Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2019

Mauro Joaquim Torres Ribeiro

Estratégias de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicadas à guitarra jazz

Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2019

Mauro Joaquim Torres Ribeiro

Estratégias de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicadas à guitarra jazz

Relatório de Estágio realizado no âmbito da disciplina de Prática Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor Luís Alberto Cordeiro de Figueiredo, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família e aos meus alunos

o júri

presidente

Prof.(ª) Doutora Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Massimo Cavalli
Professor Auxiliar, Universidade Lusíada de Lisboa (arguente)

Prof. Doutor Luís Alberto Cordeiro de Figueiredo
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Ao Prof. Doutor Luís Figueiredo a ao Prof. Doutor Paulo Perfeito pela orientação, disponibilidade e partilha de conhecimentos. À direção da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra pelo apoio e permissão na realização deste projeto. Ao Prof. Graciano Pinto pela disponibilidade e apoio. Aos colaboradores entrevistados Luís Figueiredo, Paulo Perfeito, Mário Delgado, Jeff Davis e Miguel Amado pela disponibilidade e partilha de conhecimentos. À Vanessa Oliveira pelas traduções feitas. Ao Márcio Silva por toda a ajuda inicial. Aos alunos que permitiram que este trabalho fosse possível. À minha família por todo o apoio.

palavras-chave Improvisação, modos da escala maior, guitarra jazz, metodologia

resumo

Improvisação. Este é o termo que simultaneamente torna o jazz único, irreverente e desafiante, e por outro lado constitui um pretexto para a procura de uma metodologia eficaz no contexto letivo. Capacitar um aluno de ferramentas técnicas e teóricas, estimulando em simultâneo as suas capacidades criativas, constitui uma dança metodológica cujo resultado se deve refletir na independência e destreza do executante.

O desenvolvimento de estratégias que permitam ao aluno assimilar os conteúdos lecionados e posterior integração com outras estruturas técnicas e cognitivas é um processo contínuo e que deve passar muitas vezes pelo estudo de metodologias de outros docentes. Nem sempre a exploração metodológica se deve resumir a um caminho singular, mas resultar duma amálgama de diferentes processos oriundos de fontes distintas. O presente trabalho advém de uma recolha de diferentes estratégias metodológicas do ensino da improvisação no jazz modal aplicadas à guitarra jazz. Propõe-se aqui que essas estratégias permitem em particular a consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior.

Este trabalho consiste, assim, no estudo de diferentes metodologias e posterior recolha e integração de estratégias, com o objetivo de desenvolver um método único e eficaz.

keywords Improvisation, modes of the major scale, jazz guitar

abstract

Improvisation. This is the term that simultaneously makes the jazz unique, irreverent and challenging, and on the other constitutes a pretext for the research of an effective methodology in the school context. To enable a student of technical and theoretical tools, simultaneously stimulating his creative abilities, constitutes a methodological dance whose result must be reflected in the independence and dexterity of the performer.

The development of strategies, which allow the student to assimilate the contents taught and later cast with other technical and cognitive structures, is a continuous process and that must often pass through the study of methodologies of other teachers. Not always the methodological exploration should be summarized in a singular path, but be the result of an amalgamation of different processes from different sources.

The present work comes from a collection of different methodological strategies of the improvisation teaching in the modal jazz applied to jazz guitar. It proposed here that those strategies allow in particular the consolidation of the learning of the major scale modes. Therefore, this study is a study and gathering of different methodologies, and integration of strategies, with the goal of developing a unique and effective method.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO GERAL *1*

PARTE I - PROJETO EDUCATIVO *3*

INTRODUÇÃO *3*

1 CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA *4*

1.1 Improvisação no jazz **5**

1.2 História do jazz Modal **12**

1.3 Abordagens pedagógicas **14**

2. ENTREVISTAS *20*

2.1 Miguel Amado **23**

2.2 Luís Figueiredo **24**

2.3 Jeffery Davis **26**

2.4 Paulo Perfeito **28**

2.5 Mário Delgado **30**

2.6 Análise das entrevistas **32**

3. MÉTODO *33*

3.1 Participantes **35**

3.2 Especialistas **37**

3.3 Materiais **39**

3.4 Procedimento **40**

4. RESULTADOS e ANÁLISE *47*

4.1 Guilherme **47**

4.1.1 Avaliação somativa 48

4.1.2 Avaliação Formativa 54

4.2 Pedro **56**

4.2.1 Avaliação Somativa 57

4.2.2 Avaliação Formativa 63

5. DISCUSSÃO *65*

6. CONCLUSÃO *67*

PARTE II - PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA *68*

7. RELATÓRIO *69*

7.1 Entidade Acolhedora – Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC) **69**

7.1.1 Breve História 70

7.1.2 Contextualização externa 71

7.1.3 Caracterização da Instituição acolhedora 73

7.1.4 Planos curriculares 75

7.2 Plano anual do aluno em prática de ensino supervisionada (PES) **77**

7.2.1 Prática pedagógica de coadjuvação letiva e participação na atividade pedagógica do orientador cooperante 79
7.2.2 Organização de atividades e participação ativa em ações realizadas no âmbito de estágio 80
7.2.3 Objetivos e programa curricular 81
7.2.4 Guilherme 83
7.2.5 Pedro 86
7.2.6 Joana 90
7.2.7 João 94

7.3 Prática Pedagógica de coadjuvação letiva 100
7.3.1 Guilherme 100
7.3.2 Pedro 109

7.4 Participação em atividade pedagógica do orientador cooperante 119
7.4.1 Joana 119
7.4.2 João 123

7.5 Atividades organizadas 127
7.5.1 Workshop de jazz manouche 127
7.5.2 workshop de introdução ao jazz na academia de música de Cantanhede 129
7.5.3 Workshop de introdução ao jazz no conservatório de música de Águeda 130

7.6 Participação e organização de ações realizadas no âmbito da prática pedagógica 132
7.6.1 Workshop com diego pablo cortez e jonatan szer 132
7.6.2 V semana aberta do jazz 134

7.7 Autoavaliação 138

8. CONCLUSÃO 140
9. LISTA DE REFERÊNCIAS 140

ANEXOS (CD-ROM)

ANEXO 1 – Consentimento informado
ANEXO 2 – Projeto educativo
ANEXO 3 – Plano anual de formação
ANEXO 4 – Elencos modulares de guitarra Jazz do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz
ANEXO 5 – Transcrição das entrevistas dos colaboradores
ANEXO 6 – Portaria 225/2012 do Diário da República, 1ª Série – Nº 146 – 30 de Julho de 2012
ANEXO 7 - Decreto-Lei nº 139/2012 do Diário da República, 1ª Série – Nº129 – 5 de Julho de 2012
ANEXO 8 – Portaria 243/2012 do Diário da República, 1ª Série – Nº 156 – 13 de Agosto de 2012
ANEXO 9 – Plano curricular de guitarra clássica do Curso Básico e Secundário de Música da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
ANEXO 10 – Portaria 1040/2010 do Diário da República, 1ª Série – Nº 195 – 7 de Outubro de 2010
ANEXO 11 – Cartaz do Atelier de Música Latino-Americana
ANEXO 12 – Cartaz do Workshop de Jazz Manouche na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
ANEXO 13 – Declaração do Conservatório de Música de Águeda de realização de Workshop de Introdução à guitarra Jazz
ANEXO 14 – Declaração da Academia de Música de Cantanhede de realização de Workshop de Introdução ao Jazz

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 – MODOS OBTIDOS COM O MÉTODO DIATÓNICO CONSTRUÍDOS A PARTIR DA ESCALA DE DÓ MAIOR 15
FIGURA 2 - MODOS OBTIDOS COM O MÉTODO CROMÁTICO A PARTIR DA NOTA FIXA DÓ 16
FIGURA 3 - EXEMPLOS DE EXERCÍCIOS DO LIVRO "PATTERNS FOR JAZZ" 17
FIGURA 4 - COMBINAÇÕES DE "PLAY/REST APPROACH" 19
FIGURA 5 - EXEMPLO DO EXERCÍCIO PLAY/REST APPROACH DO LIVRO "HOW TO IMPROVISE", DE HAL CROOK 19
FIGURA 6 - MODELO DE DOCUMENTO DE AVALIAÇÃO SOMATIVA DOS ESPECIALISTAS 34
FIGURA 7 - MODELO DE DOCUMENTO DE AVALIAÇÃO FORMATIVA 35
FIGURA 8 - ESTRUTURA HARMÓNICA DO TEMA "FLAMENCO SKETCHES" 43
FIGURA 9 - CRONOGRAMA GERAL E DE CONTEÚDOS DO ALUNO GUILHERME 45
FIGURA 10 CRONOGRAMA GERAL E DE CONTEÚDOS DO ALUNO PEDRO 46
FIGURA 11 - AVALIAÇÃO DA ESPECIALISTA ANDREIA SANTOS RELATIVAMENTE AO ALUNO GUILHERME 49
FIGURA 12 - AVALIAÇÃO DO ESPECIALISTA JOÃO FIRMINO RELATIVAMENTE AO ALUNO GUILHERME 51
FIGURA 13 - AVALIAÇÃO DO ESPECIALISTA FERNANDO RODRIGUES RELATIVAMENTE AO ALUNO GUILHERME 53
FIGURA 14 - RESUMO DOS RESULTADOS DAS AVALIAÇÕES DOS ESPECIALISTAS DO ALUNO GUILHERME 54
FIGURA 15 - AVALIAÇÃO DA ESPECIALISTA ANDREIA SANTOS RELATIVAMENTE AO ALUNO PEDRO 58
FIGURA 16 - AVALIAÇÃO DO ESPECIALISTA JOÃO FIRMINO RELATIVAMENTE AO ALUNO PEDRO 60
FIGURA 17 - AVALIAÇÃO DO ESPECIALISTA FERNANDO RODRIGUES RELATIVAMENTE AO ALUNO PEDRO 62
FIGURA 18 - RESUMO DOS RESULTADOS DAS AVALIAÇÕES DOS ESPECIALISTAS DO ALUNO PEDRO 63
FIGURA 19 - PLANO ANUAL DE FORMAÇÃO 78
FIGURA 20 - OBJETIVOS E PROGRAMA DO 1º GRAU DO CURSO BÁSICO DE GUITARRA CLÁSSICA 91
FIGURA 21 - MATRIZ DO TESTE DE AVALIAÇÃO INTERCALAR DO 1º E 2º GRAU 91
FIGURA 22 - CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DE GUITARRA CLÁSSICA – AVALIAÇÃO CONTÍNUA 93
FIGURA 23 - CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DE GUITARRA CLÁSSICA – AVALIAÇÃO SOMATIVA 94
FIGURA 24 - OBJETIVOS E PROGRAMA DO 8º GRAU DE GUITARRA CLÁSSICA 95
FIGURA 25 - MATRIZ DO TESTE DE AVALIAÇÃO INTERCALAR - 6º, 7º E 8ºGRAU 96
FIGURA 26 - MATRIZ DA PROVA GLOBAL DO 8º GRAU 97
FIGURA 27 - CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DE GUITARRA CLÁSSICA - AVALIAÇÃO CONTÍNUA 98
FIGURA 28 - CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DE GUITARRA CLÁSSICA - AVALIAÇÃO SOMATIVA 99
FIGURA 29 - AVALIAÇÃO DO ALUNO GUILHERME NO MÓDULO 1 108
FIGURA 30 - AVALIAÇÃO DO ALUNO PEDRO NO MÓDULO 3 119
FIGURA 31 - FOTO DE WORKSHOP DE GYPSY JAZZ 128
FIGURA 32 - FOTOGRAFIAS DA OFICINA DE MÚSICA LATINO-AMERICANA 133
FIGURA 33 - FOTOGRAFIAS DA V SEMANA ABERTA DO JAZZ 137

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 - CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS DO ALUNO GUILHERME 41
TABELA 2 - CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS DO ALUNO PEDRO 42
TABELA 3 - LISTA DE GRAVAÇÕES INICIAIS 44
TABELA 4 - LISTA DE GRAVAÇÕES FINAIS 47
TABELA 5 - AVALIAÇÃO FORMATIVA DO ALUNO GUILHERME 56
TABELA 6 - AVALIAÇÃO FORMATIVA DO ALUNO PEDRO 64
TABELA 7 - NÚMERO DE ALUNOS DE INICIAÇÃO 73
TABELA 8 - NÚMERO DE ALUNOS CURSO BÁSICO DE MÚSICA 73
TABELA 9 - NÚMERO DE ALUNOS CURSO BÁSICO DE DANÇA 73
TABELA 10 - NÚMERO DE ALUNOS CURSO SECUNDÁRIO DE MÚSICA 74
TABELA 11 - NÚMERO DE ALUNOS CURSO SECUNDÁRIO DE CANTO 74
TABELA 12 - NÚMERO DE ALUNOS CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE JAZZ 74
TABELA 13 - PERCENTAGEM DAS AULAS DADAS E ASSISTIDAS PELO PROFESSOR ESTAGIÁRIO 80
TABELA 14 - ATIVIDADES ORGANIZADAS E PARTICIPAÇÃO EM AÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DO ESTÁGIO 81
TABELA 15 - CARGA MODULAR DO CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE JAZZ 82
TABELA 16 – CONTEÚDOS TEÓRICOS DO 1º E 2º MÓDULOS 83
TABELA 17 – OBJETIVOS GERAIS DO 1º E 2º MÓDULOS 83
TABELA 18 - MATRIZ DE RECUPERAÇÃO DO MÓDULO 1 84
TABELA 19 - MATRIZ DO EXAME DE RECUPERAÇÃO DO MÓDULO 2 85
TABELA 20 - CONTEÚDOS DA PROVA TÉCNICA DOS MÓDULOS 1 E 2 86
TABELA 21 – CONTEÚDOS TEÓRICOS DOS MÓDULOS 3 E 4 86
TABELA 22 – OBJETIVOS GERAIS DOS MÓDULOS 3 E 4 87
TABELA 23 - MATRIZ DE RECUPERAÇÃO DO MÓDULO 3 88
TABELA 24 - MATRIZ DE RECUPERAÇÃO DO MÓDULO 4 89
TABELA 25 - CONTEÚDOS DA PROVA TÉCNICA DOS MÓDULOS 3 E 4 90
TABELA 26 - PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DO MÓDULO 1, REFERENTES AO 1º ANO DO CURSO PROFISSIONAL DE JAZZ 101
TABELA 27 - PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DO MÓDULO 2, REFERENTES AO 1º ANO DO CURSO PROFISSIONAL DE JAZZ 102
TABELA 28 – PLANO DE AULA Nº1 DO ALUNO GUILHERME 104
TABELA 29 - RELATÓRIO DE AULA Nº1 DO ALUNO GUILHERME 104
TABELA 30 - PLANO DE AULA Nº2 DO ALUNO GUILHERME 105
TABELA 31 - RELATÓRIO DE AULA Nº2 DO ALUNO GUILHERME 106
TABELA 32 - PLANO DE AULA Nº3 DO ALUNO GUILHERME 107
TABELA 33 - RELATÓRIO DE AULA Nº3 DO ALUNO GUILHERME 108
TABELA 34 - PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DO MÓDULO 3, REFERENTES AO 2º ANO DO CURSO PROFISSIONAL DE JAZZ 110
TABELA 35 - PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DO MÓDULO 4, REFERENTES AO 2º ANO DO CURSO PROFISSIONAL DE JAZZ 111
TABELA 36 - PLANO DE AULA Nº1 DO ALUNO PEDRO 113
TABELA 37 - RELATÓRIO DE AULA Nº1 DO ALUNO PEDRO 114
TABELA 38 - PLANO DE AULA Nº2 DO ALUNO PEDRO 115
TABELA 39 - PLANO DE AULA Nº2 DO ALUNO PEDRO 116
TABELA 40 - PLANO DE AULA Nº3 DO ALUNO PEDRO 117
TABELA 41 - PLANO DE AULA Nº3 DO ALUNO PEDRO 118
TABELA 42 - PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO PARA O 1ºGRAU DO CURSO DE MÚSICA 120
TABELA 43 - RELATÓRIO DE AULA Nº2 DA ALUNA JOANA 121
TABELA 44 - RELATÓRIO DE AULA Nº4 DA ALUNA JOANA 122
TABELA 45 - RELATÓRIO DE AULA Nº6 DA ALUNA JOANA 123
TABELA 46 - PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO PARA O 8ºGRAU DO CURSO DE MÚSICA 124
TABELA 47 - RELATÓRIO DE AULA Nº1 DO ALUNO JOÃO 125
TABELA 48 - RELATÓRIO DE AULA Nº2 DO ALUNO JOÃO 126

TABELA 49 - RELATÓRIO DE AULA Nº3 DO ALUNO JOÃO 126
TABELA 50 - PROGRAMA DA SEMANA ABERTA DO JAZZ 135

NOTA PRÉVIA

Esta dissertação segue a ortografia do Acordo Ortográfico de 1990. As palavras em línguas estrangeiras foram colocadas em itálico, bem como os títulos das obras apresentadas. Subtítulos aparecem entre aspas verticais. A norma de citação utilizada é APA 6ªedição. Para simplificar o processo de escrita, optei por utilizar a sigla EACMC para designar a Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra. Todas as traduções foram realizadas por Vanessa Oliveira.

INTRODUÇÃO GERAL

O presente trabalho foi desenvolvido no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada, integrada no Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro.

Este encontra-se dividido em duas partes, sendo que a primeira, que inclui os capítulos de 1 a 4, é referente ao projeto educativo, previamente aprovado na disciplina de Metodologias de Investigação em Educação. Aqui é explorada toda a componente teórica inerente ao tema da presente dissertação e necessária para a proposição de uma nova opção metodológica. Após a revisão bibliográfica, foram realizadas entrevistas e posteriormente analisadas, concluindo no desenvolvimento do método de investigação e revisão dos resultados obtidos.

Na segunda parte, que coincide com o capítulo 7 encontra-se o relatório de estágio, que foi desenvolvido de acordo com o plano anual de formação, discutido e aprovado pelos orientadores científicos e cooperante da instituição de acolhimento para o ano letivo de 2016/2017. Além da caracterização da instituição acolhedora e apresentação de planos curriculares, são ainda apresentados os alunos inseridos na prática de ensino supervisionada, bem como, os relatórios das aulas enquanto professor estagiário e assistente, e as atividades organizadas. Esta parte finda com uma breve avaliação do desempenho dos alunos e uma autoavaliação do professor na prática de ensino supervisionada.

PARTE I - PROJETO EDUCATIVO

INTRODUÇÃO

Os cursos profissionais de instrumentista de jazz estão cada vez mais presentes no panorama nacional de ensino artístico. Como exemplos, podemos observar o Conservatório da Jobra (Branca, Albergaria-a-Nova) criado em 2010, o Conservatório de Música de Coimbra em 2011, e a Academia de Música de Alcobaça e a Escola Básica e Secundário da Bemposta, em Portimão, ambas em 2012. "O número de músicos de jazz em atividade em Portugal na segunda década do século XXI reflete a grande quantidade de estudantes que encetaram a sua vida profissional na sequência de aprendizagem formal nestas várias instituições." (Figueiredo, 2016, p. 256)

Estes cursos surgem como programas pedagógicos que visam dotar os discentes de ferramentas teóricas e práticas, bem como sociais. Todas as unidades curriculares são desenvolvidas no sentido da aquisição de noções de âmbito profissional, através da inclusão de projetos extracurriculares com oportunidades de execução musical em espaços externos ao campus, e também com o objetivo de constituírem um plano de formação teórico-prática para posteriores candidaturas ao ensino superior.

A disseminação do jazz pelo mundo ao longo do séc. XX e a forma como codificou a improvisação para posterior transmissão sistematizada são dois dos fatores que, segundo Luís Figueiredo, "(...) granjearam ao jazz o estatuto de língua franca da improvisação, subalternizando outras práticas musicais improvisadas mas de escopo geográfico mais limitado e/ou sem um código sistematizado que pudesse assegurar a sua transmissão e o seu crescimento" (2016, p. 77).

No conjunto de componentes ligados diretamente à improvisação, facilmente se encontram diferentes conteúdos que se revelam essenciais à mesma. O jazz modal, cujo conceito será posteriormente explorado no presente documento, "(...) foi um movimento estético e artístico importante na história do jazz. Teve o seu início no final dos anos 1950 e veio oferecer uma alternativa ao paradigma que se havia instalado nos anos 1940 com o *bebop*" (Perfeito, 2016, p. 45).

Esta investigação consiste na recolha de metodologias associadas ao ensino e consolidação dos modos da escala maior no jazz modal. Numa primeira instância, foi realizada uma pesquisa bibliográfica procurando manuais tidos como referências metodológicas na área do ensino-aprendizagem do jazz. Numa segunda fase, procedeu-se à realização de entrevistas a cinco professores de jazz, considerados nomes relevantes no panorama nacional. Após a recolha das suas metodologias e posterior análise, foram aplicadas as estratégias de ensino dos modos da escala maior a dois alunos do Curso Profissional de jazz do Conservatório de Música de Coimbra de níveis diferentes. Para se proceder a uma análise comparativa e conclusão relativa à viabilidade metodológica, foram feitas duas gravações áudio de solos executados pelos alunos, a priori e a posteriori da metodologia aplicada, que foram avaliadas por três docentes da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC).

1 CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

Para desenvolvimento e implementação de uma metodologia que permita a consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior da improvisação aplicada à guitarra jazz, é essencial que primeiramente se estabeleça uma contextualização teórica e conceptual. Segundo Adom, Hussein e Adu—agyem (2018, p. 438) essa contextualização traça um caminho para a investigação e oferece uma base para estabelecer a credibilidade da mesma. A contextualização teórica serve como um guia para construir e suportar uma investigação, dando-nos a estrutura para abordar uma dissertação do ponto de vista filosófico, epistemológico, metodológico e analítico. Esta contextualização consiste na teoria (ou teorias) selecionada que sustenta o plano desenhado com o objetivo de explorar o tópico proposto, bem como os conceitos e definições dessa teoria que consideramos relevantes (Grant & Osanloo, 2014, p. 13).

Partindo deste ponto, torna-se pertinente uma contextualização concetual que ofereça uma estrutura lógica de interligação de conceitos centrais à temática em causa. Não é simplesmente uma listagem de conceitos, mas antes uma forma de identificar e construir um quadro epistemológico e ontológico (Grant & Osanloo, 2014, p. 17). A

exploração do campo concetual permite descrever a relação entre os conceitos principais de um estudo (Adom et al., 2018, p. 349).

Neste ponto será exposta uma breve contextualização teórica, que constituirá uma base para a construção da metodologia, precedida por uma exploração conceptual de alguns conceitos relevantes ao tema. Iniciando com a tentativa de definição do conceito de improvisação dentro do estilo jazz, segue-se uma pesquisa sobre o jazz modal e, subsequentemente, outros conceitos inerentes ao mesmo. Para finalizar serão apresentadas algumas abordagens metodológicas, presentes na bibliografia de referência, no âmbito de estratégias de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação.

1.1 IMPROVISAÇÃO NO JAZZ

A improvisação é, numa definição simplificada, "música que não é escrita ou composta, e é parte integral de uma variedade de géneros musicais, estilos e culturas (Hickey, 2015, p. 426). Steve Lacy[1] definiu-a como uma frescura e como uma qualidade que não podem ser alcançadas através da escrita musical; como um movimento espontâneo, que está relacionado com o limite, com o vislumbrar do penhasco, encarar o fundo desconhecido e estar preparado para dar o salto (Bailey, 1992, p. 57). É um processo multidimensional que promove uma simbiose entre as capacidades técnicas e criativas dos músicos, para criação de uma peça musical original e única.

O carácter em tempo real da performance exerce uma pressão sobre o executante para criação/composição imediata e espontânea, sendo que o processamento de informação deve concluir-se na construção de uma sonoridade fluida. O objetivo reside na criação de um movimento de comunicação entre componente racional e emocional, onde a mecanização da componente técnica se torna vital para a construção imediata de um espaço criativo. No entanto, parece não existir um ponto de concordância no

[1] Steve Lacy (Steven Norman Lackritz), saxofonista, nasceu a 23 de Julho de 1934 e faleceu a 4 de junho de 2004. https://www.theguardian.com/news/2004/jun/10/guardianobituaries.artsobituaries1

encontro de uma definição objetiva do conceito, pois, apesar da existência de um número considerável de bibliografia no que concerne a metodologias de ensino, a definição precisa de improvisação parece estar ausente da literatura etnomusicológica recente (Bailey, 1992, p. 49).

A improvisação é "(...) uma das práticas musicais mais formativas estimulando a sensibilidade melódica, harmónica, rítmica e expressiva. Em adição, há um completo envolvimento do performer na produção de uma peça musical coesa utilizando capacidades de perceção, composição e performance" (Hickey, 2015, p. 427). Assente num processo essencialmente criativo e de comunicação não-linguística, ela passa de um papel introspetivo e individual para um âmbito interpessoal e de construção coletiva, denotando a improvisação como um mecanismo de desenvolvimento social (Sawyer in Biasutti, 2017, p. 2). Berliner (in Biasutti 2017, p. 2) afirma que além do respeito pelas normas musicais, os músicos devem adaptar-se às normas e dinâmicas do coletivo, visto que a improvisação é uma ação interpessoal que é desenvolvida entre músicos que cooperam para a criação extemporânea de uma peça musical.

No continente africano as "músicas, técnicas instrumentais, repertório e dança eram aprendidos informalmente através da observação e imitação" (Palmer, 2013, p. 3). Após a migração para os Estados Unidos, a população Afro-Americana manteve as suas tradições musicais, adaptando as suas sonoridades a novas formas de música que se tornaram uma "expressão da própria vida, e da vida espiritual – as suas vitórias e derrotas" (Campbell, 1991, p. 177), criando a base para o aparecimento do jazz como movimento musical revestido de contextos socioeconómicos e culturais da altura.

Segundo Bailey, o jazz constituiu um grande marco na revitalização da música Ocidental do séc. XX. Este género que, no seu início, estava associado a uma grande vitalidade e era detentor de uma grande importância musical e social, serviu para relembrar o músico ocidental de que a performance musical e a criação musical não eram atividades necessariamente separadas e que a improvisação constituía o maior nível de expressão musical (1992, p. 48). As "ideias para improvisação de jazz são derivadas de esboços ou quadros esqueletais de notação, onde a inspiração áurea

frequentemente tem precedência sobre a nota escrita, dando ao jazz a sua qualidade característica de expressão livre" (Campbell, 1991, p. 177). Consequentemente, a sua definição e consequente execução transcendem a mecânica de exploração melódica e rítmica dentro de sequência harmónica tocada ao longo de uma medida de tempo regular (Bailey, p.48). Tem de haver uma relação em tempo real com parceiro ou grupo, onde o músico prevê, percebe e reage ao que outros fazem de um modo complexo (Schober & Spiro, 2014, p. 1).

No passado a aprendizagem informal era um dos aspetos mais relevantes no ensino da improvisação no jazz: uma das partes mais cruciais consistia na presença assídua em concertos. No entanto, esta forma de aprendizagem passou para plano secundário aquando do desenvolvimento de programas formais para ensino do jazz (Biasutti, 2017, p. 3) .

Segundo Ricardo Pinheiro, a aprendizagem informal do jazz constitui um dos principais caminhos metodológicos na formação dos seus músicos:

> "Apesar da institucionalização gradual do estudo do jazz nos E.U.A ao longo da segunda metade do século XX, as *jam sessions* continuaram a constituir um importante contexto de aprendizagem dos músicos de jazz em Nova Iorque. Muitos, principalmente aqueles pertencentes a gerações mais velhas, defendem que o jazz deve ser aprendido em contextos informais – nas ruas, bairros e clubes. O contrabaixista da "banda da casa" da *jam session* do Lenox Lounge, Andy McCloud, afirma que os conservatórios e universidades privilegiam o ensino de aspetos teóricos em detrimento de outros mais práticos, o que torna a aprendizagem formal do jazz demasiado académica, e por isso, incompleta." (Pinheiro, 2012, p. 95)

A aprendizagem num contexto informal ultrapassa a execução, sendo valorizada a observação e audição de outros músicos como forma complementar da participação nas *jam sessions*:

> "A aprendizagem em *jam sessions* tem lugar não só através da participação musical, como também a partir da observação do desempenho de outros músicos. No decurso do trabalho de campo verifiquei que os músicos que se encontravam na audiência

> observavam atentamente o desempenho dos seus colegas, com a finalidade de estimularem a sua própria criatividade e maturidade musicais. Esta aprendizagem é essencial para uma cabal compreensão das dimensões mecânica, simbólica, social e emocional da música." (Pinheiro, 2012, p. 86)

Nas palavras de Derek Bailey, "a improvisação goza da curiosa distinção de ser ao mesmo tempo a atividade musical mais praticada e a menos reconhecida e compreendida. Embora se encontre hoje presente em quase todas as áreas da música, há quase uma total ausência de informação sobre ela"[2] (1992, p. 4). Tendo em conta o ano da publicação pode-se considerar que a citação pode não corresponder ao estatuto atual da improvisação, no entanto, é de se salientar a referida lacuna bibliográfica nesta área, consequência que o autor atribui à constante mutação do conceito de «jazz» e das linguagens a ele associadas ao longo do tempo. Na opinião do autor, o carácter demasiado efémero e o espírito voluntário próprios da improvisação não são compatíveis com o processo de análise e descrição precisas que se aplicam a outros domínios, sob pena de incorrer em deturpações e desvirtuamentos do próprio conceito de «jazz». Luís Figueiredo explica que:

> "(…) as soluções melódicas, harmónicas e rítmicas apresentadas pelos músicos em plena performance são aplicações contextualizadas de exercícios realizados durante o estudo individual (…). Muito embora durante a performance possa existir um estado de exaltação emocional próximo do que o público poderá denominar «inspiração», o ato de improvisar é, portanto, um exercício de adaptação dos recursos trabalhados durante o estudo aos desafios variados colocados pelo contexto da performance (…)" (2016, p. 75 e 76)

A integração da improvisação em cursos formais obrigou à construção de metodologias e bibliografia que vão além da aprendizagem informal da mesma, sendo que ao longo dos anos foram apresentadas diferentes propostas de metodologias para ensino da improvisação no jazz. Hickey (2009) propôs um ensino baseado na memorização de

padrões[2] de jazz que são tocados sobre diferentes progressões de acordes, e Paulson (1985) apresentou uma metodologia que recai sobre a imitação e repetição mecânica como modo de ensino de solos, tendo em conta elementos como som, ritmo, tonalidade e dinâmicas; já Moorman (1984) aconselhou, para estudo tonal, as escalas maiores, menores, diminutas, tons inteiros, cromática e de blues, e para estudo da componente rítmica a exploração de padrões de oito notas, assim como o sincopado. De forma a dividir o processo, Bash (1983) organizou a sua proposta metodológica em 3 fases: a primeira, em formato mais tradicional, apostava em atividades com estudo de escalas e acordes; o segundo complementava o primeiro com o ensino de padrões de blues, improvisações em progressões harmónicas simples e a prática da resposta instrumental em forma de eco, recorrendo a padrões ensinados com partitura; por fim, no terceiro, apostava-se numa análise histórica e de técnicas performativas em jazz.

Azzara (1993) propõe uma sequência de atividades específicas, incluindo: a aprendizagem de um determinado repertório utilizando só a audição; o desenvolvimento de vocabulário de sílabas tonais em tonalidades maiores e menores, e sílabas rítmicas em medidas duplas e triplas: improvisação vocal e instrumental sobre padrões tonais de tónicas, dominantes e subdominantes dentro dum contexto de tonalidade maior; improvisação vocal e instrumental sobre padrões rítmicos; e improvisação sobre repertório previamente selecionado.

Já Biasutti e Frezza (2009) apresentam uma abordagem que compreende um conjunto de estratégias promotoras da aquisição de competências como a resolução de problemas e o raciocínio rápido, e que desenvolvam uma resposta reflexiva inerente aos processos requeridos para a improvisação (Biasutti, 2015). Os autores propõem um modelo baseado na relação entre 5 dimensões: antecipação, uso de repertório, comunicação emocional, feedback e *flow.*

Mas consideramos que é no modelo proposto por John Kratus (1995) que encontramos uma resposta para o ensino da improvisação em qualquer nível e idade, num processo

[2] Padrões: Uma forma ou sequência regular e inteligível, ou uma sequência discernível no modo como algo acontece ou é feito ("Oxford Dictionaries," n.d.).

contínuo e sem ruturas. Este modelo permite ainda o desenvolvimento de capacidades auditivas e a exploração do conceito de **audiação**[3] (Gordon, 2000, p. 16).

Segundo Kratus (1991, p. 35) a improvisação é um comportamento muito sofisticado e tecnicamente exigente e que deve ser só ensinada depois de os alunos desenvolverem as suas capacidades musicais e de performance num nível avançado: Por outro lado, alguns educadores vêem a improvisação como um ato natural, um comportamento intuitivo que pode fazer parte do ensino de música pré-escolar.
Kratus vê o processo de ensino da improvisação dividido em 7 níveis progressivos: 1) exploração; 2) improvisação como processo orientado; 3) improvisação como produto orientado; 4) improvisação fluida; 5) improvisação estruturada; 6) improvisação estilística; e 7) improvisação personalizada. Na visão deste autor, é fundamental que os objetivos associados a cada nível sejam conquistados na sua totalidade e que sejam atingidos de modo progressivo, criando uma hierarquização técnica de cada músico.

1) A **exploração** é o passo de pré-improvisação. A exploração dos diferentes sons e das diferentes combinações de sons do instrumento que permite aos alunos descobrir novas sonoridades e repeti-las, não sendo guiados pela audiação e não fazendo referência a qualquer tipo de estrutura. Neste passo o papel do professor passa pela criação de um ambiente rico em diferentes fontes sonoras e por dar tempo ao aluno para explorar toda a riqueza sonora do seu instrumento e dos sons conseguidos. A repetição de padrões e subsequente audiação é uma porta para o segundo nível.
2) Na fase de **improvisação como processo orientado,** parte-se do princípio que a partir do momento em que o aluno consiga audiar os padrões explorados anteriormente, estará construída a base para a emersão de padrões coesivos. Nesta fase, o aluno não organiza a sua improvisação na própria música, ou seja, não tem em conta recursos melódicos, harmónicos, métricos, etc. O improviso desenvolve-se à volta de frases ou combinações de padrões, mas acima de tudo,

[3] "A audiação tem lugar quando assimilamos e compreendemos na nossa mente a música que acabámos de ouvir executar, ou que ouvimos executar num determinado momento do passado. Também procedemos a uma audiação quando assimilamos e compreendemos música que podemos ou não ter ouvido, mas que lemos em notação, compomos ou improvisamos" (Gordon, 2000, p. 16)

o aluno improvisa seguindo o seu gosto e pelo seu prazer, não permitindo aos ouvintes a partilha do significado do tema. Neste nível, o professor deve assumir o mesmo papel do nível 1, sendo o objetivo fundamental promover uma consciência organizacional dos padrões explorados.

3) Na fase de **improvisação como produto orientado**, o aluno deve ter consciência de algumas restrições externas na música, por exemplo, pulsação, tonalidade, ou mesmo ter consciência de que o processo se desenvolve à volta de um tema em particular. Neste nível, o aluno pode começar a improvisar tocando com outros músicos, sendo da competência do professor criar todo um conjunto de diferentes restrições externas, variando as mesmas, por forma a criar diferentes ambientes em que o aluno possa desenvolver distintas combinações de padrões. Como resultado, a aprendizagem do educando culmina num improviso baseado em padrões estruturados e a sua técnica melhora em paralelo.
4) Para a conquista do nível seguinte, de **improvisação fluida**, o aluno deverá revelar um maior à vontade a nível técnico, sendo as suas performances mais relaxadas. Aqui, o controlo do instrumento prossegue de modo a que a manipulação técnica do instrumento seja automática, havendo pouca consciencialização de dedilhações ou outros elementos dessa ordem. O professor deve focar-se no desenvolvimento da facilidade técnica, promovendo oportunidades de improvisação em modos distintos, tonalidades, compassos e andamentos.
5) Após ultrapassada a componente técnica no passo 4, o aluno começa a ter consciência da estrutura da improvisação e desenvolve um leque de estratégias para moldar o improviso. Estas podem ser não-musicais ou musicais. O professor sugere diferentes modos para estruturação do improviso, conseguindo-se assim atingir o nível de **improvisação estruturada**.
6) Na fase de **improvisação estilística**, o aluno já improvisa a um nível tecnicamente avançado dentro de um determinado estilo, visto que explora as variações melódicas, harmónicas e rítmicas desse mesmo estilo, transpondo-as para as suas improvisações. São apontados os clichés pelo professor e a improvisação assenta num modelo de imitação.

Nas palavras de John Kratus, "para a maioria dos músicos, a educação na improvisação termina no nível seis". Ele considera que o nível derradeiro é unicamente atingido por músicos que transcendem a mera reprodução de estilos e constroem o seu próprio, executando cada improviso com uma voz única (1991, p. 39). Miles Davis é, nas palavras do autor, um exemplo de singularidade sonora, sendo um dos músicos mais icónicos pela construção de uma voz singular e inconfundível. Até um certo ponto, qualquer improvisação é singular, no sentido em que, sendo cada músico influenciado por elementos internos e externos distintos, cria o seu próprio som. No entanto, a improvisação descrita no nível sete revela uma maturação que resulta num carácter inovador e original; trata-se de uma improvisação que rompa com clichés e convenções presentes, uma **improvisação pessoal**. Por forma a dirigir um aluno no sentido da conclusão deste nível, o aluno deve ser encorajado a experimentar sem quaisquer expectativas da parte do professor em relação ao resultado final.

1.2 HISTÓRIA DO JAZZ MODAL

No artigo "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal jazz", Ingrid Monson associa o termo jazz modal a duas caraterísticas musicais: menos acordes, comparativamente aos standards de jazz e composições bebop, e, consequentemente, maior liberdade na escolha de notas e escalas por cima de uma base tonal relativamente mais estável (1998, p. 150).

