) propõe começar com padrões melódicos de três notas, que se repetem ou que se movem por graus conjuntos ascendentes e descendentes. O autor também recomenda a utilização de exemplos melódicos de 4 compassos que incluam trechos de peças da literatura musical. Adicionalmente, Pace destaca a importância de os alunos lerem e reconhecerem as configurações de maneira semelhante à leitura de palavras, sem a necessidade de soletrar

cada letra ou tentar nomear cada nota individualmente. Pace salienta que os alunos devem desenvolver “o olho que ouve e o ouvido que vê”. Essa ideia de um ouvido atento e ativo é abordada pela maioria dos pedagogos. Ao refletir acerca da importância de um bom ouvido, podemos criar ou adaptar exercícios de leitura, incluindo análise harmônica, por graus, por frases ou outros aspectos, incorporando sempre o canto.

A terceira etapa da sequência de exercícios inclui *voicing e voiceleading*. Essa escolha foi feita devido às dificuldades na leitura à primeira vista de várias linhas em simultâneo. Se o nosso ponto de partida é a audição, a improvisação e outros aspectos indispensáveis na educação jazzística, é lógico e eficaz iniciar a prática da leitura vertical com estruturas que os alunos já reconhecem. Na fase de leitura de acordes na pauta, irá acontecer a visualização simbólica do som, que os alunos já reconhecem e sabem interpretar.

Além de exercícios de leitura musical, faz sentido envolver os alunos na criação de exemplos rítmicos, melódicos ou harmônicos próprios. Para esses exemplos, Gorow (2000) deixa algumas linhas ou compassos vazios. O autor sugere aos leitores que escrevam fragmentos de temas a partir da audição externa (CD). No seu caderno prático “Hearing and Writing Music” encontramos também exercícios que consistem em escrevermos na pauta os acordes dados em forma de cifra, exercícios com progressões harmônicas, *voiceleading* e orquestração. Essas ações incluem a aplicação prática da teoria, desenvolvimento da audição interna, análise e compreensão musical, desenvolvimento de habilidades de notação e a criatividade.

Na parte 4 - “Cifra e progressões harmônicas”, serão abordadas as progressões mais utilizadas no Jazz, como II-V-I, dominantes por extensão, *Turnaround*, *Rhythm Changes* e outras. Nesta secção, estaremos a interligar as competências com a leitura vertical e prática de *voiceleading*. Para consultar as progressões harmônicas típicas e várias formas de *voiceleading* existem diversos métodos, entre os quais “Chord Progressions” de Bill Boyd (1997), “Jazz Handbook” de Jamey Aebersold (2000), “How to Voice Standards At The Piano” de Mark Levine (2014).

Na parte final, “melodia com cifras”, iremos interligar todas as competências trabalhadas anteriormente. Aqui, praticaremos a leitura musical que envolve processamento linear, vertical, análise rítmica, harmônica e melódica. Nessa fase poderá iniciar-se o trabalho com a automação de algumas competências para facilitar a leitura e execução musical. Aqui, também podemos explorar a visão periférica, mencionada por Pace (1999), que no futuro irá proporcionar liberdade em ler e tocar sem a necessidade de olhar constantemente para os dedos e mãos.

Nesta sequência, poderá ser iniciado o trabalho com a memorização de um compasso, enquanto olhamos para o próximo (Brianskaya 2005).

A concluir, é pertinente retomar a relevância do ouvido treinado como um alicerce fundamental para o desenvolvimento de todas as competências musicais. Assegurar que os alunos estejam à vontade e confiantes na sua audição é uma etapa crucial, antes de avançar para a leitura à primeira vista. Convém que cada seção de exercícios tenha em conta a música que o aluno está a ouvir e a tocar, neste momento de aprendizagem. Os exercícios rítmicos devem incorporar padrões rítmicos que já estão familiarizados ao ouvido do aluno. O mesmo princípio aplica-se aos exercícios e padrões melódicos. Ao explorar a leitura melódica, é possível, simultaneamente, treinar o ouvido. Se analisarmos e cantarmos os padrões melódicos com os graus, estaremos a treinar o reconhecimento e pensamento tonal, reconhecimento simbólico (notação) e ouvido. As melodias utilizadas para treinar a leitura musical podem fazer parte dos temas que os alunos já tocaram ou reconhecem.

Para trabalharmos leitura vertical, convém começarmos com uma só clave, com acordes e *voicings* que o aluno já domina. Ao trabalharmos competência de leitura, faz todo o sentido trabalharmos a escrita também, cantando sempre o que escrevemos.

É essencial compreender as preferências dos alunos e o que lhes é mais significativo. Compreender se gostam de escrever as suas canções, de escrever transcrições de solos ou arranjos, de tocar composições específicas ou uma peça de música clássica, ou de cantar algum arranjo vocal. Essa informação vai conduzir à criação de exercícios concretos para cada competência. Além disso, convém termos em conta o desenvolvimento auditivo do aluno, realizando exercícios prévios sempre que necessário.

7.1. Descrição do caderno prático “Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz”

Este caderno é destinado a músicos que já têm noções básicas do piano e querem melhorar a sua leitura musical. Na aula sugerida, a notação irá aparecer primeiro em forma de figuras rítmicas, depois nas pautas e ao formar uma linha melódica na clave de Sol. Depois serão abordados *voicings* e *voice leading*, cifras e progressões harmónicas. Por fim iremos conseguir ler uma linha melódica acompanhada de cifras.

Esta aula está dividida em 5 capítulos com exercícios específicos que ajudarão a uma leitura musical mais consciente e aperfeiçoada.

Os capítulos são os seguintes:

1. Ritmo.
2. Reconhecimento de padrões melódicos.
3. *Voicings e voice leading*.
4. Cifra e progressões harmônicas.
5. Melodia com cifras.

O objetivo deste caderno prático não é só leitura à primeira vista, é também audição à primeira vista.

Para tocar os exemplos apresentados neste caderno prático, seguimos a fórmula:

Vejo, Ouço, Toco

Isso significa que, antes de tocar uma peça, iremos visualizar a notação musical (vejo), ouvir mentalmente o som que desejamos produzir (ouço) e, finalmente, executar a música no piano (toco). Essa abordagem irá ajudar-nos não apenas na leitura à primeira vista, mas também no desenvolvimento da nossa capacidade de ouvir e interpretar música instantaneamente.

7.3. Caderno prático – Exemplo da primeira aula

Aula 1

I - Ritmo

Nesta secção de exercícios rítmicos, iremos usar o sistema “Takadimi”, que facilita a interiorização de figuras rítmicas por meio de sílabas específicas associadas. Iremos recorrer as sílabas mais comuns:

Ta - a Ta Ta - ka Ta - ki - ta

No Jazz, a maioria das colcheias são “swingadas²⁴”. Cada interprete toca swing à sua maneira, mas, para simplificar, podemos pensar numa subdivisão ternária, dividindo cada pulsação em três partes. Assim, ao vermos duas colcheias, podemos interpretá-las como uma combinação de uma semínima seguida de uma colcheia, atribuindo à primeira nota uma duração mais longa e à segunda, uma mais curta.

$\text{♪♪} = \text{♪♪}$

Olha uns instantes para o exemplo. Tenta ouvir o ritmo com audição interna e, de seguida, pronuncia as sílabas em voz alta.

Exercício 1

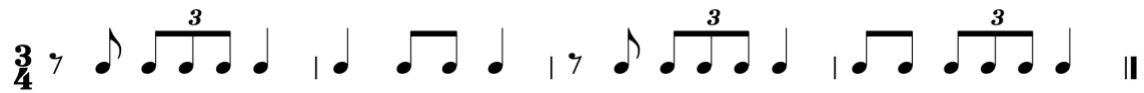
Ta Ta - ka Ta Ta - ka Ta Ta - ki - ta Ta

²⁴ A colcheia swingada (*swing feel*) consiste em alterar a duração relativa das notas, o que cria uma sensação rítmica característica do jazz. É frequentemente usada em estilos como o swing, o bebop e outros subgêneros de jazz para criar uma sensação mais descontraída e fluida.

Exercício 2



Exercício 3



Exercício 4



Faz os teus próprios exemplos com as figuras rítmicas em que estás a trabalhar.

Exercício 5



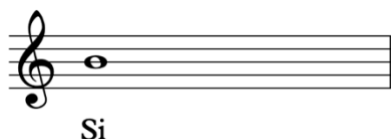
Exercício 6



Se tiveres vontade de escrever mais, usa um caderno pautado ou folhas.

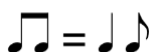
II - Padrões melódicos

Se olharmos para uma pauta de 5 linhas, veremos que a 3ª linha se encontra exatamente no meio. A nota que habita esta 3ª linha é o Si (o quinto si, se contarmos a partir da nota mais grave do piano, ou o Si acima do Dó central).



Repara que o exemplo que se segue começa no Si, desce três notas e depois sobe três notas.

Exercício 7

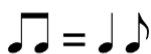


O que é importante entendermos aqui?

