



**Carl Friedrich  
Serrano Minnemann**

**ESTUDO EM GRUPO PARA CONTRABAIXO  
NA ÁREA DO JAZZ**



**Carl Friedrich  
Serrano Minnemann**

**ESTUDO EM GRUPO PARA CONTRABAIXO  
NA ÁREA DO JAZZ**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



## **o júri**

Presidente

Doutor David Wyn Lloyd  
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

Professor Doutor José António Pereira Nunes Abreu  
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Coimbra

Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Ao meio orientador pelo apoio e pelo seu contributo na forma de conduzir este trabalho. Ao Conservatório de Música da Jobra e aos alunos e professores que participaram no Projeto. À Universidade de Aveiro e a todos os seus professores que contribuíram para o desenvolvimento da minha formação. À minha família pelo seu apoio.

**palavras-chave**

contrabaixo, jazz, ensino musical em conjunto, improvisação, interação

**resumo**

O presente trabalho procura averiguar o desenvolvimento de competências individuais e coletivas em diversas vertentes em formato de aulas de conjunto de contrabaixo na área do jazz. Foram analisadas obras de autores fundamentais para o estudo do contrabaixo na área do jazz como Ed Friedland, Jim Stinnet e Mick Richmond, para a fundamentação teórica do projeto, assim como autores da área da improvisação no jazz, tais como Hal Crook e Mark Levine. Posteriormente foram criados estudos a diversas vozes, utilizando conceitos desses mesmos autores, procurando garantir a sua aplicação, ainda que implementada a várias vozes. Foram desenvolvidos questionários direcionados aos alunos participantes e também a professores da área do jazz, com o intuito de validar o projeto educativo e assim poder propor a professores e alunos uma nova ferramenta pedagógica para o desenvolvimento técnico-musical do estudante de contrabaixo na área do jazz.

**keywords**

double bass, jazz, teaching music in groups, improvisation, interaction

**Abstract**

The aim of this dissertation is to investigate the development of individual and collective skills in double bass group classes in the area of jazz, throughout different angles. Works of fundamental authors in the area of the double bass in jazz like Ed Friedland, Jim Stinnet and Mick Richmond were analyzed and followed as theoretical fundamentals, as well as authors in the area of jazz improvisation such as Hal Crook or Mark Levine. Furthermore, studies implying different voices were developed where these fundamentals were applied, although to various voices. Surveys were created to be answered by the participant students and also by teachers in the area of jazz, in order to validate the project, making it possible to be used by teachers and students as an educational tool for the development of technical and musical skills of the jazz double bass student.



# Índice

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                   | <b>1</b>  |
| <b>1. O Ensino Musical em Grupo na Área do Jazz.....</b> | <b>5</b>  |
| 1.1 O ensino em grupo.....                               | 5         |
| 1.2 O ensino em grupo aplicado ao Jazz.....              | 7         |
| <b>2. Contextualização Histórica.....</b>                | <b>9</b>  |
| 2.1 A evolução do contrabaixo no jazz.....               | 9         |
| 2.2 Principais impulsionadores.....                      | 12        |
| 2.2.1 Wellman Braud.....                                 | 14        |
| 2.2.2 Walter Page.....                                   | 14        |
| 2.2.3 Jimmy Blanton.....                                 | 14        |
| 2.2.4 Oscar Pettiford.....                               | 15        |
| 2.2.5 Ray Brown.....                                     | 15        |
| 2.2.6 Paul Chambers.....                                 | 15        |
| 2.2.7 Charles Mingus.....                                | 16        |
| <b>3. Implementação do Projeto Educativo.....</b>        | <b>17</b> |
| <b>4. Enquadramento Teórico.....</b>                     | <b>19</b> |
| 4.1 Base dos fundamentos pedagógicos implantados.....    | 19        |
| 4.2 A linha de acompanhamento.....                       | 20        |
| 4.3 O Ritmo.....   | 24        |
| 4.3.1 Skips.....   | 25        |
| 4.3.2 Triplets.....                                      | 26        |
| 4.4 A Improvisação.....                                  | 27        |
| 4.4.1 Motivos Melódicos.....                             | 28        |
| 4.4.2 Play-Rest.....                                     | 29        |
| 4.4.3 Ornamentação Melódica e Rítmica.....               | 30        |
| <b>5 Exercícios de Aquecimento.....</b>                  | <b>31</b> |
| 5.1 Exercício #1.....                                    | 32        |
| 5.2 Exercício #2.....                                    | 34        |
| 5.3 Exercício #3.....                                    | 36        |
| 5.3.1 Tabelas de resultados.....                         | 37        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>6 Estudos.....</b>  | <b>39</b>  |
| 6.1 Estudo Nr. 1.....  | 39         |
| 6.2 Estudo Nr. 2.....  | 47         |
| 6.3 Estudo Nr. 3.....  | 53         |
| 6.4 Estudo Nr. 4.....  | 62         |
| 6.5 Estudo Nr. 5.....  | 68         |
| 6.6 Estudo Nr. 6.....  | 77         |
| 6.7 Estudo Nr. 7.....  | 83         |
| 6.8 Estudo Nr. 8.....  | 95         |
| 6.9 Estudo Nr. 9.....  | 112        |
| 6.10 Estudo Nr. 10.....  | 133        |
| 6.11 Estudo Nr. 11.....  | 143        |
| <b>7 Análise de Dados.....</b>   | <b>152</b> |
| 7.1 Análise dos dados do questionário feito aos alunos.....                        | 152        |
| 7.1.1 Resultados gerais do questionário feito aos alunos.....                      | 153        |
| 7.1.2 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 1.....                            | 154        |
| 7.1.3 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 2.....                            | 155        |
| 7.1.4 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 3.....                            | 156        |
| 7.1.5 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 4.....                            | 158        |
| 7.2 Análise detalhada.....   | 159        |
| 7.2.1 Resultados ao questionário por ano letivo.....                               | 159        |
| 7.3 Análise das respostas dadas aos questionários pelos professores.....           | 163        |
| 7.3.1 Análise das respostas dadas ao questionário geral feito aos professores..... | 164        |
| 7.3.2 Pergunta 1.....  | 164        |
| 7.3.3 Pergunta 2.....  | 165        |
| 7.3.4 Pergunta 3.....  | 165        |
| 7.3.5 Pergunta 4.....  | 166        |
| 7.4 Resultados gerais do questionário específico feito aos professores.....        | 167        |
| 7.4.1 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 1.....                            | 168        |
| 7.4.2 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 2.....                            | 169        |
| 7.4.3 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 3.....                            | 170        |
| 7.4.4 Análise das respostas dadas à pergunta nr. 4.....                            | 171        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Reflexão Final.....</b>                             | <b>172</b> |
| <b>Conclusão.....</b>                                  | <b>174</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>                               | <b>175</b> |
| <b>Anexos.....</b>                                     | <b>178</b> |
| Anexo A   Questionário aos Alunos.....                 | 179        |
| Anexo B   Questionário Geral aos Professores.....      | 181        |
| Anexo C   Questionário Específico aos Professores..... | 183        |
| Anexo D   Planificação Modular.....                    | 185        |
| Anexo E   Ficheiros Digitais.....                      | 192        |

### **Índice de Figuras**

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1</b> – Listagem cronológica de Contrabaixistas relevantes na área do Jazz..... | 13 |
| <b>Figura 2</b> – Linha de acompanhamento com fundamentais.....                           | 21 |
| <b>Figura 3</b> – Linha de acompanhamento com fundamentais e quintas.....                 | 21 |
| <b>Figura 4</b> – Linha de acompanhamento com fundamentais.....                           | 21 |
| <b>Figura 5</b> – Linha de acompanhamento com fundamentais e quintas.....                 | 21 |
| <b>Figura 6</b> – Exemplo de uso de terceiras.....  | 22 |
| <b>Figura 7</b> – Linha de acompanhamento com fundamentais e terceiras.....               | 22 |
| <b>Figura 8</b> – Aproximação cromática à fundamental e quinto grau.....                  | 23 |
| <b>Figura 9</b> – Dupla aproximação cromática à fundamental e quinto grau.....            | 23 |
| <b>Figura 10</b> – Aproximação dominante.....   | 23 |
| <b>Figura 11</b> – Aproximação diatónica.....   | 24 |
| <b>Figura 12</b> – Aproximação cromática diatónica e não diatónica.....                   | 24 |
| <b>Figura 13</b> – Aproximação cromática superior e inferior.....                         | 24 |
| <b>Figura 14</b> – Skips utilizando a mesma nota como acentuação rítmica.....             | 25 |
| <b>Figura 15</b> – Skips utilizando ghost notes.....                                      | 26 |
| <b>Figura 16</b> – Skips utilizando cordas soltas.....                                    | 26 |
| <b>Figura 17</b> – Triplets utilizando notas do arpejo e cordas soltas.....               | 27 |
| <b>Figura 18</b> – Utilização de elementos melódicos em contexto de improvisação.....     | 28 |
| <b>Figura 19</b> – Play/Rest de dois compassos.....                                       | 29 |
| <b>Figura 20</b> – Play/Rest de dois e um compasso respetivamente.....                    | 29 |
| <b>Figura 21</b> – Play/Rest de um e dois compassos respetivamente.....                   | 29 |
| <b>Figura 22</b> – Ornamentações diatónicas, cromáticas e singulares.....                 | 30 |

## Índice de tabelas

|  |     |
|--|-----|
| <b>Tabela 1</b> – Resultados de exercícios de afinação de Diogo Alexis.....                | 37  |
| <b>Tabela 2</b> – Resultados de exercícios de afinação de André Hortelão.....              | 37  |
| <b>Tabela 3</b> – Resultados de exercícios de afinação de André Andrade.....               | 38  |
| <b>Tabela 4</b> – Resultados de exercícios de afinação de Hugo Sobral.....                 | 38  |
| <b>Tabela 5</b> – Resultados gerais do questionário feito aos alunos.....                  | 153 |
| <b>Tabela 6</b> – Resultados gerais do questionário feito aos alunos do 10º ano.....       | 159 |
| <b>Tabela 7</b> – Resultados gerais do questionário feito aos alunos do 11º ano.....       | 161 |
| <b>Tabela 8</b> – Resultados gerais do questionário feito aos alunos do 12º ano.....       | 162 |
| <b>Tabela 9</b> – Resultados ao questionário geral feito aos professores.....              | 164 |
| <b>Tabela 10</b> – Resultados gerais do questionário específico feito aos professores..... | 167 |

## Índice de gráficos

|  |     |
|--|-----|
| <b>Gráfico 1:</b> Pergunta nº 1) Compreendeste os objetivos estabelecidos?.....                        | 154 |
| <b>Gráfico 2:</b> Pergunta nº 2) Sentiste dificuldade em cumprir os objetivos ao longo do estudo?..... | 156 |
| <b>Gráfico 3:</b> Pergunta nº 3) Sentiste que houve interação entre os participantes?.....             | 157 |
| <b>Gráfico 4:</b> Pergunta nº 4) Achas que o estudo foi cumprido coletivamente?.....                   | 158 |
| <b>Gráfico 5:</b> Pergunta nº 1) Acha que os objetivos são claros e pertinentes?.....                  | 168 |
| <b>Gráfico 6:</b> Pergunta nº 2) Acha que foram alcançados os objetivos?.....                          | 169 |
| <b>Gráfico 7:</b> Pergunta nº 3) Acha que os alunos utilizaram os conceitos que tinham à disposição?.. | 170 |
| <b>Gráfico 8:</b> Pergunta nº 4) Considera o estudo relevante para o projeto?.....                     | 171 |

## Introdução

O Documento de Apoio ao Projeto Educativo aqui presente insere-se no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

O tema desenvolvido “Estudos em grupo para Contrabaixo na área do jazz” consiste na criação de novo material didático a ser utilizado em aulas/masterclasses de contrabaixo jazz em grupo, promovendo a leitura, improvisação e domínio técnico dos alunos, assim como a sua audição, sentido rítmico e concentração. Este material didático contempla sempre a participação coletiva, onde cada um deve cumprir objetivos individuais.