Um dos álbuns de referência do jazz modal é, segundo Myles Boothroyd, *Kind of Blue* de Miles Davis, lançado em 1959. Este revelou "a modalidade como uma nova ferramenta criativa que deu aos músicos uma latitude sem precedentes no desenvolvimento de solos improvisados." (2010, p. 47)

Nos anos 40 do séc. XX, George Russell revela-se inspiração para Miles Davis com a sua obra *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, bem como para a abordagem de John Coltrane ao jazz Modal, como um reflexo de tradições não ocidentais (Boothroyd, 2010, p. 48).

Em 2010, Myles Boothroyd, definiu o conceito alegando que este "(…) existe quando a secção rítmica toca uma única harmonia durante um extenso período de tempo, enquanto os solistas improvisam baseando-se numa escala ou modo, associado a esse acorde. Estes dois fatores – harmonia estática e improvisação baseada em modos – são únicos ao estilo" (2010, p.49). Este é um estilo que convida o músico a pensar em modos ao invés de acordes, levando-o a desenhar a sua improvisação à volta de toda a escala. O solista perde assim os traços próprios do bebop e hard bop, "(…) focados maioritariamente em progressões II-V-I e frequentes mudanças harmónicas (…)" (Boothroyd, 2010, p. 49) onde constrói os seus solos baseados discurso melódico baseado nas 4 notas de cada um dos acordes, bem como da sua estrutura superior como a nona, décima primeira e décima terceira (Toiviainen, 1995, p. 401).

No jazz Modal um acorde é tocado por um extenso período de tempo por forma a eliminar qualquer sentido de movimento harmónico, obrigando o músico a focar-se na construção melódica que capture o próprio som de cada acorde. Ao explorar-se a escala associada a uma harmonia em particular e a progressão harmónica num sentido horizontal, o improviso resultará numa exploração de cores distintas cedidas pelos acordes de forma individual. Apesar de o conceito assentar nas duas premissas de harmonização estática e improvisação baseada nos modos, comete-se o erro de se conceber o jazz Modal com ênfase no primeiro ponto da definição, pensando-se erroneamente a harmonização estática como falta de movimento harmónico. Na realidade, este não é o objetivo do jazz modal, mas sim um meio para se atingir a essência deste estilo, que é a liberdade melódica. Outro recurso de improvisação que os músicos podem utilizar nos seus solos tem a ver com a superimposição harmónica, impondo assim progressões harmónicas como II-V ou outras para criarem variedade sobre secções com harmonia estática. O ciclo de quintas ou a progressão harmónica de Giant Steps, de John Coltrane, são dois exemplos de superimposições possíveis sobre harmonias estáticas.[4]

[4] https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-theory/stuck-one-chord-strategies-dramatically-improve-modal-jazz-solos/

1.3 ABORDAGENS PEDAGÓGICAS

Ron Miller (1996, p. 8), em nota introdutória da sua metodologia, revela como extremamente importante o cumprimento de 4 fases para a total absorção dos modos. O autor considera que numa primeira fase é essencial que o aluno compreenda o conceito intelectualmente, explorando a terminologia inerente ao mesmo. Para uma subsequente consolidação destas aprendizagens, é necessário que o aluno aprenda a tocar cada modo, escala, acorde ou melodia no piano, independentemente de este ser ou não o seu instrumento. Deve fazer-se, em simultâneo, um processo intensivo de audição de exemplos dos exercícios e da discografia incluída na obra para treinar os seus ouvidos para os pormenores de cada exemplo.

Ron Miller (1996, p. 12), escreve ainda que cada grau da escala apresenta a sua própria definição harmónica/melódica nesta categoria musical. Apresentando duas grandes divisões da música modal, Miller (1996, p. 9) atribui o nome de " (...) modal simples às composições onde os conteúdos harmónicos são baseados num único modo (linear) ou em alguns modos diferentes com centros tonais distintos (plateau)". Exemplo deste sistema são as primeiras composições modais, com forma vagamente simétrica em estilo AABA, próprias da escola de Coltrane e dos seus seguidores. Por outro lado o autor descreve a música modal complexa como possuindo um "(...) rápido ritmo harmónico assimétrico e forma-livre (...)" (1996, p. 9). Este é o tipo de harmonia que, na visão do autor, se mostra como o meio mais fácil para a expressão criativa, mas de maior esforço criativo para o compositor. Considerando esta última a categoria harmónica mais complexa, Miller alega que Wayne Shorter é o maior impulsionador e exemplo da mesma.

Um dos focos da obra de Miller incide sobre a exploração dos modos das escalas Maiores, que o autor identifica como modos diatónicos inalterados: Jónio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio. Miller (1996, p. 16) estabelece dois métodos para o estudo dos modos enunciados: diatónico e cromático. O primeiro, que o autor define como tradicional, passa pela escolha de uma fundamental e construção da sua escala maior. Posteriormente transpõe-se a escala para as notas adjacentes de forma a

obterem-se os modos relativos à escala de origem, como exemplificado na figura 1. É necessário referir-se que neste método existe uma ausência de distinção de cores[5].

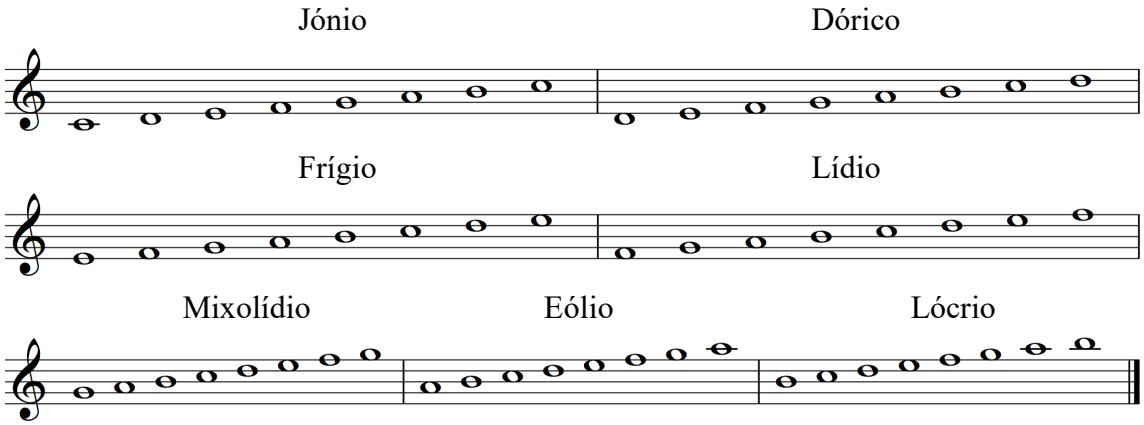


Figura 1 – Modos obtidos com o método diatónico construídos a partir da escala de Dó Maior

No método cromático ou método da nota inicial fixa, o autor sugere a construção dos 7 modos a partir da mesma nota. Desta forma, são destacadas as diferenças de modalidade, estabilidade e qualidades harmónicas/melódicas, como se verifica na figura 2. Para Ron Miller (1996, p. 16) este revela-se o método de eleição visto que se estabelece uma paleta harmónica, que à semelhança dos artistas visuais, permite a exploração de diferentes cores, conceitos como claro e escuro, tenso e relaxado, e o efeito emocional de cada modo. Este ponto revela-se de grande importância para o autor, por motivos estéticos e/ou composicionais (Miller, 1996, p. 28). No caso do movimento de brilho para escuridão o autor expõe a seguinte ordem: lídio, jónio, mixolídio, dórico, eólio, frígio e lócrio. Já em referência às generalizações emocionais, Miller escreve que os modos devem ser utilizados de forma a obter-se uma resposta emocional por parte do ouvinte atribuindo-se a cada modo diferentes qualidades: Lídio – agressividade, Jónio – estável, Mixolídio – suspensão/procura, Dórico – incerto/pensativo, Eólio – melancólico/sombrio, Frígio – misterioso/ exótico, Lócrio – zangado/tenso/mau.

[5] No discurso musical, muitas vezes é utilizado este tipo de terminologia de carácter visual/gráfico (claro, escuro, diferentes cores, etc.) para denominar características sonoras que definem um acorde, um modo, uma progressão, uma tonalidade, etc.

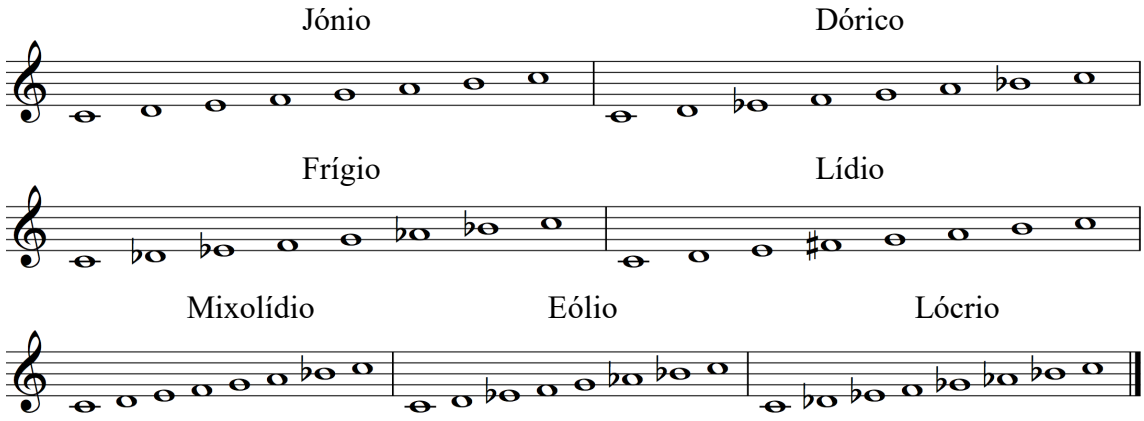


Figura 2 - Modos obtidos com o método cromático a partir da nota fixa Dó

No livro "*Patterns for jazz*", dos autores Jerry Coker, Jimmy Casale, Gary Campbell e Jerry Greene (1970), podemos encontrar uma metodologia baseada em padrões. Em nota introdutória os autores mencionam frequentemente fragmentos melódicos, padrões e sequências de notas, sendo as frequentes menções uma sugestão da necessidade de uma coleção de padrões que deve ser praticada de forma regular. Um dos objetivos do livro em questão passa exatamente pela aquisição desta mesma coleção.

No que respeita aos modos, os autores iniciam a sua metodologia com a exploração de tríades em todos os tons até chegar à escala maior – modo jónio. Esses padrões são definidos com um movimento intervalar e ritmo definidos como mostra na figura 3. Além do modo jónio, os autores apresentam vários padrões para realizar com os restantes modos, como por exemplo:

- Padrão sequencial: /1,2,3/ - /2,3,4/ - /3,4,5/;
- Padrão sequencial: /1,3,2,1/ - /2,4,3,2/ - /3,5,4,3/;
- Segundas descendentes com repetição de nota: /2,1,2/ - /3,2,3/ - /4,3,4/;
- Segundas ascendentes com repetição de nota: /1,2,1/ - /2,3,2/ - /3,4,3/;
- Terceiras ascendentes com repetição de nota: /1,3,1/ - /2,4,2/ - /3,5,3/;
- Terceiras ascendentes: /1,3/ - /2,4/ - /3,5/;
- Terceiras ascendentes e descendentes: /1,3/ - /4,2/ - /3,5/ - /6,4/;
- Terceiras ascendentes e descendentes: /3,1/ - /2,4/ - /5,3/ - /6,4/;

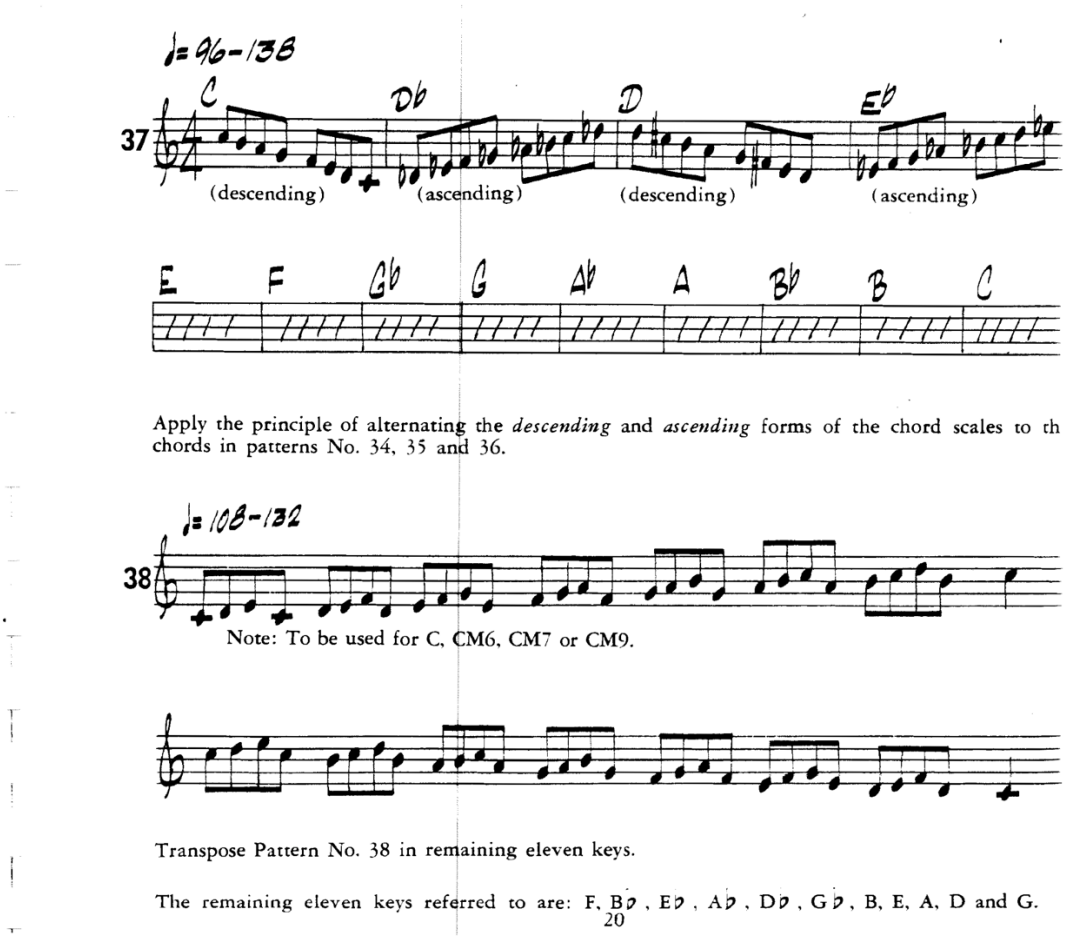


Figura 3 - Exemplos de exercícios do livro "Patterns for jazz"

Hal Crook (2005), no livro *How to Improvise*, apresenta um método para praticar a improvisação para qualquer instrumento. Apesar de não especificar o ensino dos modos no jazz modal, aborda vários pontos essenciais à improvisação como a densidade rítmica, desenvolvimento motívico, conceito de frase, entre outros. Um dos pontos que o autor aborda é a da relação silêncio/som na criação de um solo e da importância que espaços e pausas têm na construção do mesmo:

> "A música pode ser ensinada como uma relação de som/silêncio, e consequentemente os espaços, ou pausas, devem ser considerados como um elemento importante. O equilíbrio entre tocar e parar - como qualquer par de opostos - não precisa de ser igual, mas antes musical e desejado. Durante algumas secções do solo deve ser óbvio que o músico está a controlar conscientemente o uso de pausas para conseguir o

> equilíbrio desejado. Envolver ideias com pausas/espaço dá-lhes forma e definição, do mesmo modo que uma moldura define a fotografia dentro dela. Permite a existência de tempo para que as ideias possam ser ouvidas, percebidas e apreciadas pelo público, banda, e principalmente, pelo músico. O ritmo é utilizado para contrastar, criar equilíbrio e construir via secções de clímax de um solo, que pode envolver uma forma de tocar mais contínua ou de alta energia. estes pontos altos ocorrem tipicamente perto ou no fim do solo, mas podem também aparecer no início ou meio do mesmo. A sua eficácia depende fortemente em como o solo é gerido antes e depois de os clímaces serem atingidos." (Crook, 2005, p. 17)

A "*Play/rest approach"*, nome atribuído pelo autor à sua abordagem de estudo da relação som/silêncio na construção dos solos, traz, segundo Crook, benefícios para o músico, quer do ponto de vista do estudo individual, quer num contexto performativo. Esta metodologia oferece ao músico oportunidades de exercitar e manter o controlo sobre a direção de um solo, cria uma situação ideal para a prática de tópicos individuais, visto que as pausas permitem ao músico focar-se ou voltar a focar-se no tópico em estudo, e cria espaços para estabelecer uma relação de comunicação com os restantes músicos (Crook, 2005, p. 17).

Como exercício, Crook sugere a criação de uma dinâmica onde num número total de compassos, se cria um jogo de existência e ausência de melodia improvisada. A pluralidade de combinações possíveis de subdivisão depende da vontade individual, por exemplo, num total de 4 compassos pode-se criar a combinação de 2 compassos em silêncio e 2 com melodia, 1 com silêncio e 3 com melodia, 3 com silêncio e 1 com melodia, entre outras. De modo a exemplificar melhor apresentam-se as figuras 4 e 5.

Play/Rest Combinations

I. Even-bar phrasing (easy)

Play (bars)	Rest (bars)	Total (bars)
1	1	2
2	2	4
3	1	4
1	3	4
4	2	6
2	4	6
2	6	8

Figura 4 - Combinações de "play/rest approach"

Figura 5 - Exemplo do exercício play/rest approach do livro "How to Improvise", de Hal Crook

A escolha e exploração dos autores e exercícios enunciados deve-se em grande parte à relevância que estes têm na área de ensino-aprendizagem do jazz. Concomitantemente, a título pessoal entendo serem algumas das abordagens mais eficazes no trabalho sobre improvisação com os modos da escala maior para a guitarra.

A escolha da metodologia de Ron Miller no ensino dos modos deve-se ao facto de o autor oferecer uma alternativa metodológica para a construção teórica e prática dos modos da escala maior. A sugestão do uso do teclado para alunos de qualquer instrumento suscitou a minha curiosidade sobre a viabilidade do exercício proposto pelo autor. Este apresentou-se como um método alternativo que, se por um lado, poderia constituir uma barreira para alunos de guitarra, por outro, poderia constituir uma forma de incentivo dos alunos, aumentando o seu grau de interesse num contexto de transmissão de conteúdos teóricos.

"*Patterns for jazz*" revelou-se uma ferramenta de auxílio na construção de uma coleção de padrões que permitissem a mecanização dos modos da escala maior nas diferentes digitações. Numa fase inicial, os exercícios propostos oferecem uma solução de improvisação, dotando o aluno de um conjunto de fragmentos melódicos que poderão posteriormente ser utilizados na construção de solos. Finalmente, e num âmbito complementar das metodologias anteriores, a implementação da "*Play/rest approach*" de Hal Crook, surge como uma ferramenta de estudo dos exercícios propostos pelo professor, ao mesmo tempo que elucida o aluno relativamente a princípios criativos.

2. ENTREVISTAS

De forma a perceber o contexto metodológico atual, foi feita uma recolha, através de entrevistas, de diferentes metodologias no ensino e maturação da improvisação. O material em questão foi recolhido junto de cinco professores conceituados de jazz de diversos instrumentos, sendo que algumas das entrevistas foram realizadas via Skype e outras pessoalmente.

Miguel Amado

Baixista e compositor, o músico de Lisboa conta com três álbuns na sua discografia e tem projetos conjuntos em que reparte o palco com alguns dos nomes de referência no panorama musical da música jazz, como por exemplo, Pedro Madaleno's Underpressure, Spill, Ficções e LUME (Lisbon Underground Music Ensemble). Detentor do título de Mestre desde 2013, o músico reparte o seu tempo entre a performance e a educação, lecionando jazz. http://www.miguelamado.com/bio.html

Luís Figueiredo

Após ter concluído o programa de piano no Conservatório de Música de Coimbra, o músico conimbricense licenciou-se pela Universidade de Aveiro sob a orientação de Vitali Dotsenko, Fausto Neves, António Chagas Rosa, entre outros. Foi também aluno do Hot Clube de Portugal estudando com Filipe Melo, Bernardo Moreira e Bruno Santos, e teve mais tarde aulas com Mário Laginha.

Compositor e performer profissionalmente desde 2004, lidera e co-lidera atualmente vários projetos apresentando temas de sua autoria e outro repertório, dividindo o palco com músicos como João Moreira, Mário Franco, João Hesselberg, Nuno Dias Bruno Pedroso, Alexandre Frazão, entre outros. Trabalha regularmente com nomes como Cristina Branco, João Hasselberg, Jorge Moniz, Luísa Sobral, Sofia Vitória, Ana Bacalhau.

Doutorado em Música-Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro (orientadores Susana Sardo e Mário Laginha), leciona Estudos de jazz e Combo na Universidade de Aveiro. http://www.luisfigueiredo.net/bio.html

Jeffery Davis

Nasceu no Canadá em 1981 e vive em Portugal desde 1985. Estudou percussão clássica na Escola Profissional de Espinho e licenciou-se na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo com 20 valores. Dedicou-se ao jazz, e entre 2003 e 2006 estuda vibrafone no Berklee College of Music, destaca-se o vibrafonista de topo da escola e termina o curso com distinção. Conquistou inúmeros prémios atribuídos pela Berklee, nomeadamente o prémio de Most Active Mallet Player, o Gary Burton Scholarship e o prémio por excelência académica Dean of Curriculum. Recebeu também do IAJE

(International Association for jazz Education) o prémio de Outstanding Musicianship. Foi nos Estados Unidos que teve a oportunidade de trabalhar com músicos de jazz como Hal Crook, Joe Lovano, Gary Burton, Dave Liebman, Dave Samuels, Phil Wilson, Terence Blanchard, Michel Camilo, Steve Swallow, Bob Mintzer, Ed Saindon, Vitor Mendoza, Roswel Rudd, Alex Terrier, Brian Baker, entre outros. http://www.jazzportugal.ua.pt/web/ver_musicos.asp?id=1047

Paulo Perfeito

Trombonista, compositor e pedagogo, nasceu no Porto em 1974. Os seus estudos musicais iniciaram-se na Banda Marcial da Foz do Douro, tendo prosseguido no Conservatório de Música do Porto, e mais tarde na Escola de jazz do Porto.

Após frequentar o Summer jazz Workshop de Jamey Aebersold em 1996, foi incentivado a continuar os seus estudos em jazz na Berklee College of Music, onde obteve em 2001 o grau de Bachelor of Music. Em 2007, obteve o grau de Master of Music no New England Conservatory e em 2018 concluiu um Doctor of Musical Arts na prestigiada Eastman School of Music.

Entre os inúmeros prémios que recebeu, destacam-se o DownBeat Student Music Award em 2013, Marian McPartland Scholarship, Fulbright Scholarship, Herb Pomeroy Award for Outstanding jazz Composer and Arranger e a Bolsa Jovens Criadores do Centro Nacional de Cultura. Colabora regularmente com diversas instituições, entre as quais a Orquestra de jazz de Matosinhos, Casa da Música, European Movement jazz Orchestra, ESMAE - Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Universidade de Aveiro, Academia de Música de Espinho, Conservatório da Jobra e Escola de Artes de Sines. Lidera a Nu jazz Orchestra, o 6teto Paulo Perfeito, o Upstate Connection Unit, e é membro do Ensemble Super Moderne, Funky Bones Factory e da banda do cantautor Miguel Araújo.

http://www.ojm.pt/pt/orquestra/musicos/47/

Mário Delgado

Mário Delgado nasceu em 1962, começou os seus estudos na Escola de jazz do Hot Clube e depois na Academia dos Amadores de Música onde estudou guitarra clássica com José Peixoto e Piñero Nagy. Prolongou a sua formação envolvendo-se em

seminários com alguns dos mais importantes guitarristas de jazz contemporâneos como John Abercrombie, Bill Frisell, Ben Monder, Atilla Zoller, Kenny Burrel, Barney Kessel ou com mestres como Jimmy Giuffre, Red Mitchell, David Liebman, Steve Lacy, Han Bennink, Paul Motian e Joe Lovano, entre outros.

A sua experiência como pedagogo liga-o desde 1986 / 1999 à Escola de jazz do Hot Clube (guitarra jazz, combo, harmonia e treino auditivo). Leciona desde 1999 na Escola de jazz do Barreiro (guitarra jazz e direção do Ensemble da Escola) e desde 2005 na Academia dos Amadores de Música (guitarra improvisação), Universidade de Évora e Escola Superior de Música de Lisboa. Tem lecionado também vários workshops, nomeadamente os cursos de jazz de Loures e os II Encontros de Guitarra do Porto em 2000. Desde 1986 tem tido o privilégio de ser professor de alguns dos mais reputados guitarristas de jazz deste país, bem como de outros da escola clássica ou da área do rock.

Como músico de jazz tem participado em inúmeras bandas e discos de referência como Filactera, TGB (tuba, guitarra e bateria), Trio de Carlos Barreto, Maria João e Mário Laginha, Quinteto de Rodrigo Gonçalves, Quinteto de Laurent Filipe, Carlos Bica "Single", entre outros.

http://mariodelgadooficial.blogspot.pt/2011/05/blog-post_27.html

2.1 MIGUEL AMADO

Miguel Amado defende que o ensino dos modos deve ter como ponto de partida a abordagem teórica, de forma a esclarecer visualmente os intervalos que constituem cada modo. O aluno deve perceber que existem modos maiores e menores e as diferenças entre os mesmos. O docente explica que os modos dórico, eólico e frígio pertencem ao grupo dos modos menores e o jónio, lídio e mixolídio ao dos modos maiores. É fundamental referir qual é o acorde que corresponde a cada modo para, desta forma, o aluno perceber a sua génese e aplicabilidade.

Do ponto de vista prático, o docente sugere que o aluno toque todos os modos da escala maior a partir da mesma nota, num formato ascendente, isto é: dó jónio, dó dórico, dó frígio, continuando sucessivamente. Ao chegar ao dó jónio da oitava superior, o

discente deve executar os mesmos modos na ordem e direção descente. O objetivo deve ser executar todos os modos numa figura rítmica específica sem pausas, dando como exemplo a colcheia. Dependendo do nível do aluno, o docente sugere que se improvise, explorando assim de forma mais livre a sonoridade e os intervalos de cada modo.

Outros exercícios igualmente importantes são o uso de padrões, por exemplo:

- por terceiras, ou seja, 1-3 / 2-4 / 3-5 ascendentemente e 8-6 / 7-5 / 6-4 descendentemente;
- uma terceira ascendente e a terceira subsequente descendente, isto é, 1-3 / 4-2 / 3-5 / 6-4;
- sequência de três notas, ou seja, 1-2-3 / 2-3-4 / 3-4-5 / 4-5-6;
- sequência de quatro notas, isto é, 1-2-3-4 / 2-3-4-5 / 3-4-5-6;
- tríades ascendentes, ou seja, 1-3-5 / 2-4-6 / 3-5-7;
- tríades ascendentes e subsequentemente descendentes, isto é, 1-3-5 / 6-4-2 / 3-5-7 / 8-6-4.

Segundo o Prof. Miguel Amado, além de proporcionar o conhecimento auditivo dos modos, esta forma de praticar os modos permite o desenvolvimento da destreza no instrumento. De forma a interiorizar mais a sonoridades dos modos, o docente pede também ao aluno que cante enquanto toca. Outra opção será improvisar e realizar os exercícios propostos sobre uma faixa áudio que contemple apenas um acorde para que o aluno não perca o centro tonal (Amado, 2016, p.42-46).

2.2 LUÍS FIGUEIREDO

A forma como este colaborador aborda os modos depende substancialmente do perfil de cada aluno. Quando um aluno possui apenas um historial académico de música erudita, significa de uma forma geral, a detenção de um conhecimento apenas teórico dos modos, numa perspetiva clássica, e sem conhecimento prático. Os alunos iniciantes no instrumento apresentam, por vezes, mais facilidade em aprender os modos uma vez que "não estão presos a esse tipo de conceptualização limitada". Após a explicação

teórica de todos os modos referentes à escala maior, o docente salienta que tal abordagem também é viável no ensino das escalas menores, nomeadamente a escala menor melódica e menor harmónica. É fundamental que se inicie o estudo deste conteúdo através da escala maior por esta estar mais presente no nosso ouvido, muito provavelmente por serem os modos que utilizamos mais e por serem a base dos restantes modos.

Numa vertente mais prática, tendo em conta o nível do aluno, o docente sugere que este toque os vários modos da escala maior numa determinada tonalidade durante um período de uma semana ou de um mês. Depois desse processo, propõe a execução dos vários modos a começar no mesmo grau e, depois, mudar de tonalidade por quartas ou por quintas. A aplicação de alguns padrões é essencial como as quatríades alternadas, tríades alternadas e pequenos motivos melódicos. Todo este trabalho apresenta limitações do ponto de vista auditivo uma vez que este processo aborda apenas a vertente mais prática e teórica. "O conhecimento auditivo é um grande bloco", refere o docente, salientando que o mais importante é que o que se toca seja o mais fiel ao que o ouvido aponta, dando sempre menos relevância aos conceitos teóricos. Este conceito aplica-se não só nos modos, mas também na música em geral.

O ouvido deverá sempre ser o último critério para a decisão do uso de uma nota ou de um acorde, ao invés da consciência do que é teoricamente possível. A teoria, por si só gera limitações e deve ser abordada como passo intermédio ou no sentido de reforçar o que o ouvido "escolhe". Alguns exercícios que fortalecem apenas a decisão por meio auditivo, são, por exemplo para a improvisação numa estrutura de blues e tendo em conta apenas a escala menor de blues, a escolha de uma nota, depois de duas notas e assim sucessivamente. Assim, o aluno, fortemente condicionado relativamente às notas que pode tocar, terá necessariamente de recorrer ao seu ouvido para improvisar, ao invés de recorrer a um raciocínio teórico. A aplicação de frases transcritas ou criadas não faz parte do processo pedagógico deste docente, visto que durante a sua formação não foi um ponto relevante.

Outra forma de complementar o estudo dos modos, para além da estrutura intervalar de cada um, consiste na relativização tendo em conta a escala maior a que cada modo pertence. Por ex., para executar o modo de mi frígio pode-se pensar apenas na escala de dó maior. É um outro processo de construir o modo que por vezes se pode revelar mais rápido e prático. Numa fase subsequente, é essencial fortalecer o estudo dos modos com a relação entre cada um deles e os acordes neles contidos. Nesse sentido, este colaborador destaca que o piano apresenta uma grande vantagem relativamente a outros instrumentos, uma vez que possibilita a execução de um acorde com a mão esquerda e a improvisação com a uma escala compatível com a mão direita. Ao juntar a dimensão horizontal, ou seja, exercícios de padrões, entre outros, e a dimensão vertical, ou seja, o acorde, os alunos chegam muito rapidamente à conclusão de que nem todas as notas de cada modo são igualmente úteis para definir a sonoridade desse modo.

Seguindo o mesmo raciocínio, por vezes ao contrário do que se diz relativamente à quatríade da escala, a tríade da fundamental do modo é a que define menos o som do mesmo. Uma tríade menor funciona sobre qualquer modo menor, ao contrário de uma tríade menor acrescentando uma segunda menor, que claramente define o modo frígio. Todo este processo contribui para um aumento do conhecimento auditivo sendo este reforçado pelo conhecimento teórico. Existe, também, um trabalho paralelo à técnica dos modos que assenta num reforço da memória auditiva associada aos mesmos. Partindo de um treino prático auditivo constante, pretende-se a criação de um espólio de conteúdos que possa, numa fase posterior, ser facilmente acedido e aplicado (Figueiredo, 2016, p.35-38).

2.3 JEFFERY DAVIS

Numa fase inicial do estudo do jazz, o docente salienta que é inadequado abordar os modos, justificando que é mais importante desenvolver um trabalho (com boas bases) e "navegar" bastante bem pelas notas das quatríades, definindo assim a harmonia imposta. Como ponto de partida, o aluno deve trabalhar a improvisação recorrendo apenas as notas das tríades, e subsequentemente das quatríades, dando ênfase à

terceira e sétima de cada acorde. Depois ir acrescentando as extensões que definem cada acorde, o que no fundo vai de encontro à improvisação utilizando os modos.

Um músico que consiga definir a harmonia nos seus improvisos demonstra conhecimento e credibilidade. O docente refere que o estudo do jazz modal não devia ser abordado no secundário, a não ser que seja apenas num nível muito básico recorrendo a temas como o "So What" de Miles Davis. Uma estrutura de solos constituída por um acorde por compasso, por exemplo, ré lídio num compasso e dó jónio no compasso seguinte, não deixa de ser modal e as composições atuais seguem muito essa forma de escrever. Um nome vigente desse estilo de composição é Brad Mehldau. Os modos consistem na junção das notas do acorde com outras que são necessárias para definir melhor o acorde.

Do ponto de vista da maturação, o docente defende que o som dos modos tem de estar presente auditivamente e que existem vários processos que agilizam e facilitam esse conhecimento. Um dos processos passa por entoar notas específicas, por exemplo, no caso de ré dórico, a sexta sobre a fundamental, terceira e sétima do acorde de ré menor de sétima, ou a tríade de sol maior. Outro processo é baseado no jogo intitulado de "*guitar hero"*, que nesta situação consiste em simular que se está a tocar sem reproduzir qualquer som a partir do instrumento, mas, ao mesmo tempo, entoa-se as respetivas notas. Aproxima-se a baqueta, no caso do vibrafone, ou o dedo da mão esquerda, no caso da guitarra, do instrumento, mas apenas se entoa essa determinada nota sem gerar qualquer tipo de som no instrumento. O docente defende que o conhecimento auditivo de determinado modo já é suficiente para o reproduzir no instrumento com maturidade. O trabalho de padrões nos modos é meramente técnico, ou seja, desenvolve apenas a destreza, não é a ferramenta essencial que proporciona um bom improviso e não contribui para o conhecimento auditivo dos mesmos.

Ninguém estipula que vai iniciar o solo numa determinada nota ou com determinado padrão, uma vez que este processo não é musical. O mais importante será recorrer a um instrumento harmónico com o objetivo de explorar várias hipóteses que passem por descobrir uma escala pentatónica, uma tríade, uma estrutura triádica ou uma quatríade

que faça soar determinado modo. Tocar os modos a partir da mesma nota é benéfico, mas é apenas um exercício que deve ser abordado como ponto de partida, uma vez que é limitado do ponto de vista musical. Devemos tocar sempre o que ouvimos internamente, não se deve tocar de outra forma, salienta o docente. As notas erradas surgem quando não advêm do nosso ouvido interno (Davis, 2016, p.33-35).

2.4 PAULO PERFEITO

Antes de ensinar os modos, o primeiro passo será ensinar a escala maior (uma vez que advém do conhecimento empírico e é a mais familiar) e a escala menor natural. A metodologia que o docente utiliza consiste na divisão dos modos em dois grupos distintos. Um primeiro grupo está relacionado com a escala maior possuindo apenas uma alteração comparativamente à mesma, nomeadamente o modo lídio (quarta aumentada) e o modo mixolídio (sétima menor). O segundo grupo é constituído pelos dois modos que também possuem apenas uma alteração relativamente à escala menor natural, que é o modo dórico (sexta maior) e o modo frígio (segunda menor). O modo lócrio é considerado um modo um pouco à parte, visto não ser tão frequente a sua utilização relativamente aos restantes e, também, porque possui mais do que uma alteração comparativamente à escala maior e à escala menor natural.

O docente salienta que é importante que a aprendizagem assente nalgum elemento já adquirido, neste caso específico, que os modos tenham apenas uma alteração tendo em conta a escala maior e a escala menor natural. É importante que o esforço de assimilação por parte do aluno seja o menor possível, daí a organização dos modos desta forma. O docente compara as notas da escala ao alfabeto, indicando aos alunos que é necessário começar a criar os primeiros ditongos, ou seja, as letras são associadas a notas que formam os intervalos.

Como ponto de partida, o docente utiliza as terceiras sucessivas e terceiras adjacentes, e subsequentemente as quartas, embora defenda que o grau de dificuldade dos exercícios deverá ser superior tendo em conta a facilidade de resposta dos alunos. O estudo dos padrões também está presente. Outra forma de reforçar o estudo dos modos é abordar cada escala por quintas sucessivas, uma vez que uma série de seis notas a intervalos sucessivos de quinta é suficiente para percorrer cada uma destas

escalas. Num contexto posterior há um conceito que apresenta características muito positivas relativamente ao resultado obtido, que consiste na seleção específica de duas tríades que definem cada modo. Este conceito tem o nome de pares de tríades, conceito este encontrado nos estudos do saxofonista Walt Weiskopf (1995). No modo ré dórico recorre-se às tríades de fá maior e de sol maior, uma vez que a tríade de fá indica que o modo é menor e a tríade de sol é contemplada com a nota que o caracteriza, ou seja, a sexta maior.

É interessante o contraste de se tocar duas tríades maiores num modo menor, e o mesmo acontece no modo fá lídio, onde se utilizam as tríades de ré menor e mi menor. Trata-se de um vocabulário novo que os alunos assimilam. Uma das formas de maturação que o docente apresenta consiste na composição e na escrita de solos, incentivando os alunos a explorar o desenvolvimento motívico (embora possa ser árduo para iniciantes), e subsequentemente a análise auditiva. Na vertente mais visual, acaba por ser mais estimulante e divertido para o aluno, e também facilita a explicação de alguns conceitos, nomeadamente se a frase que o aluno apresenta é demasiado curta ou longa, se o ponto de resolução não é claro, entre outras situações. O docente refere ainda que a harmonia modal pode não ser apenas um acorde estático; existem formas de gerar movimento, nomeadamente criar determinadas cadências de tríades para o tornar mais estimulante.