Que há movimentos ascendentes e descendentes.

Que quando as notas aparecem por graus conjuntos, sem saltar, identificamos esses padrões como sendo parte de uma escala. Assim podemos colocar os padrões com notas seguidas na **categoria escala**²⁵.

Exercício 8



²⁵ Na categoria escala as notas aparecem de forma seguida, sem saltos.

Partindo da nota Si, passámos pelas notas Sol e Ré, que habitam a segunda e quarta linha, respetivamente.



Agora por ordem:



Escreve um exemplo usando os padrões melódicos da categoria escala (com notas seguidas) e as figuras rítmicas desta aula.

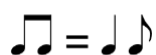
Exercício 9



Os 4 passos para tocar quase à primeira vista são:

1. Entende e pronuncia as sílabas rítmicas
2. No lugar das sílabas coloca os nomes das notas
3. Canta os nomes das notas com o ritmo certo
4. Toca a melodia no seu andamento (aquele que te permite tocar a música com uma ideia clara)

Exercício 10

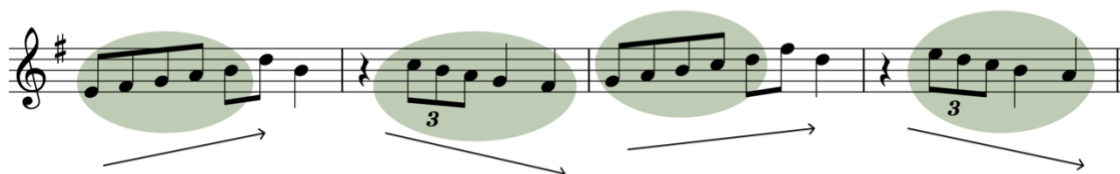


Reparaste na armação da clave?

Respeitaste o F#?

Consegues identificar os padrões ascendentes e descendentes?

Consegues identificar os padrões da categoria escala?



Ao analisar esta melodia consegues ver semelhanças rítmicas e melódicas?

Os compassos 3 e 4 repetem o mesmo motivo melódico dos compassos 1 e 2, mas uma terceira acima do original.

Na música, este acontecimento é chamado de “sequência”.



Escreve um exemplo melódico com uma sequência, padrões da categoria escala e o ritmo trabalhado nesta aula.

Exercício 11



Já reparaste que consegues tocar e cantar com todos os nomes das notas que habitam nas linhas e entre as linhas?



Tenta lembrar a ordem das notas que ficam nas linhas.

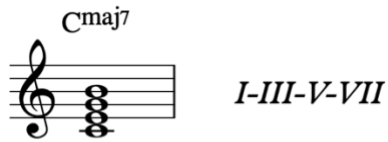
Tenta lembrar a ordem das notas que ficam entre as linhas.

Inventa pequenos motivos de 3 a 5 notas, canta-os com os nomes das notas e visualiza essas notas no piano. Podes fazer este exercício longe do piano.

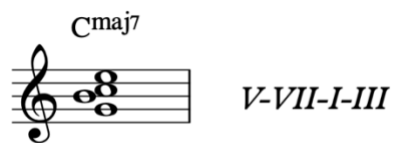
III - Voicings e Voice leading

Provavelmente já conheces vários tipos de *voicings*. Mas vamos rever algumas bases:

Voicing 1 – de 4 notas

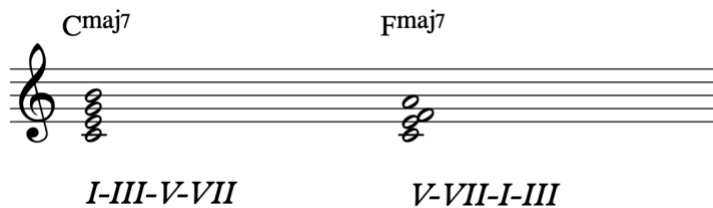


Voicing 2 – de 4 notas (a inversão do *voicing 1*)



E o respetivo *voice leading* que acontece sempre quando a distância entre os dois acordes é de uma 4ª para cima ou 5ª para baixo.

Por exemplo, desde o Dó até ao Fá são 4 passos a subir. É uma 4ª para cima. Mas, se fizermos a caminhada para baixo: Dó, Si, Lá, Sol, Fá -terá de fazer 5 passos, ou seja, uma quinta.



O *Voice leading* perfeito acontece quando temos a possibilidade de manter as mesmas notas nas mesmas vozes: Se tivermos 4 notas num acorde, podemos imaginá-las sendo 4 vozes – baixo, tenor, alto e soprano. No exemplo do *Voice leading* entre Cmaj7 e Fmaj7 as notas Dó e Mi permaneceram nas mesmas posições, nas duas notas mais graves dos acordes, na voz do baixo e na voz do tenor.

Cmaj7 Fmaj7

I-III-V-VII V-VII-I-III

Escreve os acordes de sétima (com acordes maiores, menores e dominantes) com distância de uma 4ª para cima ou 5ª para baixo, respeitando o *voice leading*.

Exemplo: Bbmaj7 – Ebmaj7; Gm7 – Cm7; D7 – G7...

Tenta fazer todas as possibilidades, serão 12 X 3 (12 tons e 3 qualidades de acordes: Maiores, Menores e Dominantes)

Exercício 12

Reparaste que quando o primeiro acorde tem os graus I-III-V-VII, o segundo terá V-VII-I-III?

E se experimentares ao contrário?

Cmaj7 Fmaj7

V-VII-I-III I-III-V-VII

O *voicing* inverteu. Se começamos com um *voicing* mais aberto, I-III-V-VII, o próximo será um pouco mais fechado, V-VII-I-III, e irás precisar de fechar a mão.

Se começarmos com o V-VII-I-III, com a mão mais fechada, o próximo acorde terá I-III-V-VII e irás abrir a mão.

Lê a cifra e tenta associá-la aos acordes escritos na pauta.

Exercício 13

Fmaj7 Bbmaj7 Am7 Dm7 D7 G7 Ebmaj7 Abmaj7



Exercício 14

Toca o Standard “*Fly Me To The Moon*” com o foco no *voice leading*. Experimenta começar a progressão harmónica com o *voicing* 1 e na segunda leitura do tema inverte o *voicing*, começando com o *voicing* 2.

IV- Cifra e Progressões Harmónicas

Nesta secção iremos analisar cifra por graus, veremos as progressões harmónicas mais comuns no Jazz e faremos transposições.

As escalas mais comuns têm 7 notas, cada uma dessas notas poderá ser pensada sendo um grau da escala. Na análise musical, os graus marcam-se com números romanos.

Se construirmos acordes em cada grau da escala, respeitando os acidentes (sustenidos e bemóis), teremos o campo harmónico dessa escala.

Vê o exemplo do campo harmónico do Ré Maior.

Repara no movimento da tua mão. Mão aberta, mão mais fechada e outra vez mão aberta.

Escreve os respetivos acordes com o *voice leading* e coloca os graus com a qualidade dos acordes.

Exercício 16

The image shows two lines of musical notation on a treble clef staff. The first line contains the following chords: Dm⁷, G⁷, Cmaj⁷, Cm⁷, F⁷, and B^bmaj⁷. The second line contains the following chords: Gm⁷, C⁷, Fmaj⁷, Fm⁷, B^bmaj⁷, and E^bmaj⁷. Each line is divided into two measures by a vertical bar line.

Toca a progressão harmónica de II-V-I em 12 tons e canta as Tónicas de cada acorde.

V-Final - Melodia com Cifra e Formas Musicais

Chegou a hora de tocarmos melodias com cifra, iguais às dos Standards do Jazz.

Para começar, usaremos uma melodia acompanhada com a progressão de II-V-I.