Como professor, faço parte do corpo docente do curso Profissional de Instrumentista de Jazz do Conservatório de Música da Jobra desde a sua criação no ano letivo de 2011-2012. O curso tem creditação de nível IV, sendo a sua duração de 3 anos, correspondendo estes ao 10º, 11º e 12º anos do ensino secundário. Desde então assumo funções não apenas de professor de instrumento, mas também tenho a meu cargo aulas de grupo como Combo, Naípe de Secção Rítmica, Orquestra, Treino Auditivo e Técnicas de Improvisação, o que contribuiu para a escolha da temática do meu projeto.

No ano letivo de 2013-2014, as aulas de instrumento que até então assumiam uma carga horária de 3 horas semanais sendo todas essas aulas individuais, passaram a 2 horas semanais individuais e a 3ª hora passou a ser lecionada em grupo, com o nome de “Instrumento Coletivo”. Essa nova disciplina agregou todos os alunos por instrumento, diluindo assim os diferentes anos. Neste novo formato passei então a ter, ao longo de todo o ano letivo, além das aulas individuais, todos os meus alunos de instrumento numa sala uma vez por semana durante uma hora. Ao longo desse ano, após ter constatado que não existia nenhum método ou estudos específicos para a disciplina em questão, procurei explorar diversas maneiras de conseguir que todos os alunos participassem na aula coletivamente, independentemente do seu grau académico ou competência musical.

Dessa forma, todos podiam participar simultaneamente, promovendo assim um ambiente de maior interação e cumplicidade entre todos.

O maior desafio foi criar material didático que cativasse os alunos e contribuísse para o seu desenvolvimento na criação de linhas de acompanhamento e improvisação de forma coletiva. Outra questão que surgiu de seguida foi como desenvolver estas capacidades entre alunos com nível de conhecimento distinto, de forma a todos terem a capacidade de individualmente evoluir, contribuindo para a evolução coletiva.

Após várias experiências ao longo desse ano letivo, e após a escolha do tema para o projeto educativo, optei por criar estudos a várias vozes, havendo distinção na função de cada uma, consoante o grau de desenvolvimento dos alunos.

O objetivo deste projeto educativo consiste na sua implementação e posterior análise de resultados, tentando perceber a sua eficácia no desenvolvimento individual de cada aluno em diversas vertentes, tanto do ponto de vista cognitivo como técnico.

No primeiro capítulo é apresentado um enquadramento teórico da característica coletiva do projeto. O primeiro ponto relata as principais vantagens das aulas em grupo de uma maneira geral e da sua aplicação à área do jazz. De seguida é feita uma reflexão acerca da sua aplicação neste projeto, sendo que, relativamente à área em questão e após uma extensa pesquisa, não encontrei qualquer material didático específico que pudesse utilizar.

Os estudos aqui desenvolvidos são o resultado de uma pesquisa e adaptação de conteúdos, normalmente lecionados individualmente, estruturados de forma coletiva, procurando que a sua aplicação atinja objetivos ainda mais alargados do que aqueles desejados a nível individual, pretendendo assim atingir benefícios da prática musical em conjunto.

Posteriormente é feita uma contextualização histórica do desenvolvimento musical e técnico do contrabaixo ao longo do século XX no Jazz. Aqui estão também referenciados os mais influentes contrabaixistas que contribuíram para o desenvolvimento do papel do contrabaixo no acompanhamento, assim como na improvisação. Os estudos desenvolvidos são baseados nesta cadeia evolutiva, procurando respeitar de forma cronológica a densidade harmónica e melódica que se foi intensificando ao longo da história do instrumento.

Após a descrição da implantação do Projeto Educativo, de forma a justificar cientificamente os objetivos de cada um dos estudos do projeto, é apresentado o enquadramento teórico das técnicas de criação de linhas de acompanhamento, assim como os princípios da improvisação motívica que serviram de base para o desenvolvimento dos estudos aqui implementados. Estas mesmas técnicas foram apresentadas individualmente a todos os alunos que integraram o projeto numa fase anterior e foram revistas em conjunto aquando da apresentação do projeto e dos objetivos por este pretendidos aos alunos.

Os dois capítulos seguintes são dedicados aos exercícios e estudos realizados ao longo do projeto educativo. Depois de referenciados e analisados os exercícios de aquecimento, são apresentados os estudos que foram criados, assim como as competências a alcançar em cada um deles. Cada um dos objetivos realça a utilização de determinadas técnicas referidas no capítulo anterior referente ao enquadramento teórico. Parte dos estudos são previamente definidos, sendo que os alunos apenas executaram o que está escrito, de forma a compreender melhor os objetivos a alcançar e assim utilizar os mesmos como referência. Os estudos contemplam espaço para a criação em tempo real de objetivos pré-estabelecidos.

Nas partituras aqui apresentadas encontram-se já transcritas todas as partes criadas pelos participantes, de forma a poder posteriormente ser feita a análise da sua performance.

Foram criados questionários aos alunos para cada um dos estudos, assim como questionários a serem preenchidos por outros professores da área em questão, procurando encontrar respostas que validem o projeto como futura ferramenta a ser implantada em situações análogas.

O capítulo seguinte é dedicado à análise das transcrições, sendo verificado o grau de cumprimento dos objetivos por parte de cada um dos intervenientes. São também analisados os resultados dos questionários feitos aos alunos e professores da área para a reflexão final e conclusão presentes no último capítulo.

## 1- O Ensino Musical em Grupo na Área da Improvisação

*“ser capaz de criar música “no momento”; responder aos outros e partilhar diálogos musicais; explorar as possibilidades inerentes numa melodia, padrões rítmicos ou harmónicos, no ponto de vista estrutural ou extramusical; criar arranjos ou composições seja a que nível de complexidade, devem ser ferramentas essenciais para cada músico. O ensino de grupo oferece oportunidades ideais para o desenvolvimento dessas ferramentas, pois a criatividade do aluno pode ser desenvolvida e fomentada pela sua colaboração com outros.”*

(Glover, 2004, p.79)

### 1.1 O ensino em grupo

O ensino da música em grupo contribui de forma muito eficaz para o desenvolvimento individual de qualquer aluno. Um dos grandes benefícios deste tipo de ensino é “a compreensão da nossa parte musical, assim como o reconhecimento da sua relação com as outras partes” (Campbell, 1991, p.245). Embora as aulas individuais forneçam ao aluno as suas competências técnicas e musicais, é na interação com outros músicos que o aluno desenvolve a sua musicalidade e o sentido de interação necessários para um desenvolvimento eficaz e maduro na prática musical, pois de um modo geral, a música é feita com mais do que um instrumentista. Assim sendo, a implementação de aulas em conjunto é decisiva para atingir esses objetivos.

Outra das vantagens do ensino em grupo, segundo Cambell (1991) é que “a presença de outras pessoas pode motivar e inspirar o aluno que esta no grupo e criar-lhe oportunidades de escuta que poderão inconscientemente ajudá-lo no desenvolvimento de um ouvido mais crítico” (1991, p.251). No início deste projeto foram criados alguns

exercícios de forma a evidenciar este desenvolvimento de forma consciente. Posteriormente, esse desenvolvimento foi posto à prova de forma transversal ao longo dos diversos estudos que compreendem o mesmo.

O papel do professor assume também um caráter decisivo para o sucesso deste tipo de aula pois “o ensino e a aprendizagem são mutuamente dependentes. Cabe ao professor arranjar atividades variadas e entusiasmantes para que os alunos consigam desenvolver um entendimento real daquilo que sabem, do que eles conseguem fazer e de como podem melhorar a sua *performance*” (Ley, 2004, p.12). A preparação das aulas e a escolha do material didático a utilizar nas mesmas deve ser cuidadosamente planejado pelo professor, de forma a garantir que os objetivos estabelecidos possam ser cumpridos integralmente por todos os participantes, não obstante as particularidades de cada um. O professor deve “ajudar a criar expectativas apropriadas para o aluno; encorajar os alunos a assumirem responsabilidades pela sua aprendizagem ao ajudá-los a definir uma série de objetivos ao longo de períodos de tempo distintos, os quais são claros, específicos e alcançáveis; procurar garantir que os alunos tenham sucesso, mas sem definir tarefas que são tão simples que não oferecem desafio.” (Hallam, 2001, p.67).

No ensino em grupo, esta responsabilidade é ampliada ao número de participantes do mesmo, ainda atingindo nova dimensão quando esse grupo é constituído por alunos com níveis de conhecimento muito díspares. A grande dificuldade nesses casos é a forma como deverão ser definidos objetivos que funcionem para todos em simultâneo. Quando as metas a atingir dependem da criatividade dos alunos, da sua capacidade de improvisação, os objetivos e os meios para atingir os mesmos devem ser claros e bem delineados para não correr o risco de confundir o aluno e dessa forma incapacitá-lo de concretizar os mesmos. Este foi sem dúvida o maior desafio na aplicação do presente projeto educativo.

## 1.2 O ensino em grupo aplicado ao Jazz

Na aprendizagem do jazz, além do domínio do instrumento a nível técnico, o aluno deve desenvolver outras capacidades de igual importância dada a forte presença da improvisação neste estilo de música em concreto. A improvisação não acontece apenas no momento solístico de um músico, mas sim ao longo de todo o momento musical. Embora por norma exista uma grelha harmónica e uma linha melódica, estas servem apenas como guias, dando liberdade aos intervenientes de as interpretar de forma coletiva, promovendo assim a interação entre os mesmos. Segundo Paul Berliner, uma ideia musical pode surgir num instrumento, ser aproveitada por outro elemento do grupo e depois ser passada novamente e assim em diante entre todos os elementos do grupo. Desta forma, a música é criada coletivamente. (Berliner: 1994)

O processo de desenvolvimento da linguagem musical e capacidade de improvisação no jazz é obtido, em grande parte, pela audição, memorização e reprodução de padrões, fraseado, articulação e dinâmicas, assim como pelas características de interpretação coletiva. É, portanto, de extrema importância que o aluno consiga estar atento ao que esta a tocar e a todas as particularidades que isso implica, como afinação, precisão rítmica, estrutura e demais questões de foro técnico e harmónico, assim como conseguir ouvir e reconhecer o que o rodeia musicalmente, interagindo em tempo real com os restantes elementos. “Ao reterem as frases de uma peça de conjunto na memória, os alunos podem recuperá-las no ato criativo da improvisação.” (Campbell, 1991, p.255) Este processo é muito exigente mentalmente e obriga a um elevado grau de concentração. As aulas de grupo nesta área “desenvolvem [...] capacidades de ouvir e responder, e a colaboração no processo de criar e interpretar musica. A improvisação permite aos alunos a exploração de padrões e processos musicais, para desenvolver a sua imaginação e a aprender ao ouvir e tocar em conjunto” (Glover, 2004, p.82).