O ensino do jazz modal no ensino profissional é muito importante uma vez que foi um movimento artístico e estético bastante relevante na década de cinquenta e sessenta do séc.XX. Instaurou-se uma nova tendência. Faz todo o sentido estudar este movimento tendo em conta que deixou marcas até às composições dos dias de hoje, "É quase impossível pensar em jazz contemporâneo sem pensar na influência do jazz modal". Além disso, os modos da escala maior servem de "trampolim" para outros modos mais "exóticos" muito usados no jazz contemporâneo.

Em termos pedagógicos, levanta imensas possibilidades, uma vez que nos podemos restringir apenas ao estudo de um elemento, por exemplo densidade ou algum ritmo específico. Quando se está a trabalhar determinado conceito é importante que se reduza ao mínimo para que o aluno se foque mais facilmente no elemento a trabalhar. No caso de praticar um exercício de improvisação onde o aluno só pode executar três

notas por compasso, por exemplo, é fundamental que, numa fase inicial, a harmonia não varie e que a escala seja sempre a mesma. Assim, o aluno pode-se abstrair dos elementos secundários e concentrar-se apenas no que é essencial. Além disso, este colaborador sublinha que o estudo da música de lógica modal também se torna numa ferramenta muito útil no estudo da música tonal, apesar de discordar que numa cadencia II-V-I se considere que para o segundo grau se utilize o modo dórico, para o quinto grau o mixolídio e para o primeiro grau o modo jónio. É uma forma de analisar a música tonal subscrita por muitos, mas a cadência II-V-I pertence a uma tonalidade com funções bem definidas, nomeadamente função tónica, subdominante e dominante que promove uma continuidade harmónica (Perfeito, 2016, p.44-46).

2.5 MÁRIO DELGADO

O docente considera mais adequada a apresentação dos modos através da comparação com a escala maior e a escala menor natural, a que chama de «modo pai» e «modo mãe», respetivamente. Define estes dois grupos com o intuito de separar os modos maiores, onde incluímos o jónio, o lídio e o mixolídio, dos modos menores, aos quais pertencem o dórico, o frígio, o eólio e também o modo lócrio. Cada modo tem apenas uma alteração relativamente ao modo pai ou ao modo mãe, exceto o modo lócrio, que será o modo frígio com quinta diminuta. No entanto, há uma dúvida comum entre os alunos que passa pelo fato de os vários modos pertencerem à mesma escala maior e não haver qualquer diferença de notas na construção dos mesmos. Contudo deve-se salientar que cada modo é definido pela fundamental que é tocada pelo baixo.

Segundo Delgado, o guitarrista Frank Gambale considera que a forma de definir cada um dos modos advém do uso das três tríades maiores que pertencem a cada modo. Nos exemplos de dó jónio, ré dórico, mi frígio e assim sucessivamente, podemos usar as tríades de dó maior, fá maior e sol maior para os definirmos melhor. Assim, torna-se mais vantajoso do que ter apenas um acorde estático e, além disso, abrange sempre as notas das extensões. Esta forma de raciocínio acaba por ser bastante mais simples de explicar do que o conceito dos pares de tríades, embora haja tríades que desempenhem um papel menos relevante no que corresponde ao som característico de cada modo.

No início é muito importante sentirem-se as cores harmónicas, ou seja, como soa cada modo.

Na guitarra, o estudo dos modos deve ser efetuado recorrendo à construção intervalar, evitando assim a memorização das digitações que lhes são inerentes. Para que tal aconteça, o docente considera importante que o aluno execute os modos em apenas cinco trastes da guitarra, gerando assim a necessidade de pensar nota a nota, uma vez que são delineadas fronteiras no braço da guitarra que impossibilita determinadas facilidades inerentes a este instrumento. A esta metodologia chamou-lhe de Guitarra Minimal. A guitarra é um instrumento com seis cordas organizadas por intervalos de quartas perfeitas, exceto da segunda para a terceira corda, que perfaz uma terceira maior. Delimitando a utilização do instrumento aos primeiros cinco trastes do braço, recria-se apenas a possibilidade de tocar a escala cromática sem a possibilidade de existir notas repetidas, exceto uma que pertença à segunda e terceira corda. Desta forma, o aluno tem apenas uma possibilidade de executar cada modo em cada oitava, evitando assim o uso de apenas uma digitação e recorrendo a deslocação contínua da mão esquerda, para os vários modos. Assim, estipula-se uma região de cinco trastes e pede-se ao aluno para realizar cada um dos modos numa extensão de uma oitava percorrendo todas as possibilidades naquela região. Primeiro o modo jónio, depois modo dórico, e assim sucessivamente, iniciando no primeiro traste, depois no segundo traste, e assim sucessivamente. Um dos fatores que o docente acha problemático no ensino dos modos é o fato de os guitarristas memorizarem as digitações e não terem consciência das notas que realmente estão a tocar. Assim, o método da Guitarra Minimal vem ajudar a resolver esse problema.

O docente considera que a maneira de organizar as escalas pelas formas do *caged system*[6] é a mais apropriada, visto que são apenas cinco e que percorrem a extensão total do instrumento, ao contrário de outra vertente que consiste em tocar sempre três notas por corda. Esta última abordagem necessita de sete digitações para percorrer toda a extensão do instrumento, o que obviamente resulta em mais informação para absorver (Delgado, 2016, p.38-42).

[6] *CAGED System* consiste numa forma de organizar os acordes, escalas e arpejos baseado nas formas dos acordes de cordas soltas de dó maior, ré maior, mi maior, sol maior e lá maior. Ao transpor cada uma destas formas para apenas um acorde, obtém-se uma maneira organizada e abrangente de abordar os conteúdos mencionados anteriormente. (Brown, 2009)

2.6 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

No processo de definição de um conjunto de metodologias diversificadas complementares com vista à maturação da utilização dos modos da escala maior, os testemunhos destes colaboradores, pedagogos de referência no jazz em Portugal, revestem-se de particular utilidade. Assim, é necessário analisar esses testemunhos, traçando eventuais transversalidades e dissidências. Cada docente apresentou as suas metodologias no âmbito do ensino dos modos, sendo que todos eles apostam em programas sequenciais, organizados segundo relevância e dificuldade dos conteúdos.
No entanto existe uma opinião díspar, por parte do professor Jeffery Davis, que se mostra contra o ensino dos modos numa fase inicial. O docente defende que o aluno deve, numa primeira fase, "navegar" apenas pelas notas dos acordes e chegar a um ponto de maturação em que o aluno não apresente dificuldades em definir a harmonia. Só depois de o aluno atingir os requisitos mínimos desse capítulo é que deve prosseguir para o estudo dos modos.
A divisão dos modos em dois grupos, maiores e menores, é uma metodologia unânime, visto que cada modo apresenta apenas uma alteração à sua escala de referência. Contudo, o modo lócrio suscita alguma divergência quanto ao seu grupo de origem. O colaborador Mário Delgado acolhe o modo lócrio nos modos menores, referindo que tem apenas uma alteração relativamente ao modo frígio, enquanto que o professor Paulo Perfeito defende que se trata de um modo que deve ser visto um pouco à parte devido ao seu uso menos frequente. Todos os docentes reconhecem a importância do uso dos padrões como forma de melhorar a destreza e o conhecimento auditivo, todavia o docente Jeffery evidencia que serve apenas para desenvolvimento da técnica, visto que ninguém os vai utilizar como ponto de partida para um solo. Os docentes Miguel Amado e Luís Figueiredo contemplam nas suas metodologias a realização de todos os modos a partir da mesma fundamental, argumentando que deste modo o discente reconhece, de uma forma prática, as diferenças dos vários modos.

A necessidade do conhecimento auditivo destas escalas é unânime, mas o professor Mário Delgado salienta que primeiro deve existir o conhecimento harmónico através das três tríades maiores que pertencem a cada escala, enquanto que os restantes dão preferência ao conhecimento intervalar. Tendo em conta a dificuldade de alguns alunos

em recorrer ao conhecimento auditivo para a escolha de notas, o colaborador Luís apresenta uma metodologia que consiste em limitar a quantidade de notas num solo numa estrutura de blues. Se estipularmos apenas uma ou duas notas, o aluno não tem de estar preocupado com alguns elementos como a mudança de acorde, que implica uma nova escala, bem como a escolha das notas que definem cada acorde novo, entre outros. Assim, o discente pode evoluir gradualmente quanto à escolha de notas e desenvolver mais objetivamente o conhecimento auditivo como fator de exclusão ou de escolha preferencial de notas.

Jeffery Davis refere duas metodologias para reforçar o conhecimento auditivo: 1) a entoação vocal de determinadas notas sobre o acorde base do modo e 2) a entoação vocal da nota que simula ser tocada no seu instrumento. Como forma de estimular o conhecimento intervalar na guitarra, evitando assim decorar das digitações das escalas, Mário Delgado sugere a Guitarra Minimal (exercício este que está explicado acima). Numa fase posterior, Paulo Perfeito sugere o recurso à composição como forma de criatividade e análise, bem como o uso dos pares de tríades de Walt Weiskopf para a improvisação.

3. MÉTODO

Neste ponto encontra-se descrita a metodologia implementada, onde são enunciados os participantes e especialistas envolvidos no processo, os materiais utilizados e o procedimento aplicado. Deve-se enunciar que o método a ser utilizado foi resultado de uma amálgama entre a escola de Ron Miller, exposta na revisão bibliográfica, e da recolha das diversas metodologias utilizadas pelos profissionais e docentes da área, apresentadas nas entrevistas. São ainda apresentadas as tabelas referentes aos conteúdos explorados e a metodologia desenvolvida para cada aluno, de forma a cumprir com a proposição da presente tese.

Para a análise da validade da implementação das novas estruturas foram utilizados dois métodos distintos de avaliação, implementados em diferentes fases do procedimento: somativa e formativa.

A avaliação somativa permite fazer um julgamento geral sobre competências e aptidões, e destina-se a fornecer uma auto-regulação e responsabilização,

influenciando a aprendizagem mesmo sem feedback (Murphy, 2007, p. 388). Este tipo de avaliação, feito muitas vezes através de exames, destina-se a avaliar a aprendizagem dos alunos no final de uma unidade educacional e a tomar decisões sobre o desempenho académico dos mesmos (Alsalhanie, Das, & Abdus-Samad, 2017, p. 2866). Este método de avaliação foi aplicado com a entrega de grelhas aos especialistas (figura 6) que, segundo determinados parâmetros, classificaram os solos dentro de uma escala de 0-20 valores. A extensão da escala foi escolhida por forma a permitir aos avaliadores criar distanciamento avaliativo entre os diferentes parâmetros.

AVALIAÇÃO SOMATIVA DOS ESPECIALISTAS

ALUNO:

ANO:

ESPECIALISTA:

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18, 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRGUI1							
GRGUI2							
EVOLUÇÃO							

Figura 6 - Modelo de documento de avaliação somativa dos especialistas

Por outro lado, foi utilizada a avaliação formativa. Segundo Alsalhanie, Das e Abdus-Samad (2017, p. 2866) o objetivo da avaliação formativa é o de monitorizar a aprendizagem dos alunos e fornecer aos estudantes um feedback contínuo. Este processo ajuda os estudantes e docentes a identificar as suas forças e fraquezas permitindo a identificação de parâmetros problemáticos e que necessitam de trabalho mais intensivo. Neste âmbito foi feita uma avaliação contínua, presente na figura 7,

onde são observáveis os aspetos positivos e menos positivos após a exploração dos conteúdos e a execução dos exercícios.

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

Avaliação Formativa

ALUNO		ANO	

CONTEÚDOS	AVALIAÇÃO FORMATIVA
ITEM 1	PONTOS POSITIVOS: - ... DIFICULDADES: - ... RECOMENDAÇÕES: - ... OBSERVAÇÕES: - ...
ITEM 2	PONTOS POSITIVOS: - ... DIFICULDADES: - ... RECOMENDAÇÕES: - ... OBSERVAÇÕES: - ...
...	...

Figura 7 - Modelo de documento de avaliação formativa

3.1 PARTICIPANTES

Para implementação do método proposto escolhi inicialmente 4 discentes do Curso Profissional de Instrumentista de jazz da EACMC, da disciplina de instrumento de guitarra jazz. Estes alunos foram-me atribuídos pela direção do curso no início do ano letivo 2016/2017; no entanto, a amostra inicial viu-se reduzida a 2 elementos, aquando da abrupta desistência dos restantes. Em suma, as novas estratégias de ensino foram integradas no programa de conteúdos lecionados na disciplina de instrumento de guitarra jazz, dos discentes Guilherme e Pedro.

O facto de os dois alunos pertencerem a anos diferentes do curso revelou ser uma mais valia e um desafio para a implementação das novas estruturas. Constatando a disparidade técnica e cognitiva entre os dois, fui impulsionado a criar 2 planos de conteúdos programáticos distintos, que, apesar de abordarem conteúdos gerais

comuns, compreendiam exercícios diferentes. Guilherme, aluno do 10º ano, apresentava conhecimentos teóricos quase nulos e uma técnica rudimentar, enquanto Pedro, aluno do 11º, já tinha algumas bases adquiridas no ano precedente. Tal fator implicava, além de abordagens distintas, um cronograma igualmente diferente, já que as lacunas superiores do primeiro aluno sugeriam a necessidade de uma margem maior de tempo para abordagem de cada conteúdo.

O aluno Guilherme, do 10º ano de escolaridade, ou seja, 1º ano do curso profissional de instrumentista de jazz, tinha a sua carga horária de 2 blocos de 90 minutos subdividida entre segunda-feira das 12h às 13h30, e quarta-feira das 16h15 às 17h45. Considerando que o discente iria frequentar o primeiro ano do curso profissional, parti do princípio de que este seria detentor de poucos conhecimentos teóricos. Quanto às competências técnicas, foi-me possível verificar, muito prontamente, que o aluno dispunha de algumas aptidões, visto que o seu instrumento de estudo anterior era baixo elétrico. Concluí que seria necessária uma abordagem inicial de conteúdos teóricos e técnicos para colmatar algumas lacunas dentro dos âmbitos enunciados.

O aluno Pedro, do 11ª ano, ou seja, 2º ano do curso profissional de instrumentista de jazz, tinha aulas à segunda-feira das 16h15 às 17h45, e à quarta-feira das 12h às 13h30. Neste caso, e tendo em conta o grau de escolaridade que frequentava, presumi que o aluno seria detentor dos requisitos mínimos traçados para o primeiro ano do curso. No entanto, imediatamente ao término da primeira aula pude concluir que tal não se verificava. O aluno apresentava grandes dificuldades na execução de exercícios básicos de acompanhamento e de solos, bem como lacunas do âmbito técnico e teórico. Por este motivo, percebi que o plano de conteúdos a abordar teria de ser muito mais completo do que o pré-determinado pela direção de curso para o segundo ano. Concluí ainda que o cronograma metodológico teria de incluir uma fase inicial de revisão de conteúdos antes de se proceder à primeira gravação.

Todo o material necessário para o estudo dos conteúdos abordados foi disponibilizado aos alunos, ambos possuidores de instrumento próprio.

3.2 ESPECIALISTAS

Para se proceder à avaliação somativa quantitativa, foram escolhidos 3 professores do Curso Profissional de Instrumentista de jazz da EACMC que, pelo seu conhecimento do contexto socioeducativo da instituição e das dinâmicas curriculares da mesma, pela disponibilidade para integração no processo de avaliação, e, em opinião própria, pela sua excelência enquanto músicos e docentes, seriam escolhas óbvias. Pelos motivos enunciados escolhi o Prof. João Firmino, a Prof. Andreia Santos e o Prof. Fernando Rodrigues.

João Firmino, atualmente professor de guitarra jazz na EACMC, começou a estudar guitarra com 12 anos, tendo ingressado o Conservatório de Coimbra em Guitarra Clássica e, mais tarde, em 2004, a Escola de jazz Luiz do Hot Clube de Portugal. Em 2010 termina o Conservatório de Amesterdão e regressa a Portugal, estreando-se como compositor e líder de grupo através da apresentação do seu quinteto no Festival de jazz do Seixal 2010, da qual resultou o lançamento do seu primeiro disco "A Bolha" (JACC Records, 2011). Em 2012 fundou, juntamente com o saxofonista Desidério Lázaro, a editora online independente Sintoma Records, através da qual lançou o seu segundo álbum, "A Casa da Árvore" (2013). Em 2016 funda o grupo pop/rock Cassete Pirata do qual é compositor, guitarrista e vocalista. João Firmino integra atualmente os mais variados projetos musicais, transpondo as barreiras dos circuitos rotulados. Atua e grava com regularidade com diferentes artistas e projetos nacionais, entre os quais, João Hasselberg, Mila Dores, Desidério Lázaro, Joana Espadinha, Macchina Volante, O Martim, Luísa Sobral, Janita Salomé entre outros.

Andreia Santos, professora de trombone do curso de jazz da EACMC, encontra-se atualmente a terminar o mestrado em ensino, variante jazz, na Universidade de Aveiro, iniciou os seus estudos aos oito anos de idade, em eufónio na escola da Banda de Música da Quinta do Picado. Frequentou o conservatório de música de Aveiro, e mais tarde entra para a escola profissional de Música de Espinho, onde tem aulas de trombone com o professor Hugo Assunção. Frequentou masterclasses de trombone com vários professores, entre eles Joseph Alessi e Hugo Assunção. Em 2004 tocou um concerto a solo com a orquestra de jovens músicos do Inatel. Mais tarde começa a

estudar trombone jazz, tendo como professor o trombonista Lars Arens, o trompetista João Moreira e o Pianista Carlos Azevedo. Participou em vários workshops de jazz com Jayson Palmer, George Colligan, Lars Dietrich, Samir Zarif, João Martins e Óscar Graça, Tony Belenguer, Marshal Gilks. Em 2011 ganhou o primeiro prémio na categoria de combos de escolas superiores, no festival de jazz do São Luiz, em representação da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo. Entre 2011 e 2013 lecionou a disciplina de trombone jazz na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto. É membro da Orquestra de jazz de Matosinhos, onde já trabalhou com Lee Konitz, WDR, Ohad Talmor, Florian Ross, Guilhermo Klein, Julian Argüelles, Maira Andrade, Kurt Rosenwinkel entre outros. Em 2011 gravou um CD de originais e tem participado em gravações com a Orquestra de jazz de Matosinhos, Coreto entre outros.

Fernando Rodrigues, natural de Vila Nova de Famalicão – Braga, inicia os estudos musicais como autodidata aos dez anos de idade. Em 1992 tem aulas de Formação Musical na escola "Casa da Música" em Vila Nova de Famalicão. Aos dezoito anos dá-se o primeiro contacto com a aprendizagem da música jazz, através do pianista Alex Honwana e Paulo Gomes. Em 2007 é admitido na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto (ESMAE) no Curso de Licenciatura em Música – Piano jazz, onde estuda com os professores Telmo Marques, Pedro Guedes, Abe Rábade, Carlos Azevedo, Nuno Ferreira, Michael Lauren e Paulo Perfeito. Em 2010 ingressa no Curso de Mestrado em Música – Interpretação artística – Piano jazz, pela Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto (ESMAE). Segue-se o convite para integrar o corpo docente do Conservatório de Música da Jobra e da escola RIFF – Escola de jazz de Aveiro. Em 2011 é contratado pelo Conservatório de Música de Coimbra para lecionar no Curso Profissional de Instrumentista de jazz as disciplinas de Piano jazz, Teoria e Análise Musical, Técnicas de Improvisação, Combo jazz e Orquestra de jazz. Surge também o convite para a coordenação do curso de jazz na escola "RIFF – Escola de jazz de Aveiro". Em 2012 conclui o Mestrado em Música – Piano jazz, onde desenvolve um projeto de investigação com a temática, "Técnicas de Rearmonização para Piano jazz", sob a orientação do pianista Abe Rábade e da professora Daniela Coimbra. Seguidamente, ingressa no Curso de Mestrado em Ensino da Música, pela ESMAE, concluindo, em 2015, com a apresentação de um trabalho de investigação acerca da

implementação de hábitos de audição de música jazz ao vivo. Em 2016 é convidado a lecionar no Fórum Cultural de Gulpilhares em Vila Nova de Gaia, as disciplinas de Piano jazz, Harmonia jazz e Combo jazz. Ao longo do seu percurso profissional e académico, participou em Masterclasses com os músicos, Jim Black, Gary Burton, Phil DeGreg, João Paulo Esteves da Silva, Mário Laginha, Nuno Ferreira, Carlos Bica, Jesus Santandreu, Carlos Barreto, Paulo Gomes, Jorge Rossy, Bill McHenry, Heloísa Fernandes, David Liebman, Mitch Haupers, Marcus Strikland, David Bryant, Orrin Evans, Billy Cobham, entre outros. A sua atividade performativa conta com uma basta experiência em projetos de diferentes estilos musicais, desde o Funk, Soul, Blues, Latin, Pop e jazz, até à música eletrónica. Salienta-se a sua participação em projetos musicais como: Coimbra jazz Ensemble; Marta Ren & The Groovelvets; Cati Freitas; Dan Riverman; The New Brothers of the Soul – James Brown Tribute; Tom Dalys; Nuno Norte; Verónica Larrenne; Ménitos Ramos. Atualmente, é professor de Piano jazz, Teoria e Análise Musical e Improvisação no Curso Profissional de Instrumentista de jazz do Conservatório de Música de Coimbra. Para além da atividade enquanto músico e professor, desenvolve atividade na área da produção, composição e arranjos musicais. Possui também experiência nos processos de gravação áudio e de realização de som ao vivo.

3.3 MATERIAIS

Para se proceder à gravação dos solos utilizou-se um gravador Zoom, modelo H2, e como suporte para apresentação da grelha harmónica do tema e *play-along* a aplicação *iReal Pro* para Android. A matéria abordada, ou seja, modos da escala maior e o quinto modo da escala menor harmónica, mixolídio b9 b13, faz parte do programa curricular do 1º e 2º anos do Curso Profissional de Instrumentista de jazz da EACMC. Todo o material necessário para o desenvolvimento do método experimental foi disponibilizado aos alunos, desde a aplicação como a bibliografia dos conteúdos teóricos explorados.

3.4 PROCEDIMENTO

O método foi aplicado ao longo de um período total 6 meses e meio, compreendido entre 26 de Setembro de 2016 a 28 de Março de 2017. É necessário referir que este intervalo de tempo não abrange nem o período de revisão bibliográfica nem de entrevistas e posterior análise de ambas, visto que este foi um processo gradual e contínuo, feito ao longo do meu percurso enquanto estudante de Licenciatura e Mestrado em Ensino de Música. Esta janela temporal também não inclui a fase de análise dos dados obtidos após a entrega das avaliações por parte dos especialistas. As datas enunciadas são a referência para o início e termino da implementação da metodologia desenvolvida a partir dos dados recolhidos a priori, que incluem as datas de gravação de solos. O método começou a ser aplicado com o Guilherme a 26 de Setembro de 2016 e com o Pedro a 3 de Outubro.

Para a implementação do método referente ao projeto pedagógico proposto percebeu-se ser mais pragmática a organização do mesmo em 6 fases distintas: 1) pesquisa bibliográfica e entrevistas, com posterior análise, 2) desenvolvimento do plano metodológico e elaboração de tabelas de avaliação, 3) primeira gravação, 4) implementação de metodologia proposta, 5) gravação final e 6) avaliação dos especialistas e análise de dados.

Após desenvolvida a primeira fase e respetiva análise, foi necessário o estudo do programa curricular de guitarra jazz para 10º, 11º e 12º da EACMC referente ao Curso Profissional de Instrumentista de jazz presente em anexo 4. Este passo foi tido em consideração de forma a que a implementação de novas metodologias de ensino dos modos da escala maior não entrasse em conflito com o cumprimento do programa requerido para os diferentes anos. Em seguida foi analisado o grupo de alunos para o desenvolvimento de um programa, apresentado nas tabelas 1 e 2 com novas estruturas educativas passíveis de serem compreendidas em diferentes níveis de formação.

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método
67,5	18

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

Conteúdos Programáticos

ALUNO	Guilherme	ANO	10ºL

		CONTEÚDOS/EXERCÍCIOS	COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR	PROCEDIMENTO/ESTRATÉGIAS
AGILIDADE COGNITIVA	**ITEM 1**	Intervalos de 2°m até à 8°P em 5 trastes	Ser capaz de realizar intervalos de 2°m até à 8°P na guitarra	Guitarra Minimal de Mário Delgado: Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, forma descendente até à nota mais grave;
	ITEM 2	Modo Jónio numa oitava em 5 trastes	Ser capaz de realizar a escala maior numa oitava com as várias digitações possíveis	Guitarra Minimal de Mário Delgado: Executar a escala maior em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total desses cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave
	ITEM 3	Modos da escalar maior numa oitava em 5 trastes	Ser capaz de realizar os modos da escala maior na guitarra e ter um conhecimento auditivo dos mesmos	Guitarra Minimal de Mário Delgado: Exemplificar na guitarra cada modo a partir da mesma nota, explicando as suas características e aplicabilidade; pedir ao aluno cada um dos modos aleatoriamente com apoio da partitura; solicitar ao aluno que execute uma oitava de cada um dos modos em 5 trastes ascendente e descendentemente, cromaticamente;
CONTEÚDOS TEÓRICOS	**ITEM 4**	Abordagem teórica dos modos da escala maior	Dominar o conhecimento teórico dos modos da escala maior	Explicar os modos teoricamente, apresentando de forma clara as alterações de cada modo, e pedir ao discente para que os construa; exemplificar ao piano e pedir ao aluno para os tocar; separá-los em dois grupos: modos maiores e menores; pedir ao aluno para construir os modos com os métodos cromático e diatónico da escala maior de Ron Miller; pedir ao aluno para escrever na partitura os modos pedidos pelo professor estagiário
DIGITAÇÕES	**ITEM 5**	Modo Jónio duas oitavas a começar com o dedo 2 na 5ª e 6ª cordas	Ser capaz de tocar a escala maior e ter um conhecimento auditivo da mesma	Exemplificar a escala na guitarra; pedir ao aluno para tocar a escala ascendente e descendentemente à colcheia, tercina e semicolcheia com metrónomo; executar também com metrólonomo os seguintes padrões 121.., 1231.., 1234.., 1324..;
	ITEM 6	Modo Eólico duas oitavas a começar com o dedo 1 na 5ª e 6ª cordas	Ser capaz de tocar a escala menor natural	Exemplificar a escala na guitarra; pedir ao aluno para tocar a escala ascendente e descendentemente à colcheia, tercina e semicolcheia com metrónomo; executar também com metrólonomo os seguintes padrões 121.., 1231.., 1234.., 1324..
	ITEM 7	Modos da escala maior a partir das formas CAGED	Ser capaz de realizar os modos da escala maior na guitarra e ter um conhecimento auditivo dos mesmos	Explicar o conceito do CAGED e apresentar as respetivas digitações; trabalhar com metrónomo à colcheia, tercina e semicolcheia os vários padrões 121.., 1231.., 1234.., 1324..;
AUDIAÇÃO	**ITEM 8**	Entoar a escala	Desenvolver a perceção sonora de cada um dos modos	Pedir ao aluno para entoar os modos mantendo e variando a fundamental, com e sem ajuda da guitarra
	ITEM 9	Reconhecimento auditivo dos modos da escala maior	Desenvolver a capacidade de reconhecer auditivamente os modos	Tocar os modos aleatoriamente para o aluno reconhecer
IMPROVISAÇÃO	**ITEM 10**	Desenvolvimento da improvisação sobre uma base harmónica	Ser capaz de desenvolver um solo sobre uma base harmónica	Pedir ao aluno para improvisar sobre uma base harmónica ou tema. Sugerir motivos rítmicos e frases, alternar solos

Tabela 1 - Conteúdos Programáticos do aluno Guilherme

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método
60	18

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

Conteúdos Programáticos

ALUNO	Pedro	ANO	11ºL

		DESCRIÇÃO	COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR	PROCEDIMENTO/ESTRATÉGIAS
AGILIDADE COGNITIVA	ITEM 1	Intervalos de 2ºm até à 8ºP em 5 trastes	Ser capaz de realizar intervalos de 2ºm até à 8ºP na guitarra	Guitarra Minimal de Mário Delgado: executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total desses cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave;
	ITEM 2	Modo numa oitava em cinco trastes	Ser capaz de realizar o modo numa oitava, a partir dos intervalos que a formam, percorrendo assim as várias digitações possíveis	Guitarra Minimal de Mário Delgado: executar a escala maior em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total desses cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave
CONTEÚDOS TEÓRICOS	ITEM 3	Abordagem teórica dos modos da escala maior	Dominar o conhecimento teórico dos modos da escala maior	Guitarra Minimal de Mário Delgado: explicar os modos teoricamente apresentando de forma clara as alterações de cada modo; exemplificar ao piano e pedir ao aluno para os tocar; separá-los em dois grupos: modos maiores e menores; pedir ao aluno para escrever na partitura os modos pedidos pelo professor estagiário
DIGITAÇÕES	ITEM 4	Digitações nas formas do CAGED	Ser capaz de tocar o modo ou modos da escala maior nas formas do CAGED	Exemplificar a escala na guitarra; pedir ao aluno para tocar a escala ascendente e descendentemente à colcheia, tercina e semicolcheia com metrónomo; executar também com metrólonomo os seguintes padrões 121.., 1231.., 1234.., 1324..
IMPROVISAÇÃO	ITEM 5	Desenvolvimento da improvisação sobre uma base harmónica	Ser capaz de desenvolver um solo	Pedir ao aluno para improvisar sobre uma base harmónica ou tema. Sugerir motivos rítmicos e frases, alternar solos
	ITEM 6	Jogo "Guitar Hero"	Desenvolver a musicalidade e a expressão artística	Pedir ao aluno para improvisar com a voz, colocando o dedo na região correspondente no braço da guitarra, mas sem tocar
AUDIAÇÃO	ITEM 7	Entoar a escala	Desenvolver a perceção sonora de cada um dos modos	Pedir ao aluno para entoar os modos mantendo e variando a fundamental, com e sem ajuda da guitarra

Tabela 2 - Conteúdos Programáticos do aluno Pedro

Nesta fase foram desenvolvidas em paralelo as tabelas de avaliação formativa para serem entregues aos especialistas. Nestas tabelas, retiradas da dissertação do Prof. Renato Dias, foram estipulados certos parâmetros que foram avaliados dentro de uma escala de 0 a 20 valores. Estas tabelas foram entregues juntamente com as gravações áudio dos solos dos alunos no final da implementação das novas estruturas educativas. A escolha de se apresentar em simultâneo as duas gravações, inicial e final, e as tabelas de avaliação, adveio da necessidade de existência de um igual grau de exigência na atribuição de ambos os valores por parte de cada especialista. É necessário referir que as avaliações feitas estarão sempre sujeitas ao fator de subjetividade, e que cada

especialista terá o seu grau de exigência para os diferentes parâmetros e para a qualidade da improvisação no geral.

Antes da implementação das novas metodologias realizou-se a primeira gravação. Desenvolveu-se um método de catalogação das mesmas para facilitar a sua identificação nas análises procedentes. Para a recolha de dados e estabelecimento do ponto inicial da experimentação, os alunos foram gravados a improvisar no tema "*Flamenco Sketches*" de Miles Davis, cuja cifra se encontra apresentada na figura 8. Este tema pertence ao emblemático disco *Kind Of Blue*, de Miles Davis. A estrutura de solo imposta aos alunos, como se pode ver na figura 6, foi de oito compassos para cada modo, ou seja, modo jónio para os primeiros oito compassos, modo mixolídio sobre o acorde lá bemol suspenso de nona, modo jónio sobre os acordes si bemol maior de sétima e fá suspenso de sétima, modo mixolídio b9 b13 sobre ré e mi bemol com baixo em ré, e, finalmente, modo dórico sobre o sol menor de sétima.

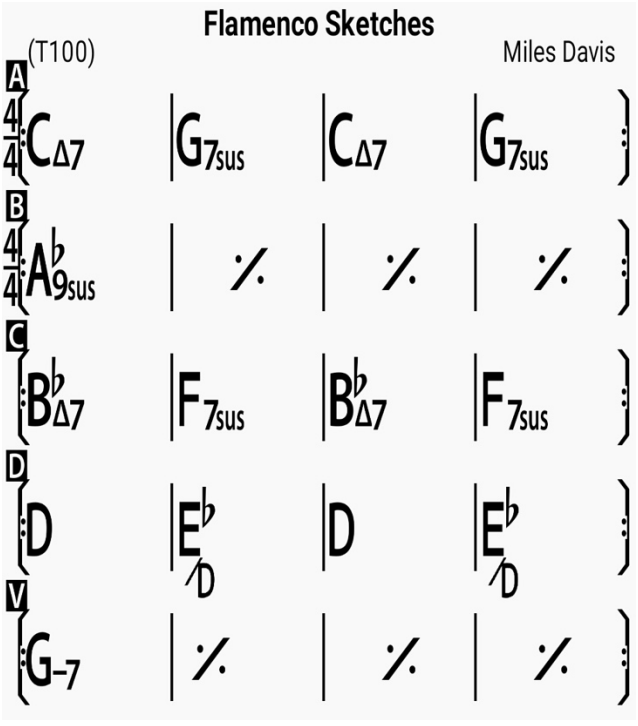


Figura 8 - Estrutura harmónica do tema "Flamenco Sketches"

A escolha de exploração de um único tema deve-se, por conhecimento de causa, ao tempo prolongado que cada aluno leva a absorver os conteúdos lecionados devido ao

pouco tempo de estudo investido. Deve-se também à obrigatoriedade, como apresentado no programa curricular do instrumento, de ensino de outros conteúdos e temas. Como indicado na tabela 3 foi associado a cada gravação, inicial e final, um código de modo a facilitar a apresentação dos resultados e posterior análise.

ALUNO	GUILHERME	PEDRO
Gravação	Gravação inicial	Gravação inicial
Data	21/09/2016	28/09/2016
Código	GRGUI1	GRPED1

Tabela 3 - Lista de gravações iniciais

Após esta gravação e estudo do programa curricular, foram criados dois cronogramas, geral e específico, para cada aluno, para a implementação das diferentes fases da metodologia. Apesar de estes cronogramas não terem sido rigorosamente cumpridos, tendo em conta variáveis externas diretamente relacionadas quer com os alunos quer com as atividades da EACMC, as etapas propostas foram executadas na ordem apresentada. Os cronogramas, visíveis nas figuras 9 e 10, tornaram-se um mapa de referência para se conseguir integrar todas as etapas do método no espaço de tempo enunciado anteriormente.

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método
67,5	18

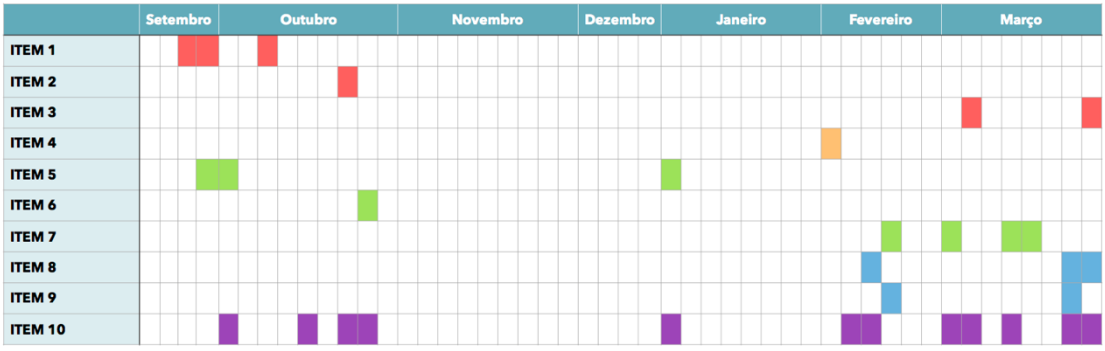
ALUNO	Guilherme	ANO	10ºL

Cronograma geral

REVISÃO CONHECIMENTOS	GRAVAÇÃO INICIAL	IMPLEMENTAÇÃO DA METODOLOGIA	GRAVAÇÃO FINAL	AVALIAÇÃO SOMATIVA
19 e 21 de Setembro	21 de Setembro	26 de Setembro a 27 de Março	3 de Abril	A partir de 4 de Abril*

*as avaliações foram entregues consoante a disponibilidade dos especialistas

Cronograma de conteúdos



AGILIDADE COGNITIVA			CONTEÚDOS TEÓRICO	DIGITAÇÕES			AUDIAÇÃO		IMPROVISAÇÃO
ITEM 1	ITEM 2	ITEM 3	ITEM 4	ITEM 5	ITEM 6	ITEM 7	ITEM 8	ITEM 9	ITEM 10
Intervalos de 2ªm até à 8ª P em 5 trastes	Modo Jónio numa oitava em 5 trastes	Modos da escala maior numa oitava em 5 trastes	Abordagem teórica dos modos da escola maior	Modo Jónio duas oitavas a começar com o dedo 2 na 5ª e 6ª cordas	Modo Eólico duas oitavas a começar com o dedo 1 na 5ª e 6ª cordas	Modos da escala maior a partir das formas CAGED	Entoar a escala	Reconhecimento auditivo dos modos da escala maior	Desenvolvimento da improvisação sobre uma base harmónica

Figura 9 - Cronograma geral e de conteúdos do aluno Guilherme

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método
60	18

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

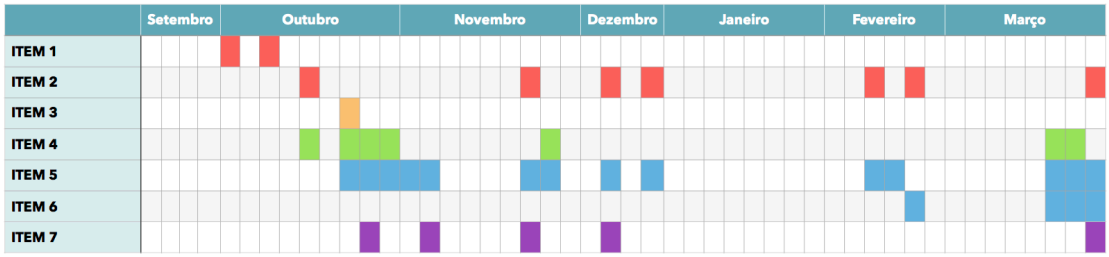
ALUNO	Pedro	ANO	11ºL

Cronograma geral

REVISÃO CONHECIMENTOS	GRAVAÇÃO INICIAL	IMPLEMENTAÇÃO DA METODOLOGIA	GRAVAÇÃO FINAL	AVALIAÇÃO SOMATIVA
De 19 a 28 de Setembro	28 de Setembro	3 de Outubro a 27 de Março	3 de Abril	A partir de 4 de Abril*

*as avaliações foram entregues consoante a disponibilidade dos especialistas

Cronograma de conteúdos



AGILIDADE COGNITIVA		CONTEÚDOS TEÓRICOS	DIGITAÇÕES	AUDIAÇÃO		IMPROVISAÇÃO
ITEM 1	ITEM 2	ITEM 3	ITEM 4	ITEM 5	ITEM 6	ITEM 6
Intervalos de 2ªm até à 8ª P em 5 trastes	Modo numa oitava em cinco trastes	Abordagem teórica dos modos da escala maior	Digitações nas formas do CAGED	Desenvolvimento da improvisação sobre uma base harmónica	Improvisar com a voz baseado no jogo "guitar Hero"	Entoar a escala

Figura 10 Cronograma geral e de conteúdos do aluno Pedro

Chegada a data de término da implementação das estratégias, realizou-se uma nova gravação da improvisação dos alunos com o tema de Miles Davis. Foi criada uma lista, apresentada na tabela 4, com códigos associados a cada gravação final para facilitar a sua identificação na análise de dados. Posteriormente foram entregues aos especialistas os suportes áudio e tabelas para avaliação, dados estes que serão apresentados e analisados no capítulo seguinte.