Lê e toca os seguintes 4 exemplos de padrões²⁶

²⁶ Do livro "The II/V/I Progression" vol.3 de Jamey Aebersold (p.34)

Exercícios 17-20

♪ = ♩

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7
IIIm7 V7 Imaj7 Imaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7
IIIm7 V7 Imaj7 Imaj7

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7
IIIm7 V7 Imaj7 Imaj7

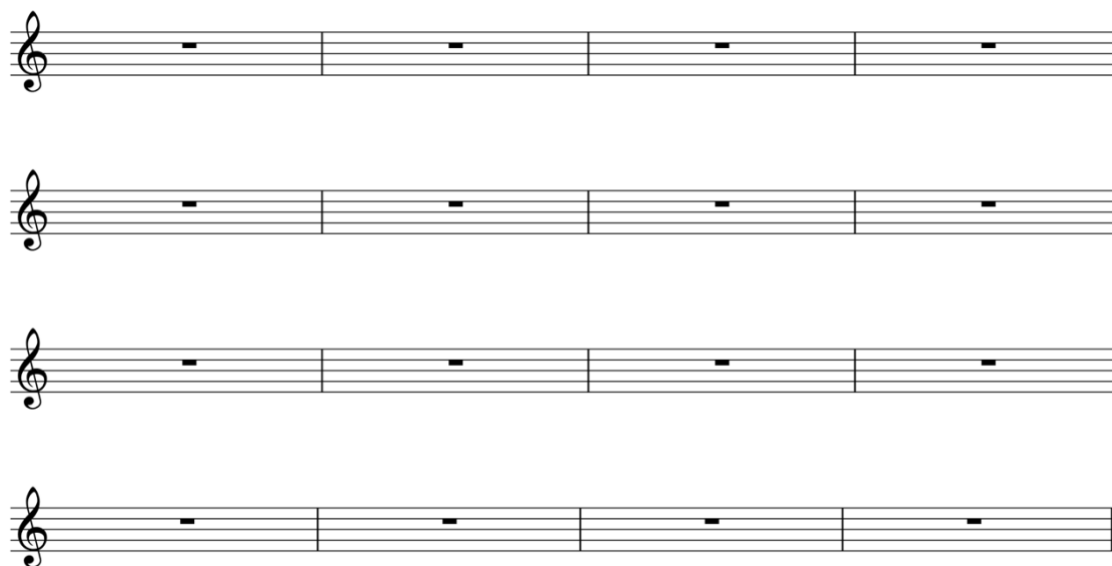
Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7
IIIm7 V7 Imaj7 Imaj7

Ainda te lembras dos 4 passos para tornar a tua leitura numa ferramenta natural?

1. Entende e pronuncia as sílabas rítmicas
2. No lugar das sílabas coloca os nomes das notas
3. Canta os nomes das notas com o ritmo certo
4. Toca a melodia no teu andamento (aquele que te permite tocar a música com uma ideia clara)

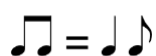
Escreve os teus exemplos melódicos para progressões de II-V-I em vários tons.

Exercício 21



Lê e toca o próximo exemplo do Jamey Aebersold.

Exercício 22



E agora um pouco de magia:

Consegues notar que quando os teus olhos reconhecem um padrão com os graus conjuntos (um padrão da categoria escala), não precisas de ler todas as notas?

Ao entender a primeira nota, basta colocar a mão e os dedos sozinhos tocarão as próximas notas da escala.

Lê e toca o seguinte exemplo com II-V-I para Fá e para Sol.

Exercício 23

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains five measures of music. The first measure has a Gm7 chord and a slur over a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4. The second measure has a C7 chord and a slur over an ascending eighth-note scale: D4, E4, F4, G4. The third measure has a Gm7 chord and a slur over a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4. The fourth measure has a C7 chord and a slur over an ascending eighth-note scale: D4, E4, F4, G4. The fifth measure has an Fmaj7 chord and a slur over a half-note chord: F4, A4. The second staff contains five measures of music. The first measure has an Am7 chord and a slur over an ascending eighth-note scale: A3, B3, C4, D4. The second measure has a D7 chord and a slur over a descending eighth-note scale: D4, C4, B3, A3. The third measure has an Am7 chord and a slur over an ascending eighth-note scale: A3, B3, C4, D4. The fourth measure has a D7 chord and a slur over a descending eighth-note scale: D4, C4, B3, A3. The fifth measure has a G7 chord and a slur over a half-note chord: G4, B3. The sixth measure has a Dm7 chord and a slur over a half-note chord: D4, F3. The seventh measure has a G7 chord and a slur over a half-note chord: G4, B3.

A dificuldade deste exemplo são as notas ligadas.

Solução: Faz primeiro com as sílabas do “Takadimi”, em voz alta. Depois fala com o ritmo certo e nomes das notas. Canta com os nomes das notas e o ritmo certo.

O exemplo que acabaste de tocar era a parte B do tema do Duke Ellington “Satin Doll”.

Agora já podemos ler o tema todo.

Satin Doll

Duke Ellington

The musical score for "Satin Doll" is presented in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score consists of several measures with various chords indicated above the notes. The first line contains four measures with chords: Dm7, G7, Dm7, G7, Em7, A7, Em7, and A7. The second line contains four measures with chords: Am7, D7, Abm7, Db7, Cmaj7, Dm7, Em7, and A7. The third line is a first ending consisting of two measures with a Cmaj7 chord. The fourth line contains four measures with chords: Gm7, C7, Gm7, C7, Fmaj7. The fifth line contains four measures with chords: Am7, D7, Am7, D7, G7, Dm7, and G7. The sixth line contains four measures with chords: Dm7, G7, Dm7, G7, Em7, A7, Em7, and A7. The seventh line contains four measures with chords: Am7, D7, Abm7, Db7, and Cmaj7. The score ends with a double bar line.

Dificuldades: Notas ligadas, pausas e ritmo difícil de ler à primeira vista.

Solução: Primeiro focar na parte rítmica: dizer as sílabas com “Takadimi” em voz alta, ouvir o tema, balançar o corpo primeiro com as pulsações fortes (1 e 3) e depois com as pulsações 2 e 4 (as pulsações normalmente acentuadas no Jazz). Pensar nas subdivisões, na figura

rítmica mais curta. Ouvir, com a audição interna, as subdivisões e ao mesmo tempo cantar (ou pronunciar) com o ritmo certo.

Dificuldades: Ler bemóis ou sustenidos.

Solução: Tocar as notas pretas no piano e cantar os nomes delas. Escrever várias notas com bemóis e sustenidos na pauta e cantá-las com os seus nomes.

Dificuldades: Acompanhar com a mão esquerda.

Solução: Separar em passos mais pequenos:

1. Tocar só os baixos.
2. Tocar os acordes com intervalo de quinta ou de sétima em vez de 4 notas.
3. Procurar II-V e II-V-I e ensinar a mão esquerda a tocar com o *voice leading*.

Exemplo: Neste tema irás usar a mesma posição da mão para os primeiros dois compassos (Dm7-G7); a mesma posição da mão para os compassos 3 e 4 (Em7 – A7); a mesma, no compasso 5 – e assim por diante.

No compasso 6 (se for difícil) podes dispensar a mão esquerda por enquanto, voltando a tocar com esta depois de te sentires confortável com o tema todo.

4. Entender se há saltos entre acordes (ou na melodia) e trabalhá-los separadamente.

Essas sugestões também facilitam a memorização e execução de temas. Ao treinarmos nosso cérebro para processar diversas informações simultaneamente e de forma mais ágil, reduzimos o tempo necessário para a leitura à primeira vista no futuro breve.

P.S.

Não te esqueças de cantar SEMPRE.

Para praticares a tua leitura à primeira vista, é bom leres e escreveres. Tudo que tiver notação musical é bem vindo: Jazz Standards, peças de música clássica, métodos e exercícios. Ao folhear os Real Books, por enquanto podes dar prioridade a composições que têm mais notas seguidas (da categoria escala). Por exemplo:

“Autumn Leaves” de Joseph Kosma e Johnny Mercer

“In The Wee Small Hours Of The Morning” de David Mann e Bob Hilliard

“Blue Moon” de Richard Rodgers e Lorenz Hart

7.3. Proposta Curricular da Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz

Dando continuidade a este trabalho, seria possível realizar um módulo de Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz e experimentar a inclusão do mesmo no curso profissional do Jazz, na licenciatura em Jazz ou em outro contexto jazzístico. A organização da disciplina poderá ser feita em conjunto e debates com os professores de outras disciplinas e alunos dos cursos. No final do módulo, poderia ser interessante a realização de um questionário, cujas respostas mostrariam se os alunos sentem mais autonomia e independência com a leitura musical, se conseguem interligá-la com outras competências e se esta ferramenta está a ajudá-los a poupar tempo e a facilitar no seu percurso musical.

A disciplina da Leitura à Primeira Vista poderá ser considerada nos seguintes moldes:

- Disciplina com estudo autodidata, por alunos e músicos profissionais.
- Integrar o Currículo Acadêmico.
- Ser listada nas disciplinas opcionais.
- Ser incluída nas disciplinas que fazem parte do curso.
- Constituir uma masterclasse, realizada em várias sessões com a duração de um ou dois meses

Proposta

Módulo: Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz (30 horas, 2 horas por semana)

Objetivo Geral:

Desenvolver as habilidades de leitura musical entre os estudantes de Piano Jazz, capacitando-os a ler partituras com fluência, compreender os elementos harmónicos (cifra), rítmicos e melódicos e integrar a leitura com a improvisação.

Semana 1-2: Introdução à Leitura Musical (4 horas)

- Contextualização histórica da leitura musical no Jazz.
- Fundamentos da notação musical.
- Compreensão das figuras rítmicas básicas.
- Exercícios de leitura rítmica simples.

Semana 3-4: Leitura de Padrões Melódicos (4 horas)

- Reconhecimento de padrões melódicos comuns no Jazz.
- Leitura de melodias simples em partituras.
- Prática de leitura com graus conjuntos.
- Incorporação de padrões melódicos na leitura.

Semana 5-6: *Voicings* e *Voice Leading* (4 horas)

- Introdução aos *voicings* de acordes no Jazz.
- Leitura de acordes e *voicings* nas partituras.
- *Voice leading* e sua importância na leitura.
- Prática de leitura vertical com acordes.