Para o ato da improvisação em conjunto, com referido anteriormente, é necessário atingir um elevado nível de concentração e domínio técnico, de forma a poder dar e receber novos conteúdos em tempo real. O estudo individual é imperial para o efeito. “Todo o músico que já tentou seriamente improvisar sabe que a arte de improvisar é nada menos do que o derradeiro desafio musical, exigindo toda a musicalidade em todos os momentos do ato.” (Crook, 1993, p.4)

Crook refere ainda que a aprendizagem do ato criativo da improvisação depende acima de tudo do aluno e menos do professor. Este último consegue apenas partilhar informação e conhecimento através de exemplos, partilha de ideias e materiais necessários para o estudo da improvisação, facilitando o percurso, mas depende maioritariamente do aluno a sua capacidade evolutiva (Crook, 1993). No contexto de grupo é extremamente importante que todos os que o integrem se dediquem plenamente aos objetivos estabelecidos para o todo, podendo facilmente prejudicar o resultado conjunto ao falhar individualmente. Quando isto acontece, é por vezes estimulado um sentido de frustração global, atingindo todos os elementos do grupo, contribuindo assim negativamente para o desenvolvimento coletivo e individual. Cabe ao professor garantir que tal não aconteça, identificando as dificuldades individuais dos elementos, procurando estimular o estudo individual e assim promover o desenvolvimento coletivo.

## 2- Contextualização Histórica

*“Tocar bem contrabaixo é o resultado de muitas pequenas técnicas distintas que são praticadas até à perfeição, combinando-as, criando assim uma imagem única de som. Aprender contrabaixo requer uma análise e prática constante. Essa prática exige a constante descoberta, refinamento e expansão dessas técnicas.”*

(Goldsby, 2002, p.151)

Antes de avançar para a implantação do Projeto Educativo, é pertinente fazer uma contextualização histórica, apresentando a evolução do contrabaixo através dos tempos na área do jazz. São também apresentados os mais influentes baixistas, que ao longo da história contribuíram para a sua evolução técnica e para a criação de um espaço mais alargado na sua função em contexto musical. Os próximos subcapítulos são assim dedicados a estes conteúdos.

### 2.1 A evolução do Contrabaixo no Jazz

A função do contrabaixo no jazz é primordialmente a de acompanhador, contribuindo para o sentido rítmico do conjunto, definindo igualmente a grelha harmónica da música que estiver a ser executada, garantindo o apoio harmónico necessário. Embora existam formações que não o utilizem, a sua presença é notória na vasta maioria das vezes.

A evolução do papel do contrabaixo no jazz é paralela à do jazz na sua totalidade, pois o seu desenvolvimento foi e continua a ser maioritariamente o resultado da interação coletiva característica do próprio estilo em questão.

O jazz como estilo surge no início do século XX na zona de New Orleans, nos Estados Unidos da América. A função do contrabaixo era inicialmente representada pela tuba. Muita do repertório de jazz dessa altura foi desenvolvido pelas bandas filarmónicas militares, onde o trabalho da tuba era garantir as notas fundamentais da harmonia.

A projeção do som neste instrumento é muito superior à do contrabaixo, sendo a sua utilização preferencial também nas primeiras gravações feitas, dados os fracos recursos técnicos da altura.

Devido à série dos harmónicos, a tuba, normalmente em Bb, contém muitas notas das tonalidades de Bb, F e Eb sem necessitar de alterar digitações, o que contribuiu para a definição das tonalidades de muitos dos temas do repertório tradicional do jazz conhecidos como “standards”.

Sendo um instrumento exigente a nível técnico e físico, as suas linhas de acompanhamento são normalmente criadas executando uma semínima, seguindo-se uma pausa de semínima para respiração e assim sucessivamente, criando um padrão reconhecido como “two feel”. Este padrão define-se pela execução consistente de duas notas por compasso quaternário, normalmente no primeiro e terceiro tempo. As notas escolhidas para esse tipo de acompanhamento são sempre as fundamentais e quintas dos acordes que definem a grelha harmónica do tema em questão. Este tipo de acompanhamento foi também adotado pelo contrabaixo.

Embora tenha surgido um pouco antes, a sua utilidade e crescente importância dá-se nos anos 20 do século XX, com a sua utilização nas orquestras “Big Bands” que garantiam a animação das festas e espaços de lazer da época. O “swing” era o estilo predominante e a função do contrabaixo era garantir o ritmo de forma segura e constante, a par dos restantes instrumentos da secção rítmica, criando assim condições para o público dançar.

No swing, a figura rítmica mais utilizada para a criação da linha de acompanhamento é a semínima, sendo esta a unidade de tempo predominante no swing. Este tipo de acompanhamento é denominado de “walking bass”. Este estilo de acompanhamento é normalmente efetuado sobre um compasso quaternário utilizando a tercina de colcheia como subdivisão.

Das inúmeras “Big Bands” da época destacam-se duas. A Orquestra de Count Basie e a de Duke Ellington. Nestas participaram muitos dos contrabaixistas que mais contribuíram para a evolução das linhas de acompanhamento tornando-as mais ricas harmónica e melodicamente, desenvolvendo conceitos ainda hoje utilizados em larga escala e também presentes no projeto educativo aqui apresentado.

A partir dos anos 40, a popularidade das “Big Bands” entrou em declínio, dando assim lugar a uma nova era do jazz, o bebop. Neste estilo, a forma de tocar e acompanhar da secção rítmica alterou-se, possibilitando novas abordagens do instrumento. O contrabaixo manteve a sua característica de movimentação por semínimas, sendo o único elemento da secção rítmica a garantir a consistência da pulsação e ao mesmo tempo a delinear a grelha harmónica do tema.

O bebop é um estilo baseado no virtuosismo técnico e musical, caracterizado por tempos rápidos e grelhas harmónicas mais complexas e preenchidas, obrigando assim os contrabaixistas a desenvolver essas capacidades para poder cumprir a sua função. A partir desta época, começa também a ser comum o seu papel como instrumento improvisador.

Desde então, a secção rítmica tem evoluído sempre, procurando novos tipos de interação. No subcapítulo seguinte são apresentados alguns dos contrabaixistas mais relevantes para o desenvolvimento do contrabaixo no jazz. Apesar desta evolução, os conceitos e técnicas básicas do contrabaixo no jazz não sofreram grandes alterações. Os registos passados servem ainda hoje como base para o desenvolvimento do contrabaixo no jazz.

Os estudos aqui apresentados baseiam-se assim nestes mesmos conceitos e técnicas, procurando fornecer aos participantes as ferramentas necessárias para a construção de linhas de acompanhamento e de improvisação, procurando garantir uma evolução faseada.

## **2.2 Principais Impulsionadores**

Os nomes representados na figura abaixo representam alguns dos músicos mais pertinentes para a evolução do contrabaixo no jazz desde o seu surgimento. O presente documento faz referência apenas a alguns que são considerados fundamentais e de estudo obrigatório na área do contrabaixo jazz, sendo a sua presença também sentida nos estudos desenvolvidos. Os métodos de estudo de contrabaixo jazz analisados para a fundamentação pedagógica aplicada no presente estudo, utilizam inúmeras vezes exemplos de transcrições dos contrabaixistas abaixo referenciados como ferramentas de aprendizagem, sendo assim considerada pertinente a inclusão deste capítulo no projeto.

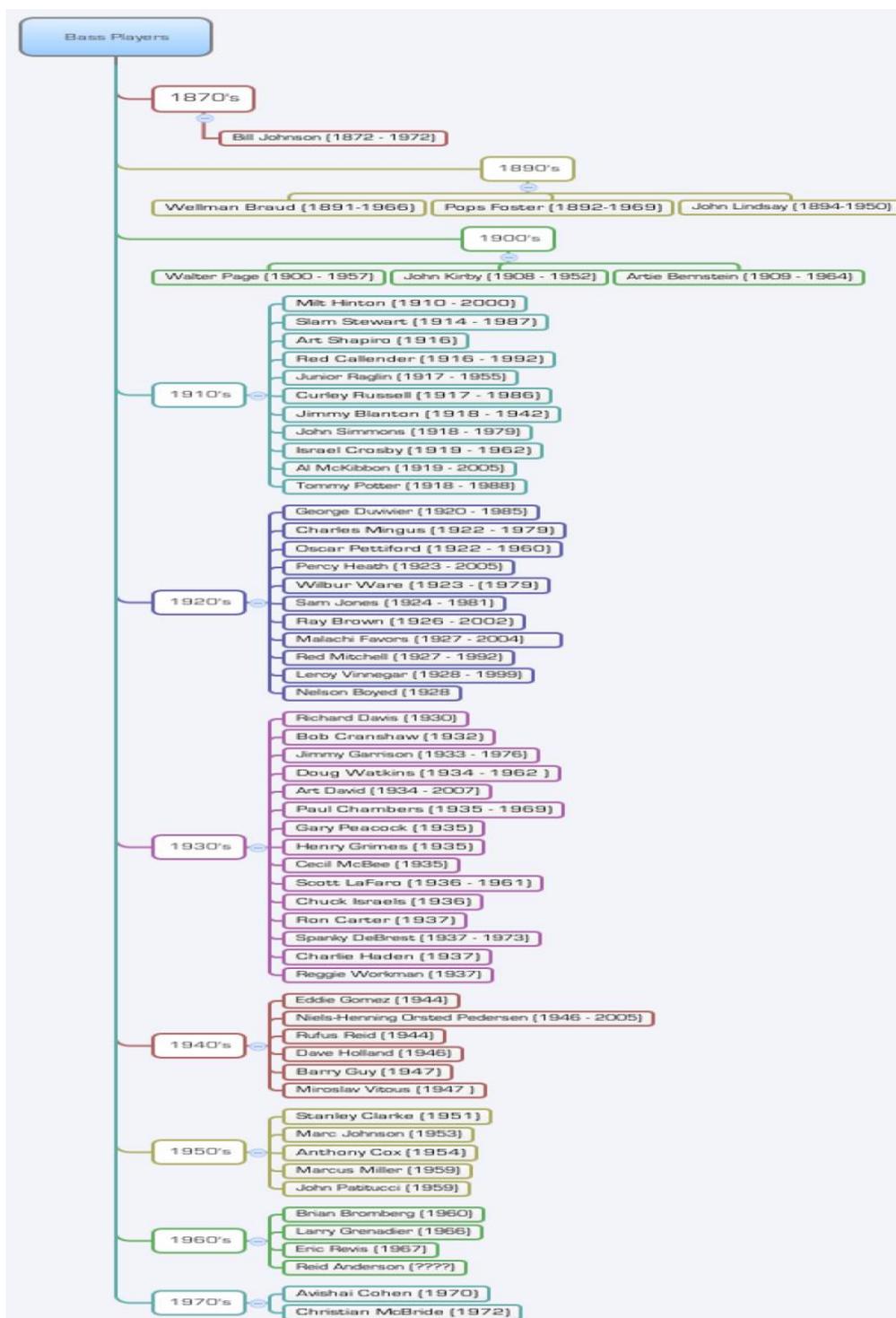


Figura 1 – Listagem cronológica de Contrabaixistas relevantes na área do Jazz

### **2.2.1 Wellman Braud**

Wellman Braud é considerado como um dos primeiros baixistas virtuosos na área do jazz. Como membro da orquestra de Duke Ellington, Braud utilizava no seu acompanhamento a dois “two beat feel” semínimas e pausas de semínimas, garantindo o swing através do espaçamento criado entre as notas e as pausas. Nas linhas de walking bass onde o acompanhamento é feito utilizando semínimas, era comum dobrar as mesmas notas, retirando as respetivas pausas. Este tipo de solução é simples, mas eficaz, garantindo o sentido rítmico desejado.