ALUNO	GUILHERME	PEDRO
Gravação	Gravação final	Gravação final
Data	03/04/2017	03/04/2017
Código	GRGUI2	GRPED2

Tabela 4 - Lista de gravações finais

4. RESULTADOS E ANÁLISE

Neste capítulo serão apresentados os resultados de cada aluno, obtidos através da análise que os especialistas fizeram das gravações, presentes no CD em anexo, e da avaliação formativa feita por mim, enquanto docente da disciplina de guitarra jazz. No que respeita à avaliação somativa serão exibidas as tabelas preenchidas pelos especialistas com as cotações atribuídas aos parâmetros presentes nas mesmas. Juntamente com cada tabela será feita uma análise dos valores atribuídos e das percentagens de evolução dos parâmetros. Por fim será feita uma tabela com o valor médio das avaliações dadas pelos especialistas de forma a facilitar posteriores discussões e conclusões.

Numa segunda fase de apresentação e análise dos resultados será apresentada para cada aluno uma tabela com a avaliação formativa em relação aos conteúdos lecionados no âmbito do ensino dos modos da escala maior. Posteriormente será feita uma breve análise da mesma tabela com uma discussão geral dos resultados obtidos.

4.1 GUILHERME

No presente ponto serão apresentados os resultados obtidos a partir das avaliações somativas, feitas pelos especialistas, e formativas, feitas por mim ao longo do período de implementação das novas estruturas. Serão feitas breves análises das tabelas apresentadas.

4.1.1 AVALIAÇÃO SOMATIVA

Na figura 11, referente à avaliação feita pela Prof. Andreia Santos ao aluno Guilherme, é notória uma diferença na avaliação feita à gravação inicial e final do solo. De um modo geral, a especialista avaliou a primeira gravação com notas satisfatórias ou pouco satisfatórias, sendo que a nota mais baixa foi de 10 valores, atribuída ao parâmetro de noção de frase, e a mais alta, de 13 valores, foi conferida à articulação. No que respeita à segunda gravação, com o código GRGUI2, a avaliação varia entre bastante satisfatório e bom, percebendo-se uma variação entre os 14 e 16 valores. A nota mais baixa foi atribuída em dois parâmetros, noção de frase e discurso coerente com a harmonia, e a cotação mais elevada, de 16 valores, foi dada nos seguintes campos: ritmo/tempo, articulação e maturidade/ consistência/ fluidez melódica.

Na totalidade dos parâmetros avaliados observa-se uma evolução positiva cujo percentil varia entre 15% e 25%, concluindo uma melhoria em todos os campos. É visível uma evolução menor nos campos de articulação, discurso coerente com a harmonia, discurso idiomático/ vocabulário e execução técnica, e um pico evolutivo centrado na maturidade/ consistência/ fluidez melódica, que obteve um percentil de 25.

AVALIAÇÃO SOMATIVA DOS ESPECIALISTAS

ALUNO: Guilherme

ANO: 10º

ESPECIALISTA: Prof. Andreia Santos

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18. 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRGUI1	12	13	10	11	11	12	12
GRGUI2	16	16	14	16	14	15	15
EVOLUÇÃO	20%	15%	20%	25%	15%	15%	15%

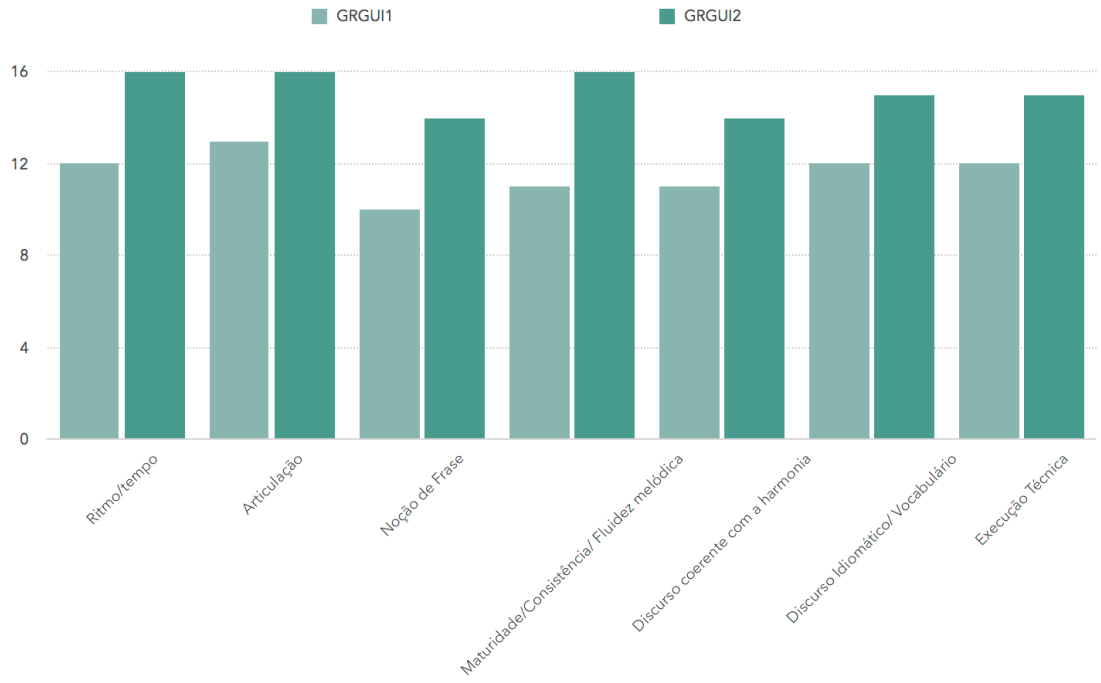


Figura 11 - Avaliação da especialista Andreia Santos relativamente ao aluno Guilherme

A figura 12, entregue pelo Prof. João Firmino, apresenta valores para ambas as gravações que se inserem entre o bastante satisfatório e o não satisfatório. Relativamente à primeira gravação feita ao solo do aluno Guilherme, a avaliação feita insere-se entre os valores 6 e 12, sendo que o valor mínimo de 6 foi atribuído no campo de Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica, e o valor máximo de 12, está presente

nos parâmetros de ritmo/tempo e execução técnica. Na linha da gravação GRGUI2, ou seja, da gravação final, são apresentados valores compreendidos entre 11 e 14, o que classifica os parâmetros da mesma como pouco satisfatórias, satisfatórias ou bastante satisfatórias. A cotação mínima de 11 valores, foi atribuída no campo da Maturidade/ Consistência/ Fluidez Melódica e de Discurso coerente com a harmonia, e os parâmetros de ritmo/tempo e execução técnica apresentam a melhor avaliação com uma cotação de 14 valores.

É possível concluir com a observação dos valores de evolução apresentados que esta foi positiva em todos os parâmetros, confinada entre os 10% e os 25%. Os campos de menor evolução foram os de ritmo/tempo e execução técnica, enquanto os campos de percentil superior foram os de Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica e de Discurso coerente com a harmonia.

ESPECIALISTA: Prof. João Firmino

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18, 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRGUI1	12	10	10	6	8	8	12
GRGUI2	14	13	13	11	13	11	14
EVOLUÇÃO	10%	15%	15%	25%	25%	15%	10%

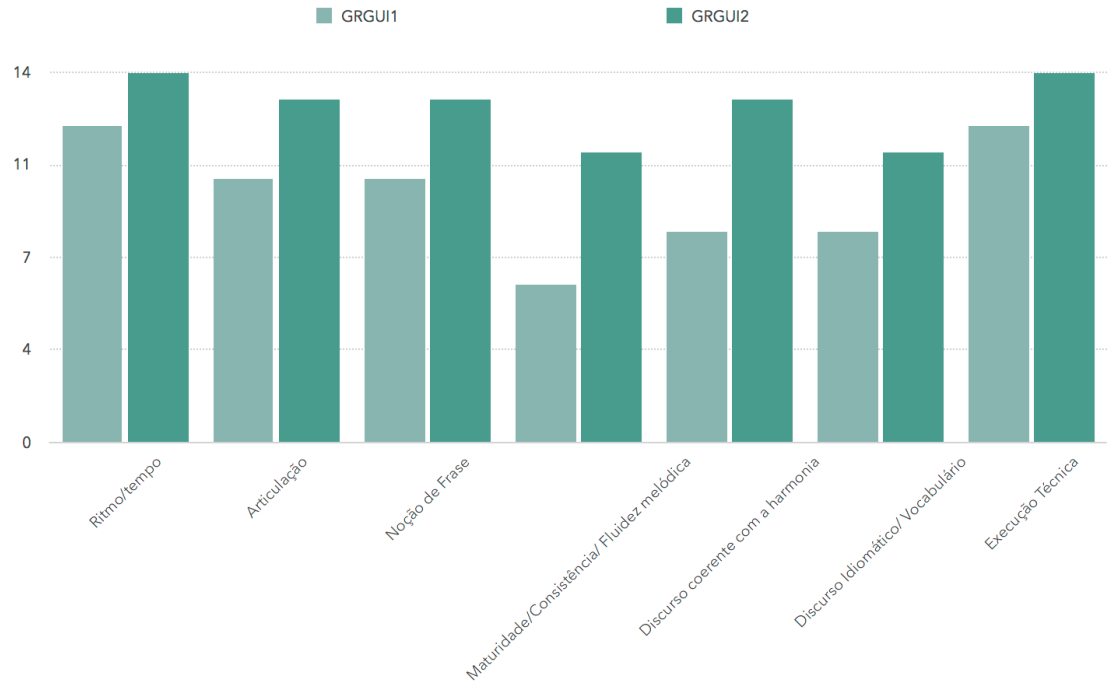


Figura 12 - Avaliação do especialista João Firmino relativamente ao aluno Guilherme

Para finalizar a apresentação das avaliações somativas do aluno Guilherme referentes às gravações GRGUI1 e GRGUI2, encontra-se a figura 13, com gráfico e tabela completada pelo Prof. Fernando Rodrigues. O docente avaliou ambos os solos com cotações compreendidas entre não satisfatório e bastante satisfatório, variando entre os 9 e os 15 valores. Perante a análise da gravação inicial o docente concluiu que o parâmetro de Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica seria o de cotação inferior, atribuindo ao campo uma avaliação de 9 valores. Por outro lado, avalia três dos parâmetros com a cotação máxima atribuída nesta gravação inicial, dando 11 valores

ao ritmo/tempo, articulação e execução técnica. Relativamente à gravação final, que apresenta cotações compreendidas entre os valores de 13 e 15, o docente conclui que o parâmetro de maturidade/consistência/fluidez melódica continua a ser o de valor mais baixo, atribuindo um 11. O ritmo/tempo passa a ser o ponto mais forte do solo, com uma avaliação de 15, sobrepondo-se assim à articulação e execução técnica, aos quais atribui 14 valores, classificação igual ao discurso coerente com a harmonia.

À semelhança das tabelas anteriores, é notória uma evolução positiva em todos os parâmetros avaliados. O maior crescimento foi notado no ritmo/tempo, que apontou 20% de evolução, e o campo que verificou menor percentagem de evolução foi o de maturidade/consistência/fluidez melódica, que contou com apenas 10%.

ESPECIALISTA: Prof. Fernando Rodrigues

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18, 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRGUI1	11	11	10	9	10	10	11
GRGUI2	15	14	13	11	14	13	14
EVOLUÇÃO	20%	15%	15%	10%	20%	15%	15%

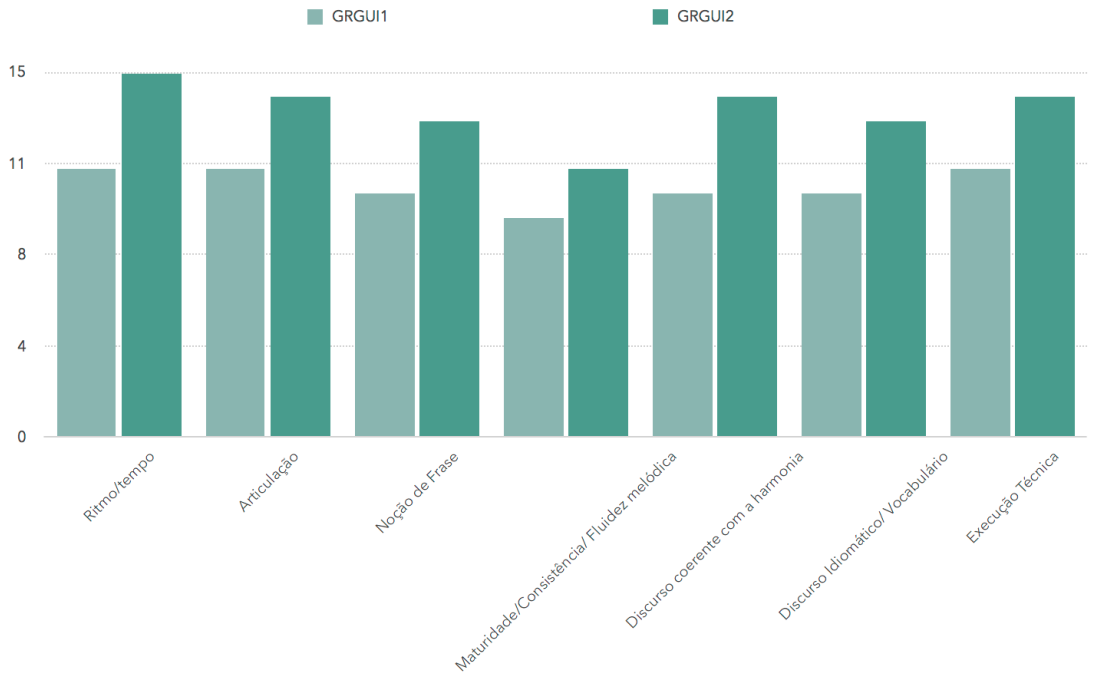


Figura 13 - Avaliação do especialista Fernando Rodrigues relativamente ao aluno Guilherme

É notória uma discrepância nas avaliações feitas. Como é visível na figura 14, onde são apresentados a tabela e gráfico com os valores médios das avaliações feitas às duas gravações pelos 3 especialistas, as cotações mais altas para ambas foram atribuídas pela Prof. Andreia Santos, enquanto que a média mais baixa resultou da avaliação feita à gravação final do discente, pelo Prof. João Firmino. No entanto este foi o que apresentou uma variação maior de média, concluindo numa variabilidade de 4 pontos, entre as duas gravações, sendo por isso, o que conclui uma maior evolução do aluno.

	Média GRGUI1	Média GRGUI2
Prof. Andreia Santos	12	15
Prof. João Firmino	9	13
Prof. Fernando Rodrigues	10	13

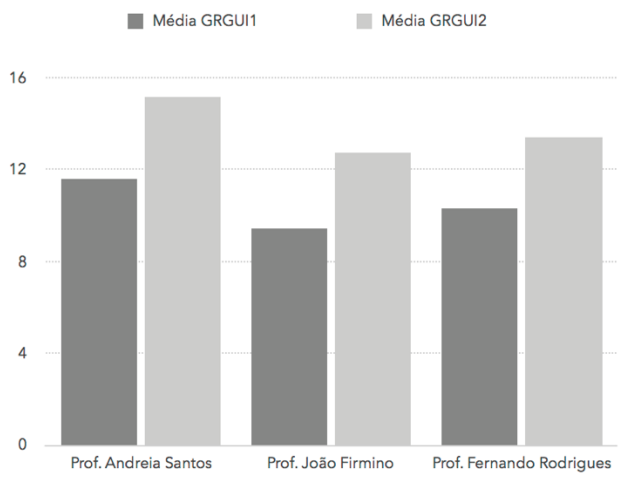


Figura 14 - Resumo dos resultados das avaliações dos especialistas do aluno Guilherme

4.1.2 AVALIAÇÃO FORMATIVA

A tabela seguinte (tabela 5) é referente às avaliações formativas feitas no final de cada item explorado. Com este modelo de avaliação pretendi gerar um feedback constituído por uma análise feita com o aluno dos aspetos positivos e as dificuldades encontradas na aprendizagem do item. Ainda em forma de avaliação formativa foram dadas recomendações gerais ou com exercícios para que o aluno conseguisse ultrapassar as dificuldades enumeradas. Em ponto de conclusão encontram-se algumas observações feitas por mim sobre o desempenho do aluno em geral ou algum pormenor específico.

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método
67,5	18

Avaliação Formativa

ALUNO	Guilherme	ANO	10ºL

CONTEÚDOS	AVALIAÇÃO FORMATIVA
ITEM 1	PONTOS POSITIVOS: - o aluno consegue executar autonomamente intervalos de 2ªm, 2ªM, 3ªm e 3ªM DIFICULDADES: - execução dos intervalo da 4ªP até à 8ªP RECOMENDAÇÕES: - repetição dos intervalos da 4ªP até à 8ªP dizendo ao aluno para ter em consideração a componente auditiva OBSERVAÇÕES: - notou-se que o aluno começou a aperceber-se de quando errava e fazia correções no momento.
ITEM 2	PONTOS POSITIVOS: - aluno recorre com frequência ao ouvido para executar cada uma das escalas; DIFICULDADES: - falta de associação entre a componente auditiva e a agilidade cognitiva; o aluno depende da estratégia de tentativa erro para executar a escala; RECOMENDAÇÕES: - sugere-se ao discente que desenvolva um modelo de estudo em que insira este item; sugere-se uma constante repetição do exercício; OBSERVAÇÕES: - depois de algumas repetições o aluno já revela facilidade em tocar a escala maior a partir de qualquer nota nos cinco trastes previamente definidos.
ITEM 3	Trata-se de um exercício exigente, pois necessita de concentração constante para pensar em cada intervalo que constitui cada um dos modos da escala maior PONTOS POSITIVOS: - o aluno lembrava-se dos intervalos que constituem os modos jónio, dórico, eólio e mixolídio; DIFICULDADES: - o aluno não se lembrava os intervalos que constituem os modos frígio, lídio e lócrio; RECOMENDAÇÕES: - relembrar a estrutura intervalar que constitui cada uma das escalas questionando sobre as alterações que cada um tem; OBSERVAÇÕES: - após a revisão o aluno consegue realizar o exercício autonomamente, mas revela fragilidades. Por vezes apresenta falhas, mas consegue detetar o erro e corrigi-lo.
ITEM 4	PONTOS POSITIVOS: - o aluno cumpriu com os objetivos propostos, revelou compreender teoricamente a construção de cada modo; DIFICULDADES: - o aluno não revelou qualquer dificuldade; OBSERVAÇÕES: - para que o aluno tivesse um raciocínio mais rápido fez-se um "jogo" de pergunta e resposta oral
ITEM 5	Estas duas digitações, que pertencem ao sistema CAGED, serviram de base para as primeiras improvisações e, também, trabalho com o metrónomo. DIFICULDADES: - a aplicação dos padrões foi um processo mais demorado e que apresentou mais dificuldade. Tendo em conta a falta de estudo do aluno não consegui abordar mais do que o padrão sequencial 121 e intervalar de 3as; RECOMENDAÇÕES: - é essencial que o aluno desenvolva um plano de estudo que lhe permita executar todos os exercícios abordados nas aulas; OBSERVAÇÕES: O aluno necessita de praticar com mais regularidade.
ITEM 6	PONTOS POSITIVOS: - a digitação com fundamental na 6ª corda revelou ser mais intuitiva para o aluno, que apresentava facilidade na execução dos exercícios propostos e improvisos; DIFICULDADES: - a digitação com fundamental na 5ª corda era confundida com regularidade com o modo dórico, ou seja, o aluno tocava a 6ªmaior; RECOMENDAÇÕES: - recomenda-se ao aluno que pratique mais a digitação na 5ª corda; OBSERVAÇÕES: - o aluno facilmente ultrapassará as dificuldades com estudo regular.

ITEM 7	As formas do CAGED permitem percorrer com uma escala todo o braço da guitarra com apenas 5 digitações. Há muito trabalho a ser desenvolvido, nomeadamente a memorização das mesmas, relação de cada uma das digitações com os sete modos da escala maior, padrões sequenciais e intervalares com metrónomo, discurso melódico cruzando com duas ou mais digitações, entre outros. PONTOS POSITIVOS: - o aluno conseguiu realizar com facilidade o padrão sequencial 121 e o intervalar por 3as. DIFICULDADES: RECOMENDAÇÕES: - o aluno necessita de mudar de região do braço com mais frequência, quebrando, assim, o discurso melódico; - o aluno deve memorizar as formas CAGED; OBSERVAÇÕES: - tendo em conta a falta de estudo, o Guilherme não cumpriu com os objetivos propostos. O aluno acabou por não conseguir memorizar as 5 digitações, o que origina uma maior limitação no seu discurso melódico. A limitação quanto aos padrões sequenciais e intervalares também é notória,
ITEM 8	PONTOS POSITIVOS: - o aluno esforçou-se para executar o exercício; DIFICULDADES: - o aluno revela problemas de afinação; RECOMENDAÇÕES: - recomendou-se ao aluno que fizesse a entoação em simultâneo com a reprodução das escalas na guitarra e gravasse; deveria posteriormente ouvir a gravação para perceber os pontos mais críticos; OBSERVAÇÕES: - o processo de evolução foi gradual, mas necessita de investir mais tempo em casa.
ITEM 9	PONTOS POSITIVOS: - o aluno consegue reconhecia os modos quando era tocado ascendente e descendente por grau conjunto lentamente; DIFICULDADES: - o aluno não reconhece a cor dos modos quando são tocados rapidamente e não sendo por grau conjunto; RECOMENDAÇÕES: - o aluno deverá ouvir em casa de forma repetida todos os modos para os tornar intrínsecos; OBSERVAÇÕES: - por vezes confundia os modos eólico com o dórico e o frígio com o lócrio. O aluno terá trabalhar mais este ponto em casa.
ITEM 10	PONTOS POSITIVOS: - o aluno apresenta facilidade no desenvolvimento de solos nos modos jónio, dórico, mixolídio e eólico DIFICULDADES: - o aluno apresenta limitações quanto ao conhecimento das digitações e à percepção auditiva no desenvolvimento de solos nos modos frígio, lídio e lócrio; RECOMENDAÇÕES: - o aluno deve estudar mais todos os exercícios/itens anteriores; OBSERVAÇÕES:

Tabela 5 - Avaliação formativa do aluno Guilherme

4.2 PEDRO

No presente ponto serão apresentados os resultados obtidos a partir das avaliações somativas, feitas pelos especialistas, e formativas, feitas por mim ao longo do período de implementação das novas estruturas. Serão feitas breves análises das tabelas apresentadas.

4.2.1 AVALIAÇÃO SOMATIVA

Na avaliação somativa entregue pela docente Andreia Santos, apresentada na figura 15, é visível uma diferença entre as cotações atribuídas à primeira gravação e à segunda. Estas encontram-se entre os valores referentes a uma prestação pouco satisfatória e bastante satisfatória. Perante a gravação inicial a Prof. Andreia Santos considerou que o discurso coerente com a harmonia era pouco satisfatório, avaliando o parâmetro com 10 valores. Por outro lado, apreciou o campo da articulação com uma cotação de 13, considerando este parâmetro como satisfatório. Relativamente à gravação final, a avaliação oscilou entre um valor mínimo de 14 e máximo de 15, cotando todos os parâmetros como bastante satisfatórios.

A docente considerou que a evolução foi positiva em todos os parâmetros enunciados, resultando numa margem percentual de 10 a 20. Os campos de maior evolução foram os de maturidade/consistência/fluidez melódica e discurso coerente com a harmonia, e os de menor progresso o referente à articulação e ao discurso idiomático/vocabulário.

AVALIAÇÃO SOMATIVA DOS ESPECIALISTAS

ALUNO: Pedro

ANO: 11º

ESPECIALISTA: Prof. Andreia Santos

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18. 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRPED1	12	13	11	11	10	12	12
GRPED2	15	15	14	15	14	14	15
EVOLUÇÃO	15%	10%	15%	20%	20%	10%	15%

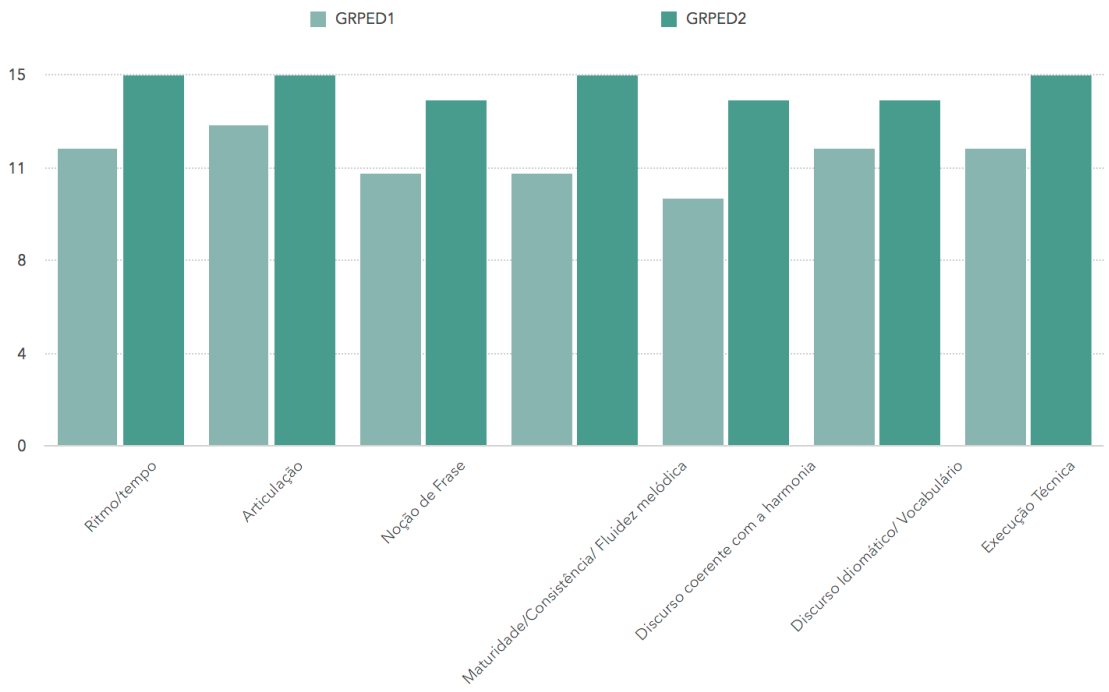


Figura 15 - Avaliação da especialista Andreia Santos relativamente ao aluno Pedro

A figura 16 corresponde à avaliação somativa entregue pelo Prof. João Firmino sobre as gravações inicial e final do aluno Pedro. As cotações não excedem o patamar de satisfatórias, sendo o valor mínimo atribuído de 6 valores e o máximo de 12 valores. Relativamente à gravação inicial o docente avaliou 5 dos 7 parâmetros de forma negativa, cotando apenas o ritmo/tempo e a execução técnica com nota positiva, 11 e

10 valores respetivamente. Do ponto de vista do professor, o discurso idiomático/vocabulário estavam aquém da qualidade requerida num aluno do 2º ano de curso, cotando o mesmo com 6 valores, ou seja, como não satisfatório.

Perante a gravação final é visível um aumento nas cotações em todos os parâmetros. No entanto, dois dos campos foram avaliados negativamente, maturidade/consistência/fluidez melódica e o discurso idiomático/vocabulário, adquirindo cada um 9 valores. Segundo o docente, o aluno teve um melhor desempenho do ponto de vista de ritmo/tempo e execução técnica, e definiu como pouco satisfatórios a articulação, noção de frase e discurso coerente com a harmonia. De um modo geral o aluno evoluiu de forma positiva oscilando entre os 5 pontos percentuais e os 15. Segundo as avaliações feitas o parâmetro de maior evolução foi o de discurso idiomático/ vocabulário, com uma evolução de 15%, e o de menor evolução foi a nível de ritmo/tempo, tendo apenas 5% de evolução ao longo do período de experimentação.

ESPECIALISTA: Prof. João Firmino

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18, 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRPED1	11	8	8	7	8	6	10
GRPED2	12	10	10	9	10	9	12
EVOLUÇÃO	5%	10%	10%	10%	10%	15%	10%

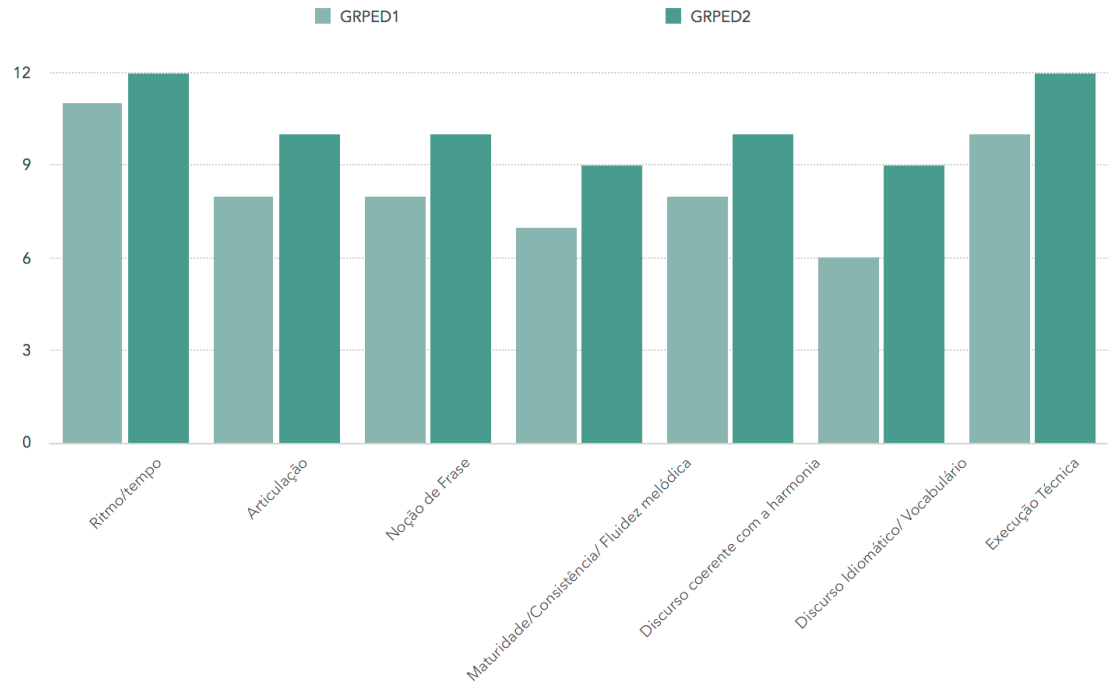


Figura 16 - Avaliação do especialista João Firmino relativamente ao aluno Pedro

A última avaliação somativa, presente na figura 17, ficou a cargo do professor Fernando Rodrigues que, após a audição das gravações inicial e final resumiu as suas cotações a um valor máximo de 13 valores e um valor mínimo de 8 valores, considerando assim a prestação do aluno Pedro entre não satisfatória e satisfatória. Analisando os valores atribuídos aos parâmetros relativamente à gravação inicial, é observável que a maturidade/consistência/fluidez melódica, o discurso coerente com a harmonia e o discurso idiomático/vocabulário foram os parâmetros, segundo o docente, não

satisfatórios. Foram atribuídos aos dois primeiros 9 valores e o terceiro recebeu a cotação mínima da avaliação de 8 valores.

Relativamente à segunda gravação, é possível verificar-se uma avaliação mais positiva do solo apresentado, estando todos os valores entre o pouco satisfatório e o satisfatório. No entender do especialista o parâmetro em que o aluno revela menor domínio continua a ser o de discurso idiomático/vocabulário, que é cotado com 11 valores, e o ritmo/tempo continua a deter a cotação máxima dada no solo final, juntamente com a noção de frase. É possível verificar-se uma evolução positiva em todos os parâmetros a serem avaliados, estando os valores da mesma confinados entre os 10 e os 15 ponto percentuais. Segundo as avaliações feitas, o aluno revelou ter evoluído mais no seu discurso idiomático e de coerência com a harmonia, e na noção de frase.

ESPECIALISTA: Prof. Fernando Rodrigues

Após a audição de cada aluno, avalie a execução de 0 a 20 valores, tendo em conta os parâmetros apresentados

AVALIAÇÃO:

Excelente (20 e 19)
Bom (18, 17 e 16)
Satisfaz Bastante (15 e 14)
Satisfaz (13 e 12)
Satisfaz Pouco (11 e 10)
Não Satisfaz (9 a 0)

	Ritmo/tempo	Articulação	Noção de Frase	Maturidade/ Consistência/ Fluidez melódica	Discurso coerente com a harmonia	Discurso Idiomático/ Vocabulário	Execução Técnica
GRPED1	11	10	10	9	9	8	10
GRPED2	13	12	13	11	12	11	12
EVOLUÇÃO	10%	10%	15%	10%	15%	15%	10%

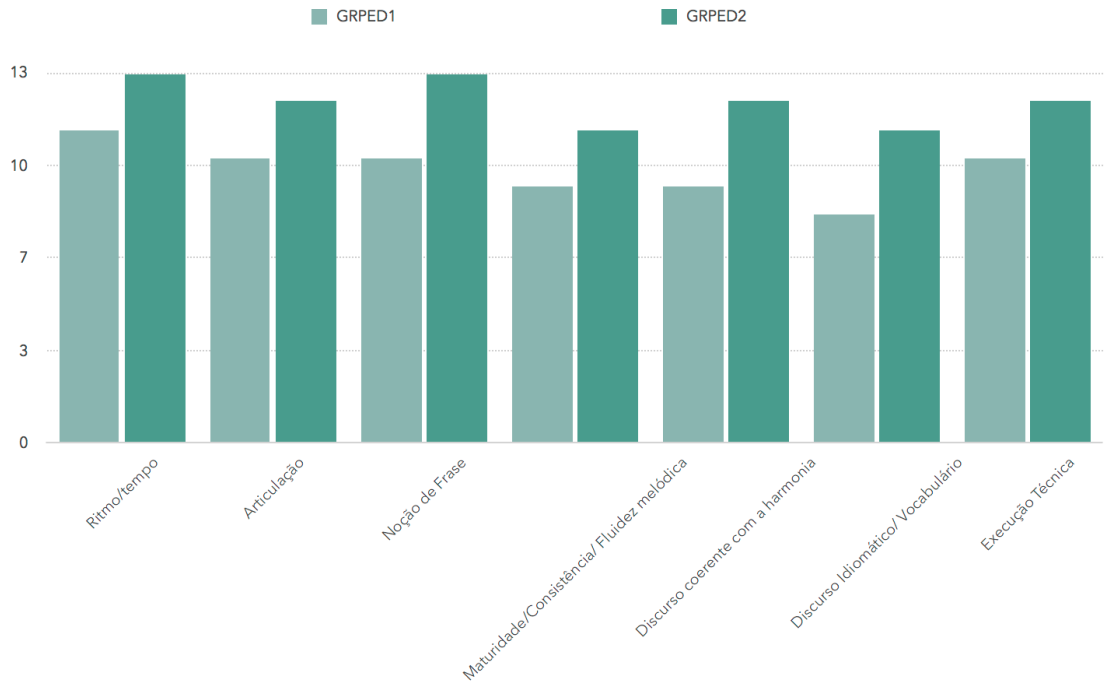


Figura 17 - Avaliação do especialista Fernando Rodrigues relativamente ao aluno Pedro

A figura 18 apresenta o resultado da média dos valores atribuídos nas avaliações somativas feitas pelos 3 especialistas ao aluno Pedro. O valor médio mais alto, 15 valores, foi resultado das cotações dadas pela docente Andreia Santos à gravação final do aluno, e o valor médio mais baixo, 8 valores, é resultante da avaliação feita pelo Prof. João Firmino à gravação inicial. A primeira gravação foi considerada não satisfatória por um dos docentes, pouco satisfatória pelo Prof. Fernando Rodrigues e satisfatória pela Prof. Andreia Santos. Já a segunda gravação, revela ter tido uma cotação média

superior por parte dos três docentes, continuando a obter uma avaliação não satisfatória segundo o Prof. João Firmino.