Semana 7-8: Cifras e Progressões Harmônicas (4 horas)

- Entendimento de cifras e símbolos de acordes.
- Leitura de progressões harmônicas comuns no Jazz (por exemplo, II-V-I).
- Conexão entre cifras e notação musical.
- Leitura de partituras que incluem cifras.

Semana 9-10: Melodia com Cifras e Improvisação (4 horas)

- Leitura de melodias com cifras (*leadsheets*).
- Prática de improvisação sobre melodias comuns no Jazz.
- Integração da leitura com a improvisação.
- Preparação de performances práticas.

Semana 11: Avaliação e Encerramento (1 hora)

- Avaliação final das habilidades de leitura à Primeira Vista no Piano Jazz e improvisação.
- Apresentações dos alunos.
- Discussão de estratégias para continuar a desenvolver a leitura musical.

Observações:

Cada semana incluirá sessões práticas de leitura, onde os alunos irão aplicar os conceitos aprendidos na leitura de partituras de Jazz. Para praticar essa competência, além dos exercícios rítmicos e melódicos, podemos incluir o pensamento por graus (a cantar padrões melódicos), transcrição e cópia de temas de estilos diversos (onde a escrita trabalha a leitura também), composição e arranjo (pensamento criativo e expressão musical).

Para uma aprendizagem eficiente de uma competência, é preciso encontrar qual é a sua utilidade mais prática. Cada aluno terá o seu interesse em aprender leitura musical. Entre as motivações poderão estar:

- Preparação para a gravação de um disco. Escrita de arranjos e a organização de partituras.
- Composição.
- Vontade de ler e estudar livros e métodos de pedagogos do Jazz.
- Transcrição de solos.
- O uso de transcrições específicas para o seu próprio estudo de improvisação.

A avaliação pode ser baseada na capacidade dos alunos de ler e interpretar partituras, improvisar sobre temas dados e aplicar as habilidades de leitura à Primeira Vista em outras situações.

Recursos Pedagógicos

- Livros com as melodias tradicionais portuguesas.
- Arranjos de estilos diversos.
- “Charlie Parker Omnibook”

- “Real Books” e canções da Música Popular Brasileira.
- “Hearing and Writing Music”, Ron Gorow
- “Improve your sight-reading”, Paul Harris
- “Jazz-Guitar sight reading. Etudes, studies and duets” Adam Levy
- “Progressive Sight Singing”, Carol Krueger
- “Patterns for Jazz”, Jerry Cooker
- “Sightsinging” The complete Method for singers”, Mike Campbell

Conclusão:

O caderno prático, com uma aula experimental, apresentado neste projeto de pesquisa, oferece uma base sólida para a elaboração de aulas destinadas ao desenvolvimento da competência de leitura à Primeira Vista no Piano Jazz. Ao contrário do módulo estruturado em 5 partes temáticas distribuídas ao longo de 30 horas, o caderno prático adota uma abordagem mais uniforme, onde cada aula contém todas as competências essenciais.

A opção de estruturar o módulo em cinco partes temáticas, cada uma trabalhada a cada duas semanas, representa uma abordagem diferente em relação à organização da aula do caderno prático. O módulo, com divisão de temas a cada duas semanas, oferece aos alunos a oportunidade de se concentrarem num tópico específico, por um período prolongado. Isso pode ser benéfico para alunos que desejam uma exploração mais aprofundada de cada tópico. Além disso, permite que os alunos mergulhem em cada aspecto da leitura musical, antes de passarem para o próximo tema.

Por outro lado, a abordagem uniforme do caderno prático oferece uma estrutura mais padronizada para cada aula, com a abordagem das competências essenciais em cada aula. Isso pode ser vantajoso para alunos que preferem uma abordagem equilibrada e consistente para o desenvolvimento das suas capacidades de leitura musical. Além disso, essa abordagem pode ser mais adequada para situações em que o tempo disponível para o ensino é limitado.

Ambas as abordagens têm os seus benefícios e podem ser adaptadas de acordo com as necessidades específicas dos alunos e o contexto de ensino.

8. Reflexão Final

Ao concluir esta pesquisa dedicada à leitura à Primeira Vista no Piano Jazz, tornou-se evidente que, embora essa competência não seja geralmente vista como indispensável no cenário jazzístico em Portugal, ela desempenha um papel significativo e subestimado em diversos aspetos da formação musical.

A habilidade de leitura musical é uma ferramenta valiosa que pode acelerar consideravelmente o processo de aprendizagem de estudantes de Jazz. Com frequência, por não se sentirem à vontade com a competência de leitura à primeira vista, os alunos de cursos de Jazz não utilizam materiais pedagógicos que abordem temas como improvisação, *voicing*, progressões harmónicas, composição, arranjo e muito mais.

A leitura de notação musical não só permite que os músicos compreendam rapidamente o material disponível em livros, transcrições e arranjos, mas também os capacita a escrever as suas próprias composições. Além disso, oferece aos músicos uma sensação de conforto quando se deparam com partituras.

Uma das questões fundamentais exploradas neste projeto de pesquisa foi se a leitura musical pode integrar outras competências musicais, promovendo uma literacia musical mais consciente. Acredito que a resposta seja afirmativa. A leitura à primeira vista é uma ferramenta versátil que não apenas ajuda a poupar tempo, mas também enriquece outras áreas da aprendizagem musical.

Ao pensar no futuro, tenho a intenção de expandir o caderno prático desenvolvido neste projeto, com uma maior variedade de exercícios em cada uma das cinco partes temáticas de cada aula. Além disso, seria bom complementar o caderno prático com suporte de áudio para permitir que os alunos ouçam os exemplos e desenvolvam a sua consciência auditiva.

Acredito que a aprendizagem em grupo seja mais eficaz e gratificante. Portanto, como parte do ensino da leitura musical no contexto do Jazz, pretendo explorar a prática da escrita musical a quatro mãos. Isso pode ser implementado como cifra para uma pessoa e duas linhas melódicas para outra. Para os alunos que têm a oportunidade de tocar com colegas, a partitura será suficiente. Para aqueles que estudam individualmente, seria importante criar gravações, como os populares *play-alongs*, para poderem acompanhar a sua prática de leitura musical.

Em resumo, a pesquisa e o desenvolvimento deste projeto realçaram a importância da Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz, destacando o seu papel na aceleração do processo de aprendizagem e a sua capacidade de integrar diversas competências musicais. O trabalho futuro envolverá a expansão do caderno prático, tornando-o uma ferramenta mais abrangente para o ensino da Leitura à Primeira Vista no Piano Jazz.

9. Bibliografia

9.1. Referências Bibliográficas

- Ake, D. (2002). *Learning Jazz, teaching Jazz*. In *The Cambridge Companion to Jazz* (p. 253-269). Cambridge University Press.
- Altemuller, E., Gruhn, W. (2002). *Brain Mechanisms, The Science and Psychology of Music Performance* R. Parcutt and E. E. Mcpherson (Eds).
- Andrade, F. (2019). *O papel da transcrição no desenvolvimento de competências*. [Tese de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa].
- Arôxa, Ricardo (2013). *Leitura à primeira vista no ensino e aprendizagem do violão clássico*. Revista Vórtex, Curitiba, n.2, p.110-130.
- Baker, P. (1988). *How to play Bebop*. Alfred Music.
- Bel, J. (2010). *Como Realizar Um Projecto de Investigação*. Lisboa Gradiva.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University Of Chicago Press.
- Booth, E. (2009). *The Music Teaching Artist's Bible: Becoming a Virtuoso Educator*. Oxford University Press.
- Cardoso, F. (2007). *Papel da motivação na aprendizagem de um instrumento*. Vol.127. Revista da associação Portuguesa de Educação Musical.
- Centro de Estudos Sociais (2020). *Estudo sobre praticas de participação cultural no Município de Coimbra, sob encomenda da Câmara municipal de Coimbra*.
- Coker J., Casale, J., Campbell, G., and Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz*. Lebanon, IN: Studio Publications.
- Coker, J. (1989). *The teaching of Jazz*. Advance Music.
- Dunscomb, J. R., Hill, W. (2002) *Jazz pedagogy: The Jazz educators habdbook and resourse guide* (cap. 14), Alfred Music.
- Escola Artistica do Conservatórtio de Coimbra (2017). *Projeto Educativo 2017-2021*.
- Freire, P. (2004). *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.
- Garcia, C. M. (1999), *Formação de Professores: Para uma Mudança Educativa*. Porto Editora
- Harris, P. (2008). *Improve your teaching!: Teaching beginners: A new approach for instrumental and singing teachers: The companion book to Improve your teaching!* Faber Music.