### **2.2.2 Walter Page**

Walter Page, contemporâneo de Braud cumpriu funções de contrabaixista na orquestra de Count Basie, tendo ainda sido aliciado para deixar esta e integrar a formação de Duke Ellington. Procurando expandir o carácter das linhas de acompanhamento, Page foi um dos primeiros a utilizar aproximações cromáticas ou notas de passagem, procurando enfatizar notas estruturais dos acordes contidos na grelha harmónica dos temas. Este tipo de abordagem serve ainda hoje como um dos principais recursos utilizados no contrabaixo jazz.

### **2.2.3 Jimmy Blanton**

Jimmy Blanton fez também parte da orquestra de Duke Ellington. É considerado como o primeiro contrabaixista a utilizar o instrumento plenamente com uma função de solista. Até então era rara a utilização de outras células rítmicas que não a semínima. Nas suas linhas de acompanhamento e de improvisação, Blanton utilizava frequentemente colcheias e semicolcheias, algo inédito até então. Foi assim um dos primeiros contrabaixistas a utilizar o conceito de skips nas linhas de acompanhamento, algo que perdura até aos dias de hoje como ferramenta rítmica para todos os seus contemporâneos.

#### **2.2.4 Oscar Pettiford**

Oscar Pettiford foi um dos mais influentes baixistas da era do bebop. Na sua carreira destacam-se as parcerias com Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Roy Eldridge, entre outros. Pettiford fez também parte da orquestra de Duke Ellington, destacando mais uma vez a importância de Duke na contínua descoberta de novos talentos no jazz. A sua maior influência foi Jimmy Blanton, referido anteriormente. A sua forma de ver a música era semelhante, se bem que contribuíram de formas distintas para a evolução do contrabaixo no jazz. Oscar foi o primeiro baixista a explorar plenamente a linguagem do bebop no instrumento. O bebop caracteriza-se principalmente pelo virtuosismo dos intérpretes no domínio do seu instrumento ao longo das improvisações. Os solos criados por Pettiford eram muito ricos na sua melodia, não ficando aquém dos outros instrumentistas. Na criação de linhas de acompanhamento, utilizou técnicas inovadoras recorrendo a colcheias, criando assim uma variedade rítmica diferente da habitual até então.

#### **2.2.5 Ray Brown**

Ray Brown é provavelmente o músico que mais influenciou as novas gerações de contrabaixistas. Ray desenvolveu uma linguagem muito própria, que o caracteriza musicalmente. Não são propriamente as notas que toca, mas especialmente a beleza e foco com que articula ideias melódicas. A sua forma de interpretar a música através da sua improvisação e linhas de acompanhamento foi e é ainda atualmente analisada e estudada amplamente pela comunidade do contrabaixo jazz.

#### **2.2.6 Paul Chambers**

Dos mais emblemáticos contrabaixistas da história do jazz, Chambers participou em muitos dos discos de referência para o estudo do jazz. Era considerado um virtuoso no domínio do seu instrumento, tanto no acompanhamento como na improvisação. A sua utilização de cromatismos nos solos entre notas da escala, colocam as notas da harmonia

nos tempos fortes, dando assim uma coerência muito grande ao sentido harmónico das frases. Outra das suas características é a utilização de deslocamentos rítmicos das frases, utilizando muitas vezes as mesmas frases em sítios diferentes dos compassos, criando um efeito de hemíola. Este tipo de abordagem tornou-se numa solução adotada por muitos dos contrabaixistas ainda hoje.

### **2.2.7 Charles Mingus**

Charles Mingus é provavelmente o contrabaixista com o som mais característico da história do jazz. A sua forma de tocar é agressiva, impondo-se quase sempre ao resto da banda. A sua forma particular de criar linhas de acompanhamento e também de improvisar, redefiniram as técnicas e os conceitos utilizados no contrabaixo jazz.

### **3- Implementação do Projeto Educativo**

O Projeto Educativo foi aplicado no Conservatório de Música da Jobra em formato de Masterclass, contando com a participação de todos os alunos de Contrabaixo/Baixo do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz. A sua duração foi de 20 horas, distribuídas entre os dias 16 e 18 de fevereiro de 2015.

Os participantes frequentam anos diferentes do curso, sendo as suas capacidades e níveis de conhecimento distintos, algo que foi tomado em consideração na aplicação do projeto. No total participaram cinco alunos.

A Planificação Modular do Curso encontra-se anexa ao presente Projeto Educativo, servindo assim para verificação dos conteúdos e das competências definidos por ano letivo, dando uma melhor contextualização do nível de conhecimentos exigido a cada aluno envolvido.

A base de investigação teórica para a fundamentação dos estudos aqui desenvolvidos foi feita através da recolha exaustiva de material pertinente e cientificamente válido na área do contrabaixo, assim como na recolha de material científico relativo à prática do estudo musical em conjunto, de forma a promover a implementação e funcionamento das atividades.

O objetivo principal do Projeto é a produção de material didático específico para o ensino de contrabaixo jazz em conjunto, tendo como objetivo adjacente a posterior criação de um método de estudo, procurando através da análise de resultados garantir a pertinência e qualidade dos conteúdos.

Os estudos aqui desenvolvidos, tem objetivos específicos que são apresentados na descrição de cada um deles previamente à sua execução. Nesta descrição são também apresentadas as competências técnico-musicais e instrumentais a ser desenvolvidas, assim como os conceitos a utilizar ao longo de todos os estudos.

Um dos objetivos principais transversal a todos os estudos, é o desenvolvimento das capacidades individuais do aluno em contexto de grupo, procurando também desenvolver as capacidades de interação e de sentido de grupo dos participantes.

De forma a promover a interação e a concentração dos alunos desejada ao longo dos estudos presentes no projeto, foram criados alguns exercícios introdutórios, procurando promover estas capacidades, servindo igualmente como ferramenta de aquecimento. Estes exercícios foram aplicados no início de cada dia, estando aqui representados os resultados obtidos em alguns deles, apenas referenciando o trabalho efetuado.

Todos os estudos desenvolvidos, assim como os exercícios aplicados na masterclass foram gravados em registo áudio, os quais se encontram numa pasta no Google Drive, cujo link se encontra em anexo. Os mesmos ficheiros encontram-se também em formato de cd, entregue juntamente com o presente documento.

Como metodologia de aferição foi foram implementados questionários aos alunos, procurando reunir dados pertinentes para cada um dos estudos executados, sendo algumas questões também dirigidas à interação e desenvolvimento coletivo durante a implantação do projeto.

Foram igualmente criados dois questionários distintos dirigidos a cinco professores da área do jazz, com o intuito de recolher informação fundamental para a validação do projeto em si e também para garantir uma análise objetiva das transcrições efetuadas, assim como garantir a aplicação dos conceitos e objetivos estabelecidos.

## 4- Enquadramento Teórico

### 4.1 Base dos fundamentos pedagógicos implementados

Para a criação dos estudos aqui implementados, foi consultada bibliografia de referência não só do estudo individual do contrabaixo na área do Jazz, mas também na área da improvisação, sendo o conjunto de ambas a componente de investigação teórica mais relevante do projeto.

Os objetivos de cada um dos estudos, assim como os princípios de aprendizagem e evolução por parte dos alunos envolvidos contidos transversalmente, são recolhidas e reestruturações desses próprios métodos, utilizados na área do jazz há bastante tempo, sendo reconhecidos no meio como obras fundamentais para o desenvolvimento musical do aluno na área em questão.

Da bibliografia consultada, foram selecionados cinco livros com ponto de partida para o desenvolvimento dos estudos aqui desenvolvidos, sendo eles: *Building Walking Bass Lines* de Ed Friedland, *Modern Walking Bass Technique*, *a Contemporary Rhythmic Approach* de Mike Richmond, *Creating Jazz Bass Lines* de Jim Stinnett, *The Jazz Bass Book* de John Goldsby e *How To Improvise, An Approach To Practicing Improvisation* de Hal Croock.

Todos os estudos contidos no projeto são originais, procurando incorporar os principais conceitos dos livros supramencionados e adaptando-os ao estudo de forma coletiva, envolvendo assim todos os alunos participantes.

## 4.2 A linha de acompanhamento

O papel fundamental do Contrabaixo no Jazz é o de acompanhador. A característica que melhor define esse papel é a linha de acompanhamento em semínimas referida comumente como “walking bass”. John Goldsby na sua obra *The Jazz Book*, refere-se a essa linha como sendo “na sua forma mais simples, um fluir de semínimas que **sublinha a harmonia**, juntando-se ao prato livre para providenciar uma pulsação forte e consistente.” (Goldsby, 2002, p.187).

Todas as obras referidas anteriormente específicas ao estudo do contrabaixo, referem a importância do enriquecimento das linhas de acompanhamento através do uso de outras células rítmicas, nomeadamente as colcheias e tercinas de colcheias, como “forma de transmitir mais movimento à música” (Goldsby, 2002), adicionando “groove” e dando ênfase à mesma (Richmond).

Estas linhas de acompanhamento ou “walking bass lines”, devem sempre respeitar o tempo acima de qualquer outra característica, seja ela harmónica ou melódica. Segundo Jim Stinnett, não obstante todas as notas que se toque, se elas não tiverem no tempo não servem o seu propósito. (Stinnett, 1988). Assim sendo, ao longo de todo o Projeto é enfatizada a importância da precisão rítmica, servindo a mesma para garantir o sucesso de cada um dos estudos coletivos.