	Média GRPED1	Média GRPED2
Prof. Andreia Santos	12	15
Prof. João Firmino	8	9
Prof. Fernando Rodrigues	10	12

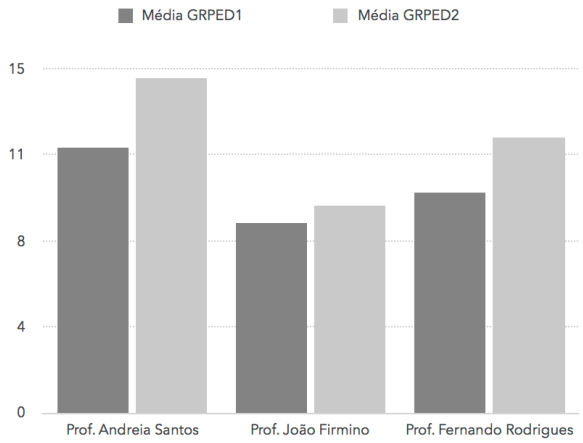


Figura 18 - Resumo dos resultados das avaliações dos especialistas do aluno Pedro

4.2.2 AVALIAÇÃO FORMATIVA

A tabela seguinte (tabela 6) é referente às avaliações formativas feitas no final de cada item explorado. Com este modelo de avaliação pretendi gerar um feedback constituído por uma análise feita com o aluno dos aspetos positivos e as dificuldades encontradas na aprendizagem do item. Ainda em forma de avaliação formativa foram dadas recomendações gerais ou com exercícios para que o aluno conseguisse ultrapassar as dificuldades enumeradas. Em ponto de conclusão encontram-se algumas observações feitas por mim sobre o desempenho do aluno em geral ou algum pormenor específico.

Aulas totais (90min.)	Aulas com implementação do método
60	18

Estratégia de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz

Avaliação formativa

ALUNO	Pedro	ANO	11ºL

	AVALIAÇÃO FORMATIVA
ITEM 1	O conhecimento dos intervalos no braço da guitarra fomenta uma construção dos modos mais racional, ao contrário da memorização e mecanização de uma digitação. PONTOS POSITIVOS: - o Pedro apresentou facilidade neste processo, logo atingiu o objetivo. DIFICULDADES: RECOMENDAÇÕES: OBSERVAÇÕES:
ITEM 2	PONTOS POSITIVOS: - no decorrer das aulas o Pedro conseguiu realizar o exercício de forma autónoma e sem erros; DIFICULDADES: - o aluno procurava memorizar cada uma das digitações em vez de construir cada modo a partir dos intervalos que o constituíam. Assim, apresentava mais falhas na sua execução, apesar das chamadas de atenção. RECOMENDAÇÕES: - o discente, neste exercício, deve construir a escala a partir dos intervalos que a constituem. OBSERVAÇÕES: - o aluno foi tomando consciência que não seria o caminho mais eficaz, tendo este alterado a forma como encarava o exercício.
ITEM 3	PONTOS POSITIVOS: - o discente demonstrou estar à vontade com a estrutura que define cada um dos modos, tanto no processo de as identificar como de os escrever; DIFICULDADES: - o aluno não apresentou dificuldades; OBSERVAÇÕES: - tendo em conta que o Pedro é um aluno do segundo ano do curso, este conteúdo apenas serviu para organizar melhor e compreender aspetos que tenham ficado menos bem sabidos.
ITEM 4	As formas do CAGED abrem várias opções para cada modo e necessitam um trabalho técnico com base em padrões. PONTOS POSITIVOS: - o discente apresentou mais facilidade com as formas A, E e D. DIFICULDADES: - o Pedro não praticou o suficiente para poder memorizar as 5 digitações de forma consistente e apenas se sentia à vontade depois do trabalho desenvolvido nas aulas RECOMENDAÇÕES: - o discente precisa de investir mais tempo no estudo destas digitações para as poder utilizar de forma sustentada. OBSERVAÇÕES:
ITEM 5	PONTOS POSITIVOS: DIFICULDADES: - a improvisação do aluno consiste maioritariamente no uso de frases previamente mecanizadas e apenas algum desenvolvimento do ponto de vista criativo; RECOMENDAÇÕES: - o Pedro necessita de investir mais no seu ouvido interno como forma de desenvolvimento dos seus solos e pôr mais de parte os suas frases pré estabelecidas. Precisa de investir mais tempo na exploração destas escalas e no resto dos conteúdos em geral, nomeadamente cantar mais os seus próprios solos à medida que improvisa, desenvolvimento motívico, entre outros; OBSERVAÇÕES:
ITEM 6	O exercício baseado no *Guitar Hero* exige um conhecimento de cada um dos modos bastante apurado. PONTOS POSITIVOS: DIFICULDADES: - o aluno não se lembrava da sonoridade de cada modo; - apresentava muitas limitações, pois apostava em frases por grau conjunto e próximas da fundamental; - grande desconforto com os modos lócrio e frígio; RECOMENDAÇÕES: - o aluno deve ouvir, executar e entoar mais vezes as escalas para as tornar intrínsecas; - deve estudar mais este exercício.
ITEM 7	O processo de cantar inibe bastante estes alunos no geral. PONTOS POSITIVO: - o aluno, apesar de não gostar, revela grande empenho na entoação das escalas; DIFICULDADES: - o discente apresentava dificuldades de afinação e, também, de relação entre tom e meio tom. No início necessitava do apoio da guitarra como suporte para a afinação, mas ao fim de algumas tentativas já conseguia entoar sozinho; RECOMENDAÇÕES: - investir mais tempo na prática deste exercício com o apoio da guitarra; OBSERVAÇÕES: - depois do trabalho desenvolvido, o resultado final foi satisfatório.

Tabela 6 - Avaliação formativa do aluno Pedro

5. DISCUSSÃO

Serve a presente discussão para concluir a validade da metodologia aplicada, através da análise das avaliações somativas e formativas apresentadas no ponto anterior. É essencial evidenciar que existe um forte grau de subjetividade inerente ao processo de avaliação, o que traz a qualquer conclusão um valor de incerteza. Neste sentido, os pontos apresentados resultarão de uma amálgama composta pelas médias obtidas, notas gerais periódicas e avaliações formativas. Ao desenvolver-se a narrativa conclusiva, serão tidas em conta variáveis inerentes aos próprios alunos e ao contexto educativo em que se inserem. A presente conclusão servirá igualmente para identificar fatores que constituíram entraves à implementação do programa e à obtenção dos resultados pretendidos.

Como já abordado, sendo o Guilherme um aluno do 1º ano do curso, e não possuindo os conhecimentos técnicos de guitarra jazz e teóricos, foi necessário inicialmente dedicar parte das aulas a explorar conteúdos básicos do âmbito técnico e teórico. Sendo o ensino teórico da música um processo gradual e cumulativo, numa primeira instância não foi mencionado o conceito de modos, mas foram integrados no programa curricular da disciplina conteúdos que seriam mais tarde necessários ao ensino dos mesmos. No caso do aluno Pedro, foram encontradas algumas lacunas do foro técnico e teórico. Estas tiveram de ser ultrapassadas ao longo do período de implementação do método. Os conteúdos foram abordados de forma alternada pois, muitas vezes, o aluno apresentava grandes dificuldades na compreensão e execução dos exercícios.

Estes fatores obstaram à execução exata do cronograma proposto inicialmente. Outro fator que dificultou a implementação das datas de transmissão de conteúdos foi a falta de estudo contínuo por parte de ambos os alunos. Ao não praticarem os exercícios executados nas aulas e propostos para trabalho de casa, os discentes atrasaram o seu processo no sentido de melhoramento das capacidades técnicas e cimentação dos conteúdos teóricos. Infelizmente estes fatores externos e não controláveis contruíram um caminho de resistência à viabilidade de implementação da metodologia.

Apesar das condicionantes supracitadas, verifica-se, através da análise das avaliações feitas, somativa e formativa, que os alunos evoluíram no sentido de melhoramento da sua capacidade de improvisação com os modos da escala maior. Como é observável nos valores recolhidos das avaliações dos especialistas, a evolução dos discentes não foi diretamente proporcional em todos os parâmetros analisados. Ambos apresentam um aumento médio de cotação, sendo no caso do Guilherme de 3,3 pontos, e em relação ao Pedro 2 pontos, concluindo-se um valor médio de evolução de 16,7%, e de 12,4%, respetivamente. Acredito que a evolução dos alunos abaixo do percentil de 20, esteve diretamente relacionado com a falta de estudo contínuo. É meu parecer que o que proporcionou este grau mínimo de evolução foi o número elevado de aulas associado ao programa curricular do curso de instrumentista de jazz, que oferece estímulos constantes aos alunos.

Da parte dos alunos notou-se um aumento do interesse nas aulas à medida que lhes eram proporcionados exercícios sempre diferentes. Foi ainda possível verificar que o processo gradual de ensino, baseado em patamares simples e facilmente alcançáveis, permitiu cativar a atenção dos discentes para a assimilação dos conteúdos e consequente execução dos exercícios.

Apesar do valor baixo apresentado, e tendo em consideração sempre o fator de subjetividade inerente aos processos avaliativos, pode-se, no entanto, concluir que a metodologia implementada teve efeitos positivos na evolução dos alunos. Estes revelaram um crescimento na sua capacidade de improvisação com os modos da escala maior. Um dos pontos ao qual atribuo uma necessidade de revisão será o cronograma. Concluo existir falta de um período prévio de avaliação do nível dos alunos, e posterior execução do plano de trabalho individual. A opção de planos individuais pode revelar-se pouco exequível num contexto com maior número de alunos. Por isso, pode-se partir do plano geral apresentado como fio condutor, fazendo-se posteriormente a revisão de alguns pontos, de modo a adaptar-se o mesmo a cada aluno.

6. CONCLUSÃO

O presente ponto servirá para apresentar um texto conclusivo sobre o Projeto Educativo, enunciando as dificuldades encontradas nas diferentes fases do processo e terminado com uma conclusão da viabilidade da implementação das estruturas metodológicas.

O processo de recolha de metodologias, através das entrevistas e da pesquisa bibliográfica, revelou-se um desafio. O ponto de maior dificuldade, no que respeita às entrevistas, foi escolher os profissionais que, no meu entender, constituiriam uma fonte de sugestões metodológicas adaptáveis a um contexto de ensino especializado para idades compreendidas entre os 15 e os 21 anos. Teria ainda de se ter em consideração, remetendo já neste ponto para as dificuldades encontradas na pesquisa bibliográfica, a disparidade técnica e cognitiva do corpo estudantil. Pensar na recolha de estratégias metodológicas adaptáveis a diferentes graus de conhecimento e que permitissem o cumprimento dos objetivos propostos, foi uma das premissas condutoras da seleção dos entrevistados e da bibliografia.

Na fase de planeamento das aulas encontraram-se os maiores desafios. Após a recolha das estratégias e o delineamento de um processo metodológico, para ensino dos modos da escala maior via uma consolidação da sua utilização num contexto de improvisação, encontrei duas questões que foram condicionantes na implementação das novas estratégias: qual seria o nível dos alunos que iria encontrar e como encaixar as metodologias de forma a complementar o ensino dos restantes conteúdos programáticos. Estas condicionantes foram ultrapassadas com a realização de uma avaliação do plano curricular anual, integração de uma análise inicial dos alunos no cronograma geral, e posterior adaptação do cronograma de conteúdos.

Como enunciado no capítulo 5 da presente dissertação, existiram, aquando da implementação das estratégias metodológicas, condicionantes externas que comprometeram a obtenção de resultados mais positivos. A falta de estudo dos alunos revelou-se um entrave ao cumprimento dos objetivos propostos e uma lacuna no procedimento que deverá ser revista. Uma das propostas corretivas seria a de adição

de estratégias que estimulem o discente a desenvolver um trabalho mais independente e contínuo, e que promovam um trabalho mais intensivo dentro da sala de aula.

Em forma conclusiva, e tendo em consideração os resultados obtidos e a análise dos mesmos no ponto precedente, pode-se considerar que as estratégias implementadas se revelaram positivas no sentido de consolidação da aprendizagem dos modos da escala maior no contexto da improvisação aplicada à guitarra jazz.

PARTE II - PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

7. RELATÓRIO

Como referido na introdução geral, o capítulo 7 da presente dissertação é referente ao relatório de estágio realizado durante o ano letivo de 2016/2017. Numa primeira instância será feita uma análise da entidade acolhedora, ou seja, a Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC) e uma exposição do plano anual da prática de ensino supervisionada. Serão especificados os objetivos e o programa curricular dos 4 alunos envolvidos na PES, e será apresentada uma descrição pormenorizada da prática pedagógica de coadjuvação letiva e da participação em atividade pedagógica do orientador cooperante. O ponto atual irá conter ainda relatórios das atividades organizadas e da participação na organização de ações realizadas no âmbito da prática pedagógica, terminando com uma análise e avaliação global do desempenho dos alunos e das atividades desenvolvidas, e uma autoavaliação do professor.

7.1 ENTIDADE ACOLHEDORA – ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA (EACMC)[7]

Serve o presente ponto para expor um breve estudo do contexto onde será desenvolvido o estágio. Será apresentada uma breve história da Instituição acolhedora, bem como, uma contextualização externa, com uma apresentação de enquadramentos geográfico, demográfico e sociocultural. Para uma análise interna da EACMC será feita, nos últimos pontos, uma caracterização da entidade acolhedora, definindo número de docentes e discentes, apresentando uma análise das instalações e equipamentos, e uma listagem dos cursos lecionados na mesma. Irão apresentar-se ainda os programas curriculares das disciplinas em que irei assumir o papel de professor estagiário e de professor assistente, ou seja, da disciplina de guitarra jazz e guitarra clássica, respetivamente.

[7] Parte da informação presente encontra-se disponível no Projeto Educativo 2013/2017 (Anexo 2)

7.1.1 BREVE HISTÓRIA

Sedeada em Coimbra, a instituição educativa exerce a sua ação em toda a Região Centro, ou diretamente ou em colaboração com Escolas de Música regidas pelos seus planos curriculares. A Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC) sempre se regeu pelos seguintes princípios: promover a aprendizagem, a prática e fruição da Música na cidade de Coimbra e Região Centro; contribuir para a formação integral dos seus alunos como cidadãos e músicos; e a dignificação profissional e formação do seu pessoal docente e não docente.

Em atividade desde 1986, a EACMC exerce um papel fundamental na formação académica e pessoal de crianças, pré-adolescentes e adolescentes, contribuindo para um desenvolvimento do distrito de Coimbra e Região Centro no âmbito artístico e cultural. Esta instituição pública de ensino especializado da Música, criado pela Portaria nº656 a 5 de Setembro de 1985, integrou, na altura da sua criação, duas escolas particulares de Música existentes em Coimbra, assumindo-se como uma extensão oficial da ação pedagógica das mesmas.

É em Fevereiro de 1986 que o Conservatório de Música de Coimbra inicia a sua atividade na Cerca de São Bernardo, na Ladeira do Carmo, num edifício cedido pela Câmara Municipal de Coimbra, graças à mobilização de pais, alunos e políticos locais. Mais tarde, em Outubro de 1987, muda de instalações para o edifício da antiga Maternidade, junto à Sé Velha, por cedência da Junta Distrital de Coimbra. O conservatório ocupará outros espaços nos anos subsequentes, nomeadamente as instalações do Instituto de Coimbra, na Rua da Ilha, entre os anos letivos de 1996/97 e 2002/03, na sequência de um protocolo celebrado com o mesmo e com a Universidade de Coimbra, e parte das instalações da Escola Secundária Dom Dinis, na Rua Adriano Lucas, desde o início do ano letivo de 2003/04 até ao ano de 2010.

É ao celebrar o seu 25º aniversário que o Conservatório de Música de Coimbra se muda para a sua residência atual, ocupando o novo edifício construído na Rua Pedro Nunes, instalações estas que partilha desde então com a Escola Secundária da Quinta das Flores. Esta partilha veio a revelar-se uma vantagem e um desafio educativo para

ambas as instituições, criando um espaço mais unificado no sentido da formação artística dos seus alunos e uma referência a nível nacional. Em 2011, devido a uma alteração legislativa, o Conservatório de Música de Coimbra passa a designar-se Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EA do CMC) (Rocha, 2013).

7.1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO EXTERNA

7.1.2.1 ENQUADRAMENTO GEOGRÁFICO E DEMOGRÁFICO

O Conservatório de Música de Coimbra insere-se no Distrito de Coimbra. Constituído por 17 concelhos, este distrito dispõe de uma área de 3974km^2, sendo a sua paisagem dominada pela presença do rio Mondego e por um contraste entre a zona costeira e o seu interior. Conhecida pela sua antiga Universidade, que confere ao distrito e ao centro da capital distrital uma faceta fortemente académica e boémia, é um território de grande riqueza histórica e cultural, e a provar tal, é o grandioso espólio de monumentos e património construído do distrito.

Segundo os censos de2011, o Distrito de Coimbra tem um total de 429987 habitantes sendo 12,89% crianças ou adolescentes, indicando uma população envelhecida na ordem doa 177 idosos para 100 jovens (Anónimo, 2009).

7.1.2.2 ENQUADRAMENTO SOCIOCULTURAL

Nomeada Capital Nacional da Cultura em 2003, Coimbra dispõe atualmente, distribuído por todo o distrito, de um número considerável de espaços dedicados tanto à divulgação como à formação oficial no âmbito artístico e cultural. Escolas como o Conservatório de Música David Sousa, o Conservatório Regional de Coimbra, a Escola de Música São Teotónio, a Academia de Música de Cantanhede e a Escola Diocesana de Música Sacra complementam o trabalho da Escola de Artes do Conservatório de Música de Coimbra, no que respeita à formação oficial na área de música e dança,

atribuindo em última instância o 8º grau com preparação para ingresso no ensino superior nas áreas referidas.

Nos diversos concelhos há uma oferta variada de espaços com programação dedicada à divulgação cultural e artística, como o Convento de São Francisco, o Teatro Académico Gil Vicente, o Teatro Cerca de São Bernardo, a Oficina Municipal de Teatro (O Teatrão), o próprio Auditório da EACMC, a Casa das Artes em Miranda do Corvo, o Cine-Teatro da Lousã, o Centro Cultural de Góis, o Auditório da Cerâmica em Arganil, o Centro Cultural de Tábua e o Centro Cultural de Penacova.

Desde dança a música, estes espaços recebem trabalhos, companhias e artistas residentes ou exteriores ao município, os quais enriquecem a agenda cultural e artística de todo o distrito.

A riqueza do ambiente musical coimbrense e a sua diversidade assentam cada vez mais na aposta no associativismo aliado à música. Como exemplo, temos o Fado ao Centro que hoje gera dentro do fluxo turístico de Coimbra um espaço muito particular e inovador dedicado unicamente ao género musical que marca tanto o traço cultural do distrito: o fado ou canção de Coimbra.

Apesar de se encontrar maioritariamente um ensino oficial dedicado ao género clássico, a música jazz já tem hoje um caminho bem definido no seio desta cidade e um público cada vez mais ávido de concertos e formação, sendo prova de tal espaços como o Salão Brazil, que acolhe artistas nacionais e internacionais dentro do género referido, com sala sempre completa. Este espaço alberga um outro grande impulsionador do género na cidade de Coimbra, o jazz ao Centro Clube. Associação Cultural sem fins lucrativos, tem por objetivo, desde Outubro de 2012, responsabilizar-se pela programação e agenda do Salão Brazil, desenvolvimento de Workshops, projetos como "O jazz é fixe", que leva até aos mais novos de forma lúdica e criativa a essência da música jazz, entre outros.

7.1.3 CARACTERIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO ACOLHEDORA

Alunos e Professores

A crescente procura da frequência da escola tem sido constante, nomeadamente para o regime articulado. A parceria com a Escola Básica e Secundária Quinta das Flores tem sido uma vantagem, oferecendo aos alunos a oportunidade de usufruir de duas instituições no mesmo espaço.

O número de discentes ascende os 800 alunos como está infracitado.

Atualmente o corpo docente é constituído por 107 professores distribuídos pelo curo de música (1º ciclo /iniciação, curso básico e secundário de instrumento, curso secundário de canto, curso secundário de formação musical e curso secundário de composição), curso de dança (curso básico e secundário) e curso Profissional de jazz.

Curso	Grau/ano	Número de alunos	Total
Música	3º iniciação	24	73
	4º iniciação	49	
Dança	3º iniciação	5	10
	4º iniciação	5	
		TOTAL	83

Tabela 7 - Número de alunos de iniciação

Graus	Regime articulado	Regime supletivo	TOTAL
1º grau / 5º ano	52	42	94
2º grau / 6º ano	51	67	118
3º grau / 7º ano	40	38	78
4º grau / 8º ano	42	49	91
5º grau / 9º ano	36	42	78
	221	238	459

Tabela 8 - Número de alunos Curso Básico de Música

	Grau	Regime articulado
Dança	5º ano	26
	6º ano	25
	7º ano	23
	TOTAL	74

Tabela 9 - Número de alunos Curso Básico de Dança

	Grau	Regime articulado	Regime supletivo	TOTAL
Instrumento Composição	6º grau / 10º ano	6	52	58
	7º grau / 11º ano	2	48	50
	8º grau / 12º ano	1	64	65
		9	164	173

Tabela 10 - Número de alunos Curso Secundário de Música

	Anos	Regime Supletivo
Canto	10º ano	28
	11º ano	13
	12º ano	24
	TOTAL	65

Tabela 11 - Número de alunos Curso Secundário de Canto

	Anos	Regime Supletivo
Diversos Instrumentos	10º ano	17
	11º ano	11
	12º ano	14
		42

Tabela 12 - Número de alunos Curso Profissional de Instrumentista de jazz

Instalações e Equipamentos

O programa de instalações integra várias salas especialmente vocacionadas para a educação artística da música, 38 salas de aula e 12 salas de estudo, bem como uma sala de maiores dimensões designada por Pequeno Auditório e um Auditório (pertencente às duas escolas) com capacidade para 400 lugares. A EACMC tem duas Salas de Dança pois a antiga Sala de Coro foi recentemente transformada para poder albergar as aulas de dança, dado o crescimento do número de alunos e a consequente impossibilidade de gerir o Curso de Dança apenas com uma sala. Em outubro de 2013 o pavimento das salas foi revestido de linóleo, fundamental para o bom funcionamento das aulas. Todas estas salas estão situadas no bloco principal. Esta escola dispõe ainda de salas nos Blocos B e D (B3, B4, B7, B9; D5, D6, D7, D9, D14 e D15), fundamentalmente utilizadas para as disciplinas do Departamento de Ciências Musicais e para a disciplina de Classes de Conjunto. O Curso Profissional de jazz dispõe das salas situadas no Piso -1 (P24, P25, P26, P04) que foram submetidas a obras de melhoramento em dezembro de 2013.

Cursos

A Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra leciona os seguintes cursos:

- Curso de Iniciação de música
- Cursos Básico e Secundário de Instrumento
- Curso Básico e Secundário de Dança
- Curso Secundário de Canto
- Curso Secundário de Composição
- Curso Secundário de Formação Musical
- Curso Profissional de Instrumentista de jazz

Os instrumentos lecionados são os seguintes:

- Teclas | Piano; Cravo; Órgão; Acordeão.
- Sopros (madeira) | Flauta Transversal; Flauta de Bisel; Clarinete; Fagote; Oboé; Saxofone.
- Sopros (metais) | Trompete; Trompa; Trombone; Tuba.
- Percussão e Bateria
- Cordas (arcos) | Violino; Viola d'Arco; Violoncelo e Contrabaixo
- Cordas dedilhadas/plectro, Guitarra Portuguesa; Guitarra Clássica; Bandolim; Harpa
- Canto

7.1.4 PLANOS CURRICULARES

7.1.4.1 PLANO CURRICULAR DE GUITARRA CLÁSSICA

É a 20 de Julho de 2012, no artigo 2º da portaria 225/2012 (ver anexo 6), que é organizado o currículo do curso básico de música que contempla, segundo o anexo VII referente ao artigo 2º da mesma portaria, o instrumento de guitarra clássica. Os planos de estudo integram as áreas disciplinares e disciplinas de formação geral e de formação vocacional. As primeiras, definidas pelo Decreto-Lei nº 139/2012 (ver anexo 7), propõem-se a contribuir para a construção da identidade pessoal, social e cultural dos alunos. Por sua vez as segundas, visam desenvolver o conjunto de conhecimentos a adquirir e capacidades a desenvolver inerentes às especificidades do curso em que se

inserem. Segundo o artigo 5º da portaria 225/2012 as escolas, ao abrigo da sua autonomia, organizam os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente respeitando as cargas horárias semanais presentes nos anexos i e vi da mesma portaria.

Para o curso secundário de música são incluídas no plano de estudos, segundo a portaria 243-B/2012 de 13 de Agosto (ver anexo 8), na componente de formação científica, duas disciplinas trienais, na componente de formação técnica-artística, duas disciplinas trienais e uma disciplina bienal de opção, podendo ser criada uma disciplina de oferta complementar.

O plano curricular de guitarra clássica do curso básico e secundário de música presente no anexo 9, foi desenvolvido pelo departamento de cordas do curso de música da AECMC, com posterior aprovação em direção pelo coordenador de curso e diretora da instituição. Este contempla conteúdos a serem lecionados, os objetivos a cumprir, estratégias de ensino dos conteúdos, propostas de trabalho e critérios de avaliação.

7.1.4.2 PLANO CURRICULAR DE GUITARRA JAZZ

Classe instrumental inserida no programa curricular do curso profissional de instrumentista de jazz, aprovado pela portaria 1040/2010 a 7 de outubro de 2010, a guitarra jazz é lecionada ao longo dos 3 anos do curso. Segundo a mesma portaria são definidos o plano de estudos e a certificação referente ao curso enunciado (ver anexo 10).

Em 2011 o plano curricular é criado pelo professor responsável pelo departamento de guitarra do Curso Profissional de Instrumentista de jazz, sendo posteriormente aprovado em Direção pelo coordenador de curso e diretor da EACMC. O plano encontra-se em anexo (ver anexo 4) e diz respeito aos três anos curriculares que perfazem o curso de guitarra jazz.

7.2 PLANO ANUAL DO ALUNO EM PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA (PES)

Na figura 19 está apresentado o Plano Anual de Formação, elaborado no início do ano letivo 2016/2017, juntamente com orientador cooperante e aprovado pelo orientador da Universidade. Neste plano foram definidos os alunos para prática pedagógica de coadjuvação letiva, enquanto professor estagiário, e participação em atividade pedagógica do orientador cooperante, como professor assistente. Neste ponto serão ainda indicadas as atividades organizadas por mim e as ações realizadas no âmbito da prática pedagógica, com descrição, enunciação de conteúdos e breve análise das mesmas.

Apesar do Workshop de Introdução ao jazz no Colégio de S. Teotónio estar listado como participação numa ação realizada no âmbito do estágio, a atividade não pôde ser realizada por falta de resposta da parte da direção pedagógica. Esta foi substituída pela realização de um workshop com objetivos e descrição idêntico no Conservatório de Águeda. Relativamente à organização da Audição da classe de FCT de guitarra na EACMC, esta foi cancelada devido a motivos que me são alheios, mas cujo cancelamento foi autorizado pela direção da EACMC.

universidade de aveiro

Curso de Mestrado em Ensino de Música

Disciplina – Prática de Ensino Supervisionada - Ano letivo 2016/2017

Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada

Identificação do Aluno/ Núcleo de Estágio:

Aluno estagiário: Mauro Joaquim Torres Ribeiro

Orientador cooperante: Prof. Graciano Pinto Orientador científico: Prof.Paulo Perfeito e Prof.Pedro Rodrigues

Núcleo de estágio (área de especialização: Ensino Guitarra Jazz Instituição de Acolhimento: Conservatório de Música de Coimbra

O plano de formação do aluno em Prática de Ensino deve permitir que o mesmo exerça uma prática de ensino nunca inferior a 25%, nem superior a 70%, do trabalho letivo total dos alunos que lhe forem atribuídos.

O mesmo será discutido e aprovado pelo núcleo constituído para aprática da Prática de Ensino.

1. Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Guilherme Teles Ferreira Antunes	10ºL / Guitarra Jazz	2ªfeira – 12h 4ªfeira – 16h15	
2	João Pedro Sousa dos Santos	11ºL / Guitarra Jazz	2ªfeira -16h15 4ªfeira -12h	
3				
4				

Nota: o aluno estagiário deverá ser responsável pela coadjuvação letiva de 2 a 4 alunos (preferencialmente 3), ou 1 a 3 turmas (preferencialmente 2) dentro do horário do Orientador Cooperante

2. Participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Joana Filipa de Jesus Tomé	1ºGrau/Guitarra clássica	6ªfeira -12h	
2	João Pedro de Almeida Delgado Lopes Vicente	8ºGrau/Guitarra clássica	6ªfeira – 12h45	

Nota: o aluno estagiário deverá assistir a atividade letiva do seu orientador cooperante num conjunto de 2 alunos ou 1 turma dentro do horário proposto

3. Organização de Atividades

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/ descrição
1	Workshop com Diego Pablo Cortez e Jonatan Szer – Conservatório de Música de Coimbra	13 de Outubro das 10h15 as 17h30	Oficina de Música Latino Americana
2	Semana Aberta do Jazz – Conservatório de Música de Coimbra	8 a 12 de Maio	Workshops, concertos e palestras
3	Audição da classe de FCT Guitarra	21 de Fevereiro as 18h	FCT Guitarra é uma disciplina de apoio aos alunos de guitarra do 10ºL

Nota: o aluno estagiário deverá organizar entre 2 a 3 atividades de entre audições, master-classes, seminários, workshops ou outras atividades pertinentes tanto na Universidade como na Instituição de Acolhimento sabendo que os eventos propostos deverão contribuir para a dinamização da comunidade escolar

4. Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/descrição
1	Workshop de Jazz Manouche no Conservatório de Música de Coimbra	Interrupção létiva do Natal	Introdução dos principios teorico-práticos do jazz manouche.
2	Workhop de Introdução ao Jazz na Academia de Música de Cantanhede	Interrupção létiva da Natal	Exploração dos conceitos base teórico-práticos do jazz.
3	Workshop de Introdução ao Jazz no Colégio S.Teotónio	31 de Março	Exploração dos conceitos base teórico-práticos do jazz.

Nota: o aluno estagiário deverá participar ativamente num conjunto de entre 2 a 3 atividades, nomeadamente audições, workshops, seminários, concursos, festivais de música e outras atividades a realizar seja na Universidade, na Instituição de Acolhimento ou outra

Aveiro, ____ de_____ de _____

O Orientador cooperante

O Orientador da Universidade

O Aluno Estagiário

Datas das deslocações do Orientador Científico à Escola Cooperante

Sessão	Data provável
1ª Sessão (planificação atividades)	15 de Novembro
2º Sessão (avaliação)	6 de Dezembro
3ª Sessão (avaliação final)	18 de Abril

O orientador científico deve deixar uma previsão de um mínimo de três deslocações à Escola Cooperante para orientar a formação do aluno em formação.

Figura 19 - Plano Anual de Formação

7.2.1 PRÁTICA PEDAGÓGICA DE COADJUVAÇÃO LETIVA E PARTICIPAÇÃO NA ATIVIDADE PEDAGÓGICA DO ORIENTADOR COOPERANTE

Para a realização da minha prática pedagógica enquanto professor estagiário de ensino de guitarra jazz, foram-me atribuídos 2 alunos do Curso Profissional de jazz da EACMC: o Guilherme, aluno do 10º ano, e o Pedro, aluno do 11º ano. Neste âmbito, as minhas funções consistiram em lecionar de acordo com o programa acordado pelo conservatório para a disciplina, e escrever relatórios das respetivas aulas, fazendo uma breve enunciação dos conteúdos abordados e avaliação.

Enquanto participante na atividade pedagógica do orientador cooperante, Graciano Pinto, assisti às aulas de dois dos seus alunos do curso de música de guitarra clássica: a Joana, aluna do 1º grau do curso básico, e o João, aluno do 8º grau do curso secundário de música em regime supletivo. É necessário evidenciar o fato de que maioria dos conteúdos lecionados, incluindo repertório, não compõem a minha formação enquanto instrumentista jazz, pelo que as minhas funções compreenderam apenas observar e registar, elaborando relatórios das aulas assistidas. Nestes são enunciados os conteúdos abordados, os objetivos pretendidos, uma breve descrição da metodologia implementada e observações feitas por mim conclusivas da dinâmica professor-aluno decorrida na aula.

O aluno Guilherme tinha aulas à segunda-feira das 12h às 13h30 e à quarta-feira das 16h15 às 15h45, perfazendo dois blocos de 90 minutos. Da mesma forma o discente Pedro teve 2 blocos de 90 minutos, igualmente repartidos entre as segundas-feiras, das 16h15 às 17h45, e quartas-feiras, das 12h às 13h30. Ambos tiveram aulas na sala MR4 da EACMC.

Relativamente às aulas assistidas do professor Graciano Pinto, a frequência das mesmas teve lugar à sexta-feira em horários distintos. O aluno João teve as suas aulas das 12h às 12h45, enquanto a aluna Joana teve as suas aulas das 12h45 às 13h30, ambos na sala MR7. Inicialmente estava determinado um bloco de 90 minutos para a discente Joana; no entanto, devido a incompatibilidades de horários enquanto professor do

curso de jazz, tal não foi exequível, pelo que a minha assistência se restringiu a 1 bloco de 45 minutos por aluno.

A tabela 13 mostra o valor percentual de aulas dadas, enquanto professor estagiário, e assistidas, no âmbito da prática pedagógica do orientador cooperante. O valor indicado nas aulas dadas e assistidas é referente ao período de estágio compreendido entre o dia 19 de Setembro de 2016 e 4 de Abril de 2017.

PRÁTICA PEDAGÓGICA DE COADJUVAÇÃO LETIVA					
GUILHERME			PEDRO		
Aulas totais (bloco 90 min)	Aulas dadas (bloco 90 min)	% aulas dadas	Aulas totais (bloco 90 min)	Aulas dadas (bloco 90 min)	% aulas dadas
67,5	18	26.7%	60	18	30%
PARTICIAPAÇÃO NA ATIVIDADE PEDAGÓGICA DO ORIENTADOR COOPERANTE					
JOANA			JOÃO		
Aulas totais (bloco 45 min)	Aulas assistidas (bloco 45 min)	% aulas assistidas	Aulas totais (bloco 45 min)	Aulas assistidas (bloco 45 min)	% aulas assistidas
67	24	35,8%	32	22	68,8%

Tabela 13 - Percentagem das aulas dadas e assistidas pelo professor estagiário

7.2.2 ORGANIZAÇÃO DE ATIVIDADES E PARTICIPAÇÃO ATIVA EM AÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DE ESTÁGIO

Como enunciado no ponto 7.2 do presente documento, algumas das atividades enunciadas no plano anual de atividades, desenvolvido com o orientador cooperante e aprovado pelo orientador da Universidade, tiveram de ser alteradas. Na tabela 14 estão definidas as atividades que foram desenvolvidas em paralelo com a lecionação e assistência de aulas.

As atividades organizadas por mim, com a aprovação da direção da EACMC, foram desenvolvidas com o intuito de constituírem um enriquecimento da formação pedagógica dos alunos e dinamização da comunidade escolar da mesma instituição. O mesmo pode ser observado relativamente às ações realizadas no âmbito de estágio. Tendo por objetivos gerais a dinamização da EACMC, de abertura da mesma à rede de instituições de formação de ensino especializado e divulgação do Curso de

Instrumentista de jazz, este conjunto de atividades foi proposto pela direção do Curso Profissional de Instrumentista de jazz e ministrado por mim.

ATIVIDADES ORGANIZADAS			
ATIVIDADE	Oficina de Música Latino Americana	Semana Aberta do jazz	
DATA	13 de Outubro	8 a 12 de Maio	
LOCAL	EACMC	EACMC	
DURAÇÃO	7h15	5 dias	
TIPOLOGIA	Workshop com Diego Pablo Cortez e Jonatan Szer	Workshops, concertos e palestras	
FUNÇÕES	Organização de atividade Contato com os formadores Acompanhamento dos alunos	Organização de atividades Contato com palestrantes Execução de materiais de promoção Acompanhamento dos alunos Registo fotográfico e vídeo	
PARTICIPAÇÃO EM AÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DE ESTÁGIO			
ATIVIDADE	Workshop jazz Manouche	Workshop Introdução ao jazz	Workshop de Introdução ao jazz
DATA	21 de Dezembro 2016	25 de Fevereiro de 2016	19 de Maio de 2017
LOCAL	EACMC	Academia de Música de Cantanhede	Conservatório de Música de Águeda
DURAÇÃO	3h30	3h	3h
TIPOLOGIA	Workshop	Workshop	Workshop
FUNÇÕES	Formador	Formador	Formador

Tabela 14 - Atividades organizadas e participação em ações realizadas no âmbito do estágio

7.2.3 OBJETIVOS E PROGRAMA CURRICULAR

Na tabela 15 pode observar-se a carga modular do curso profissional de jazz, interessando para este relatório a disciplina de instrumento. O programa curricular da classe de instrumento do curso profissional de instrumentista de jazz subdivide os 3 anos de curso em 6 módulos, tendo cada ano 2 módulos distintos, e cada um com uma duração de aproximadamente 4 meses. Este formato curricular permite o cumprimento do número de horas exigido pelo ministério da educação para a formação especializada. Neste caso, os objetivos e o programa curricular expostos para os alunos do curso de jazz corresponderão a 1 módulo e meio.