- Liebman, D. (2012). *Jazz Education In The Century Of Change: Beyond The Music. All About Jazz.*
- Nunes, B. (2020). *Género, confiança e ansiedade na aprendizagem de improvisação Jazz— Um olhar sobre três escolas do ensino intermédio em Portugal.* [Tese de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa].
- Oliveira, M. (2020). *Processos de ensino-aprendizagem sem recurso.* [Tese de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa].
- Pace, R. (1999). *The Essentials Of Keyboard Pedagogy.* Lee Roberts Publications.
- Pedroso, F. (2004). *A disciplina de Formação Musical em Debate: perspectivas de profissionais da música.* Revista Música, Psicologia e Educação N6.
- Pinheiro, R. F. (2011). *Aprender Fora de Horas: A Jam Session em Manhattan Enquanto Contexto Para a Aprendizagem do Jazz.* Acta Musicológica, 83.
- Pinheiro, R., Bivol, F. (2020). *O ensino do Jazz: uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos.* Revista Internacional em Língua Portuguesa N.º37 2020 (p173-190).
- Vieira, J. (2020). *Utilização de Repertório Português Como Veículo de Aprendizagem Formal no Ensino Profissional de Jazz: Uma Proposta Pedagógica.* [Tese de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa].
- Vital Otutumi, C. H. (2011). *Considerações iniciais sobre leitura à primeira vista, memorização e a disciplina Percepção Musical.* Anais do V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap.
- Wait, B. (1987). *Modern Jazz Piano.* Wise Publication.

9.2. Recursos pedagógicos EACMC

- Aebersold, J. (1974). *II-V7-I Progression.* Jamey Aebersold.
- Aebersold, J. (1991). *Rhythm Changes in All Keys.* Jamey Aebersold.
- Aebersold, J. (1979). *Turnarounds Cycles and II/V7's.* Jamey Aebersold.
- Bergonzi, J. (2003). *Developing A Jazz Language, vol.6.* Advance Music.
- Bergonzi, J. (2000). *Jazz Line, vol.3.* Advance Music.
- Bergonzi, J. (1994). *Melodic Structures, vol.1.* Advance Music.
- Coker, J. (1991). *Elements of The Jazz Language for the developing improviser.* Studio 224.
- DeGreg, P. (1994). *Jazz Keyboard Harmony.* Jamey Aebersold.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book.* Sher Music Co.

Mantooth, F. (1986). *Voicings For Jazz Keyboard*. Hal Leonard.

Mc Neely, J. (1992). *Piano Workbook*. Advance Music.

Taylor, M. (2002). *The Blues-10 Blues Classics (Jazz Play Along Series)*. Hal Leonard.

(1978). *Charlie Parker Omnibook*. Atlantic Music Corp.

The Real Book 6th edition. Hal Leonard.

9.3.Métodos de Leitura à Primeira Vista Analisados

Berkowitz, S., Fontrier, G., Kraft, L. (1997). *A New Approach to Sight Singing*. W.W. Norton and Company.

Brianskaya, F. (2005) *Formação e desenvolvimento de habilidade de leitura à primeira vista*. Klassika–XXI.

Campbell, M. (1998). *Sightsinging*. Hal Leonard.

Dandelot, G. (1965). *Étude Du Rythme em cinq cahiers (vol.3)*. Alphonse Leduc.

Gartenlaub, O. (1976). *18 Leçons Progressives. A Chanter Em Cle De Sol*. Ridau Rouge.

Gartenlaub, O. (1970). *Preparation Au Déchiffrage Pianistique*. Ridau Rouge.

Gorow, R. (2000). *Hearing and Writing Music*. September Publishing.

Hall, C. (2019). *Sight Reading and Harmony*. BachScholar.

Harris, P. (2008). *Improve your sight-reading*. Hal Leonard.

Kane, B. (2004). *Creative Jazz Sight Reading*. Jazz Path Publishing.

Krueger, C. (2011). *Progressive Sight Singing*. Oxford University Press.

Ledout, A. (1995). *Le Rythme (rythmes parlés, frappés et mélangés)*. Lemoine.

Le Monnier, Y. (1978). *Lecture Simultanée*. Alphonse Leduc.

Levy, A. (1997). *Jazz-Guitar sight reading*. Alfred Music.

Mangeot, A. (1935). *Manuel Pratique de Lecture Horizontale et Verticale*. Éditions Max Eschig.

Philiba, N. (1979). *Etudes Rythmiques A 2 Parties (vol.3)*. Gérard Billaudot.

Rizzo, J. (1989). *Reading Jazz*. Studio 224.

Smith, H. (1978). *Sight Reading Exercises*. Hal Leonard.

Anexos

Anexo I – Simultaneous Learning Practice Map

SIMULTANEOUS LEARNING
PRACTICE MAP
Paul Harris

The diagram features a central rectangular box with a light grey background, containing the text "Title:" and "Character:". Surrounding this central box are twelve light green ovals, each with a label. The labels are: "Rhythm" (top center), "Technique" (top right), "Memory" (middle left), "Scales" (middle center), "Posture" (middle right), "Improvising" (lower middle left), "Aural" (lower middle right), "Sight reading" (bottom left), "Theory" (bottom center), "Listening" (bottom left), "Performing" (bottom center), and an unlabeled oval (bottom right).

FABER *ff* MUSIC

Anexo II–CPJAZZ Programa-Critérios-Matrizes

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

Elencos Modulares

1.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	1
	Disciplina	Instrumento Piano	Carga horária	50h

Designação	Jazz nos anos 20 e 30 Blues e Dixieland			Módulo	1
	Horas Totais	Blocos 45min	68		
Carga Horária	50h	Blocos Semanais (90min)	2		
Conteúdos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> • Origens do Jazz - Contextualização histórica; • Introdução ao Blues; • Jazz Tradicional - Influências, músicos e repertório; • Pulsação e metrônomo; • Colcheia "swingada"; • Escala de Blues e Pentatónica; • Improvisação; • <i>Comping</i>; • Escalas maiores e menores naturais; • Acordes maiores de sétima, menores de sétima, diminutos, meios diminutos e dominantes; <ul style="list-style-type: none"> • Campo harmónico; • Progressões harmónicas; • Modos Jónio, Dórico, Mixólio e Lócrio; • II/V/I. 				
Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer e executar todas as escalas maiores e menores naturais; • Conhecer e executar todos os acordes maiores de sétima, menores de sétima, diminutos, meios diminutos e dominantes; • Desenvolver capacidades de leitura à primeira vista; • Domínio da escala Pentatónica, maior e menor, e da escala de Blues, em várias tonalidades; • Conhecer e executar o campo harmónico da escala maior em todas as tonalidades; • Conhecer e executar a progressão harmónica II-7/V7/Id em todas as tonalidades; • Conhecer e aplicar os modos Jónio, Dórico, Mixólio e Lócrio; • Domínio da forma harmónica Blues Jazz; • Conhecer e executar vários padrões rítmicos para <i>Comping</i>; • Conhecer e executar padrões melódicos simples; • Noção de pulsação e domínio rítmico (estudo com metrônomo); • Adquirir conhecimentos básicos acerca do processo de improvisação; • Noção de colcheia "swingada" (<i>Swing Feel</i>); 				
Recursos Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jazz Keyboard Harmony</i> de Phil DeGree; • <i>Piano Comping Workbook</i> de Jim Mc Neely; • <i>The Real Book Sixth Edition</i> de Hal Leonard; • <i>Jazz Play Along Vol. 03 – The Blues</i> de Hal Leonard; • <i>Rhythm Changes in All Keys – Vol. 47</i> de Jamey Aebersold; • <i>II-V-I Progression – Vol. 3</i> de Jamey Aebersold; • <i>Turnarounds Cycles & II/V7's – Vol. 16</i> de Jamey Aebersold; • <i>Inside Improvisation Vol. 3 – Jazz Line</i> de Jerry Bergonzi; • <i>Inside Improvisation Vol. 6 – Developing a Jazz Language</i> de Jerry Bergonzi; • <i>Inside Improvisation Vol. 1 – Melodic Structures</i> de Jerry Bergonzi; • <i>The Jazz Piano Book</i> de Mark Levine; • <i>Voicings for Jazz Keyboard</i> de Frank Mantooth; • <i>Charlie Parker Omnibook</i> de Michael Goldsen; • <i>Elements of the Jazz Language for the developing Improviser</i> de Jerry Coker. 				
Critérios de avaliação	Avaliação	Competências	Conteúdos	Cotação	
	Contínua 20%	Sociais	<ul style="list-style-type: none"> • Assiduidade e pontualidade; • Comportamento e relação com os outros. 	10%	
		Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> • Método e regularidade de estudo; • Gestão e organização dos materiais; • Interesse e empenho nas aulas. 	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	<ul style="list-style-type: none"> • Execução de um solo transcrito e memorizado (escolhido pelo professor); • Execução de um estudo; • Execução da escala maior e menor natural, em todas as tonalidades (duas mãos/distância de uma oitava/extensão de 4 oitavas); • Execução de acordes maiores de sétima, menores de sétima, diminutos, meios diminutos e dominantes, no estado fundamental e na 2ª inversão; • Leitura harmónica à primeira vista; • Execução do campo harmónico da escala maior em todas as tonalidades; • Execução da progressão harmónica II-7/V7/Id em todas as tonalidades, utilizando tétrades no estado fundamental e na 2ª inversão (<i>voice leading</i>); • Executar diferentes progressões harmónicas utilizando acordes do tipo: F+3º+7º e F+7º+3º (<i>voice leading</i>); • Executar os seguintes padrões melódicos: 1235 e 1253. 	35%	
Recital		<p>Exame em formato de recital avaliado por júri.</p> <p>Deverá ter a duração máxima de 30min e mínima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5. A peças deverão ser representativas o estilo/período e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.</p>	45%		
Planos de Recuperação de Faltas Justificadas	<p>Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação faltas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de faltas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das faltas.</p>				
Exame de Recuperação Modular	<p>O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por qualquer motivo, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.</p>				