Além da precisão rítmica, é importante que a linha de acompanhamento garanta a grelha harmónica de cada tema, como referido anteriormente. As notas mais estáveis para demonstrar cada acorde são por norma as fundamentais e as quintas de cada acorde (para acordes com o quinto grau perfeito) dado não influenciarem a qualidade do acorde em questão. As duas notas servem como a “moldura do acorde” (Friedland, 1993)

Podemos encontrar exercícios que utilizam esse tipo de abordagem em alguns dos métodos acima referidos:

Jim Stinnett *Creating Jazz Bass Lines*

(p.4)



Figura 2 – Linha de acompanhamento com fundamentais

(p.8)



Figura 3 – Linha de acompanhamento com fundamentais e quintas

Ed Friedland *Building Walking Bass Lines*

(p.14)



Figura 4 – Linha de acompanhamento com fundamentais

(p.15)



Figura 5 – Linha de acompanhamento com fundamentais e quintas

De seguida, a nota comumente utilizada numa linha de acompanhamento é o terceiro grau do acorde. Caso o acorde seja uma tríade com fundamental, terceiro e quinto grau, este é o grau que define a qualidade do acorde (excluindo aqui os acordes com o quinto grau alterado). Se o acorde for constituído por quatro ou mais notas, a terceira assume ainda um papel fundamental para a definição do acorde, embora já não seja a única com

papel decisivo na qualidade do acorde (no jazz é muito comum a utilização de acordes quatro ou mais notas na sua composição, possibilitando assim a utilização de acordes com qualidades distintas das tradicionais).

“A utilização da terceira diz-nos se o acorde é maior ou menor. [...] A utilização da terceira torna a linha de baixo mais “dentro” das mudanças de acorde.”

(Friedland, 1993)

Ex.:

Jim Stinnett *Creating Jazz Bass Lines*

(p.6)

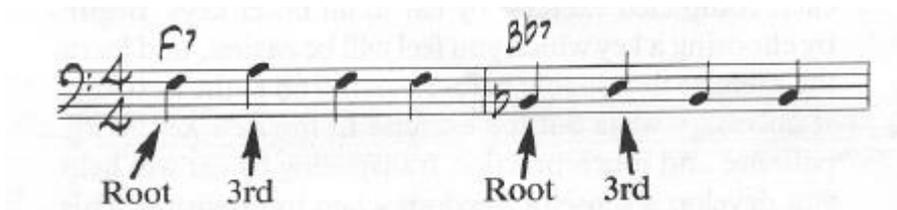


Figura 6 – Exemplo de uso de terceiras



Figura 7 – Linha de acompanhamento com fundamentais e terceiras

Outra das abordagens utilizadas para criar uma linha de acompanhamento consistente é a incorporação de cromatismos. Segundo Stinnett, uma boa linha de acompanhamento de baixo consiste em constantemente criar e libertar tensão, sendo que a maneira mais simples e comum para o efeito, é a utilização da aproximação cromática. Esta antecede uma nota estável do acorde como a fundamental sendo a aproximação superior (meio tom acima) ou inferior (meio tom abaixo). (Stinnett, 1998) Segundo Friedland, uma boa linha cria uma sensação de movimento “para a frente”. Ao utilizar notas de aproximação consegue criar-se uma sensação de chegada ao destino. As aproximações mais básicas são também feitas pelo quinto grau (dominante) de forma superior ou inferior e ainda

através da utilização de aproximações diatônicas. Por vezes estas aproximações são também cromáticas, o que fortifica ainda mais o seu sentido de destino. Outra solução para uma boa aproximação é utilização de duplos cromatismos, criando assim uma linha muito suave e que gravita fortemente para a nota de destino. (Friedland, 1993).

Alguns exemplos de aproximações comuns:

Ed Friedland *“Building Walking Bass Lines”*

(p.19)

Figura 8 – Aproximação cromática à fundamental e quinto grau

(p.21)

Figura 9 – Dupla aproximação cromática à fundamental e quinto grau

(p.22)

Figura 10 – Aproximação dominante

(p.27)



Figura 11 – Aproximação diatónica

Jim Stinnett *Creating Jazz Bass Lines*

(p.3)

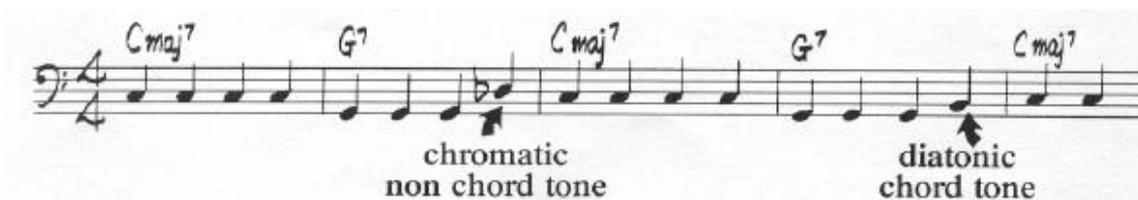


Figura 12 – Aproximação cromática diatónica e não diatónica

(p.5)



Figura 13 – Aproximação cromática superior e inferior

### 4.3 O Ritmo

A linha de acompanhamento ou “walking bass” no jazz é caracterizada pelo uso de semínimas executadas num compasso normalmente quaternário com uma subdivisão ternária comumente designada como “swing”. Longe de ser a única solução, é seguramente a que melhor define a sua função na secção rítmica do jazz tradicional.

### 4.3.1 Skips

Existem outras soluções para enriquecer a linha desenvolvida e criar mais movimento e acentuação no acompanhamento. A mais comum é a introdução de “skips” entre as semínimas dessas mesmas linhas, acentuando assim os contratempos do compasso, cumprindo quase uma função de “comping” ou acentuações rítmicas e melódicas na secção rítmica. Os skips são constituídos por duas colcheias com subdivisão ternária ou então por colcheia pontuada e semicolcheia, onde a acentuação está na segunda nota tocada, ou seja, no contratempo. Essas acentuações podem ser utilizadas em qualquer um dos tempos do compasso, ou então em mais do que um tempo do mesmo compasso. As notas escolhidas para a acentuação são normalmente notas estruturais do acorde, cordas soltas, ou ainda “ghost notes” ou notas que não tem carácter melódico, mas apenas rítmico.

Alguns exemplos de skips:

Mike Richmond “Modern Walking Bass Technique”

(p.14)



Figura 14 – Skips utilizando a mesma nota como acentuação rítmica

(p.19)



Figura 15 – Skips utilizando ghost notes



Figura 16 – Skips utilizando cordas soltas

#### 4.3.2 Triplets

Outra das técnicas utilizadas para criar maior diversidade rítmica, são as “triplets”, ou tercinas de colcheia, sendo a sua aplicação semelhante à dos skips. Também estas podem ser introduzidas em qualquer um dos tempos do compasso ou em mais do que um, criando um efeito semelhante ao de um apontamento de bateria. Normalmente as “triplets” são constituídas por notas do arpejo, cordas soltas ou ainda “ghost notes”, à semelhança dos skips.

Exemplo de triplets:

Mike Richmond "Modern Walking Bass Technique"

(p.54)

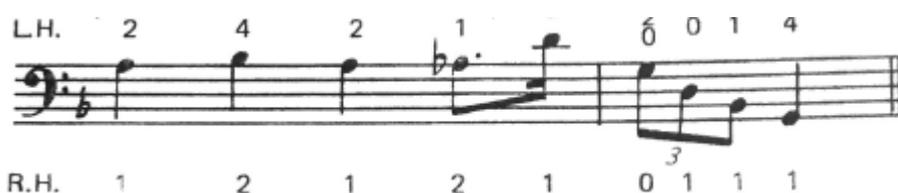


Figura 17 – Triplets utilizando notas do arpejo e cordas soltas

Estes conceitos foram aplicados no presente estudo pelos alunos, como objetivos estabelecidos em alguns dos exercícios desenvolvidos, nomeadamente na construção de linhas de acompanhamento.

#### 4.4 A Improvisação

Existem inúmeras técnicas para o desenvolvimento das capacidades de improvisação visando a coerência do discurso, o desenvolvimento motivico, as características rítmicas entre outras competências.

O presente projeto visa acima de tudo desenvolver as capacidades dos alunos na criação de linhas de acompanhamento, sendo assim exigido o cumprimento de alguns parâmetros no que concerne a improvisação.

#### 4.4.1 Motivos Melódicos

Para ajudar a dar continuidade a um solo improvisado, é muitas vezes utilizado algum elemento melódico do tema em questão. Esse elemento é alternado com a improvisação espontânea, criando assim uma linha coerente e demonstrativa do tema, assim como da sua grelha harmónica. São também muitas vezes criados motivos melódicos próprios ao longo da improvisação, sendo feita referência aos mesmos por diversas vezes, procurando também assim alcançar coerência no discurso.

Alguns exemplos de utilização de elementos melódicos:

Hal Crook "How to Improvise"

(p.25)

1st phrase song melody ----- rest 2nd phrase improvised ----- rest  
3rd phrase song melody, 4th phrase improvised, etc.

etc.

Then reverse the process, i.e., begin each phrase of the solo with improvising, end it with a portion of the song's melody. Rest between phrases.

Figura 18 – Utilização de elementos melódicos em contexto de improvisação

#### 4.4.2 Play-Rest

Segundo Hal Crook (1990), a música pode ser vista como uma relação de som e silêncio, sendo assim fundamental considerar o silêncio ou espaço como uma característica de igual valor para a improvisação.

Ao criar espaço, o músico tem oportunidade de manter o controlo da direção do solo, que pode ser perdida ao tocar continuamente. Este espaço contribui igualmente para o aluno poder garantir que está a cumprir com os conceitos desejados e objetivos a cumprir, permitindo-lhe assim um melhor foco na estrutura da improvisação. Outro dos aspetos importante da utilização de espaço, é permitir que haja interação entre os músicos que fazem o acompanhamento do solo, algo que é crucial para a comunicação.

Alguns exemplos de exercícios:

Hal Crook "How to Improvise"

(p.20)

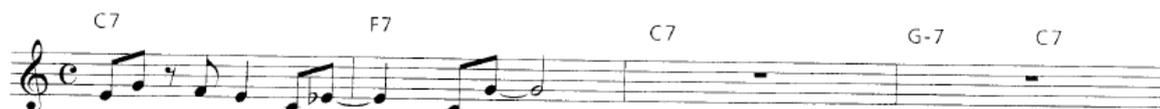


Figura 19 – Play/Rest de dois compassos



Figura 20 – Play/Rest de dois e um compasso respetivamente



Figura 21 – Play/Rest de um e dois compassos respetivamente

### 4.4.3 Ornamentação Melódica e Rítmica

Outra das ferramentas comumente utilizadas na concepção de uma linha de improvisação é a ornamentação da linha melódica do tema. Esta pode ser criada acrescentando notas à própria linha original, o que automaticamente vai alterar o seu ritmo, ou então deslocar ritmicamente a ideia original, mantendo todas as suas notas inalteradas. Este tipo de abordagem é utilizado no jazz na própria execução do tema, sendo sempre dada a liberdade ao seu músico de recorrer a estes ornamentos na sua interpretação do tema original. Estes conceitos são os primeiros a ser demonstrados aos alunos que começam a improvisar, estando presente a sua utilização nos objetivos de alguns estudos incluídos neste projeto.