Disciplina	Distribuição Anual	Modulo	Designação	Total Blocos (45min)	Blocos Semanais (45)
INSTRUMENTO	Instrumento - 10º L	Modulo 1 - 50h	Blues & Dixieland	68 Blocos	4 Blocos
	Instrumento - 10º L	Modulo 2 - 50h	Bebop	67 Blocos	4 Blocos
	Instrumento - 11º L	Modulo 3 - 45h	Bebop & Cool	60 Blocos	4 Blocos
	Instrumento - 11º L	Modulo 4 - 45h	HardBop	60 Blocos	4 Blocos
	Instrumento - 12º L	Modulo 5 - 45h	Eletrico, Fusão & Latin	60 Blocos	4 Blocos
	Instrumento - 12º L	Modulo 6 - 25h	Free Jazz	33 Blocos	4 Blocos
	FCT INSTRUMENTO - 12º L	25h	FCT - Apoio PAP	33 Blocos	4 Blocos
	Instrumento Doubling - 12º L	Modulo 7 - 25h	Piano Jazz / Bateria Jazz	33 Blocos	2 Blocos
COMBO JAZZ	Combo - 10º L	Modulo 9 - 25h	Func. e Dinâmicas de Grupo	34 Blocos	4 Blocos
	Combo - 10º L	Modulo 1 - 25h	Blues & Dixieland	34 Blocos	4 Blocos
	Combo - 10º L	Modulo 2 - 25h	Bebop	33 Blocos	4 Blocos
	Combo - 10º L	Modulo 4 - 25h	Cool	34 Blocos	4 Blocos
	Combo - 11º L	Modulo 3 - 22h	Bebop	30 Blocos	4 Blocos
	Combo - 11º L	Modulo 5 - 22h	HardBop	29 Blocos	4 Blocos
	Combo - 11º L	Modulo 6 - 21h	HardBop	28 Blocos	4 Blocos
	FCT Combo - 11º L	20h	Prática simulada	27 Blocos	4 Blocos
	Combo - 12º L	Modulo 7 - 25h	Eletrico, Fusão & Latin	33 Blocos	4 Blocos
	Combo - 12º L	Modulo 8 - 20h	Free Jazz	27 Blocos	4 Blocos
	FCT Combo - 12º L	45h	Prática simulada	60 Blocos	4 Blocos
ORQUESTRA DE JAZZ	Orquestra Jazz - 10º L	Modulo 1 - 25h	Swing Básico	34 Blocos	4 Blocos
	Orquestra Jazz - 10º L	Modulo 2 - 25h	Fusão Básico	34 Blocos	4 Blocos
	Orquestra Jazz - 10º L	Modulo 4 - 25h	Swing Intermédio	33 Blocos	4 Blocos
	FCT Orquestra Jazz - 10º L	25h	Prática Simulada	34 Blocos	4 Blocos
	Orquestra de Jazz - 11º L	Modulo 3 - 25h	Contemporâneo Básico	34 Blocos	4 Blocos
	Orquestra de Jazz - 11º L	Modulo 5 - 25h	Fusão Básico	34 Blocos	4 Blocos
	Orquestra de Jazz - 11º L	Modulo 6 - 25h	Contemporâneo Intermédio	33 Blocos	4 Blocos
	FCT Orquestra de Jazz - 11º L	25h	Prática Simulada	33 Blocos	4 Blocos
	Orquestra Jazz - 12º L	Modulo 7 - 25h	Swing Avançado	33 Blocos	2 Blocos
	Orquestra Jazz - 12º L	Modulo 8 - 25h	Fusão Avançado	33 Blocos	2 Blocos
	Orquestra Jazz - 12º L	Modulo 9 - 20h	Contemporâneo Avançado	27 Blocos	2 Blocos
ORQUESTRA DE JAZZ NAIPE	Orq. Jazz Naipe - 10º L	Modulo 10 - 25h	Swing Básico	33 Blocos	2 Blocos
	Orq. Jazz Naipe - 10º L	Modulo 11 - 25h	Swing Intermédio	33 Blocos	2 Blocos
	Orq. Jazz Naipe - 11º L	Modulo 12 - 20h	Contemporâneo Básico	27 Blocos	2 Blocos
	Orq. Jazz Naipe - 11º L	Modulo 13 - 20h	Contemporâneo Intermédio	27 Blocos	2 Blocos
	Orq. Jazz Naipe - 12º L	Modulo 14 - 20h	Fusão Avançado	27 Blocos	2 Blocos
	FCT Naipe - 12º L	25h	Prática Simulada	33 Blocos	2 Blocos
TÉCNICAS DE IMPROVISAÇÃO	Téc. Imp - 10º L	Modulo 1 - 23,75h	Improvisão Estilistica Blues	32 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 10º L	Modulo 2 - 23,75h	Treino Auditivo Básico	32 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 10º L	Modulo 3 - 23,75h	Improvisão Estilistica Bebop	32 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 10º L	Modulo 4 - 23,75h	Harmonia Jazz Básico	31 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 11.ºL	Modulo 5 - 22,5h	Improvisão Estilistica Bebop	30 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 11.ºL	Modulo 6 - 22,5h	Treino Auditivo Intermédio	30 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 11.ºL	Modulo 7 - 22,5h	Improvisão Estilistica HardBop	30 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 11.ºL	Modulo 8 - 22,5h	Harmonia Jazz Intermédio	30 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 12.ºL	Modulo 9 - 23,75h	Improvisão Estilistica Fusão	32 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 12.ºL	Modulo 10 - 23,75h	Treino Auditivo Avançado	32 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 12.ºL	Modulo 11 - 23,75h	Improvisão Estilistica Cont.	32 Blocos	4 Blocos
	Téc. Imp - 12.ºL	Modulo 12 - 23,75h	Harmonia Jazz Avançado	31 Blocos	4 Blocos
Teoria e Análise Musical (JAZZ)	TAM - 10º L	Modulo 1 - 25h	***	34 Blocos	2 Blocos
	TAM - 10º L	Modulo 2 - 25h	***	33 Blocos	2 Blocos
	TAM - 11º L	Modulo 3 - 25h	***	33 Blocos	2 Blocos
	TAM - 11º L	Modulo 4 - 25h	***	33 Blocos	2 Blocos
	TAM - 12º L	Modulo 5 - 25h	***	33 Blocos	2 Blocos
	TAM - 12º L	Modulo 6 - 25h	***	33 Blocos	2 Blocos
Fisica do Som	Fisica do Som - 10º L	Modulo 1 - 25h	Acústica...	33 Blocos	2 Blocos
	Fisica do Som - 10º L	Modulo 2 - 25h	O Ouvido Humano...	33 Blocos	2 Blocos
	Fisica do Som - 11º L	Modulo 3 - 25h	Organologia I	33 Blocos	4 Blocos
	Fisica do Som - 11º L	Modulo 4 - 25h	Organologia II	33 Blocos	4 Blocos
	Fisica do Som - 11º L	Modulo 5 - 25h	Organologia III	33 Blocos	4 Blocos

OUTRAS FCT	FCT Met. Investigação	9h	Prática Simulada	10 Blocos	Distribuição Anual
	FCT História do Jazz	9h	Pratica Simulada	10 Blocos	Distribuição Anual
	Musico.Pro	14h	***	15 Blocos	Distribuição Anual
	Musico.Pro	14h	***	15 Blocos	Distribuição Anual
	Musico.Pro	14h	***	15 Blocos	Distribuição Anual
	FCT PAP GRUPO A - 12º L	25h	Prova de Aptidão Profissional	33 Blocos	2 blocos quinzenais
	FCT PAP GRUPO B - 12º L	25h	Prova de Aptidão Profissional	33 Blocos	2 blocos quinzenais
	FCT PAP GRUPO C- 12º L	25h	Prova de Aptidão Profissional	33 Blocos	2 blocos quinzenais
	FCT PAP GRUPO D - 12º L	25h	Prova de Aptidão Profissional	33 Blocos	2 blocos quinzenais
	FCT Gravação e Audio - 10ºL	50h	Arquivo Gravação	67 Blocos	2 Blocos
	FCT Gravação e Audio - 11ºL	50h	Arquivo Gravação	67 Blocos	2 Blocos
	FCT Gravação e Audio - 12ºL	50h	Arquivo Gravação	67 Blocos	2 Blocos
	FCT Oficina Criativa - 12ºL	50h	Prática Simulada	67 blocos	2 Blocos

Tabela 15 - Carga modular do curso profissional de instrumentista de jazz

7.2.4 GUILHERME

7.2.4.1 OBJETIVOS E PROGRAMA

Neste ponto serão identificados os objetivos estipulados para o modulo 1 e 2 do 1º ano da disciplina de guitarra jazz, do Curso Profissional de Instrumentista de jazz. No final de cada módulo o aluno deve dominar os conteúdos teóricos presentes na tabela 16, bem como, atingir os objetivos gerais enunciados na tabela 17.

MÓDULO 1	MÓDULO 2
• A Génese do jazz - Contextualização Histórica, raízes e influências; • A Guitarra no Blues e no jazz; • Os Músicos: Charlie Christian, Django Reinhardt, Kenny Burrel, Herb Ellis, Wes, entre outros.	• *Swing Era* – Contextualização Histórica: Os Músicos: Charlie Chrisitian, Django Reinhardt; • *Bebop* – Contextualização Histórica: Os Músicos: Kenny Burrell, Barney Kessel.

Tabela 16 – Conteúdos teóricos do 1º e 2º módulos

MÓDULO 1	MÓDULO 2
• Modos e Arpejos da Escala Maior por Círculo de Quartas; • Acordes - *Voicings (Drop* 2/Drop 3) e *shell voicing* ; • Tríades, Quatríades • Frases para progressões II - V - I ; IIb5 - V - Im; • *Blues* Tradicional, *Blues* Menor, *Blues* Bebop, AABA; • Leitura e interpretação de temas do *Real Book* e *Charts* de *Big Band* . • Leitura : Posição inicial de leitura na guitarra.(traste 5 a 8) – melódica	• Modos e Arpejos da Escala Maior por Círculo de Quartas; • Acordes - *Voicings* (*Drop* 2/*Drop* 3); • Tríades, Quatríades; • Linguagem Idiomática *Bebop* ; • Temas *Bebop* , *Blues Bebop* , AABA; • Leitura e interpretação de temas do Real Book e *Charts* de *Big Band* . • Leitura : Posição inicial de leitura na guitarra.(traste 5 a 8) – melódica.

Tabela 17 – Objetivos gerais do 1º e 2º módulos

7.2.4.2 MATRIZES DOS TESTES

Está previsto que, caso o aluno não consiga concluir os módulos durante o período estipulado, este poderá propor-se à realização de um exame de recuperação. Cada módulo possui uma matriz própria e a marcação do exame resultará da concertação entre professor e aluno e respetivas disponibilidades. Encontram-se nas tabelas seguintes (tabelas 18 e 19) as matrizes de exames de recuperação modular do módulo 1 e 2.

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Matriz de Exame de Recuperação Modular

1.º Ano	**Componente de Formação**	**Técnica**	**Módulo**	**1**
	Disciplina	**Instrumento | Guitarra**		
	Designação	Jazz nos anos 20 e 30 | Blues e Dixieland		

Objectivos Gerais	Avaliar o desenvolvimento do aluno no domínio do instrumento, demonstrando o conhecimento dos diversos conteúdos teóricos e práticos desenvolvidos no módulo. Avaliar o desenvolvimento do aluno no discurso musical e a capacidade de gestão e liderança dos seus projetos musicais.		
Objectivos Específicos	• Capacidade de interpretação; • Dominio geral da técnica do instrumento; • Desempenho Ritmico; • Sonoridade; • Controlo das Dinâmicas; • Controlo de Execução; • Memorização; • Improvisação; • Introsamento; • Liderança; • Domínio da Ansiedade;		
Estrutura da Prova	**Competências**	**Conteúdos**	**Cotação**
	Exercicios Técnicos	• Todos os modos da escala maior e respectivos arpejos	**20%**
	Estudo/Solo	• Solo executado em simultaneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Uma leitura estudada sob a orientação do professor;	**20%**
	Acordes	• Voicings *drop* 2, *drop* 3 e *shell voicing* no estado fundamental na 5º e na 6º corda.	**10%**
	Temas com ensemble	Exame em formato de recital avaliado por Juri. Deverá ter a duração máxima de 20min e minima de 10min. O número mínimo de peças a apresentar será de 2 e máximo de 4 (*Blues*, AABA - escolha orientada pelo professor) . As peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**50%**
Total			**100%**

Tabela 18 - Matriz de recuperação do módulo 1

1.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	2
	Disciplina	Instrumento | Guitarra		
	Designação	o Jazz nos anos 30 e 40 (Bebop)		

Objectivos Gerais	Avaliar o desenvolvimento do aluno no domínio do instrumento, demonstrando o conhecimento dos diversos conteúdos teóricos e práticos desenvolvidos no módulo. Avaliar o desenvolvimento do aluno no discurso musical e a capacidade de gestão e liderança dos seus projetos musicais.		
Objectivos Específicos	• Capacidade de interpretação • Dominio geral da técnica • Desempenho Ritmico • Sonoridade • Controlo das Dinâmicas • Controlo de Execução • Memorização • Improvisação • Introsamento • Liderança • Domínio da Ansiedade		
Estrutura da Prova	**Competências**	**Conteúdos**	**Cotação**
	Exercicios Técnicos	• Improvisação com todos os modos da escala maior sobre faixas audio; • Leitura á 1ªa vista melódica	**20%**
	Estudo/Solo	• Solo executado em simultaneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Solo cantado em simultaneo com o disco;	**20%**
	Acordes	• Comping sobre o tema "*All The Things You Are*" com *drop2* - 2 *voicings* por compasso;	**10%**
	Temas com ensemble	Exame em formato de recital avaliado por Juri. Deverá ter a duração máxima de 30min e minima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5 . A peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**50%**
Total			**100%**

Tabela 19 - Matriz do exame de recuperação do módulo 2

7.2.4.3 CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

A avaliação do aluno subdivide-se em a) contínua e b) performativa. A primeira, contabilizando no total em 20% da nota final do discente, é cotada tendo em conta competência sociais e de trabalho, valendo cada ponto 10%. Ao nível das competências sociais, o aluno será avaliado quanto à assiduidade e pontualidade, e quanto ao comportamento e relação com os outros. Relativamente ao trabalho, será analisado se existe um método e regularidade de estudo, uma gestão e organização dos materiais, e interesse e empenho nas aulas.

A avaliação performativa tem em consideração a nota atribuída à prova técnica, que representa 35% da nota, e ao recital, que constitui 45%. Os conteúdos da prova técnica, presentes na tabela 20 estão diretamente relacionados com os objetivos e programa definidos para cada módulo. O exame em formato de recital será avaliado por um júri e

deverá ter a duração máxima de 30 minutos e mínima de 20 minutos, com um número mínimo de 3 peças e um máximo de 5, que deverão ser representativas do estilo/período e intérpretes/compositores abordados ao longo do módulo.

MÓDULO 1	MÓDULO 2
• Escalas/modos/arpejos; • *Voicings drop* 2, *drop* 3 e *shell voicing* no estado fundamental na 5o e na 6o corda; • Solo executado em simultaneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Leitura à 1.a Vista de melodias/*voicings* ; • Uma leitura estudada sob a orientação do professor.	• Improvisação com todos os modos da escala maior sobre faixas audio; • Comping sobre o tema " *All The Things You Are* " com *drop2* - 2 *voicings* por compasso; • Solo executado em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Solo cantado em simultâneo com o disco; • Leitura melódica à 1ª vista

Tabela 20 - Conteúdos da prova técnica dos módulos 1 e 2

7.2.5 PEDRO

7.2.5.1 OBJETIVOS E PROGRAMA

Neste ponto serão identificados os objetivos estipulados para o modulo 3 e 4 do 2º ano da disciplina de guitarra jazz, do Curso Profissional de Instrumentista de jazz. No final de cada módulo o aluno deve dominar os conteúdos teóricos presentes na tabela 21, bem como atingir os objetivos gerais enunciados na tabela 22.

MÓDULO 3	MÓDULO 4
• *Bebop* e *Cool jazz* – Contextualização Histórica; • Os Músicos : Lee Konitz,Miles Davis,John Coltrane, Paul Desmond, Jim Hall, Wes Montegomery entre outros.	• *Hardbop* – Contextualização Histórica; • Os Músicos : Lee Konitz, Miles Davis, John Coltrane, Paul Desmond, Jim Hall, Wes Montegomery entre outros.

Tabela 21 – Conteúdos teóricos dos módulos 3 e 4

MÓDULO 3	MÓDULO 4
• Comping; • Padrões Rítmicos usados no *Bebop* , *Cool* e no *HardBop;* • *Art of Trio* - Harmonização dos modos jónico, dórico, mixolídio e lócrio; Improvisação; • Frases idiomáticas do *Bebop* , *Cool* e do *Hardbop* (Charlie Parker, Dizzy Gillespie , Hank Mobley, John Coltrane,Wes Montgomery etc). Análise das suas principais características; • Articulação na guitarra (*hammer on* , *pull off*); • Elementos de construção num solo, Improvisação Motívica; • Repertório do Universo do *Bebop, Cool* e *HardBop;* • *The art of trio* – Repertório preparado para ser usado em trio de guitarra (*melody chords,* etc.); • Leitura : Posição inicial de leitura na guitarra.(traste 5 a 8) – melódica; • Estudos clássicos para técnica de palheta (daily exercices); • Leitura de charts: real book e big band.	• Comping; • Harmonia quartal; • Chords Solo; Improvisação : • Notas alvo (dentro ou fora de chord tones); • Pulsação, *Swing* ,Articulação, Acentuação; • Tríades e as suas inversões. • Menor melódica : menor melódica, Lídio dominante, Super-Lócrio Repertório do Universo do *Bebop* , *Cool* e *HardBop* : • Técnica : Posição Mão Esquerda (economia de movimentos) Posição Mão Direita (*alternate picking*) • 1 a 2 temas do repertório *bebop* • 1 Tema Modal • 1 a 2 temas de do repertório de *Hardbop*

Tabela 22 – Objetivos gerais dos módulos 3 e 4

7.2.5.2 MATRIZES DOS TESTES

Está previsto que, caso o aluno não consiga concluir os módulos durante o período estipulado, este poderá propor-se à realização de um exame de recuperação. Cada módulo possui uma matriz própria e a marcação do exame resultará da concertação entre professor e aluno e respetivas disponibilidades. Encontram-se nas tabelas seguintes (tabelas 23 e 24) as matrizes de exames de recuperação modular do módulo 3 e 4.

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

Matriz de Exame de Recuperação Modular

2.º Ano

Componente de Formação	**Técnica**	**Módulo**	**3**
Disciplina	**Instrumento | Guitarra**		
Designação	Jazz nos anos 40 e 50 (Bebop, Cool)		

Objectivos Gerais	• Avaliar o desenvolvimento do aluno no domínio do instrumento, demonstrando o conhecimento dos diversos conteúdos teóricos e práticos desenvolvidos no módulo. • Avaliar o desenvolvimento do aluno no discurso musical e a capacidade de gestão e liderança dos seus projetos musicais.		
Objectivos Específicos	• Capacidade de interpretação • Dominio geral da técnica • Desempenho Ritmico • Sonoridade • Controlo das Dinâmicas • Controlo de Execução • Memorização • Improvisação • Introsamento • Liderança • Domínio da Ansiedade		
Estrutura da Prova	**Competências**	**Conteúdos**	**Cotação**
	Exercicios Técnicos	• *Art of Trio* - Harmonização dos modos jónico, dórico, mixolídio e lócrio; • Improvisação idiomática sobre *IIm7 V7 IMaj7* e *IIm7b5 V7b9b13 Im*; • Leitura á 1ªa vista melódica;	**25%**
	Estudo/Solo	• Solo executado em simultaneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Solo cantado em simultaneo com o disco;	**25%**
	Temas com ensemble	Exame em formato de recital avaliado por Jurí. Deverá ter a duração máxima de 30min e minima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5 . A peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**50%**
Total			**100%**

Tabela 23 - Matriz de recuperação do módulo 3

2.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	4
	Disciplina	Instrumento | Guitarra		
	Designação	Jazz nos anos 60 (Hardbop)		

Objectivos Gerais	• Avaliar o desenvolvimento do aluno no domínio do instrumento, demonstrando o conhecimento dos diversos conteúdos teóricos e práticos desenvolvidos no módulo. • Avaliar o desenvolvimento do aluno no discurso musical e a capacidade de gestão e liderança dos seus projetos musicais.		
Objectivos Específicos	• Capacidade de interpretação • Dominio geral da técnica • Desempenho Ritmico • Sonoridade • Controlo das Dinâmicas • Controlo de Execução • Memorização • Improvisação • Introsamento • Liderança • Domínio da Ansiedade		
Estrutura da Prova	**Competências**	**Conteúdos**	**Cotação**
	Exercicios Técnicos	• *Comping* com harmonia quartal sobre faixas audio;	**20%**
	Estudo/Solo	• 2 Solos executados em simultaneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Improvisação com os modos da menor melódica sobre faixas audio; • Leitura á 1ºa vista melódica;	**30%**
	Temas com ensemble	Exame em formato de recital avaliado por Juri. Deverá ter a duração máxima de 30min e minima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5 . A peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**50%**
Total			**100%**

Tabela 24 - Matriz de recuperação do módulo 4

7.2.5.3 CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

A avaliação do aluno subdivide-se entre: a) contínua e b) performativa. A primeira, contabilizando no total em 20% da nota final do discente, é cotada tendo em conta competência sociais e de trabalho, valendo cada ponto 10%. A nível das competências sociais o aluno será avaliado quanto à assiduidade e pontualidade, e quanto ao comportamento e relação com os outros. Relativamente ao trabalho, será analisado se existe um método e regularidade de estudo, uma gestão e organização dos materiais, e interesse e empenho nas aulas.

A avaliação performativa tem em consideração a nota atribuída à prova técnica, que representa 35% da nota, e ao recital, que constitui 45%. Os conteúdos da prova técnica, presentes na tabela 25 estão diretamente relacionados com os objetivos e programa

definidos para cada módulo. O exame em formato de recital será avaliado por um júri e deverá ter a duração máxima de 30 minutos e mínima de 20 minutos, com um número mínimo de 3 peças e um máximo de 5, que deverão ser representativas do estilo/período e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.

MÓDULO 3	MÓDULO 4
• *Art of Trio* - Harmonização dos modos jónico, dórico, mixolídio e lócrio; • Improvisação idiomática sobre *IIm7 V7 IMaj7* e *IIm7b5 V7b9b13 Im;* • Solo executado em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Leitura á 1oa vista melódica;	• 2 Solos executados em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • *Comping* com harmonia quartal sobre faixas áudio; • Improvisação com os modos da menor melódica sobre faixas áudio; • Leitura melódica à 1ª vista;

Tabela 25 - Conteúdos da prova técnica dos módulos 3 e 4

7.2.6 JOANA

7.2.6.1 OBJETIVOS E PROGRAMA

Na figura seguinte (figura 20) são apresentados os objetivos e programa do 1º grau do curso básico de guitarra clássica. São apresentados os conteúdos abordados ao longo do ano letivo, os objetivos a atingir, as estratégias implementadas e propostas de trabalho para a exploração dos conteúdos abordados. Para terminar ainda são visíveis os critérios de avaliação que serão especificados no ponto 7.2.6.3. do presente capítulo.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

CURSO BÁSICO: 1.º GRAU

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS	PROPOSTAS DE TRABALHO	AVALIAÇÃO
. Postura corporal (noção de tensão e relaxamento) . Posição instrumental . Estrutura da guitarra . Colocação da mão direita pulsação do polegar, indicador, médio e anelassr, nas seis cordas soltas. . Pulsação com e sem apoio . Pulsação de polegar, integrado em relações progressivamente complexas de harpejos . Ler a pauta musical executar simultaneamente . Colocação da mão esquerda . Utilização progressiva dos dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda . Coordenação mão direita/esquerda. Prática da pulsação simples e apoiada . Escalas ou mecanismos de escala em formas elementares . . Planificação e organização do estudo individual	. Desenvolver uma correcta postura corporal (noção de tensão e relaxamento) . Dominar correctamente a Posição instrumental . Conhecer a estrutura do instrumento . Colocar correctamente a mão direita e dominar a pulsação do polegar, indicador, médio e anelar, nas seis cordas soltas. . Aplicar correctamente a pulsação com e sem apoio . Usar correctamente o polegar quando combinado simultânea e alternadamente com (i), (m), (a) . Desenvolver a capacidade de ler e executar em simultâneo . Utilizar correctamente os dedos 1,2,3 e 4 da mão esquerda . Ser capaz de usar correctamente os dedos 1, 2, 3 e 4 na 1ª posição .Dominar correcta e coordenadamente a mão direita/esquerda, executando pequenas melodias simples, ou com acompanhamentos elementares no baixo . Aprender na coordenar dedos mão direita e esquerda, trabalhar o som o ritmo e a articulação . Desenvolver o método e a autonomia no estudo individual como factor de desenvolvimento equilibrado e de eficácia	. Trabalho da posição instrumental . Diferentes exercícios nas seis cordas soltas . Exercícios de mudança de posição . Exercícios de consolidação da posição da mão esquerda e funcionamento dos dedos sobre as seis cordas . Exercícios de coordenação das duas mãos . Memorização do material estudado . Trabalho de desenvolvimento progressivo da audição crítica e da auto-correcção	. Escalas e mecanismos de escala e arpejos na primeira posição . Estudos baseados nos objectivos e conteúdos definidos para o 1.º grau . Peças baseadas nos conteúdos definidos para o 1.º grau	. Avaliação contínua (75%) . Avaliação intercalar: três provas com júri (25%) **Estrutura da prova intercalar:** .2 Estudos .1 Peça .2 Escalas de oitava em subdivisão binária e ternária. Uma em modo Maior outra no modo menor **Nota**: vide critérios de avaliação em anexo.

Figura 20 - Objetivos e programa do 1º grau do curso básico de guitarra clássica

7.2.6.2 MATRIZES DOS TESTES

As provas de avaliações intercalares do 1º grau são feitas 1 por período, perfazendo um total de 3 provas anuais, e são divididas em 3 pontos gerais, que irão variar consoante o programa lecionado pelo docente da disciplina. A prova é constituída pela apresentação de escalas de oitava em subdivisão binária e ternária, dois estudos e uma peça, e a prova é avaliada num total de 100 pontos, como visível na figura 21.

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2019
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

Disciplina: Guitarra Clássica

AVALIAÇÕES INTERCALARES

MATRIZ DO TESTE DE AVALIAÇÃO INTERCALAR – 1º e 2º GRAU

Estrutura da Prova	Cotação
- Duas escalas de oitava em subdivisão binária e ternária. Uma em modo Maior outra no modo menor	30 Pontos
- Dois estudos	35 Pontos
- Uma peça	35 Pontos
Total	100 Pontos

Figura 21 - Matriz do teste de avaliação intercalar do 1º e 2º grau

7.2.6.3 CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Os critérios de avaliação da disciplina de guitarra clássica subdividem-se em avaliação contínua, que constitui 75% do cálculo da classificação final de período, e avaliação somativa, que perfaz 25% do cálculo da classificação final do período. Na avaliação contínua são considerados os comportamentos e atitudes, o desempenho na aula, o trabalho realizado em casa e as apresentações públicas (figura 22). A avaliação somativa é feita através da realização de 1 prova por período, perfazendo um total de 3 provas anuais, cujas matrizes são apresentadas no ponto precedente (figura 23).

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2017
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

CURSOS BÁSICOS E SECUNDÁRIOS DE MÚSICA

DISCIPLINAS: BANDOLIM, CONTRABAIXO, GUITARRA CLÁSSICA, GUITARRA PORTUGUESA, HARPA, VIOLA DA GAMBA, VIOLETA, VIOLINO E VIOLONCELO.

A - AVALIAÇÃO CONTÍNUA

(ponderação de 75% no cálculo da classificação final de período)

Comportamentos e atitudes Curso Básico -15% Curso Secundário – 10%	**Desempenho na aula** Curso Básico - 35% Curso Secundário – 35%	**Trabalho em casa** Curso Básico -30% Curso Secundário – 30%	**Apresentações públicas** Curso Básico -20% Curso Secundário –25%
a) Assiduidade e pontualidade;	a) Concentração;	a) Cumprimento do plano de trabalho estabelecido pelo professor;	a) Presença;
b) Interesse demonstrado pela disciplina;	b) Aplicação das noções de tempo/pulsação, de ritmo e de afinação;	b) Consolidação do trabalho da aula;	b) Cuidado na apresentação pública;
c) Disponibilidade para a participação nas atividades da classe e do Conservatório;	c) Domínio técnico-musical;	c) Regularidade do estudo individual;	c) Qualidade da apresentação.
d) Conservação do material;	d) Compreensão das tarefas propostas;	d) Autonomia e aplicação de conhecimentos.	
e) Respeito pelo outro.	e) Capacidade de memorização;		
	f) Qualidade do cumprimento das tarefas realizadas;		
	g) Ritmo de aprendizagem.		

Figura 22 - Critérios de avaliação de guitarra clássica – Avaliação contínua

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2017
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

CURSOS BÁSICOS E SECUNDÁRIOS DE MÚSICA

DISCIPLINAS: BANDOLIM, CONTRABAIXO, GUITARRA CLÁSSICA, GUITARRA PORTUGUESA, HARPA, VIOLA DA GAMBA, VIOLETA, VIOLINO E VIOLONCELO.

B. AVALIAÇÃO SUMATIVA (três provas intercalares, uma por período letivo) (ponderação de 25% no cálculo da classificação final de período)
Itens a avaliar
a) Postura;
b) Afinação;
c) Sonoridade;
d) Ritmo e tempo / pulsação;
e) Execução sem interrupções;
f) Domínio técnico-instrumental;
g) Interpretação / musicalidade;
h) Memória musical;
i) Grau de dificuldade do repertório apresentado.
Obs.: No 2.º, 5.º e 8º graus, a prova intercalar do 3.º período é substituída por uma prova global com uma ponderação no cálculo da classificação final da disciplina de 30% no 2.º grau e de 40% no 5.º e no 8º graus.

Figura 23 - Critérios de avaliação de guitarra clássica – Avaliação somativa

7.2.7 JOÃO

7.2.7.1 OBJETIVOS E PROGRAMA

Na imagem seguinte (figura 24) são apresentados os objetivos e programa do 8º grau do curso secundário de guitarra clássica. São apresentados os conteúdos abordados ao longo do ano letivo, os objetivos a atingir, as estratégias implementadas e propostas

de trabalho para a exploração dos conteúdos abordados. Para terminar ainda são visíveis os critérios de avaliação que serão especificados no ponto 7.2.7.3. do presente capítulo.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

CURSO SECUNDÁRIO: 8.º GRAU

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS	PROPOSTAS DE TRABALHO	AVALIAÇÃO
. Consolidação de todos as práticas e conhecimentos adquiridos ao longo do curso . Correcta interpretação das obras e estudos do reportório . Domínio da afinação da guitarra e das possíveis modificações em função de factores históricos e/ou interpretativos .ç Domínio de todos os recursos ornamentais, dos mais simples aos mais elaborados, como: vibrato, campanelas, rasgueados, trilos, etc . Domínio das boas práticas de digitação e sua coerência com o carácter e época das obras . Harmónicos simples e oitavados	. Desenvolver a fluência interpretativa que evidencie domínio técnico dos recursos técnicos e musicais estudados até aqui (como o movimento, efeitos tímbricos, ornamentação, vibrato, etc), devidamente integrados no contexto histórico e estilístico.	. Exercícios de mudanças de posição . Exercícios de consolidação da posição da mão esquerda , coordenação e funcionamento dos dedos sobre as seis cordas . Exercícios de coordenação das duas mãos . Memorização do material estudado . Trabalho de desenvolvimento progressivo da audição crítica e da auto-correcção . Trabalhar o som nas suas diversas vertentes (dinâmica, tímbrica) . Desenvolvimento de um eficaz método de trabalho individual.	. Trabalhar o conceito de frase musical .Desenvolver uma correcta utilização da dinâmica .Procurar a Exploração tímbrica do instrumento e sua correcta integração na época, no estilo e no carácter da obra . Trabalhar os Andamentos correctamente enquadrados no carácter e no contexto histórico . Trabalhar a Capacidade em dominar o ritmo, o movimento e as tensões musicais . Desenvolver o domínio dos diferentes andamentos, rápidos e lentos, em função do estilo e carácter das obras . Permanente domínio e controlo da afinação do instrumento	▪ Avaliação contínua (75%) ▪ Avaliação intercalar: três provas com júri (25%) **Estrutura da prova intercalar:** .1 Estudo .2 Peças de carácter contrastante .2 Escalas. Uma em modo Maior outra no modo menor executadas na sua máxima extensão, em subdivisão binária e ternária e respectivos arpejos do acorde de tónica, dominante e subdominante no seu estado fundamental **Nota**: vide critérios de avaliação anexos

Figura 24 - Objetivos e programa do 8º grau de guitarra clássica

7.2.7.2 MATRIZES DOS TESTES

As provas de avaliações intercalares do 8º grau são feitas 1 por período, perfazendo um total de 3 provas anuais, e são divididas em 3 pontos gerais, que irão variar consoante o programa lecionado pelo docente da disciplina. A prova é constituída pela apresentação de duas escalas executadas na sua máxima extensão, em subdivisão binária e ternária, e respetivos arpejos do acorde de tónica no seu estado fundamental. Devem ser apresentados um estudo e duas peças de carácter contrastante, e a prova é avaliada num total de 100 pontos, como visível na figura 25.

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2017
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

MATRIZ DO TESTE DE AVALIAÇÃO INTERCALAR – 6º, 7º e 8º GRAU

Estrutura da Prova	Cotação
- Duas escalas. Uma em modo Maior outra no modo menor executadas na sua máxima extensão, em subdivisão binária e ternária e respetivos arpejos do acorde de tónica no seu estado fundamental	30 Pontos
- Um estudo	35 Pontos
- Duas Peças de carácter contrastante	35 Pontos
Total	100 Pontos

Figura 25 - Matriz do teste de avaliação intercalar - 6º, 7º e 8ºgrau

Considerando que este é o último grau do curso secundário de guitarra clássica, é exigido ao aluno a realização de uma prova global que constitui 40% da nota final. Nesta prova o aluno deverá apresentar dois estudos, uma peça e uma obra em forma de sonata, tema com variações ou outra que apresente andamentos contrastantes. Esta prova é avaliada com uma cotação total de 100 pontos (figura 26).

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2017
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

Matrizes de prova global: 8.º grau

Estrutura da Prova	Cotação
- Dois estudos. *	20 Pontos
- Uma peça	25 Pontos
- Uma obra em forma de sonata, tema com variações, ou outra que apresente andamentos contrastantes.	30 Pontos
Total	100 Pontos
Obs.: Esta prova tem uma ponderação de 40% no cálculo da classificação final da disciplina.	
* Os estudos deverão apresentar aspetos técnicos contrastantes.	

Figura 26 - Matriz da prova global do 8º grau

7.2.7.3 CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Os critérios de avaliação da disciplina de guitarra clássica subdividem-se em avaliação contínua, que constitui 75% do cálculo da classificação final de período, e avaliação somativa, que perfaz 25% do cálculo da classificação final do período. Na avaliação contínua são considerados os comportamentos e atitudes, o desempenho na aula, o trabalho realizado em casa e as apresentações públicas (figura 26). A avaliação somativa é feita através da realização de 1 prova por período, perfazendo um total de 3 provas anuais, cujas matrizes são apresentadas no ponto precedente (figura 27).

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2017
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

CURSOS BÁSICOS E SECUNDÁRIOS DE MÚSICA

DISCIPLINAS: BANDOLIM, CONTRABAIXO, GUITARRA CLÁSSICA, GUITARRA PORTUGUESA, HARPA, VIOLA DA GAMBA, VIOLETA, VIOLINO E VIOLONCELO.

A - AVALIAÇÃO CONTÍNUA

(ponderação de 75% no cálculo da classificação final de período)

Comportamentos e atitudes Curso Básico -15% Curso Secundário – 10%	**Desempenho na aula** Curso Básico - 35% Curso Secundário – 35%	**Trabalho em casa** Curso Básico -30% Curso Secundário – 30%	**Apresentações públicas** Curso Básico -20% Curso Secundário –25%
a) Assiduidade e pontualidade;	a) Concentração;	a) Cumprimento do plano de trabalho estabelecido pelo professor;	a) Presença;
b) Interesse demonstrado pela disciplina;	b) Aplicação das noções de tempo/pulsação, de ritmo e de afinação;	b) Consolidação do trabalho da aula;	b) Cuidado na apresentação pública;
c) Disponibilidade para a participação nas atividades da classe e do Conservatório;	c) Domínio técnico-musical;	c) Regularidade do estudo individual;	c) Qualidade da apresentação.
d) Conservação do material;	d) Compreensão das tarefas propostas;	d) Autonomia e aplicação de conhecimentos.	
e) Respeito pelo outro.	e) Capacidade de memorização;		
	f) Qualidade do cumprimento das tarefas realizadas;		
	g) Ritmo de aprendizagem.		

Figura 27 - Critérios de avaliação de guitarra clássica - Avaliação contínua

REPÚBLICA PORTUGUESA | EDUCAÇÃO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

DEPARTAMENTO CURRICULAR DE INSTRUMENTOS DE CORDA E CLASSES DE CONJUNTO DE CORDAS
ANO LECTIVO - 2016 2017
DOCUMENTOS de AVALIAÇÃO – GUITARRA CLÁSSICA

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

CURSOS BÁSICOS E SECUNDÁRIOS DE MÚSICA

DISCIPLINAS: BANDOLIM, CONTRABAIXO, GUITARRA CLÁSSICA, GUITARRA PORTUGUESA, HARPA, VIOLA DA GAMBA, VIOLETA, VIOLINO E VIOLONCELO.