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

Elencos Modulares

1.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	2
	Disciplina	Instrumento Piano	Carga horária	50h

Designação	Jazz nos anos 30 e 40 Bebop			Módulo	2
Carga Horária	Horas Totais	50h	Blocos 45min	67	
	Blocos Semanais (90min)			2	
Conteúdos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Swing Era / Bebop Style</i> (Contextualização histórica); • Pulsação e metrónomo; • Colcheia "swingada"; • Escala de <i>Blues</i> e Pentatónica; • Improvisação; • <i>Comping</i>; • Escalas maiores e menores (natural / harmónica / melódica); • <i>Left Hand Voicings</i> (tipo A+B); • Campo harmónico; • Progressões harmónicas; • Modos Jónio, Dórico, Mixólídio, Lócrio e Mixólídio b9,b13; • II/V/I. 				
Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer e executar todas as escalas maiores e menores (natural / harmónica / melódica); • Desenvolver capacidades de leitura à primeira vista; • Domínio da escala Pentatónica, maior e menor, e da escala de <i>Blues</i>, em várias tonalidades; • Conhecer e executar o campo harmónico da escala maior e da menor harmónica, em todas as tonalidades; • Conhecer e executar a progressão harmónica II/V/I (maior e menor) utilizando <i>Left Hand Voicings</i> (tipo A+B); • Conhecer e aplicar os modos Jónio, Dórico, Mixólídio, Lócrio e Mixólídio b9,b13; • Domínio da forma do <i>Blues Jazz</i>; • Conhecer e executar vários padrões rítmicos de <i>Comping</i>; • Desenvolver a capacidade de execução e aplicação de padrões melódicos simples durante os solos; • Noção de pulsação e domínio rítmico (estudo com metrónomo); • Adquirir conhecimentos básicos acerca do processo de improvisação; • Noção de colcheia "swingada" (<i>Swing Feel</i>). 				
Recursos Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jazz Keyboard Harmony</i> de Phil DeGreg; • <i>Piano Comping Workbook</i> de Jim Mc Neely; • <i>The Real Book Sixth Edition</i> de Hal Leonard; • <i>Jazz Play Along Vol. 03 – The Blues</i> de Hal Leonard; • <i>Rhythm Changes in All Keys – Vol. 47</i> de Jamey Aebersold; • <i>II-V-I Progression – Vol. 3</i> de Jamey Aebersold; • <i>Turnarounds Cycles & II/V7's – Vol. 16</i> de Jamey Aebersold; • <i>Inside Improvisation Vol. 3 – Jazz Line</i> de Jerry Bergonzi; • <i>Inside Improvisation Vol. 6 – Developing a Jazz Language</i> de Jerry Bergonzi; • <i>Inside Improvisation Vol. 1 – Melodic Structures</i> de Jerry Bergonzi; • <i>The Jazz Piano Book</i> de Mark Levine; • <i>Voicings for Jazz Keyboard</i> de Frank Mantooth; • <i>Charlie Parker Omnibook</i> de Michael Golden; • <i>Elements of the Jazz Language for the developing Improviser</i> de Jerry Coker. 				
Critérios de avaliação	Avaliação	Competências	Conteúdos	Cotação	
	Contínua 20%	Sociais	<ul style="list-style-type: none"> • Assiduidade e pontualidade; • Comportamento e relação com os outros. 	10%	
		Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> • Método e regularidade de estudo; • Gestão e organização dos materiais; • Interesse e empenho nas aulas. 	10%	
	Performativa 80%	Prova técnica	<ul style="list-style-type: none"> • Execução de um solo transcrito (escolhido pelo professor) e memorizado; • Execução de um estudo; • Escala maior, menor natural, harmónica e melódica, em todas as tonalidades (duas mãos – 4 oitavas); <ul style="list-style-type: none"> • Leitura harmónica à primeira vista utilizando <i>Left Hand Voicings</i>; • Campo harmónico da escala maior e menor harmónica, em todas as tonalidades; • Executar as progressões harmónicas: II-7/V7/IΔ e IIØ7/V7(b9)/I-7, em todas as tonalidades, utilizando <i>Left Hand Voicings</i> (A+B); • Executar diferentes progressões harmónicas utilizando acordes do tipo: F+3º+7º e F+7º+3º (<i>voice leading</i>); • Executar os seguintes padrões melódicos: 3521 e 5312. 	35%	
Recital		<p>Exame em formato de recital avaliado por Júri.</p> <p>Deverá ter a duração máxima de 30min e mínima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5. A peças deverão ser representativas o estilo/periódico e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.</p>	45%		
Planos de Recuperação de Falhas Justificadas	<p>Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação faltas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de faltas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das faltas.</p>				
Exame de Recuperação Modular	<p>O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.</p>				

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Elencos Modulares

3.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	5
	Disciplina	Instrumento Piano		Carga horária
				45h

Designação	Jazz a partir dos anos 70 Electric, Jazz Fusão, Latin			Módulo	5
Carga Horária	Horas Totais	45h	Blocos 45min		
Blocos Semanais (90min)				2	
Conteúdos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Electric, Fusion e Latin</i> - Contextualização histórica; • <i>Voicings (Shell; Drop; Rootless; Polychords);</i> • <i>Comping;</i> • <i>Blues;</i> • <i>Rhythm Changes;</i> • <i>Bebop Style;</i> • Piano solo; • <i>Latin Jazz Piano (Montuno);</i> 				
Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer e desenvolver a capacidade de aplicação dos diferentes <i>Voicings (Shell; Drop; Rootless; Polychords);</i> • Conhecer e executar vários padrões de <i>Comping;</i> • Domínio da forma <i>Blues Bop;</i> • Domínio da forma <i>Rhythm Changes;</i> • Domínio da forma AABA; • Desenvolver capacidades de construção de solos (linguagem <i>Bebop</i>, desenvolvimento motivico, padrões, entre outros elementos); • Desenvolver a capacidade de performance a solo (<i>Solo Piano Techniques</i>); • Conhecer e executar diferentes <i>Montunos;</i> • Desenvolver a capacidade de leitura à primeira vista de diferentes peças; • Desenvolver a capacidade de improvisação em diferente repertório de dificuldade adequada; 				
Recursos Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jazz Keyboard Harmony</i> de Phil DeGreg; • <i>Piano Comping Workbook</i> de Jim Mc Neely; • <i>The Real Book Sixth Edition</i> de Hal Leonard; • <i>Jazz Play Along Vol. 03 – The Blues</i> de Hal Leonard; • <i>Rhythm Changes in All Keys – Vol. 47</i> de Jamey Aebersold; • <i>II-V-I Progression – Vol. 3</i> de Jamey Aebersold; • <i>Turnarounds Cycles & II/V7's – Vol. 16</i> de Jamey Aebersold; • <i>Inside Improvisation Vol. 3 – Jazz Line</i> de Jerry Bergonzi; • <i>Inside Improvisation Vol. 6 – Developing a Jazz Language</i> de Jerry Bergonzi; • <i>Inside Improvisation Vol. 1 – Melodic Structures</i> de Jerry Bergonzi; • <i>The Jazz Piano Book</i> de Mark Levine; • <i>Voicings for Jazz Keyboard</i> de Frank Mantooth; • <i>Charlie Parker Omnibook</i> de Michael Goldsen; • <i>Elements of the Jazz Language for the developing Improviser</i> de Jerry Coker; 				
Critérios de avaliação	Avaliação	Competências	Conteúdos		Cotação
	Contínua 20%	Sociais	<ul style="list-style-type: none"> • Assiduidade e pontualidade; • Comportamento e relação com os outros; 		10%
		Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> • Método e regularidade de estudo; • Gestão e organização dos materiais; • Interesse e empenho nas aulas; 		10%
	Performativa 80%	Prova técnica	<ul style="list-style-type: none"> • Execução de um solo transcrito e memorizado (sugerido pelo professor); • Execução de um <i>Comping</i> transcrito e memorizado (sugerido pelo professor); • Execução de dois estudos; • Execução das formas harmónicas <i>Blues</i> e <i>Rhythm Changes</i>, em várias tonalidades; • Execução de <i>Montunos</i> estudados; • Execução das escalas estudadas; • Execução de frases típicas (<i>licks</i>) em todas as tonalidades; • Leitura à primeira vista; • Execução de diferentes progressões harmónicas; • Execução de modos estudados; • Execução de padrões melódicos estudados; • Execução de <i>voicings</i> estudados; • Execução de campos harmónicos estudados; 		35%
Recital		Exame em formato de recital avaliado por Jurí. Deverá ter a duração máxima de 30min e mínima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5. O recital terá de contar obrigatoriamente com 3 peças de estilo definido : 1 médios swing; 1 balada; 1 bebop/Rhythm Changes/Blues. A 4ª e 5ª peça, facultativa, poderá ter como estilo um tema modal, latin, "coltrane Changes", moderno ou original.		45%	
Planos de Recuperação de Faltas Justificadas	Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação faltas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de faltas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das faltas.				
Exame de Recuperação Modular	O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivo, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.				