Alguns exemplos de ornamentações:

Hal Crook "How to Improvise"

(p.34)

1. Single Passing Note (SPN): Connects two notes a 3rd apart by diatonic step (major or minor 2nd interval) in the direction of the target note.

**Example I:24R**

The figure shows three musical staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first staff illustrates Single Passing Notes (SPN) connecting notes a third apart. The notes are C4, A4, D5, G5, C5, A5, D5, G5. SPNs are shown as dotted lines between C4-A4, A4-D5, and D5-G5. The second staff illustrates Diatonic Passing Notes (DPN) connecting notes a third apart. The notes are C4, A4, D5, G5, C5, A5, D5, G5. DPNs are shown as dotted lines between C4-A4 and A4-D5. The third staff illustrates Unaccented Passing Notes (UAP) connecting notes a third apart. The notes are C4, A4, D5, G5, C5, A5, D5, G5. UAPs are shown as dotted lines between C4-A4, A4-D5, and D5-G5.

Figura 22 – Ornamentações diatónicas, cromáticas e singulares

## **5- Exercícios de Aquecimento**

Para os três dias de formação foram criados diversos exercícios de aquecimento, procurando desde logo introduzir a temática do estudo coletivo em questão. Estes exercícios foram divididos em duas secções, promovendo diferentes capacidades.

Por um lado, procurou-se garantir a precisão rítmica, melódica e harmónica entre todos os participantes ao preparar exercícios sobre escalas maiores, nos quais as diferentes vozes se complementam para a obtenção dos resultados desejados. Os exercícios foram executados em diferentes tonalidades, sendo que neste documento aparecem apenas representados dois desses estudos.

Outra das áreas trabalhadas foi a da audição, procurando desenvolver capacidades de afinação de cada um dos participantes, assim como desenvolver as suas capacidades aurais.

Ao longo dos três dias de formação foi notória a evolução das capacidades dos alunos na execução dos exercícios. No geral os alunos apreciaram bastante este momento inicial de aquecimento, promovendo assim um bom ambiente para o desenrolar do resto do dia de trabalho.

## 5.1 Exercício #1

### Desenvolvimento Motívico

O exercício apresentado foi executado pelos alunos sobre diferentes tonalidades, sendo aqui apresentado na tonalidade de Dó Maior. A sua construção consiste no desenvolvimento motívico utilizando a escala maior como referência. A partitura fornecida aos alunos continha apenas a tonalidade de Dó maior, sendo que para as posteriores tonalidades utilizadas, os alunos tiveram que fazer transposição dos motivos apresentados, contribuindo assim para um maior sentido da tonalidade e do objeto motívico em questão. “Os improvisadores mais bem-sucedidos concentram-se sempre na música, mesmo quando estão a praticar técnicas básicas” (Goldsby, 2002, p. 151)

Desta forma, os alunos praticaram também as bases do desenvolvimento motívico aplicado em alguns dos estudos contidos no projeto.

Idealmente, o exercício deve ser executado por todos os participantes, alternando entre si as vozes a cada passagem, promovendo a equidade na distribuição das vozes, dando oportunidade a todos de desenvolver as mesmas capacidades. Neste caso, devido às distintas capacidades técnicas no domínio do instrumento por parte dos participantes, apenas os alunos do 12º ano executaram a primeira e segunda voz.

# Exercício #1

## Escalas

André Hortellão  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alexis  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

5

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

## 5.2 Exercício #2

### Tríades Diatónicas

O exercício apresentado foi executado pelos alunos sobre diferentes tonalidades, sendo aqui apresentado na tonalidade de Sol Maior. A sua construção consiste na apresentação das qualidades dos acordes obtidos através da execução de notas das quatríades sobre cada uma das notas da escala em questão. Neste estudo deu-se preferência apenas à execução da fundamental, terceira e sétima de cada acorde, sendo estas as notas que melhor definem a qualidade dos acordes obtidos. O quinto grau foi excluído devido ao resultado sonoro do exercício, principalmente no registo grave. A inclusão da sétima complementa a qualidade atribuída aos acordes e é também uma nota característica da harmonia jazzística. Dada a densidade sonora obtida na execução deste exercício no contrabaixo, optou-se por definir o mesmo utilizando apenas três vozes.

Ao longo da formação, os alunos alternaram entre si as vozes a cada passagem, promovendo assim a equidade na distribuição de objetivos. O exercício foi executado utilizando diferentes tonalidades, promovendo assim o desenvolvimento do conhecimento harmónico dos alunos. Para o efeito, o exercício foi fornecido aos alunos apenas na tonalidade apresentada sendo pedido que fizessem a sua transposição em tempo real mediante a tonalidade escolhida.

# Exercício #2

## Escala Maior com 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>

The musical score consists of two systems of three bass staves each. The first system is attributed to André Hortelão (Bass 1), Hugo Sobral (Bass 2), and André Andrade (Bass 3). The second system is attributed to Bass 1, Bass 2, and Bass 3. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the first seven notes of the scale: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3. The second system shows the next seven notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The notation includes stems, beams, and accidentals (sharps) for the F# notes. The bass clef is present on each staff.

### 5.3 Exercício #3

#### Afinação

Para o efeito foi pedido aos participantes que executassem individualmente escalas distintas em uma ou duas oitavas, mediante a sua capacidade técnica sobre uma nota pedal (fundamental). Ao mesmo tempo foi pedido aos restantes participantes que apontassem numa folha a sua opinião acerca da afinação de cada uma das notas executadas pelo colega, de modo a testar as suas capacidades auditivas. O professor também apontou as suas opiniões e no final de cada um dos exercícios foram comparados os resultados de todos. Este tipo de trabalho não obtém os mesmos resultados aquando do estudo individual do instrumento, pois obriga o aluno à dupla função de executante e ouvinte, obrigando o aluno a dividir o seu foco de atenção entre múltiplas tarefas.

As tabelas apresentadas são o resultado de alguns dos exercícios executados pelos alunos na prática individual de escalas. Como referido anteriormente, o objetivo deste exercício é o refinamento das capacidades auditivas dos alunos e também o desenvolvimento das suas capacidades aurais. Segundo Harris Crozier (2000), um bom treino aural irá cultivar um ouvido disciplinado e musical, ajudando a desenvolver todas as suas capacidades.

O exercício em causa foi criado apenas para sensibilizar os alunos para a questão da afinação e do desenvolvimento da prática aural, não sendo os resultados apresentados de aferição científica.

### 5.3.1 Tabelas de resultados

**Diogo Alexis**

| Bb Dórico ↑ ↓        | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb |
|----------------------|----|---|----|----|---|---|---|----|---|---|---|----|----|---|----|
| André Andrade        | ↑  | ↔ | ↔  | ↔  | ↓ | ↔ | ↔ | ↔  | ↓ | ↔ | ↑ | ?  | ?  | ? | ?  |
| Hugo Sobral          | ↔  | ↓ | ↓  | ↓  | ↔ | ↔ | ↓ | ↔  | ? | ? | ? | ?  | ?  | ? | ?  |
| André Hortelão       | ↔  | ↔ | ?  | ↔  | ↓ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  |
| Prof. Carl Minnemann | ↔  | ↔ | ↓  | ↔  | ↓ | ↔ | ↑ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↓ | ↑  |

| A Mixolídio ↑        | A | B | C# | D | E | F# | G | A | B | C# | D | E | F# | G | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| André Andrade        | ↔ | ? | ?  | ? | ? | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↔ | ↔  | ↑ | ↔ |
| Hugo Sobral          | ↔ | ? | ↓  | ↔ | ↔ | ?  | ↓ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↑  | ? | ↑ |
| André Hortelão       | ↔ | ↑ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ? | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↓ | ↓  | ↔ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↑ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↑ |

| A Mixolídio ↓        | A | G | F# | E | D | C# | B | A | G | F# | E | D | C# | B | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| André Andrade        | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ? | ? | ?  | ? | ? | ?  | ? | ? |
| Hugo Sobral          | ↑ | ? | ↑  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↑ | ↔ |
| André Hortelão       | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↔ | ↓ | ↓  | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↑ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ | ↓  | ↑ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓  | ↑ | ↔ |

Tabela 1 – Resultados de exercícios de afinação de Diogo Alexis

**André Hortelão**

| Bb Dórico ↑          | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb |
|----------------------|----|---|----|----|---|---|---|----|---|----|----|---|---|---|----|
| André Andrade        | ↔  | ↔ | ↓  | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↑ | ↔  | ↑  | ↔ | ↓ | ↑ | ↔  |
| Diogo Alexis         | ↔  | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔ | ↑ | ↑  |
| Hugo Sobral          | ↔  | ↔ | ↑  | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↓  | ↔  | ↔ | ↔ | ↓ | ↔  |
| Prof. Carl Minnemann | ↔  | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔ | ↓ | ↓  | ↓ | ↓  | ↓  | ↓ | ↔ | ↓ | ↓  |

| Bb Dórico ↓          | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb |
|----------------------|----|---|---|---|----|----|---|----|---|---|---|----|----|---|----|
| André Andrade        | ↔  | ↔ | ↓ | ↔ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔  | ↔ | ↓ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  |
| Diogo Alexis         | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  |
| Hugo Sobral          | ↔  | ↔ | ↔ | ↓ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓ | ↓  | ?  | ? | ↔  |
| Prof. Carl Minnemann | ↓  | ↔ | ↔ | ↑ | ↑  | ↓  | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↑  | ↔ | ↔  |

| A Mixolídio ↑        | A | B | C# | D | E | F# | G | A | B | C# | D | E | F# | G | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| André Andrade        | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↑ | ↑  | ↑ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ |
| Diogo Alexis         | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↓ | ↓  | ↓ | ↔ |
| Hugo Sobral          | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔  | ↑ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↑ | ↔  | ↔ | ↑ | ↔ | ↑  | ↑ | ↑ | ↔  | ↔ | ↔ |

| A Mixolídio ↓        | A | G | F# | E | D | C# | B | A | G | F# | E | D | C# | B | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| André Andrade        | ↔ | ↔ | ↔  | ↓ | ↓ | ↔  | ↓ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| Diogo Alexis         | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↓ | ↓  | ↓ | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| Hugo Sobral          | ↔ | ↔ | ↔  | ↓ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↔ | ↑  | ↑ | ↑ | ↑  | ↓ | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ |

Tabela 2 – Resultados de exercícios de afinação de André Hortelão

André Andrade

| Bb Dórico ↑          | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb |
|----------------------|----|---|----|----|---|---|---|----|---|----|----|---|---|---|----|
| Hugo Sobral          | ↔  | ↔ | ↓  | ↔  | ↔ | ↔ | ? | ?  | ↓ | ↓  | ↔  | ↔ | ↑ | ↑ | ?  |
| Diogo Aikéis         | ↔  | ↑ | ↔  | ↔  | ↔ | ↑ | ↑ | ↔  | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔ | ↑ | ↑  |
| André Hortelão       | ↔  | ↔ | ↑  | ↔  | ↓ | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↑  | ↔  | ↔ | ↔ | ↑ | ↑  |
| Prof. Carl Minnemann | ↔  | ↓ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔ | ↓ | ↓  | ↔ | ↔  | ↓  | ↑ | ↔ | ↑ | ↑  |

| Bb Dórico ↓          | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb |
|----------------------|----|---|---|---|----|----|---|----|---|---|---|----|----|---|----|
| Hugo Sobral          | ?  | ↑ | ↑ | ? | ↔  | ?  | ? | ?  | ? | ↔ | ↔ | ↔  | ↑  | ? | ?  |
| Diogo Aikéis         | ↑  | ↑ | ↑ | ↑ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  |
| André Hortelão       | ↑  | ↑ | ↔ | ↑ | ↑  | ↓  | ? | ↑  | ↔ | ↔ | ↓ | ↔  | ↓  | ↔ | ↔  |
| Prof. Carl Minnemann | ↑  | ↑ | ↔ | ↑ | ↓  | ↔  | ↓ | ↓  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↑  |

| A Mixolídio ↑        | A | B | C# | D | E | F# | G | A | B | C# | D | E | F# | G | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| Hugo Sobral          | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↓ | ↓ | ↔  | ↑ | ↔ | F# | ↓ | ↓ |
| Diogo Aikéis         | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↑ | ↑ | ↑  | ↑ | ↑ |
| André Hortelão       | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↓ | ↓ | ↔  | ↑ | ↑ | ↑  | ↑ | ? |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↓ | ↑ | ↔  | ↑ | ↑ | ↑  | ↔ | ↔ |

| A Mixolídio ↓        | A | G | F# | E | D | C# | B | A | G | F# | E | D | C# | B | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| Hugo Sobral          | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ? | ↔ | ↔  | ↓ | ↓ | ↓  | ↓ | ↓ |
| Diogo Aikéis         | ↑ | ↑ | ↑  | ↑ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| André Hortelão       | ? | ↔ | ↑  | ↑ | ↔ | ?  | ? | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ? | ?  | ↑ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↑ | ↓  | ↓ | ↓ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |

Tabela 3 – Resultados de exercícios de afinação de André Andrade

Hugo Sobral

| Bb Dórico ↑          | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb | C | Db | Eb | F | G | A | Bb |
|----------------------|----|---|----|----|---|---|---|----|---|----|----|---|---|---|----|
| André Andrade        | ↔  | ↔ | ?  | ↑  | ↔ | ↔ | ↑ | ↔  | ↔ | ↔  | ↑  | ↓ | ↓ | ↑ | ?  |
| Diogo Aikéis         | ↔  | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↓  | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↑  |
| André Hortelão       | ↔  | ? | ↔  | ↔  | ↔ | ↔ | ↑ | ↔  | ↓ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔ | ↑ | ↑  |
| Prof. Carl Minnemann | ↔  | ↔ | ↔  | ↔  | ↑ | ↔ | ↑ | ↑  | ↓ | ↓  | ↓  | ↔ | ↔ | ↔ | ↑  |

| Bb Dórico ↓          | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb | A | G | F | Eb | Db | C | Bb |
|----------------------|----|---|---|---|----|----|---|----|---|---|---|----|----|---|----|
| André Andrade        | ?  | ↑ | ↓ | ↔ | ↔  | ↓  | ↓ | ↔  | ↔ | ↓ | ↔ | ?  | ?  | ? | ?  |
| Diogo Aikéis         | ↑  | ↑ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  |
| André Hortelão       | ↑  | ↑ | ↔ | ↓ | ↔  | ↔  | ↑ | ↔  | ? | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↔ | ↔  |
| Prof. Carl Minnemann | ↑  | ↓ | ↔ | ↓ | ↓  | ↓  | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔  | ↓ | ↔  |

| A Mixolídio ↑        | A | B | C# | D | E | F# | G | A | B | C# | D | E | F# | G | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| André Andrade        | ↔ | ↑ | ↑  | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| Diogo Aikéis         | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↑  | ↔ | ↔ |
| André Hortelão       | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↓ | ↓ | ↓  | ↔ | ↔ | ?  | ↔ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↑ | ↔  | ↔ | ↓ | ↓ | ↓  | ↓ | ↓ | ↓  | ↔ | ↔ |

| A Mixolídio ↓        | A | G | F# | E | D | C# | B | A | G | F# | E | D | C# | B | A |
|----------------------|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|
| André Andrade        | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↓ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| Diogo Aikéis         | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |
| André Hortelão       | ↔ | ↔ | ↓  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔ | ↓  | ↓ | ↓ | ↓  | ↑ | ↔ |
| Prof. Carl Minnemann | ↔ | ↔ | ↔  | ↓ | ↓ | ↔  | ↓ | ↓ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ | ↔  | ↔ | ↔ |

Tabela 4 – Resultados de exercícios de afinação de Hugo Sobral

Legenda:

- ↔ - notas afinadas
- ↓ - notas baixas
- ↑ - notas altas
- ? - não identificou

## 6- Estudos

### 6.1

#### Estudo Nr. 1

##### Autumn Leaves

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre um tema popular “standard” do repertório tradicional do jazz. O tema em questão foi escrito pelo compositor Joseph Kosma em 1945, tornando-se num dos mais conhecidos da tradição jazzística.

O estudo foi pré-concebido pelo professor sendo apenas um exercício de leitura, não tendo sido cedidos espaços para a criação ou improvisação. As vozes desenvolvidas contêm as notas da quatriade e a melodia principal.

A sua inclusão no projeto serviu para ambientar os participantes ao formato de estudo coletivo de instrumento, ao qual não estavam acostumados, procurando solidificar conceitos de estrutura, interação, precisão rítmica, dinâmicas, afinação e harmonia de forma coletiva. As vozes escritas encontram-se hierarquizadas por nível de exigência técnica e musical, estando esses níveis organizados da voz inferior à superior. Idealmente, cada voz deve ser executada por todos os participantes, alternando a cada passagem “chorus”, exigindo assim um forte nível de concentração e garantindo uma distribuição equitativa dos trabalhos.

No presente estudo, os participantes não partilhavam todos o mesmo domínio técnico do instrumento sendo que foi feita uma adaptação na distribuição das vozes. A voz inferior foi executada sempre pelo mesmo aluno, que detinha as maiores dificuldades técnicas e de leitura. As duas vozes seguintes que contêm a terceira e a quinta do acorde, respetivamente, foram executadas de forma alternada por dois dos outros participantes.

As duas vozes superiores, que contêm a sétima do acorde e a melodia, foram alternadas entre si pelos restantes dois alunos que demonstravam maior domínio tanto técnico como musical e de leitura. No total foram efetuadas duas passagens.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão (neste caso apenas a título informativo).

## **Competências a desenvolver:**

### **Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Dinâmicas

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Autumn Leaves

Joseph Kosma  
arr. Carl Minnemann

Musical score for five basses (Bass 1 to Bass 5) in 3/4 time. Bass 1 (André Hortelão) plays a melodic line: quarter note G2, quarter note A2, quarter note Bb2. Basses 2 (Hugo Sobral), 3 (André Andrade), 4 (Diogo Alexi), and 5 (Fábio Santos) are silent in these measures.

Musical score for five basses (Bass 1 to Bass 5) in 3/4 time, measures 5-8. Bass 1 (André Hortelão) plays a melodic line with a slur over measures 5-6 and another slur over measures 7-8. Bass 2 (Hugo Sobral) plays a rhythmic accompaniment. Bass 3 (André Andrade) plays a rhythmic accompaniment. Bass 4 (Diogo Alexi) plays a rhythmic accompaniment. Bass 5 (Fábio Santos) plays a rhythmic accompaniment. Chord symbols are provided above Bass 1: Cm7 (measure 5), F7 (measure 6), Bbmaj7 (measure 7), and Ebmaj7 (measure 8).

The image displays a musical score for five bass staves, organized into three systems of measures. The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. Measure numbers 6, 10, and 14 are indicated at the beginning of each system. Chord markings are placed above the first staff of each system, with curved lines indicating their duration across multiple measures.

**System 1 (Measures 6-9):**  
Measures 6-9. Chords: Am7(b5) (measures 6-7), D7 (measures 7-8), Gm7 (measures 8-9).  
Bass 1: Melodic line with eighth and quarter notes.  
Bass 2: Simple eighth-note accompaniment.  
Bass 3: Sustained half-note accompaniment.  
Bass 4: Quarter-note accompaniment with a consistent rhythmic pattern.  
Bass 5: Sustained whole-note accompaniment.

**System 2 (Measures 10-13):**  
Measures 10-13. Chords: Cm7 (measures 10-11), F7 (measures 11-12), Bbmaj7 (measures 12-13), Ebmaj7 (measures 13-14).  
Bass 1: Melodic line with eighth and quarter notes.  
Bass 2: Simple eighth-note accompaniment.  
Bass 3: Sustained half-note accompaniment.  
Bass 4: Quarter-note accompaniment with a consistent rhythmic pattern.  
Bass 5: Sustained whole-note accompaniment.

**System 3 (Measures 14-17):**  
Measures 14-17. Chords: Am7(b5) (measures 14-15), D7 (measures 15-16), Gm7 (measures 16-17).  
Bass 1: Melodic line with eighth and quarter notes.  
Bass 2: Simple eighth-note accompaniment.  
Bass 3: Sustained half-note accompaniment.  
Bass 4: Quarter-note accompaniment with a consistent rhythmic pattern.  
Bass 5: Sustained whole-note accompaniment.

18 Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

Bass 1  
Bass 2  
Bass 3  
Bass 4  
Bass 5

22 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

Bass 1  
Bass 2  
Bass 3  
Bass 4  
Bass 5

26 Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

Bass 1  
Bass 2  
Bass 3  
Bass 4  
Bass 5

30 Ebmaj7 Am7(b5) D7 Gm7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

Modos

C Dórico



F Mixolídio



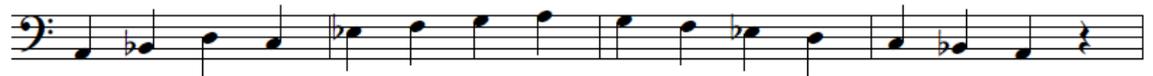
Bb Jónio



Eb Lídio



A Lócrio



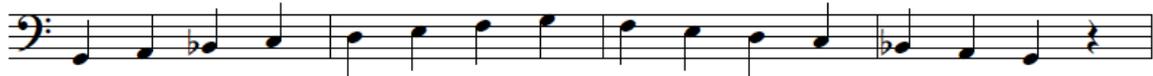
D Mixolídio b9b13



G Eólio



G Dórico



C Mixolídio



F Dórico



Bb Mixolídio



## 6.2

### Estudo Nr. 2

#### Blues: Walking bass alternado com acompanhamento harmónico

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre uma estrutura de blues tradicional de 12 compassos em Fá.