B. AVALIAÇÃO SUMATIVA (três provas intercalares, uma por período letivo) (ponderação de 25% no cálculo da classificação final de período)
Itens a avaliar
a) Postura;
b) Afinação;
c) Sonoridade;
d) Ritmo e tempo / pulsação;
e) Execução sem interrupções;
f) Domínio técnico-instrumental;
g) Interpretação / musicalidade;
h) Memória musical;
i) Grau de dificuldade do repertório apresentado.
Obs.: No 2.º, 5.º e 8º graus, a prova intercalar do 3.º período é substituída por uma prova global com uma ponderação no cálculo da classificação final da disciplina de 30% no 2.º grau e de 40% no 5.º e no 8º graus.

Figura 28 - Critérios de avaliação de guitarra clássica - Avaliação somativa

7.3 PRÁTICA PEDAGÓGICA DE COADJUVAÇÃO LETIVA

7.3.1 GUILHERME

7.3.1.1 CARATERIZAÇÃO DO ALUNO

O Guilherme é aluno do 10ºano que teve o seu primeiro contato com a música através do pai. Inicialmente estudou baixo elétrico de forma autodidata. O aluno revela pouca experiência em guitarra e tem poucos conhecimentos teóricos. O aluno é desorganizado, mas interessado, possui debilidades técnicas em ambas as mãos e apresenta muita dificuldade na leitura de partituras. De forma a cumprir satisfatoriamente com os objetivos propostos terá de cumprir com um plano de estudo regular.

7.3.1.2 PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Nas tabelas 26 e 27 encontra-se o programa curricular e critérios de avaliação dos módulos 1 e 2, referentes ao 1º ano do Curso Profissional de jazz da EACMC.

Elencos Modulares

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

Designação	Jazz nos anos 20 e 30 | Blues e Dixieland				Módulo	1
Carga Horária	Horas Totais	50h	Blocos 45min	67		
	Blocos Semanais (90min)			2		

Conteúdos Teóricos	• A Génese do Jazz - Contextualização Histórica, raízes e influências; • A Guitarra no Blues e no Jazz; • Os Músicos: Charlie Christian, Django Reinhardt, Kenny Burrel, Herb Ellis, Wes. Etc...;			
Ojectivos Gerais	• Modos e Arpejos da Escala Maior por Círculo de Quartas; • Acordes - Voicings (Drop 2/Drop 3) e shell voicing; • Tríades, Quatríades • Blues Tradicional, Blues Menor, Blues Bebop, AABA; • Leitura e interpretação de temas do Real Book e Charts de Big Band.			
Recursos Pedagógicos	• Real Book • Aebersold (Jamey Aebersold) • Jazz Theory Book (Mark Levine)			
Critérios de avaliação	**Avaliação**	**Competências**	**Conteúdos**	**Ponderação**
	Contínua 20%	**Sociais**	Assiduidade e pontualidade Comportamento e relação com os outros	**10%**
		Trabalho	Método e regularidade de estudo Gestão e Organização dos Materiais Interesse e Empenho nas Aulas	**10%**
	Performativa 80%	**Prova técnica**	• Escalas/modos/arpejos; • Voicings drop2, drop3 e shell voicing no estado fundamental na 5º e na 6º corda; • Solo executado em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Leitura à 1.ª Vista de melodias/voicings; • Uma leitura estudada sob a orientação do professor	**35%**
		Recital	Exame em formato de recital avaliado por Juri. Deverá ter a duração máxima de 20min e minima de 10min. O número mínimo de peças a apresentar será de 2 e máximo de 4 (Blues, AABA - escolha orientada pelo professor) . As peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**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 continua. 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 periodo. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.			

Tabela 26 - Programa curricular e critérios de avaliação do módulo 1, referentes ao 1º ano do Curso Profissional de jazz

Elencos Modulares

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

Designação	o Jazz nos anos 30 e 40 (Bebop)				Módulo	2
Carga Horária	Horas Totais	50h	Blocos 45min	67		
	Blocos Semanais (90min)			2		

Conteúdos Teóricos	• Swing Era – Contextualização Histórica: Os Músicos: Charlie Chrisitian, Django Reinhardt; • Bebop – Contextualização Histórica: Os Músicos: Kenny Burrell, Barney Kessel.			
Ojectivos Gerais	• Modos e Arpejos da Escala Maior por Círculo de Quartas; • Acordes - Voicings (Drop 2/Drop 3); • Tríades, Quatríades • Linguagem Idiomática Bebop; • Temas Bebop, Blues Bebop, AABA; • Leitura e interpretação de temas do Real Book e Charts de Big Band.			
Recursos Pedagógicos	• Real Book • Aebersold (Jamey Aebersold) • Omni Book			
Critérios de avaliação	**Avaliação**	**Competências**	**Conteúdos**	**Ponderação**
	Contínua 20%	**Sociais**	• Assiduidade e pontualidade; • Comportamento e relação com os outros;	**10%**
		Trabalho	• Método e regularidade de estudo; • Gestão e Organização dos Materiais; • Interesse e Empenho nas Aulas;	**10%**
	Performativa 80%	**Prova técnica**	• Improvisação com todos os modos da escala maior sobre faixas audio; • Comping sobre o tema "All The Things You Are" com drop2- - 2 voicings por compasso; • Solo executado em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Solo cantado em simultaneo com o disco; • Leitura melódica à primeira vista.	**35%**
		Recital	Exame em formato de recital avaliado por Jurí. Deverá ter a duração máxima de 30min e minima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5 . A peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**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 continua. 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 periodo. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.			

Tabela 27 - Programa curricular e critérios de avaliação do módulo 2, referentes ao 1º ano do Curso Profissional de jazz

7.3.1.3 PLANIFICAÇÃO E RELATÓRIOS DE AULA

Serão apresentados apenas 3 planos de aula com os respetivos relatórios; os restantes encontram-se no CD anexo. Na tabela do plano da aula são especificados as competências a adquirir, os conteúdos lecionados, os objetivos a cumprir e as estratégias utilizadas. De forma a programar o melhor possível a aula, foram estipulados tempos de referência que podem ser alterados consoante as dificuldades ou facilidades do aluno face os exercícios propostos.

Relativamente aos relatórios de aula são especificados as competências, conteúdos, objetivos e estratégias utilizadas em cada aula. São ainda feitas observações quanto ao desempenho do aluno e resultados obtidos, e ainda uma breve auto-avaliação sobre o meu desempenho enquanto docente.

PLANO DE AULA					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Guilherme – 10ºL | Módulo 1			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**01**	Data	**26/09/2016**	Duração	**90min**
Competências		Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Minutos
Saber ler melodias à primeira vista		Ex.1 Sightreading jazz, Bob Taylor	Ler o exercício	Explicar as figuras rítmicas e as notas no pentagrama e fazer a respetiva correspondência na guitarra.	30
Ser capaz de tocar e identificar os intervalos a partir de qualquer nota		Intervalos segunda maior e menor, terceira maior e menor e quarta perfeita a partir de qualquer nota nas seis cordas do instrumento.	Estimular a capacidade de identificar e executar os intervalos no instrumento.	Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total desses cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente	60

			até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave;	

Tabela 28 – Plano de aula nº1 do aluno Guilherme

Relatório de Aula – Prática Letiva					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Guilherme – 10ºL | Módulo 1			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**01**	Data	**26/09/2016**	Duração	**90min**
Competências	Saber ler melodias à primeira vista Ser capaz de tocar e identificar os intervalos a partir de qualquer nota				
Conteúdos	Ex.1 Sightreading jazz, Bob Taylor Intervalos segunda maior e menor, terceira maior e menor e quarta perfeita a partir de qualquer nota nas seis cordas do instrumento.				
Objetivos	Ler o exercício Estimular a capacidade de identificar e executar os intervalos no instrumento				
Estratégias	Explicar as figuras rítmicas e as notas no pentagrama e fazer a respetiva correspondência na guitarra Numa primeira fase o aluno executa o intervalo apenas numa corda e, numa segunda fase, toca cada nota em cordas diferentes, sendo que a primeira será sempre a mesma a partir do V trasto. Este exercício deve ser feito da 6ª até à 2ª corda. Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total desses cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave.				
Observações	O aluno mostrou-se interessando nos conteúdos abordados.				

AUTOAVALIAÇÃO	Penso que consegui exemplificar de forma clara e objetiva os exercícios propostos.

Tabela 29 - Relatório de aula nº1 do aluno Guilherme

PLANO DE AULA					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Guilherme – 10ºL | Módulo 1			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**02**	Data	**28/09/2016**	Duração	**90min**
Competências		Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Minutos
Saber ler melodias à primeira vista		Ex.1 Sightreading jazz, Bob Taylor	Ler o exercício	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno.	20
Desenvolver a capacidade de identificar e realizar intervalos na guitarra		Intervalos da 2ºm até à 5ºP.	Estimular a capacidade de identificar e executar os intervalos no instrumento.	Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total nos cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave;	30
Desenvolver a agilidade técnica, musicalidade e expressão artística		Escala maior	Executar padrões sequenciais e improvisar	Exemplificar as digitações da escala maior com fundamental na 5º e na 6º cordas com o dedo 2. Executar padrões sequenciais simples (ex.121, 232, 343, etc). Definir uma progressão harmónica simples para improvisar.	40

Tabela 30 - Plano de aula nº2 do aluno Guilherme

Relatório de Aula – Prática Letiva					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Guilherme – 10ºL | Módulo 1			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**02**	Data	**28/09/2016**	Duração	**90min**
Competências		Desenvolver a leitura à primeira vista; Desenvolver a capacidade de identificar e realizar intervalos na guitarra; Desenvolver a capacidade de improvisação com a escala maior.			
Conteúdos		Ex.1 Sightreading jazz, Bob Taylor Intervalos 2ºm a 5ºP Escala maior			
Objetivos		Ler o exercício Estimular a capacidade de identificar e executar os intervalos no instrumento. Executar padrões sequenciais e improvisar			
Estratégias		Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno. Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total nos cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave; Exemplificar as digitações da escala maior com fundamental na 5º e na 6º cordas com o dedo 2. Executar padrões sequenciais simples. Definir uma progressão harmónica simples para improvisar.			
Observações		Penso ter conseguido explicar de forma clara os exercícios propostos. O discente apresenta facilidade em improvisar, tem um fraseado coerente e musical. Tecnicamente apresenta falhas quanto à posição das mãos e destreza nos movimentos.			

AUTOAVALIAÇÃO	Penso que consegui exemplificar de forma clara e objetiva os exercícios propostos. Reforcei positivamente a linguagem musical do aluno e chamei a atenção para a posição incorreta das mãos, uma vez que influencia diretamente o som.

Tabela 31 - Relatório de aula nº2 do aluno Guilherme

PLANO DE AULA					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Guilherme – 10ºL | Módulo 1			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**03**	Data	**03/10/2016**	Duração	**90min**
Competências		Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Minutos
Desenvolver a leitura à primeira vista		Ex.1 Sightreading jazz, Bob Taylor	Ler o exercício	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno.	20
Desenvolver agilidade técnica		Escala maior	Executar padrões sequenciais e intervalares com metrónomo	Executar em simultâneo com o aluno os exercícios propostos com metrónomo lento à colcheia e tercina.	50
Desenvolver a musicalidade e a expressão artística		Escala maior	Improvisar com recurso à escala maior	Tocar uma progressão harmónica simples para o aluno improvisar.	20

Tabela 32 - Plano de aula nº3 do aluno Guilherme

Relatório de Aula – Prática Letiva					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Guilherme – 10ºL | Módulo 1			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**03**	Data	**03/10/2016**	Duração	**90min**
Competências	Desenvolver a leitura à primeira vista Desenvolver agilidade técnica Desenvolver a musicalidade e a expressão artística				
Conteúdos	Ex.1 Sightreading jazz, Bob Taylor Escala maior				
Objetivos	Ler o exercício Executar padrões sequenciais e intervalares com metrónomo Improvisar com recurso à escala maior				
Estratégias	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno.				

	Executar em simultâneo com o aluno os exercícios propostos com metrónomo lento à colcheia e tercina. Tocar uma progressão harmónica simples para o aluno improvisar.
Observações	A posição da mão esquerda do discente não é a mais adequada, aspeto que tem sido alertado aquando a execução das escalas e arpejos, principalmente. A capacidade de leitura do aluno ainda é muito reduzida, mas este revela interesse no trabalho desenvolvido. O aluno não apresenta regularidade no estudo em casa.

AUTOAVALIAÇÃO	Penso que consegui exemplificar de forma clara e objetiva os exercícios propostos. Detetei as dificuldades do aluno e procurei resolve-las, bem como ajudar na posição das mãos.

Tabela 33 - Relatório de aula nº3 do aluno Guilherme

7.3.1.4 AVALIAÇÃO PERIÓDICA E GLOBAL

Neste ponto encontra-se a avaliação do aluno relativa ao primeiro módulo do ano letivo de 2016/2017, com um total de 13 valores. O aluno foi avaliado em 20% sob a forma de avaliação contínua, em 35% através de exame técnico e 45% com o recital final (figura 29).

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA — ESCOLA SECUNDÁRIA FLORES — POCH 2020 PORTUGAL 2020

Curso Profissional de Instrumentista de Jazz Conservatório de Música de Coimbra

Grelha de Avaliação de Instrumento | Guitarra Módulo 1 | 16'17 - Prof. Mauro Ribeiro

Guitarra Jazz	Parâmetros de Avaliação													
Aluno	Avaliação Contínua 20%		Exame Técnico 35%					Exame Práctico 45%			Avaliação Exame	Avaliação (0-20)	Quantativa 100%	Nota Final
	Sociais 50%	Trabalho 50%	Leitura Harmonica 20%	Escalas/Modos 20%	Solo Transcrito 20%	Estudo 20%	Leit. 1.ª Vista 20%	Tema 1 35%	Tema 2 35%	Tema 3 30%				
Guilherme	100	60	100	100	40	30	70	65	65	55	62,5	13	66,00	13

Data:
6 de Fevereiro de 2017

Figura 29 - Avaliação do aluno Guilherme no módulo 1

7.3.2 PEDRO

7.3.2.1 CARATERIZAÇÃO DO ALUNO

O Pedro é do 11ºano e teve o primeiro contato com a guitarra em aulas particulares na sua área de residência e, também, de forma autodidata. A relação professor-aluno é baseada no respeito mútuo e na aprendizagem contínua. O aluno revela algum interesse, facilidade de aprendizagem, mas muito pouco trabalhador. Apresenta algumas lacunas tendo em conta os objetivos estabelecidos para o ano que frequenta.

7.3.2.2 PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Nas tabelas 34 e 35 encontram-se o programa curricular e critérios de avaliação dos módulos 3 e 4, referentes ao 2º ano do Curso Profissional de jazz da EACMC.

Elencos Modulares

2.º Ano				
Componente de Formação	Técnica	Módulo	3
Disciplina	Instrumento | Guitarra	Carga horária	45h

Designação	Jazz nos anos 40 e 50 (Bebop, Cool)			Módulo	3
Carga Horária	Horas Totais	45h	Blocos 45min	60	
	Blocos Semanais (90min)			2	

Conteúdos Teóricos	• Bebop e Cool Jazz – Contextualização Histórica, Os Músicos : Lee Konitz,Miles Davis,John Coltrane,Paul Desmond, Jim Hall, Wes Montegomery entre outros			
Ojectivos Gerais	• Padrões Rítmicos de comping usados no Bebop , Cool e no HardBop • Art of Trio - Harmonização dos modos jónico, dórico, mixolídio e lócrio; • Frases idiomáticas do Bebop ,Cool e do Hardbop (Charlie Parker, Dizzy Gillespie , Hank Mobley, John Coltrane,Wes Montgomery etc). Análise das suas principais características . • Frases para progressões II - V - I ; IIb5 - V - Im; • Articulação na guitarra (hammer on , pull off) • Elementos de construção num solo e Improvisação Motívica Repertório do Universo do Bebop, Cool e HardBop: • The art of the trio – Repertório preparado para ser usado em trio de guitarra (melody chords etc.); • Leitura de charts: real book e big band			
Recursos Pedagógicos	• Discos: Coltrane Plays the Blues, Giant Steps, Blue Trane, Paul Desmond & Jim Hall Quartets, Wes Montegomery, Miles Davis : Kind of Blue, The birth of the cool, Hank Mobley, Dexter Gordon e Outros • Leitura : Daily Exercices , George van Eps Guitar methods.			
Critérios de avaliação	**Avaliação**	**Competências**	**Conteúdos**	**Ponderação**
	Contínua 20%	**Sociais**	Assiduidade e pontualidade Comportamento e relação com os outros	**10%**
		Trabalho	Método e regularidade de estudo Gestão e Organização dos Materiais Interesse e Empenho nas Aulas	**10%**
	Performativa 80%	**Prova técnica**	• Art of Trio - Harmonização dos modos jónico, dórico, mixolídio e lócrio; • Improvisação ideomática sobre IIm7 V7 IMaj7 e IIm7b5 V7b9b13 Im • Solo executado em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Leitura melódica à primeira vista.	**35%**
		Recital	Exame em formato de recital avaliado por Juri. Deverá ter a duração máxima de 30min e minima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5 . A peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**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 continua. 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 periodo. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.			

Tabela 34 - Programa curricular e critérios de avaliação do módulo 3, referentes ao 2º ano do Curso Profissional de jazz

Elencos Modulares

2.º Ano	Componente de Formação	Técnica	Módulo	4
	Disciplina	Instrumento | Guitarra	Carga horária	45h

Designação	Jazz nos anos 60 (Hardbop)				Módulo	4
Carga Horária	Horas Totais	45h	Blocos 45min	60		
	Blocos Semanais (90min)			2		

Conteúdos Teóricos	• Hardbop – Contextualização Histórica, Os Músicos : Lee Konitz,Miles Davis,John Coltrane,Paul Desmond, Jim Hall, Wes Montegomery entre outros.			
Ojectivos Gerais	• Harmonia quartal; • Chords Solo; • Improvisação com notas alvo (dentro ou fora de chord tones); • Pulsação,Swing ,Articulação, Acentuação; • Tríades e as suas inversões. • Menor melódica : menor melódica, Lídio dominante, Super-Lócrio Repertório do Universo do Bebop, Cool e HardBop: • Técnica : Posição Mão Esquerda (economia de movimentos) Posição Mão Direita (alternate picking) • 1 a 2 temas do repertório bebop • 1 Tema Modal • 1 a 2 temas de do repertório de Hardbop			
Recursos Pedagógicos	• Discos: Coltrane Plays the Blues, Giant Steps, Blue Trane, Paul Desmond & Jim Hall Quartets, Wes Montegomery, Miles Davis : Kind of Blue, The birth of the cool, Hank Mobley, Dexter Gordon e Outros • Leitura : Daily Exercices , George van Eps Guitar methods.			
Critérios de avaliação	**Avaliação**	**Competências**	**Conteúdos**	**Ponderação**
	Contínua 20%	**Sociais**	Assiduidade e pontualidade Comportamento e relação com os outros	**10%**
		Trabalho	Método e regularidade de estudo Gestão e Organização dos Materiais Interesse e Empenho nas Aulas	**10%**
	Performativa 80%	**Prova técnica**	• 2 Solos executados em simultâneo com o disco sob escolha orientada pelo professor; • Comping com harmonia quartal sobre faixas audio; • Improvisação com os modos da menor melódica sobre faixas audio; • Leitura melódica à primeira vista.	**35%**
		Recital	Exame em formato de recital avaliado por Juri. Deverá ter a duração máxima de 30min e minima de 20min. O número mínimo de peças a apresentar será de 3 e máximo de 5 . A peças deverão ser representativas o estilo/periodo e interpretes/compositores abordados ao longo do módulo.	**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 continua. 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 periodo. Cada módulo possui uma matriz própria de exame de recuperação. A marcação deste exame resultará da concertação entre professor/aluno e respetivas disponibilidades.			

Tabela 35 - Programa curricular e critérios de avaliação do módulo 4, referentes ao 2º ano do Curso Profissional de jazz

6.5.1.4. PLANIFICAÇÃO E RELATÓRIOS DE AULA

Serão apresentados apenas 3 planos de aula com os respetivos relatórios de aula, os restantes encontram-se no CD anexo. Na tabela do plano da aula são especificados as competências a adquirir, os conteúdos lecionados, os objetivos a cumprir e as estratégias utilizadas. De forma a programar o melhor possível a aula, foram estipulados tempos de referência que podem ser alterados consoante as dificuldades ou facilidades do aluno face os exercícios propostos.

Relativamente aos relatórios de aula, são especificados as competências, conteúdos, objetivos e estratégias utilizadas em cada aula. São ainda feitas observações quanto ao desempenho do aluno e resultados obtidos, e ainda uma breve auto-avaliação sobre o meu desempenho enquanto docente.

PLANO DE AULA					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Pedro – 11ºL | Módulo 3			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**01**	Data	**03/10/2016**	Duração	**90min**
Competências		Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Minutos
Desenvolver a leitura à primeira vista		Leitura nº1 Develop Sight Reading, de Charles Colin	Ler melodias simples	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno.	20
Desenvolver a musicalidade e a expressão artística		Billie's Bounce, de Charlie Parker	Tocar o tema	Tocar o tema alternando os solos entre professor estagiário e aluno	10
Ser capaz de tocar e identificar os intervalos a partir de qualquer nota		Intervalos de 2ªm até à 5ªP	Realizar os intervalos em 5 trastes	Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total nos cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave	30
Ser capaz de tocar arpejos		Arpejos maiores de sétima, de sétima, menores de sétima e meios-diminutos	Realizar arpejos em 5 trastes	Tocar os arpejos em cinco trastes de uma oitava, começando na nota mas grave à mais aguda.	30

Tabela 36 - Plano de aula nº1 do aluno Pedro

Relatório de Aula – Prática Letiva					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Pedro – 11ºL | Módulo 3			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**01**	Data	**03/10/2016**	Duração	**90min**
Competências		Desenvolver a leitura à primeira vista Desenvolver a musicalidade e a expressão artística Ser capaz de tocar e identificar os intervalos a partir de qualquer nota Ser capaz de tocar arpejos			
Conteúdos		Leitura nº1 Develop Sight Reading, de Charles Colin Billie's Bounce, de Charlie Parker Intervalos de 2ªm até à 5ªP Arpejos maiores de sétima, de sétima, menores de sétima e meios-diminutos			
Objetivos		Ler melodias simples Tocar o tema Realizar os intervalos em 5 trastes Realizar arpejos em 5 trastes			
Estratégias		Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno Tocar o tema alternando os solos entre professor estagiário e aluno Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total nos cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave Tocar os arpejos em cinco trastes de uma oitava, começando na nota mas grave à mais aguda.			
Observações		Visto que o aluno apresentava várias lacunas do ano transato optei por fazer um breve apanhado dos conteúdos essenciais para o ano corrente. Revela várias fragilidades no seu discurso musical nomeadamente na escolha de notas por falta de recursos, como escalas e arpejos			

AUTOAVALIAÇÃO	Penso que consegui exemplificar de forma clara e objetiva os exercícios propostos. Procurei identificar as dificuldades do aluno e dissipá-las.

Tabela 37 - Relatório de aula nº1 do aluno Pedro

PLANO DE AULA					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Pedro – 11ºL | Módulo 3			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**02**	Data	**10/10/2016**	Duração	**90min**
Competências		Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Minutos
Desenvolver a leitura à primeira vista		Leitura nº1 Develop Sight Reading, de Charles Colin	Ler melodias simples	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno	20
Ser capaz de tocar e identificar os intervalos a partir de qualquer nota		Intervalos da 5ªP até à 8ªP	Realizar os intervalos em 5 trastes	Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total nos cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave	30
Desenvolver a musicalidade e a expressão artística do ponto de vista do acompanhamento		Drop 2 e inversões	Realizar os acordes drop 2 e respetivas inversões	Explicar em que consiste o drop2. Pedir ao aluno que realize o estado fundamental e as respetivas inversões dos acordes. Pedir para tocar os voicings subindo na harmonia da escala maior, mas descendo no braço, procurando sempre a inversão mais próxima	

Tabela 38 - Plano de aula nº2 do aluno Pedro

Relatório de Aula – Prática Letiva					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Pedro – 11ºL | Módulo 3			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**02**	Data	**10/10/2016**	Duração	**90min**
Competências		Desenvolver a leitura à primeira vista Ser capaz de tocar e identificar os intervalos a partir de qualquer nota Desenvolver a musicalidade e a expressão artística do ponto de vista do acompanhamento			
Conteúdos		Leitura nº1 Develop Sight Reading, de Charles Colin Intervalos da 5ªP até à 8ªP Drop 2 e inversões			
Objetivos		Ler melodias simples Realizar os intervalos em 5 trastes Realizar os acordes drop 2 e respetivas inversões			
Estratégias		Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno Executar os vários intervalos em apenas cinco trastes e em todas as cordas, percorrendo, assim, a tessitura total nos cinco trastes definidos anteriormente. Os intervalos são executados cromaticamente de forma ascendente até à nota mais aguda e, depois, descendente até à nota mais grave Explicar em que consiste o drop2. Pedir ao aluno que realize o estado fundamental e as respetivas inversões dos acordes. Pedir para tocar os voicings subindo na harmonia da escala maior, mas descendo no braço, procurando sempre a inversão mais próxima			
Observações		O aluno revela interesse nos conteúdos abordados.			

AUTOAVALIAÇÃO	Penso que consegui exemplificar de forma clara e objetiva os exercícios propostos.

Tabela 39 - Plano de aula nº2 do aluno Pedro

PLANO DE AULA					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Pedro – 11ºL | Módulo 3			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**03**	Data	**17/10/2016**	Duração	**90min**
Competências		Conteúdos	Objetivos	Estratégias	Minutos
Desenvolver a leitura à primeira vista		Leitura nº3 Develop Sight Reading, de Charles Colin	Ler melodias simples	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno	20
Desenvolver a capacidade de identificar e realizar intervalos na guitarra		Modo jónio	Estimular a capacidade de identificar e executar os intervalos no instrumento.	Realizar a escala maior em apenas 5 trastes em todos os tons numa oitava.	20
Desenvolver agilidade técnica		Escala maior nas formas do CAGED	Executar padrões sequenciais e intervalares com metrónomo nas formas do CAGED	Executar em simultâneo com o aluno os padrões sequenciais 121 e 1234, e intervalares por 3as, com metrónomo lento à colcheia e tercina.	30
Desenvolver a musicalidade e a expressão artística do ponto de vista do acompanhamento		All the things you are, de Jerome Kern	Tocar o tema recorrendo a acordes drop 2 e drops 3	Improvisar alternadamente entre professor estagiário e aluno com especial atenção ao acompanhamento. Sugerir ritmos de acompanhamento e formas de interação	20

Tabela 40 - Plano de aula nº3 do aluno Pedro

Relatório de Aula – Prática Letiva					
Instrumento: Guitarra | docente: Mauro Ribeiro | Ano letivo: 2016/2017					
Aluno Pedro – 11ºL | Módulo 3			**Curso Profissional de Instrumentista de jazz**		
Relatório Nº	**03**	Data	**17/10/2016**	Duração	**90min**
Competências	Desenvolver a leitura à primeira vista Desenvolver agilidade técnica Desenvolver a musicalidade e a expressão artística do ponto de vista do acompanhamento				
Conteúdos	Leitura nº3 Develop Sight Reading, de Charles Colin Escala maior All the things you are, de Jerome Kern				
Objetivos	Ler melodias simples Executar padrões sequenciais e intervalares com metrónomo nas formas do CAGED Tocar o tema recorrendo a acordes drop 2 e drops 3				
Estratégias	Pedir ao aluno para solfejar antes de tocar. Executar a leitura em conjunto com o aluno Executar em simultâneo com o aluno os padrões sequenciais 121 e 1234, e intervalares por 3as, com metrónomo lento à colcheia e tercina. Improvisar alternadamente entre professor estagiário e aluno com especial atenção ao acompanhamento. Sugerir ritmos de acompanhamento e formas de interação				
Observações	O aluno revela pouco estudo fora da sala de aula nos conteúdos abordados. A leitura é um dos pontos que apresenta pouca prática, tanto ao nível do rítmico como a associação da nota no braço da guitarra. Demonstra dificuldades de agilidade na execução das escalas e na aplicação dos acordes.				

AUTOAVALIAÇÃO	Penso que consegui exemplificar de forma clara e objetiva os exercícios propostos. Tentei adequar o grau de dificuldade dos conteúdos abordados ao nível do aluno.

Tabela 41 - Plano de aula nº3 do aluno Pedro

6.5.1.5. AVALIAÇÃO PERIÓDICA E GLOBAL

Neste ponto encontra-se a avaliação do aluno relativa ao terceiro módulo do ano letivo de 2016/2017, com um total de 11 valores. O aluno foi avaliado em 20% sob a forma de avaliação contínua, em 35% através de exame técnico e 45% com o recital final (figura 30).

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA — ESCOLA SECUNDÁRIA FLORES — POCH — PORTUGAL 2020 — UNIÃO EUROPEIA Fundo Social Europeu

Curso Profissional de Instrumentista de Jazz Conservatório de Música de Coimbra

Grelha de Avaliação de Instrumento | Guitarra Módulo 3 | 16'17 - Prof. Mauro Ribeiro

Guitarra Jazz			Parâmetros de Avaliação										
Aluno	Avaliação Contínua 20%		Exame Técnico 35%				Exame Práctico 45%			Avaliação Exame	Avaliação (0-20)	Quantativa 100%	Nota Final
	Sociais	Trabalho	Harmonização Modos 25%	Frases II V I 25%	Solo Transcrito 25%	Leit. 1.ª Vista 25%	Tema 1 35%	Tema 2 35%	Tema 3 30%				
Pedro	90	45	75	85	10	75	60	60	65	57,85	12	54,00	11

Data:
30 de Janeiro de 2017

Figura 30 - Avaliação do aluno Pedro no módulo 3

7.4 PARTICIPAÇÃO EM ATIVIDADE PEDAGÓGICA DO ORIENTADOR COOPERANTE

7.4.1 JOANA

7.4.1.1 CARATERIZAÇÃO DO ALUNO

A Joana iniciou os seus estudos em fagote no Conservatório de Música de Coimbra durante um ano no curso de iniciação. Após esse ano ingressou no primeiro grau em guitarra clássica na mesma escola. A aluna demonstra muito interesse e dedicação em aprender este novo instrumento. É muito trabalhadora, assídua e pontual.

7.4.1.2 PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

O Departamento de Cordas da EACMC definiu o seguinte programa curricular e critérios de avaliação para o 1ºgrau do curso de música, com posterior aprovação do Conselho Pedagógico.

CONTEÚDOS
- Postura corporal (noção de tensão e relaxamento) - Posição instrumental - Estrutura da guitarra - Colocação da mão direita - Pulsação do polegar, indicador, médio e anelar nas seis cordas soltas. - Pulsação com e sem apoio - Pulsação de polegar, integrado em relações progressivamente complexas de arpejos - Ler da pauta musical e execução em simultâneo - Colocação da mão esquerda - Utilização progressiva dos dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda - Coordenação mão direita/esquerda. Prática da pulsação simples e apoiada - Escalas ou mecanismos de escala em formas elementares - Planificação e organização do estudo individual

OBJETIVOS
- Desenvolver uma correta postura corporal (noção de tensão e relaxamento) - Dominar corretamente a posição instrumental - Conhecer a estrutura do instrumento - Colocar corretamente a mão direita e dominar a pulsação do polegar, indicador, médio e anelar, nas seis cordas soltas. - Aplicar corretamente a pulsação com e sem apoio - Usar corretamente o polegar quando combinado simultânea e alternadamente com (i), (m), (a) - Desenvolver a capacidade de ler e executar em simultâneo - Utilizar corretamente os dedos 1,2,3 e 4 da mão esquerda - Ser capaz de usar corretamente os dedos 1, 2, 3 e 4 na 1ª posição - Dominar correta e coordenadamente a mão direita/esquerda, executando pequenas melodias simples, ou com acompanhamentos elementares no baixo - Aprender a coordenar os dedos da mão direita e da mão esquerda, trabalhando o som, o ritmo e a articulação - Desenvolver o método e a autonomia no estudo individual como fator de desenvolvimento equilibrado e eficaz

ESTRATÉGIAS
- Trabalho da posição instrumental - Diferentes exercícios nas seis cordas soltas - Exercícios de mudança de posição - Exercícios de consolidação da posição da mão esquerda e funcionamento dos dedos sobre as seis cordas - Exercícios de coordenação das duas mãos - Memorização do material estudado - Trabalho de desenvolvimento progressivo da audição crítica e da auto-correção

PROPOSTAS DE TRABALHO
- Escalas e mecanismos de escala e arpejos na primeira posição - Estudos baseados nos objetivos e conteúdos definidos para o 1.º grau - Peças baseadas nos conteúdos definidos para o 1.º grau

AVALIAÇÃO
- Avaliação contínua (75%) - Avaliação intercalar: três provas com júri (25%) **Estrutura da prova intercalar:** -2 Estudos -1 Peça -2 Escalas com extensão de uma oitava em subdivisão binária e ternária. Uma em modo maior e outra no modo menor

Tabela 42 - Programa curricular e critérios de avaliação para o 1ºgrau do curso de música

7.4.1.3 RELATÓRIOS

A Joana frequenta o 1ºgrau do Curso Básico de Música e tem duas aulas de 45 minutos por semana. Uma das aulas acontece às segundas-feiras das 17h15 às 18h e a outra às sextas-feiras das 12h45 às 13h30. Devido à incompatibilidade de horário só me foi possível assistir às aulas de sexta-feira. Assisti, no total, a 28 aulas do professor orientador cooperante. Aqui serão apresentados apenas 3 relatórios de aula, os restantes estão no CD anexo.

Relatório Aula nº2	Data: 23-9-2016	Hora: 12h45 às 13h30
Tarefas: - Leitura; - Execução em conjunto; - Exercícios de anelar; - Destaque da melodia relativamente ao acompanhamento;		
Conteúdos: - Prelúdio Lírico, John Nash - Estudo nº1, Mauro Giuliani		
1) De forma a dar início à aula, o docente interpretou a peça na sua totalidade enquanto a discente preparava o material para a aula. Foi requerido que a aluna tocasse os primeiros 4 compassos do Prelúdio Lírico de John Nash, sendo feitas posteriormente algumas correções a nível de leitura melódica e reforçando a necessidade de destaque da melodia com o anelar apoiado. Por forma a que a aluna percebesse a importância do último ponto técnico enunciado, o professor fez soar isoladamente a nota com o anelar apoiado como exemplificação, pedindo em seguida para que a discente tocasse juntamente com ele apenas o primeiro compasso em ostinato. Foi ao longo do segundo e terceiro compassos que a aluna demonstrou ter algumas dificuldades no pequeno *glissando* de um traste presente nos mesmos. Para aperfeiçoar a nível técnico este elemento recorreu-se à repetição da passagem, terminando a aula com o docente pedindo à aluna para estudar a obra até ao oitavo compasso. 2) Como requerido a aluna apresentou o estudo até ao oitavo compasso, demonstrando, no entanto, algumas dificuldades na execução do mesmo. O docente relembrou que as notas da melodia deveriam ser apoiadas, como indicado na partitura, exemplificando de seguida. Ao repetir novamente os oito compassos, o professor salientou a agressividade com que a discente encarava a linha melódica, requerendo que esta fosse interpretada com maior fluidez e leveza, salientando a importância da suavidade no âmbito interpretativo do estudo. Após uma terceira leitura dos oito compassos, o docente pediu que a aluna prosseguisse com a leitura dos compassos seguintes, fazendo algumas anotações de dinâmica, expressividade e digitações ao longo dos mesmos.		

Apreciação Global: A aula revela um trabalho independente e grande interesse face aos temas abordados na aula. Apesar das dificuldades demonstradas, a discente apresenta grande facilidade em executar corretamente as chamadas de atenção colocadas pelo professor.

Tabela 43 - Relatório de aula nº2 da aluna Joana

Relatório Aula nº 4	Data: 30-9-2016	Hora: 12h45 às 13h30
Tarefas: - Leitura; - Execução em conjunto;		
Conteúdos: - Prelúdio Lírico, John Nash - Estudo nº1, Mauro Giuliani		
1) O professor pediu a aluna para tocar lentamente a peça, alertando para o destaque da melodia com o anelar apoiado. Apesar da interpretação quase na íntegra da obra, foram notórias algumas dificuldades em determinadas passagens e no destaque da melodia com o anelar apoiado. Para que se procedesse às correções necessárias o docente exemplificou determinados pontos à medida que, ao longo da segunda repetição, estes eram apontados como erros pelo próprio. 2) A aluna interpretou o estudo até onde tinha estudado com um andamento lento, o que lhe permitiu, apesar de alguma dificuldade, tocar quase a totalidade do mesmo, revelando esforço e trabalho independente por parte da discente. Foram feitas apenas algumas correções e requerido que a aluna repetisse a interpretação do estudo, após o professor ter explicado o significado da indicação *D.C. a Fin*, que se encontrava no final.		

Apreciação Global: A aluna revela que é trabalhadora e empenhada nas tarefas propostas, embora possua algumas dificuldades no âmbito da interpretação. A aluna tem uma tendência natural para tocar muito forte e com um som "pesado".