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

Elencos Modulares

3.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	6
	Disciplina	Instrumento Piano	Carga horária	25h

Designação	Jazz a partir dos anos 70 Free Jazz			Módulo	6
Carga Horária	Horas Totais	25h	Blocos 45min		
		Blocos Semanais (90min)		2	
Conteúdos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> • A Evolução do Jazz – Contextualização histórica, raízes, linguagem, influências e figuras importantes. • História do instrumento e sua abordagem no jazz. • Teoria Musical dos diferentes tópicos inseridos nos conteúdos práticos do recital da Prova de Aptidão Profissional (PAP). 				
Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> • Construção do recital da PAP devidamente articulado com o trabalho escrito. • Pulsação e metrônomo. • Análise, transcrição e execução de solos, linhas, comping e/ou temas. • Audição de excertos musicais relevantes. • Leitura, imitação e interpretação de temas. • Técnica instrumental: linguagem, respiração, sonoridade, articulação, afinação, acentuação, dinâmica. • Técnicas de Improvisação. • Técnicas de Composição/Arranjo. • Questões aliadas à performance. 				
Recursos Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> • Partituras • Material de som • Projetor de imagem/vídeo • Livros • CDs, DVDs • Metrônomo, Afinador 				
Critérios de avaliação	Avaliação	Competências	Conteúdos	Cotação	
	Contínua 20%	Sociais	<ul style="list-style-type: none"> • Assiduidade e pontualidade; • Comportamento e relação com os outros; 	10%	
		Trabalho	<ul style="list-style-type: none"> • Método e regularidade de estudo; • Gestão e organização dos materiais; • Interesse e empenho nas aulas; 	10%	
Performativa 80%	Recital	Exame em formato de recital avaliado por Júri. O aluno deverá apresentar no mínimo 5 temas e no máximo 8 temas relacionados com o trabalho escrito da PAP. Deverá ter a duração mínima de 30 minutos e máxima de 40 minutos. As peças deverão ser representativas do estilo/período e intérpretes/compositores abordados ao longo do módulo, em estreita articulação com o trabalho escrito da PAP.		80%	
Planos de Recuperação de Faltas Justificadas	Poderão ser exigidos trabalhos escritos ou tarefas práticas para recuperação faltas justificadas. Os trabalhos e as tarefas serão avaliados e ponderados no campo da avaliação contínua. O aluno não poderá exceder um número de faltas injustificadas superior a 10% do número total de aulas por módulo, ficando com a avaliação, caso positiva, congelada até recuperação das faltas.				
Exame de Recuperação Modular	O aluno poderá requerer a realização de um exame de recuperação caso não consiga, por quaisquer motivos, concluir o módulo no decorrer do seu normal período. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.				

Anexo III–Oficina “Produção de um álbum de forma autónoma”.

Produção de um álbum de forma autónoma

<https://prezi.com/view/XUNIZD92wjFGpPdJw7d9/>

- Ideia – 5’
- Passo 1 (Produção) – 4’
- Passo 2 (Estúdio) – 2’
- Passo 3 (Edição) – 7’
- Passo 4 (Mistura-Comunicação-Master) – 7’
- Intervalo: uma canção, tocada só no piano + gravações em quarteto na fase de edição
- Passo 5 (Capa) – 10’
- Está quase (Autorizações e Códigos) – 4,3’
- Financiamento? – 5’

A ideia de gravar um Álbum é um momento de euforia:

- Decidi lançar um disco que será o meu cartão de visita, será um disco com o qual vou concorrer aos festivais, será para oferecer aos amigos, será para contribuir para o crescimento de uma fonoteca com as obras de um certo compositor ou estilo...

Há imensas razões para gravar um disco, mas se o fazemos sozinhos, de forma autónoma, é bom sabermos algumas coisas para tornar este percurso um pouco mais previsível.

Se já estás a pensar sobre gravação, anteriormente já foi possível pensar no próprio projeto que irás gravar: no conceito deste projeto, na composição (própria ou de outra pessoa ou *free*), na instrumentação e nos arranjos.

Há possibilidade de gravar um concerto *Live* (multipistas), posteriormente editar e saltar logo para a fase da capa.

E há a forma “normal/clássica” de ir a um estúdio e aí gravar o disco. Desta forma, podemos garantir um resultado mais elaborado, mais limpo, “mais perfeito”.

Antes de irmos ao estúdio há muito para pensar. Por exemplo:

- Que material levar?

- Qual seria a ordem dos trabalhos para facilitarmos as gravações?
- Iremos tocar algo com metrónomo (com o *click*)? Se sim, qual é o andamento?
- Haverá alguma Guia (midi, ou instrumental)?

Passo 1

Produção artística e quem irá participar

Ao iniciar o processo de conceção do disco, além da composição e arranjos é bom pensarmos sobre as pessoas envolvidas (além dos próprios músicos).

- O que é que cada pessoa faz?
- O técnico é só técnico de gravação ou vai fazer edição e mistura?
- Quem coordena?
- Haverá um produtor musical, ou tomamos decisões todos juntos?

Produção musical

Um/a produtor/a musical pode ajudar-te na fase de pré-gravação (o ideal), ou quando já tem algo gravado.

Ela(e) poderá sugerir-te pensar e experimentar fazer um arranjo de vozes, sopros, incluir eletrónica, usar determinados ritmos ou efeitos, repensar a própria composição (acrescentando ou eliminando algumas partes do tema).

O próprio produtor pode também tocar no disco.

Passo 2

Estúdio

- Perceção diferente do som
- Coisas para preparar
- Procurar a forma de se sentirem confortáveis

Passo 3

Edição

É uma fase na qual temos de ter muita paciência, força mental e força de vontade.

É o momento da escolha dos *takes*, corte e costura, *fades*, afinações, ruídos, ajustes de ritmo/*kick* (para estarmos todos a tocar juntos, se for necessário).

Aqui selecionamos o que fica.

Podemos montar, a partir de vários *takes*, o take perfeito, o que não é sempre possível porque a emoção, a energia muda de um *take* para o outro.

Nesta fase é bom, quando possível, sair da sessão de gravação com o material pré selecionado. Isto significa que depois da gravação precisamos de ORGANIZAR O MATERIAL! Esse trabalho é essencial.

Se estivermos a gravar durante dois dias o álbum inteiro (isso porque os estúdios são caros e temos só aquele tempo para gravarmos tudo) - saímos felizes do estúdio, com vários gigas de material bem gravado. Está tudo certo e temos muito material, que de certeza vai servir para o disco acontecer. Mas...se não estivemos a apontar, ou já a selecionar as faixas que correram bem, imaginem só a quantidade de faixas (vezes instrumentos) que temos de ouvir...

Resumo:

- Durante a gravação tentem apontar as faixas que saíram melhor.
- Tentem falar com o técnico, para entender a forma de numerar as faixas: 2_3_456.78. Nome do instrumento e o dia, cronológico? Nome do tema, instrumento e número do take? Ao compilar os *takes*, colocamos um outro nome, mantendo o padrão da nomenclatura.
- Ao chegar a casa (se não for possível fazer ainda no estúdio), ouçam as gravações e apontem os takes desejáveis. Isso ajuda também para o caso de precisarem de regravar ou picar algo (se ainda têm mais um dia de estúdio).

Essas preparações de material são essenciais para seguirmos em frente, seja para a Mistura ou para o passo de Pós produção: Gravação por cima (Vozes, instrumentos convidados, eletrónica).

Passo 4

Mistura

Preparação:

É de bom tom enviarmos o **material certo e bem organizado** para o técnico que irá misturar o Álbum:

- Os instrumentos no lugar certo: com os tamanhos dos takes iguais (os técnicos chamam isso a zero – significa que cada faixa começa do zero, e quando vamos colocá-las todas no mesmo projeto (softwares como *Logic*, *Protools* ou outros) eles irão tocar ao mesmo tempo).
- Os instrumentos separados (cada faixa com um instrumento só, sem outros instrumentos, ou efeitos, ou *reverbs* que possam ter ficado na faixa).
- No caso da voz é possível cortar as partes onde ninguém canta, porque naqueles momentos há sempre barulhos da boca, de mexermos, etc.