Tabela 44 - Relatório de aula nº4 da aluna Joana

Relatório Aula nº 6	Data: 7-10-2016	Hora: 12h45 às 13h30
Tarefas: - Leitura; - Execução em conjunto;		
Conteúdos: - Prelúdio Lírico, John Nash - Estudo nº1, Mauro Giuliani - Estudo nº6, Ferdinando Carulli		
1) A peça foi executada na sua totalidade sem grandes dificuldades sendo notórias as melhorias desde a aula anterior. A melodia percebia-se de forma destacada e o professor fez algumas anotações relativamente às dinâmicas, referindo que constava o termo *cantabile* e que este deveria ser respeitado. O docente exemplificou o requerido interpretando os oito compassos em questão e sugeriu que tocassem ambos de modo a "conduzir" a aluna, melhorando assim a sua performance. À medida que os dois interpretavam a peça em uníssono, o professor sugeriu algumas possibilidades de dinâmicas. 2) O professor pediu que a aluna interpretasse o estudo na sua totalidade, e, embora as notas estivessem todas certas, a aluna não revelou um domínio ao nível da dinâmica e da articulação. O docente referiu que a posição da mão direita não era sempre a mais correta e pediu à discente que repetisse o estudo tendo em conta essa mesma indicação. Por forma a contrariar posições menos corretas, o professor segurou a mão direita da aluna, assegurando uma posição de mão mais vantajosa, principalmente em partes onde o polegar tinha um papel mais ativo. O docente elogiou o trabalho desenvolvido pela aluna. 3) Como material de estudo novo foi dado à aluna o Estudo nº 6 de Ferdinando Caruli. Para se iniciar o estudo da peça fez-se uma primeira leitura em que o docente salientou as notações das digitações.		

O professor exemplificou tocando a primeira parte do estudo e marcou algumas partes que requeriam especial atenção da aluna aquando do estudo em casa até ao primeiro tempo do nono compasso. Fora das obras estudadas, nesta aula o docente fez uma abordagem ao estudo dos arpejos, fez uma alusão a intervalos de terceira de difícil execução e trabalhou mudanças de posição dando primazia às mudanças para acorde onde se deve colocar os dedos em simultâneo.

Apreciação Global: A aluna continua a ter uma prestação positiva, revelando um desenvolvimento progressivo de aula para aula.

Tabela 45 - Relatório de aula nº6 da aluna Joana

7.4.1.4 AVALIAÇÃO E REFLEXÕES FINAIS

Aluna obteve a avaliação de nível 5 nas várias provas de avaliação, nomeadamente nas avaliações intercalares e, também, no final do primeiro e segundo períodos.

A discente revelou muito interesse e empenho ao longo do ano, foi notório o trabalho exemplar e a facilidade com que ultrapassava as suas dificuldades. Claramente é uma aluna com um desempenho acima da média dos alunos que se encontram no primeiro grau.

7.4.2 JOÃO

7.4.2.1 CARATERIZAÇÃO DO ALUNO

O João ingressou no primeiro grau na Escola de Música do Colégio São Teotónio onde concluiu o quinto grau. Depois solicitou transferência para o Conservatório de Música de Coimbra onde prosseguiu os estudos até ao ano corrente, ou seja, oitavo grau do curso de Guitarra clássica.

O aluno revela falta de interesse e trabalha pouco. Para cumprir com os objetivos satisfatoriamente terá de se esforçar mais e de seguir o plano de estudo proposto pelo professor.

7.4.2.2 PROGRAMA CURRICULAR E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

O Departamento de Cordas da EACMC definiu o seguinte programa curricular e critérios de avaliação para o 8ºgrau do curso de música, com posterior aprovação do Conselho Pedagógico.

CONTEÚDOS
- Consolidação de todas as práticas e conhecimentos adquiridos ao longo do curso - Correta interpretação das obras e estudos do reportório - Domínio da afinação da guitarra e das possíveis modificações em função de fatores históricos e/ou interpretativos - Domínio de todos os recursos ornamentais, dos mais simples aos mais elaborados, como: vibrato, campanelas, rasgueados, trilos, etc. - Domínio das boas práticas de digitação e sua coerência com o carácter e contexto histórico das obras - Harmónicos simples e oitavados

OBJETIVOS
- Desenvolver a fluência interpretativa que evidencie domínio dos recursos técnicos estudados até aqui (como o movimento, efeitos tímbricos, ornamentação, vibrato, etc), devidamente integrados no contexto histórico e estilístico.

ESTRATÉGIAS
- Exercícios de mudanças de posição - Exercícios de consolidação da posição da mão esquerda, na coordenação e funcionamento dos dedos sobre as seis cordas - Exercícios de coordenação das duas mãos - Memorização do material estudado - Trabalho de desenvolvimento progressivo da audição crítica e da autocorreção - Trabalhar o som nas suas diversas vertentes (dinâmica, tímbrica, etc.) - Desenvolvimento de um eficaz método de trabalho individual.

PROPOSTAS DE TRABALHO
- Trabalhar o conceito de frase musical - Desenvolver uma correta abordagem da dinâmica - Procurar a exploração tímbrica do instrumento e sua correta integração na época, no estilo e no carácter da obra - Trabalhar os andamentos corretamente enquadrados no carácter e no contexto histórico da obra - Trabalhar a capacidade de dominar o ritmo, o movimento e as tensões musicais - Desenvolver o domínio dos diferentes andamentos, rápidos e lentos, em função do estilo e carácter das obras - Conquistar um permanente domínio da afinação do instrumento

AVALIAÇÃO
- Avaliação contínua (75%) - Avaliação intercalar: três provas com júri (25%) **Estrutura da prova intercalar:** - 1 Estudo - 2 Peças de carácter contrastante - 2 Escalas. Uma em modo Maior outra no modo menor executadas na sua máxima extensão, em subdivisão binária e ternária e respetivos arpejos do acorde de tónica, dominante e subdominante no seu estado fundamental

Tabela 46 - Programa curricular e critérios de avaliação para o 8ºgrau do curso de música

7.4.2.3 RELATÓRIOS

O João frequenta o 8ºgrau do Curso Básico de Música e tem uma aula de 45 minutos por semana as sextas-feiras das 12h às 12h45. Aqui serão apresentados apenas 3 relatórios de aula das 27 aulas assistidas, os restantes estão no CD anexo.

Relatório Aula nº1	Data: 30-9-2016	Hora: 12h00 às 12h45
Tarefas: - Leitura e análise - Digitação		
Conteúdos: - Torija, Federico Moreno Torroba		
O professor sugeriu a peça *Torija* de Federico M. Torroba para o aluno trabalhar ao longo do primeiro período. Após uma breve passagem pelo tema pediu que o aluno analisasse os primeiros compassos do ponto de vista de digitações e, através de um processo de experimentação, optou-se por aquelas que se afiguravam como mais indicadas. Um dos objetivos primordiais, desde o início do trabalho, foi consciencializar o aluno da essencialidade da digitação correta, tendo recorrido a um método de repetição a partir da observação da execução por parte do professor.		

Apreciação Global: O aluno revelou dificuldades do ponto de vista técnico, desta forma não foi possível abordar aspetos relativos à interpretação. A sua capacidade de resposta aos desafios propostos pela peça é reduzida, demonstrando lacunas técnicas, provenientes da falta de estudo e interesse, refletindo-se estes aspetos em desequilíbrios no fraseio e regularidade sonora.

Tabela 47 - Relatório de aula nº1 do aluno João

Relatório Aula nº2	Data: 7-10-2016	Hora: 12h00 às 12h45
Tarefas: - Leitura - Execução em conjunto;		
Conteúdos: - Torija, Federico Moreno Torroba		
Partindo dos conteúdos lecionados na aula anterior, continuou-se o estudo da peça *Torija* de Federico M. Torroba, iniciando-se a aula com uma avaliação do trabalho feito em casa relativamente aos compassos explorados na aula anterior. Ao nível das digitações, o aluno cumpriu com o que foi trabalhado mas revela muita falta de estudo. É de salientar que, caso o aluno continue sem estudar com regularidade, o ano pode ficar comprometido. O aluno foi questionado a propósito da ocupação do seu tempo livre e foi-lhe dado um conjunto de boas práticas de estudo, reforçando a ideia da importância de um estudo regular. Deu-se continuidade ao estudo da obra num processo de repetição e de execução conjunta, dando-se indicações a nível da interpretação. A propósito do fraseio foi proposto ao aluno a execução da primeira frase melódica sem a harmonia e sensibilizou-se o mesmo para a necessidade de dar fluidez à melodia, de modo a levar à tomada de consciência dos pontos de tensão e distensão da mesma.		

Apreciação Global: O aluno revela falta de estudo e de interesse. A falta de um estudo regular por parte do aluno põe em causa a conclusão do ano letivo.

Tabela 48 - Relatório de aula nº2 do aluno João

Relatório Aula nº3	Data: 14-10-2016	Hora: 12h00 às 12h45
Tarefas: - Leitura - Execução em conjunto;		
Conteúdos: - Torija, Federico Moreno Torroba		
Iniciou-se novamente a aula com a execução da peça Torija. Não obstante ser notório algum estudo, as fragilidades na execução eram ainda em grande quantidade. Uma vez que o aluno revelou não ter integrado no seu estudo as indicações sugeridas, e numa tentativa de colmatar a falta de trabalho regular por parte deste, o professor reiterou os aspetos já abordados na aula anterior. A deficiente abordagem da barra impedia que o aluno obtivesse um som e fraseio equilibrados, levando o docente a trabalhar as respetivas passagens procurando que a barra não fosse um fator impeditivo do equilíbrio que se pretendia.		

Apreciação Global: Apesar de ser notória a existência de algum trabalho de estudo, este não se revela suficiente para a aquisição do nível técnico que a peça em questão requer. A sua interpretação revela fragilidades e pouca consistência. O aluno precisa de praticar com maior regularidade.

Tabela 49 - Relatório de aula nº3 do aluno João

7.4.2.4 AVALIAÇÃO FINAL E REFLEXÕES FINAIS

O aluno, apesar de apresentar pouco esforço e dedicação, obteve a classificação de 14 valores, em 20 possíveis, tanto nas avaliações intercalares de novembro e março, como nas avaliações finais do primeiro e segundo períodos.

A falta de regularidade no estudo foi uma constante ao longo deste ano letivo, o aluno apresentou pouco interesse e trabalhava apenas para o mínimo. A falta de vontade de desenvolver a Prova de Aptidão Artística também foi notório, o professor foi insistindo para que o aluno apresentasse material para discussão ao longo das aulas, mas sem grande sucesso.

7.5 ATIVIDADES ORGANIZADAS

7.5.1 WORKSHOP DE JAZZ MANOUCHE

Gypsy jazz é um estilo de jazz que nasceu em França na década de 30 com o guitarrista Django Reinhardt. Os ritmos acelerados e enérgicos são duas das suas características de definem este movimento musical (Dregni, 2008, p. 1).

Apesar de este género não fazer parte do plano curricular do curso profissional de instrumentista de jazz, achei que a transmissão dos conteúdos de riqueza técnica e de expressão artística do estilo, seria uma mais valia na instrução dos discentes.

7.5.1.1 DESCRIÇÃO DA ATIVIDADE

A atividade foi realizada no dia 21 de Dezembro de 2016 das 14h30 às 18h, com uma duração de 3h30, no Conservatório de Música de Coimbra com a autorização do corpo diretivo da mesma. O Workshop de *Gypsy jazz* foi destinado à classe de guitarra do curso profissional de instrumentista de jazz, com alunos de idades compreendidas entre os 15 e os 18 anos.

7.5.1.2 OBJETIVOS DA ATIVIDADE

O conhecimento de improvisação dos alunos presentes facilitou o decorrer do workshop. O primeiro ponto seria explorar o ritmo enérgico da mão direita passando depois para algum reportório característico.

7.5.1.3 CONTEÚDOS

Tendo em conta a pouca experiência dos participantes optei por abordar temas relativamente simples, como por exemplo: "Minor Swing", de Django Reinhardt, "Dark Eyes" (tradicional) e "All Of Me", de Gerald Marks.

Figura 31 - Foto de workshop de Gypsy Jazz

7.5.1.4 AVALIAÇÃO

7.5.2 WORKSHOP DE INTRODUÇÃO AO JAZZ NA ACADEMIA DE MÚSICA DE CANTANHEDE

A Academia de Música de Cantanhede é uma instituição de ensino particular com contrato de patrocínio com o Ministério de Educação e forma alunos para a aprendizagem, prática e aperfeiçoamento musical. A escola dispõe de ensino básico, 2º e 3º ciclos, em regime integrado e de curso de iniciação para alunos do 1º ciclo. Tem curso de violino, viola d'arco, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, saxofone, oboé, fagote, trompete, trompa, trombone, tuba, percussão, piano, órgão, guitarra e canto.

A falta de uma vertente de ensino de jazz no Conservatório revelou ser uma oportunidade para a realização de um workshop de introdução ao género para os alunos da instituição.

7.5.2.1 DESCRIÇÃO

A atividade foi realizada no dia 25 de Fevereiro de 2017 das 10h às 13h, na Academia de Música de Cantanhede com a autorização do corpo diretivo da mesma. O Workshop de Introdução ao jazz foi destinado à classe de guitarra, para alunos com idades compreendidas entre os 8 e os 15 anos.

7.5.2.2 OBJETIVOS

Tendo em consideração o nível de conhecimentos encontrado no âmbito do jazz e a disparidade técnica do grupo, os objetivos traçados foram relativamente simples, visto que o mais importante era expor os alunos em questão ao jazz.

O primeiro ponto seria explorar as características próprias do estilo e facilmente identificáveis, com a apresentação de algum repertório como "Freddie Freeloader", de Miles Davis. A fim de se introduzir e desenvolver a capacidade de improvisação, definiu-se a escala pentatónica na tonalidade de si bemol menor e explorou-se a noção de frase musical.

Como último objetivo irá introduziu-se a noção de acompanhamento e foram desenvolvidos alguns exercícios dentro da progressão harmónica do tema.

7.5.2.3 CONTEÚDOS

Tendo em conta a formação erudita dos alunos e a falta de conhecimentos teóricos e técnicos relativos ao estilo, os conteúdos abordados foram relativamente simples. Para que os alunos conseguissem executar os exercícios propostos com facilidade, mantendo assim o nível de motivação e interesse, começou-se por apresentar o tema "Freddie Freeloader" (Miles Davis), explicando algumas das características presentes no mesmo e representativas do género.

De seguida foi explorado o conceito de graus harmónicos e acompanhamento, realizando-se exercícios com a progressão II-V-I, e criou-se um momento de improvisação através da exploração da escala maior e escala maior pentatónica. Introduziu-se ainda, num grau de iniciação, *shell voicing*.

7.5.2.4 AVALIAÇÃO

Apesar de o grupo ser composto por alunos com níveis de conhecimento e técnicos distintos, e de existirem algumas dificuldades na execução dos exercícios propostos, o aproveitamento do workshop foi de um modo geral positivo. Cada aluno teve a oportunidade de ter contacto com técnicas de um estilo não explorado e absorver uma percentagem do lecionado.

7.5.3 WORKSHOP DE INTRODUÇÃO AO JAZZ NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE ÁGUEDA

Sediado no Distrito de Aveiro, o Conservatório de Música de Águeda abrange cursos reconhecidos pelo Ministério da Educação, como os cursos básico e secundário em regime articulado e supletivo, e iniciação musical. Oferece ainda a possibilidade dos cursos livres, não financiados, que são direcionados aos alunos de qualquer faixa etária, que não pretendam obter qualquer certificação. No Conservatório são lecionados os

seguintes instrumentos: violino, viola d'arco, violoncelo, contrabaixo, guitarra clássica, clarinete, flauta transversal, oboé, fagote, saxofone, trompete, trombone, trompa, tuba, piano, acordeão, canto, percussão e bateria.

A falta de uma vertente de ensino de jazz no Conservatório revelou ser uma oportunidade para a realização de um workshop de introdução ao género para os alunos da instituição.

7.5.3.1 DESCRIÇÃO

A atividade foi realizada no dia 19 de Maio de 2017 das 17h30 às 20h no Conservatório de Música de Águeda com a autorização do corpo diretivo da mesma. O Workshop de Introdução ao jazz foi destinado à classe de guitarra do Conservatório de Música de Águeda, para alunos com idades compreendidas entre os 12 e os 18 anos. Os alunos encontravam-se sob a tutela do professor António Justiça.

7.5.3.2 OBJETIVOS

O Workshop teve como objetivos principais a criação de uma oportunidade de contato dos alunos com um novo género musical, dando a conhecer as principais caraterísticas do estilo, bem como algum repertório. Nesta atividade, os discentes desenvolveram a capacidade de improvisação, recorrendo à escala pentatónica, assim como a sua destreza no acompanhamento e a noção de frase musical.

7.5.3.3 CONTEÚDOS

Tendo em conta a formação erudita dos alunos e a falta de conhecimentos teóricos e técnicos relativos ao estilo, os conteúdos abordados foram relativamente simples. Para que os alunos conseguissem executar os exercícios propostos com facilidade, mantendo assim o nível de motivação e interesse, começou-se por apresentar o tema "Freddie Freeloader" (Miles Davis), explicando algumas das características presentes no mesmo e representativas do género.

De seguida foi explorado o conceito de graus harmónicos e acompanhamento, realizando-se exercícios com a progressão II-V-I, e criou-se um momento de

improvisação através da exploração das escalas maior, menor. Introduziu-se ainda, num grau de iniciação, *shell voicing*.

7.5.3.4 AVALIAÇÃO

Apesar de o grupo ser composto por alunos com níveis de conhecimento e técnicos distintos, e de existirem algumas dificuldades na execução dos exercícios propostos, o aproveitamento do workshop foi de um modo geral positivo. Cada aluno teve a oportunidade de ter contacto com técnicas de um estilo não explorado e absorver uma percentagem do lecionado.

7.6 PARTICIPAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE AÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA

As atividades que serão apresentadas, Workshop com Diego Pablo Cortez e Jonatan Szer e a V Semana Aberta do jazz, foram duas das ações em que participei enquanto docente estagiário, desempenhando as funções de orientação e coordenação de alunos, registo fotográfico e divulgação.

7.6.1 WORKSHOP COM DIEGO PABLO CORTEZ E JONATAN SZER

7.6.1.1 DESCRIÇÃO

A atividade teve lugar na EACMC nos dias 12 de Outubro de 2017, das 10h às 17h, e dia 13 de Outubro das 14h às 18h30. A Oficina de Música Latino-Americana foi destinada aos alunos do Curso Profissional de jazz da EACMC.

7.6.1.2 OBJETIVOS

Estando no seu período formativo especializado e profissionalizante, é essencial para os alunos que estes sejam expostos ao máximo de linguagens distintas possíveis para a construção de uma paleta técnica e criativa, complexa e diversificada. Oferecer um momento de aquisição e consolidação de competências rítmicas transversais à prática instrumental, e de léxico rítmico próprio da cultura tradicional dos países da América do Sul, foram dois dos objetivos principais para a realização da atividade. Durante o workshop os alunos improvisaram sobre temas tradicionais e aprenderam padrões

rítmicos e formas de vários estilos musicais característicos da América do Sul e Central.

7.6.1.3 CONTEÚDOS

Neste workshop os discentes tiveram a oportunidade de conhecer, ouvir e reproduzir exercícios referentes a diferentes géneros da música Argentina, com exercícios de *chacarera simple*, como por exemplo "La Baguala", de Julio Argentino Jerez, e *chacarera santiagueña*, e exercícios de *zamba*, como por exemplo "Viene Clareando", de Atahualpa Yupanqui. Ainda foi explorada a riqueza musical do Uruguai, com exercícios de *Candombe,* "Chico, repique y piano" e o tema "Amándote", de Jaime Roos, do Brasil, com exercícios de Samba, "Surdos, Telecotecos y Agogó" e *Taboao*, "Letieres Leite y Orkestra Rumpilezz" e do Peru, com exercícios de *Festejo El alcatraz*, "Nicomedes Santa Cruz".

Figura 32 - Fotografias da Oficina de Música Latino-Americana

7.6.1.4 AVALIAÇÃO

A atividade pode ser avaliada de forma positiva, tendo em conta a participação dos alunos do curso, quer quantitativa como qualitativamente. Após a conclusão do workshop os discentes revelaram ter sido de grande interesse e diferente do contexto formativo a que estão habituados.

7.6.2 V SEMANA ABERTA DO JAZZ

A semana aberta do jazz, já na sua V Edição, contou com a participação de todo o corpo docente para o planeamento e execução de um quadro de atividades que oferecesse aos alunos do Curso Profissional de jazz da EACMC oportunidades de aprendizagem lúdica pluridisciplinares. Sob a direção e orientação do Prof. Rui Lúcio, coordenador do curso, a semana aberta do jazz expõe os alunos do mesmo a contextos distintos do de sala de aula com workshops e palestras dadas por profissionais da área, e abre o curso à comunidade com concertos externos.

7.6.2.1 DESCRIÇÃO

A atividade teve lugar nas instalações da EACMC e no Café Santa Cruz em Coimbra, nos dias 8, 9, 10 e 15 de Maio de 2017, e foi destinada aos alunos do Curso Profissional de jazz da mesma instituição. Contou com a participação de Ana Martingo, César Cardoso, Luís Figueiredo, Fernando Rodrigues, Rui Lúcio e César Coelho.

Nesta atividade, além de auxiliar no planeamento e organização do mesmo, com o desenvolvimento de suportes publicitários, estive presente em todas as atividades para orientação dos alunos e realizar o registo vídeo e fotográfico das mesmas.

Horas	2.ª Feira	3.ª Feira	4.ª Feira	5.ª feira	2.ª Feira	Sábado
Maio	8	9	10	11	15	
9:00	rtura Exposição Ambiente Sonoro" Ana Martingo	mbiente Sonoro Ana Martingo	mbiente Sonoro Ana Martingo	mbiente Sonoro Ana Martingo	mbiente Sonoro Ana Martingo	
	Bloco B	***	Bloco B	Pequeno Auditório	Bloco B	
10:30	Livro "Teoria do Jazz" César Cardoso	O Jazz Vai às Escolas	Arranjos para pequena formação Fernando Rodrigues	Oficina Criativa Luís Figueiredo	Software de escrita e edição musical Rui Lúcio	
	Bloco B	***	Bloco B	Pequeno Auditório	Bloco B	
14:00	Oficina Criativa César Cardoso	O Jazz Vai às Escolas	Arranjos para pequena formação Fernando Rodrigues	Oficina Criativa Luís Figueiredo	Software de escrita e edição musical Rui Lúcio	
	Bloco B	Grande Auditório	Bloco B	Pequeno Auditório	Bloco B	
16:00	Oficina Criativa César Cardoso	CONCERTO "Discursos" Ana Martingo	Arranjos para pequena formação Fernando Rodrigues	Oficina Criativa Luís Figueiredo	Introdução à acústica de salas César Coelho	
	Bloco B	***	***	Pequeno Auditório	Bloco B	
17:00	Oficina Criativa César Cardoso	After Charlie, Chet & Chick: atuais desafios de um músico de jazz Helena Batista - Encerramento com 4et Saxofone CPJAZZ	Ensaio colocação Santa Cruz	Oficina Criativa Luís Figueiredo	Introdução à acústica de salas César Coelho	
Local		***	***	***	***	
21:30	***	***	Orquestra de Jazz CmC Café Santa Cruz	***	***	

Tabela 50 - Programa da Semana Aberta do Jazz

7.6.2.2 OBJETIVOS

Como mencionado anteriormente, um dos principais objetivos desta atividade é proporcionar aos alunos momentos de formação extracurricular em contexto informal. Proporcionar oficinas de música orientadas por alguns professores conceituados a nível nacional e ter a oportunidade de explorar novos conceitos musicais ou mesmo aperfeiçoar técnicas já aprendidas. Estas oficinas apresentam-se como uma plataforma alternativa de aprendizagem de novas linguagens jazzísticas e repertório, sob a orientação de um docente que não o seu.

O contacto com profissionais da área, seja como executantes seja como docentes ou investigadores, permite aos alunos do curso ter uma visão do contexto profissional na área do jazz e ter algumas das suas questões respondidas relativas ao mesmo. A pluridisciplinaridade e diversidade das atividades permite aos discentes explorar novos campos do género do jazz, o que, a meu ver, enquanto aprendizes e possivelmente futuros profissionais, se revela uma boa plataforma formativa.

Outro dos objetivos desta atividade é abrir as portas do curso à comunidade conimbricense de diferentes idades. Além de dar a conhecer o curso, esta é uma oportunidade para os alunos mostrarem, em contexto de concerto, as capacidades artísticas e técnicas que adquiriram até à data.

7.6.2.3 CONTEÚDOS

A semana começou dia 8 com a abertura da exposição fotográfica "Ambiente Sonoro" de Ana Martingo. Seguiu-se, pelas 10h30, a apresentação do livro *Teoria do jazz* de César Cardoso, onde o autor falou sobre o seu livro, o processo de escrita e a organização do mesmo. À tarde realizou-se a oficina criativa sob a orientação de César Cardoso, onde foi explorado o conceito de harmonização. Após um pequeno intervalo, a atividade continuou, dando-se por encerrado às 18h o primeiro dia da semana do jazz.

No dia 9 os combos do curso fizeram pequenas apresentações nas escolas Secundária Avelar Brotero e escola Secundária D. Duarte. Às 16h realizou-se um concerto com a participação de Ana Martingo intitulado "Discursos". Durante o concerto, a artista plástica criou uma obra inspirada na música apresentada. Para encerramento do segundo dia, teve lugar uma tertúlia com a psicóloga Helena Batista e o professor Rui Simões sobre os desafios a que são sujeitos atualmente os músicos de jazz, tendo em consideração o ponto de vista performativo, criativo, entre outros.

No terceiro dia (dia 10) o professor Fernando Rodrigues fez uma pequena formação aberta a todos os alunos do curso Profissional de jazz sobre arranjos para pequenos ensembles. O dia encerrou com o concerto da orquestra de jazz CMC no Café Santa Cruz em Coimbra.
O dia 11 abriu com a oficina criativa dirigida pelo Prof. Dr. Luís Figueiredo onde foi abordado o conceito de música improvisada, de um ponto de vista não convencional.

Para terminar, o dia 15 foi reservado à exploração da componente digital de edição de partituras, com recurso ao Software Sibelius, sob a orientação do Prof. Rui Lúcio. Neste workshop os alunos aprenderam a trabalhar com o software para posteriormente

conseguirem produzir partituras digitalmente. Para encerramento da semana do jazz, o prof. César Coelho deu uma palestra de introdução à acústica de salas.

Figura 33 - Fotografias da V Semana Aberta do Jazz

7.6.2.4 AVALIAÇÃO

De uma forma geral pode-se avaliar a atividade positivamente. Todos os alunos participaram nas atividades propostas e, segundo a sua opinião, retiraram de cada uma novos conhecimentos e ferramentas. O ambiente informal em que as atividades são desenvolvidas permite o estabelecimento de pontes comunicativas proveitosas entre formadores e alunos Após a absorção dos conteúdos abordados, os alunos expuseram as suas dúvidas.

Uma das atividades mais apreciadas pelos discentes e pelos próprios formadores foram as dirigidas pelos antigos alunos do Curso Profissional de jazz. Os formadores enalteceram a importância da exposição a um contexto de instrução, enquanto alunos do ensino superior. Aqui eles tiveram a oportunidade de explorar conteúdos num sentido inverso e partilhar as suas experiências profissionais. Por sua vez os formandos, agradeceram a possibilidade de receber novos conteúdos de ex-alunos presentes que estão agora num contexto de ensino superior e profissional da música jazz.

As atividades feitas no exterior da Instituição sob a forma de concertos, colocou os alunos em contexto profissional, o que se revelou gratificante quer para o público quer para os discentes. Salienta-se a importância de, mesmo em período formativo, se colocar os alunos num contexto profissional, inserindo-os em todo o processo anterior a isso, desde os ensaios até à montagem de material.

7.7 AUTOAVALIAÇÃO

Neste ponto pretendo apresentar uma autoavaliação relativa ao meu desempenho durante o período referente à Prática de Ensino Supervisionada. Em forma de reflexão crítica, enunciarei aspetos negativos e positivos, bem como entraves encontrados e uma breve conclusão.

O carácter de sistematização inerente a todo o período de Prática de Ensino Supervisionada permitiu o desenvolvimento de estratégias metodológicas e atividades, tendo sempre em consideração a particularidade das dificuldades dos discentes e o contexto escolar envolvente. Tendo em conta a dimensão científica do processo, impôs-se a necessidade de uma preparação, implementação das propostas e subsequente análise/ avaliação das mesmas. Este processo constituiu um elemento de auxílio num contexto de aula e de envolvimento de toda a comunidade escolar na componente de atividades desenvolvidas.

A planificação prévia das aulas permitiu uma melhor organização dos conteúdos programáticos, definindo para cada um, objetivos específicos e estratégias pedagógicas pensadas segundo as dificuldades de cada discente. O *feedback* contínuo, dado diretamente a cada aluno sob a forma de avaliação formativa, contribuiu para uma consciencialização, por parte do discente, da aquisição ou não das competências e cumprimento dos objetivos propostos.

Ao mesmo tempo, o registo organizado e contínuo constituiu uma importante ferramenta para a determinação dos pontos positivos e negativos de cada aula, e para a análise da validade das estratégias implementadas. Esta análise contínua obrigou a um reajustamento constante das metodologias implementadas, processo este que viria a constituir uma mais-valia na construção do aluno enquanto estudante detentor de estruturas cognitivas e técnicas fortes.

As atividades desenvolvidas dentro do seio da comunidade escolar e exteriores à mesma revelaram-se uma experiência vantajosa e complementar na formação dos discentes. Como enunciado previamente, é importante na formação de um aluno de ensino especializado a construção de estruturas de dimensões pluridisciplinares. A preparação de um futuro profissional de música é, no meu entender, um processo complexo que passa pela exposição os alunos a contextos exteriores à sala de aula, semelhantes aos que irão encontrar num futuro profissional próximo.

No entanto, ao longo da Prática de Ensino Supervisionada detetei alguns pontos menos positivos inerentes às minhas estratégias pedagógicas. Será necessária uma revisão metodológica que abranja todos os conteúdos lecionados de forma a construir uma bagagem de pedagogias alternativas, visto que diferentes alunos constituem diferentes desafios. Impõe-se igualmente uma revisão de repertório e a possível utilização de novas tecnologias como um método de estudo independente, de forma a aumentar o grau de interesse dos alunos.

Senti ainda uma necessidade de aumento dos momentos de prática letiva de conjunto, de modo a aumentar o número de experiência em contexto de grupo, promovendo a

comunicação conjunta, a análise das dinâmicas de grupo e a fluidez de respostas em contextos performativos.

8. CONCLUSÃO

Em formato conclusivo, posso afirmar que os objetivos determinados para a Prática de Ensino Supervisionada foram cumpridos e que contribuí de forma positiva para a formação cognitiva, social e artística dos discentes, bem como para a dinamização e o bom funcionamento da dinâmica escolar. Este processo constituiu ainda uma forma de crescimento profissional, contribuindo para a valorização da minha formação enquanto docente.

9. LISTA DE REFERÊNCIAS

Adom, D., Hussein, E. K., & Adu--agyem, J. (2018). *Theoretical and Conceptual Framework:* "Mandatory Ingredients of a Quality Research". *International Journal of Scientific Research*, (January).

Alsalhanie, K. M., Das, S., & Abdus-Samad, S. (2017). *Formative evaluation impacting the results of summative evaluation-a feedback based cross sectional study carried out among instructors of an international medical school. International Journal of Research in Medical Sciences*, *5*(7), 2865. https://doi.org/10.18203/2320-6012.ijrms20172571

Amado, M. (2016). Transcrição da entrevista – anexo 5 (p.42-49)

Amado, M., http://www.miguelamado.com/bio.html, consultado a 4 de outubro de 2016

Azzara, C. D. (1993). *Audiation-Based Improvisation Techniques and Elementary Instrumental Students' Music Achievement*. *Journal of Research in Music Education*, *41*(4), 328. https://doi.org/10.2307/3345508

Bailey, D. (1992). I*mprovisation: Its nature and practice in music*.

Bash, L. (1983). *The effectiveness of three instructional methods on the acquisition of jazz improvisation skills* (University of New York). Retirado em 7 de abril de 2017, http://www.worldcat.org/title/effectiveness-of-three-instructional-methods-on-the-acquisition-of-jazz-improvisation-skills/oclc/24348815

Biasutti, M. (2015). *Pedagogical applications of cognitive research on musical improvisation*. *Frontiers in Psychology*, *6*, 614. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00614

Biasutti, M. (2017). *Teaching improvisation through processes*. "Applications in music education and implications for general education". *Frontiers in Psychology*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00911

Biasutti, M., & Frezza, L. (2009). *Dimensions of Music Improvisation*. *Creativity Research Journal*, *21*(2–3), 232–242. https://doi.org/10.1080/10400410902861240

Boornazian, J., https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-theory/stuck-one-chord-strategies-dramatically-improve-modal-jazz-solos/, consultado em 20 de maio de 2019

Boothroyd, M. (2010). *Modal Jazz and Miles Davis*: "George Russell' s Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz". *Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, *3*(1). Retirado em 18 de maio de 2016, http://ir.lib.uwo.ca/notabene/vol3/iss1/5

Brown, C. (2009). *CAGED in Practice*. *October.*

Campbell, P. S. (1991). *Lessons from the world*: "a cross-cultural guide to music teacing and learning. College Music Symposium". https://doi.org/10.2307/3398388

Caracterização do distrito de Coimbra. (2009). *MOPTC, Plano Estratégico Dos Transportes 2008 2020*, http://www.ccdrc.pt/index.php?option=com_docman&view=download&id=1106&Itemid=739, consultado em 22 de fevereiro de 2017

Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz* (pp. 1–172). Lebanon: Studio P/R, Inc.

Crook, H. (2005). *How To Improvise: "*An Approach to Practicing Improvisation*".* Alfred Music; Pap/Com edition.

Davis, J. (2016). Transcrição da entrevista – anexo 5 (p.33-35)
Davis, J. (2006). http://www.jazzportugal.ua.pt/web/ver_musicos.asp?id=1047, consultado em 6 de outubro de 2016
Davis, M. (1959) *Kind of Blue*, CD, Sony, EAN0886974392323, 2009
Delgado, M. (2016). Transcrição da entrevista – anexo 5 (p.42-49)
Delgado, M., http://mariodelgadooficial.blogspot.com/2011/05/blog-post_27.html, consultado em 4 de outubro de 2016
Dregni, M. (2008). *Gypsy Jazz: "*In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing" (Oxford Uni).
Figueiredo, L. (2016). *Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal*. Universidade de Aveiro (Tese de doutoramento)
Figueiredo, L., http://www.luisfigueiredo.net/bio.html, consultado em 4 de outubro de 2016
Figueiredo, L. (2016). Transcrição da entrevista – anexo 5 (p.35-38)
Gordon, E. E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical* (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa.
Grant, C., & Osanloo, A. (2014). *Understanding, Selecting, and Integrating a Theoretical Framework in Dissertation Research:* "Creating the Blueprint for Your "House." *Administrative Issues Journal Education Practice and Research*, (January). https://doi.org/10.5929/2014.4.2.9
Hickey, M. (2009). *Can improvisation be "taught"?*: "A call for free improvisation in our schools". *International Journal of Music Education*. p. 285–299
https://doi.org/10.1177/0255761409345442
Hickey, M. (2015). *Learning from the experts:* "A study of free-improvisation pedagogues in university settings". *Journal of Research in Music Education*, *62*(4), 425–445. https://doi.org/10.1177/0022429414556319
Kratus, J. (1991). *Growing with Improvisation*. Music Educators Journal, 78(4), 35. https://doi.org/10.2307/3398335
Kratus, J. (1995). *A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation*. *International Journal of Music Education*, *os-26*(1), 27–38. https://doi.org/10.1177/025576149502600103
Miller, R. (1996). *Modal Jazz, Composition and Harmony* (pp. 1–288).
Monson, I. (1998). *Oh Freedom:* "George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz". *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, 149–168.
Moorman, D. L. (1984). *An analytic study of jazz improvisation: with suggestions for performance*.https://www.researchgate.net/publication/35583464_An_analytic_study_of_jazz_improvisation_with_suggestions_for_performance, consultado a 13 de março de 2018
Murphy, J. F. A. (2007). *Assessment in medical education*. *Irish Medical Journal*, *100*(2). https://doi.org/10.1056/NEJMra054784
Oxford Dictionaries. (n.d.). https://en.oxforddictionaries.com/definition/pattern, Consultado a 5 de maio de 2018
Palmer, C. M. (2013). *An analysis of instrumental jazz improvisation development among high school and college musicians*. https://doi.org/UMI No. 3610139
Paulson, J. C. (1985). *The development of an imitative instructional approach to improvising effective melodic statements in jazz solos* (University of Washington). https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/11340/8529930.pdf?sequence=1&isAllowed=y, Consultado a 25 de maio de 2018

Perfeito, P. (2016). Transcrição da entrevista – anexo 5 (p.44-46)

Perfeito, P., http://www.ojm.pt/pt/orquestra/musicos/47/, consultado a 4 de outubro de 2016

Pinheiro, R. F. (2012). *Jazz fora de horas:* "Jam Sessions em Nova Iorque". Lisboa: Universidade Lusíada Editora (ISBN: 978-989-640-133-7)

Rocha, M. (2013). *Projeto Educativo da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra*.http://www.conservatoriomcoimbra.pt/attachments/article/162/PROJETO_EDUCATIVO_2013_2017.pdf, consultado a 2 de maio de 2015

Sawyer, R. K. (2011). *Structure and Improvisation in Creative Teaching*. www.cambridge.org, consultado a 24 de outubro de 2016

Schober, M. F., & Spiro, N. (2014). *Jazz improvisers' shared understanding*: "a case study". *Frontiers in Psychology*, *5*, 21. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00808

Toiviainen, P. (1995). *Modeling the Target-Note Technique of Bebop-Style Jazz Improvisation*: "An Artificial Neural Network Approach". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, *12*(4), 399–413. https://doi.org/10.2307/40285674

Weiskopf, W. (1995). *Intervalic Improvisation* (Jamey, Aebersold, Jazz, & Inc., Eds.). Jamey Aebersold Jazz Inc. P.O.Box 1244 New Albany In 47151-1244.