A própria mistura (falando de forma muito simples) serve para equilibrar os volumes, colocar os efeitos e criar um ambiente desejável.

Antes da mistura é importante conversar com o técnico e dar-lhe algumas referências:

- Tipos de sons, isto é, “A vibe”- a sensação, o tipo de sentimento que queremos transmitir e causar no ouvinte.

Esse passo facilita a direção do trabalho, para que ele caminhe para o lugar desejado.

Mais um assunto para termos em mente é o Tempo da resposta. Sem o devido direcionamento há possibilidade de o resultado demorar bastante. Nós não queremos que o Cd demore uma eternidade para sair, por isso temos de direcionar o processo.

Todos os passos dessa caminhada são um processo criativo. E pode não ser saudável que demore muito.

Para podermos acompanhar decentemente a mistura, além de muita paciência na escuta, precisamos de boas colunas ou fones. Se ouvirmos com o som do computador... não haverá possibilidade de avaliarmos o trabalho do técnico. Não é necessário termos um sistema de

som em casa, um par de bons fones chega. Os fones de preferência não devem ter graves reforçados.

Comunicação

Como me faço entender? Como quero o som? Quero alguns trechos com o som mais baixo, mais alto, mais presente, envolvente, mais longe?

Ao comunicar, para fazer a nossa ideia chegar ao destino, é bom procurar uma forma agradável e respeitosa de falar. Só assim podemos conseguir passar pelas fases todas e conservar certa clareza do pensamento e saúde mental.

Sejam cuidadosos convosco e com as pessoas que estão a trabalhar convosco.

Vão acontecer momentos (e podem ser muitos) em que vocês se vão desentender com alguém.

A comunicação é uma ciência. O melhor que podemos fazer, se há algum desentendimento, é explicar outra vez, e outra, e mais uma, falar com outras palavras e sempre com calma, carinho e respeito.

Master

Antes de seguir para a masterização, as faixas precisam de ter um código ISRC (informação no final do documento).

A masterização muitas vezes é subestimada. Essa fase não é só uma questão técnica. Pode mudar bastante o som. O processo passa (falando de forma simples) por comprimir e equalizar o som. O resultado depois da masterização pode criar um som mais brilhante, ou mais aveludado, ou mais escuro. Por isso a masterização também precisa de referências. Isso para não acontecer algo que nós não queremos depois de todo o processo e trabalho que fizemos até ao momento.

Passo 5

Capa

Cd, Vinil ou digital?

A Capa não é menos importante de que o conteúdo (som). A capa é a forma visual de como será identificado o seu trabalho áudio.

Existem várias opções de concepção da capa, e como há muitas opções é mais difícil escolher. Ela pode ser uma foto, bordado, origami, ilustração, imagem feita com outras técnicas: serigrafia, cianotipia, uma colagem. A embalagem pode ser feita em madeira, plástico, sem plástico, cartão ou metal.

Da mesma forma que preparamos o material (organizamos e limpamos) para entregar ao técnico que irá fazer misturas, preparamos também para o designer.

É ótimo para todos (mesmo para a nossa organização) termos algumas pastas organizadas:

- Uma pasta com os áudios
- Uma com as fotos e vídeos (do processo de gravação, estúdio)
- Uma com os textos (Sobre o projeto, músicos, composição, arranjos, biografias, agradecimentos, letra das canções, poetas, compositores, quem participou em cada tema)
- As referências visuais para a capa, da mesma forma como no Master e Mistura, devem ser transmitidas ao designer: As cores, os materiais, o contexto no qual a música foi criada.

O designer irá ajudar com a disposição de material (abas, bolsa, livrete, tipo de papel). Claro que é melhor estar presente e conversar sobre o que fica e onde fica.

- Uma capa com uma, duas, três bolsinhas?
- O disco dentro de uma bolsa ou que encaixa numa base de plástico ou num outro material?

Impressão (gráfica)

Antes de passar para a impressão das cópias, imprima uma e verifique se há sombras indesejáveis (no caso de ter feito uma digitalização para a imagem da capa), se as cores estão bem, se os tamanhos dos desenhos, letras e disposição de objetos estão dentro das folhas.

Está quase

Registo e Autorização

Ao termos o disco na mão ainda não significa que o processo chegou ao fim.

Existem casos em que, legalmente, não podemos imprimi-lo sem a autorização...

- Será que existe música de outros autores no CD?
- Será que utilizamos letra de um poeta que morreu há menos de 70-100anos?
- Há um arranjo de um tema de um outro compositor?

Se sim, temos de nos informar sobre quem gere os direitos desses compositores e poetas.

Pode ser até a própria família (no caso de o autor já não estar vivo), mas para chegar até essas pessoas, temos de contactar as organizações de autores que representavam o autor durante a vida dele(a).

Muitas vezes a própria entidade/editora que representa o autor, ou a família, cede a autorização sem cobrar nada, enviando um documento de autorização para a publicação da obra com a nossa interpretação e com o nosso arranjo.

Entidades Em Portugal

- SPA (Sociedade Portuguesa de Autores)
- IGAC (Inspeção Geral das Atividades Culturais)
- GDA (Gestão dos Direitos dos Artistas)
- Audiogest (Associação para a Gestão e Distribuição de Direitos)
- AMAEI (Associação de Músicos Artistas e Editores Independentes)
- One Level Up (Distribuidora Digital Portuguesa)

ISRC

Em primeiro lugar vais precisar de registar a obra na tua associação (em Portugal é a SPA), emitindo o código ISRC (código do registo) através da Audiogest.

Código ISRC –(International Standard Recording Code) é um código exclusivo assignado a uma gravação específica (CD, vídeo, ficheiro áudio, etc). Este número é usado para rastrear e verificar informações específicas sobre uma gravação, incluindo:

Nome do artista, Título da faixa (canção), Título do álbum, Nome da editora, UPC.

Só deve haver um ISRC atribuído a uma gravação e nunca deve ser reutilizado noutra gravação.

Code Identifier	Country Code (2 characters)	Registrant Code (3 characters)	Year of Reference (2 digits)	Designation Code (5 digits)
ISRC	JM	K40	14	00212

Os ISRCs são usados por serviços de música digital, como o Spotify, e por sociedades de gestão coletiva, como a SPA ou a GDA. Isso para que a sua faixa seja devidamente identificada e protegida.

Em Portugal a atribuição destes códigos pode ser tratada com a **Audiogest**. Para isso, é necessário enviar lhes um mail e seguir os passos necessários para obter os seus códigos ISRC. O serviço é gratuito.

A [AMAEI](#) facilita a obtenção dos códigos ISRCs aos seus associados.

Financiamento?

Todo o processo de que estivemos a falar é demorado, exige esforço da nossa parte e tem um custo monetário alto:

Estúdio; Técnico; Mistura; Master; Convidados; Produção (musical, artística, marketing etc.); Capa (design e arte); Autorizações; Registo da obra; Impressão...

Existem várias plataformas online de financiamento coletivo. Em Portugal a mais popular é a PPL.

O financiamento coletivo consiste em lançar uma campanha (através da plataforma escolhida), colocando um vídeo, um texto e várias recompensas pelos donativos que os seus amigos e amigos dos amigos poderão fazer.

É um ótimo modelo utilizado em todo o mundo e não só para gravação de álbuns, mas sim, para todos os projetos independentes de todas as áreas.

Outra opção são apoios locais:

Câmaras Municipais

Organizações Culturais

Estúdios que têm apoios para gravar projetos independentes

Existem também alguns concursos a nível nacional como: DGArtes e GDA. A GDA (gestão de direitos de autor) tem, duas vezes por ano, o concurso para o financiamento de gravação.

Há quem consiga um apoio da Câmara (do Vereador da Cultura), oferecendo convites para um concerto (concerto inteiro, discos) em troca de gravação.

Lançamento

Podes lançar o teu trabalho nas plataformas digitais. Não são todas as plataformas que te permitem fazer upload da tua música. Por exemplo, a plataforma Bandcamp permite, e o Youtube também.

Se quiseres enviar a tua música para várias plataformas de uma vez, irás precisar de uma plataforma de distribuição digital. Neste momento em Portugal já existe uma plataforma que faz este serviço. É a One Level Up Music - <https://onelevelupmusic.com/>

Se decidiste imprimir o teu CD, poderás vendê-lo:


- Nos concertos
- Na plataforma Bandcamp
- Através das redes sociais ou outros canais próprios
- Nas livrarias ou lojas dos teus conhecidos
- Se tiveres uma *Label*, eles terão seus canais de venda

Anexo IV–Certificado de formador

CERTIFICADO DE FORMADOR

Certifica-se que, no dia 22 de fevereiro de 2021, Katerina L'Dokova participou como formadora, na oficina online promovida pelo curso profissional de instrumentista de jazz, subordinada ao tema: "Produção de um disco de forma independente".

Coordenador de Curso



Direção