O estudo foi pré-concebido pelo professor sendo apenas um exercício de leitura, não havendo espaço para a criação ou improvisação. A sua inclusão no projeto serviu para exemplificar a criação de linhas de acompanhamento “walking bass” utilizando conceitos previamente apreendidos.

A linha aqui apresentada tem a duração de um “chorus” tendo a particularidade de utilizar sempre a fundamental do acorde no primeiro tempo de cada compasso, trasmitindo assim uma forte noção estrutural e harmónica. Na sua composição encontramos alguns dos conceitos a utilizar nos estudos posteriores, onde os alunos tiveram de criar e desenvolver linhas de walking bass entre eles. Mais abaixo encontram-se descritos esses conceitos assim como as competências a desenvolver.

Numa primeira fase, foi dado tempo a todos os alunos participantes para ler e executar a linha de walking bass que está representada nas duas vozes superiores na sua totalidade. Foi descrita e explicada a composição da linha ao pormenor, mencionando passo a passo os conceitos utilizados. Desta forma, todos puderam compreender melhor o tipo de desenvolvimento e criação coletiva que teve lugar nos estudos seguintes.

Além das duas vozes superiores que já foram mencionadas, o estudo contempla ainda mais três vozes, nas quais estão distribuídas as notas necessárias para a criação do acorde dominante. A fundamental dos acordes está sempre na voz inferior, sendo que a terceira e a sétima estão distribuídas nas duas vozes seguintes em forma de “guide-tones”, conceito previamente explicado. Também estas foram analisadas e experimentadas antes da execução do estudo.

A célula rítmica utilizada exclusivamente em todas as vozes é a semínima.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, sendo que no estudo em questão, o aluno que demonstrava mais dificuldades executou apenas a voz inferior. Os alunos mais avançados alternaram as duas vozes superiores e os restantes dois alternaram entre si as vozes centrais que continham as guide-tones. Para o efeito este estudo teve duas passagens.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão (neste caso apenas a título informativo).

## **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)

### **Rítmo:**

- Utilização de semínimas em todas as vozes

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Blues Walking Bass Com Acompanhamento

## Hortelão/Sobral

André Hortelão  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alexei  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

F7 Bb7 F7

5 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

Bb7 F7

9 C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

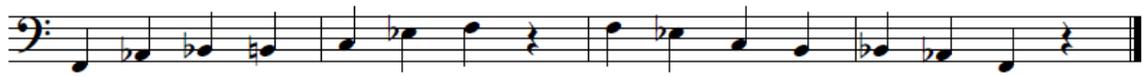
Bass 3

Bass 4

Bass 5

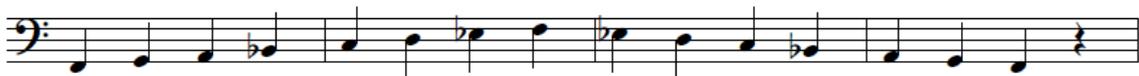
**Escalas:**

**F Blues**



**Modos:**

**F Mixolídio**



**Bb Mixolídio**



**C Mixolídio**



## 6.3

### Estudo Nr. 3

#### Blues: Walking bass alternado com acompanhamento harmónico 4 chorus – improvisação

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre uma estrutura de blues tradicional de 12 compassos em Fá.

No seguimento do estudo nr. 2, foi dado espaço aos alunos para a criação de linhas de walking bass utilizando os conceitos apreendidos. Mais abaixo encontram-se descritos esses conceitos, assim como as competências a desenvolver.

À semelhança do estudo anterior, é utilizado um acompanhamento harmónico distribuído por três vozes. A fundamental dos acordes da grelha harmónica é garantida pela voz inferior e a terceira e sétima dos mesmos é distribuída utilizando o conceito de guide-tones previamente apresentado.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de forma coletiva.

No estudo em questão, o aluno que demonstrava mais dificuldades executou apenas a voz inferior sendo que os restantes participantes alternaram entre si as restantes quatro vozes. O estudo contemplou quatro chorus, sendo que cada um desses alunos teve a oportunidade de criar em conjunto duas linhas de walking bass.

As partituras aqui apresentadas do estudo nr.3 são já as transcrições das linhas criadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão para a criação das linhas.

## **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante (superior e inferior)

### **Rítmo:**

- Utilização de semínimas em todas as vozes

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

## Blues com acompanhamento alternado 4 chorus - Improvisação

André Hortelão  
 Bass 1

Hugo Sobral  
 Bass 2

André Andrade  
 Bass 3

Diogo Alexei  
 Bass 4

Fábio Santos  
 Bass 5

5 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

9 C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 <sup>b</sup>F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> <sup>b</sup>F<sup>7</sup> <sup>b</sup>F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 B<sup>b7</sup> <sup>b</sup>F<sup>7</sup> <sup>b</sup>F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21  $\text{C}^7$   $\text{Bb}^7$   $\text{F}^7$   $\text{C}^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25  $\text{F}^7$   $\text{Bb}^7$   $\text{F}^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29  $\text{Bb}^7$   $\text{F}^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 C<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

41 B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

45 C7 Bb7 F7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

49 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

Escalas:

F Blues

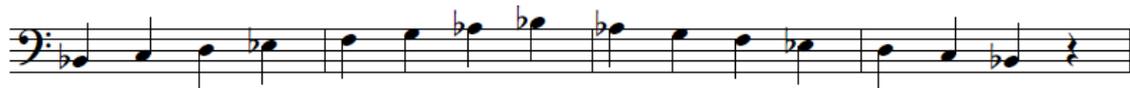


Modos:

F Mixolídio



Bb Mixolídio



C Mixolídio



## 6.4

### Estudo Nr. 4

#### **Blues: Walking bass alternado com skips e acompanhamento harmónico**

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre uma estrutura de blues tradicional de 12 compassos em Fá.

O estudo foi pré-concebido pelo professor sendo apenas um exercício de leitura, não havendo espaço para a criação ou improvisação. A sua inclusão no projeto serviu para exemplificar a criação de linhas de acompanhamento “walking bass” utilizando conceitos previamente apreendidos.

A linha aqui apresentada é a mesma do estudo nr.2 mas com o acréscimo de skips de colcheia, criando maior variedade rítmica, obtendo assim uma sensação de “forward feeling” como referenciado no enquadramento teórico. O estudo tem a duração de um “chorus” e mantém a particularidade de utilizar sempre a fundamental do acorde no primeiro tempo de cada compasso, transmitindo uma forte noção estrutural e harmónica.

Estes novos conceitos, mais concretamente a utilização de skips de colcheias, foram utilizados nos estudos seguintes, onde os alunos tiveram de criar e desenvolver linhas de walking bass entre eles utilizando estes recursos. Mais abaixo encontram-se descritas as técnicas a utilizar, assim como as competências a desenvolver.

Numa primeira fase, foi dado tempo a todos os alunos participantes para ler e executar a linha de walking bass que está representada nas duas vozes superiores na sua totalidade.

Foi descrita e explicada a composição da linha ao pormenor, mencionando passo a passo os conceitos utilizados. Desta forma, todos puderam compreender melhor o tipo de desenvolvimento e criação coletiva que teve lugar nos estudos seguintes.

Além das duas vozes superiores que já foram mencionadas, o estudo contempla as mesmas três vozes utilizadas no estudo nr.2, nas quais estão distribuídas as notas fundamentais para a criação do acorde dominante. A fundamental dos acordes está sempre na voz inferior, sendo que a terceira e a sétima estão distribuídas nas duas vozes seguintes em forma de “guide-tones”, conceito previamente explicado. Também estas foram analisadas e experimentadas antes da execução do estudo.

As três vozes inferiores utilizam exclusivamente a semínima como solução rítmica. As duas vozes superiores utilizam também as colcheias no desenvolvimento de skips.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa.

No estudo em questão, o aluno que demonstrava mais dificuldades executou apenas a voz inferior. Os alunos mais avançados alternaram as duas vozes superiores e os restantes dois alternaram entre as vozes centrais que continham as guide-tones. Para o efeito o estudo teve duas passagens.

Foi também fornecida uma folha contendo as escalas e os modos mais comuns a utilizar sobre a grelha harmónica em questão (neste caso apenas a título informativo).

## **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante (superior e inferior)

### **Rítmo:**

- Utilização de semínimas nas três vozes inferiores
- Utilização de semínimas e colcheias nas duas vozes superiores

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Blues com skips Acompanhamento Alternado Hortelão/Sobral

F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup>

André Hortelão  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alexia  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

9 C7 Bb7 F7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

## Escalas

### F Blues



## Modos

### F Mixolídio



### Bb Mixolídio



### C Mixolídio



## 6.5

### Estudo Nr. 5

#### Blues: Walking bass alternado com acompanhamento harmónico 4 chorus – improvisação

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre uma estrutura de blues tradicional de 12 compassos em Fá.

No seguimento do estudo nr. 4, os alunos tem agora espaço para criar linhas de walking bass utilizando os conceitos apreendidos. Mais abaixo encontram-se descritos esses conceitos assim como as competências a desenvolver, nomeadamente a inclusão de skips na criação das linhas de walking bass. Estes deverão ser executados pelos alunos, pelo menos uma vez a cada dois compassos, sendo a sua colocação no compasso de livre escolha.

À semelhança do estudo anterior, é utilizado um acompanhamento harmónico distribuído por três vozes. A fundamental dos acordes da grelha harmónica é garantida pela voz inferior e a terceira e sétima dos mesmos é distribuída utilizando o conceito de guide-tones previamente apresentado.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de forma coletiva.

No estudo em questão, o aluno que demonstrava mais dificuldades executou apenas a voz inferior sendo que os restantes participantes alternaram entre si as restantes quatro vozes. O estudo contemplou quatro chorus, sendo que cada um desses alunos teve a oportunidade de criar em conjunto duas linhas de walking bass.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão para a criação das linhas.

As partituras aqui apresentadas do estudo nr.5 são já as transcrições das linhas criadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

## **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante (superior e inferior)

### **Rítmo:**

- Utilização de semínimas nas três vozes que executam as notas da harmonia
- Utilização de semínimas e colcheias nas duas vozes criam o walking bass

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Blues com skips Acompanhamento Alternado

## 4 chorus-Improvisação

Chorus 1

Chords: F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>

André Hortelão  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alexis  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

Chorus 2

Chords: B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

9 C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21  $\flat C^7$   $B\flat^7$   $\flat F^7$   $\flat C^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25  $F^7$   $B\flat^7$   $F^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29  $B\flat^7$   $F^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

41 B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

45 C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

49 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

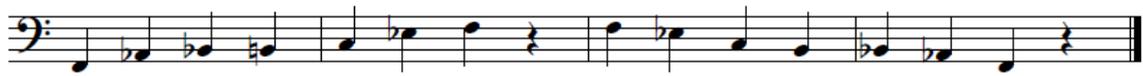
Bass 3

Bass 4

Bass 5

## Escalas

### F Blues



## Modos

### F Mixolídio



### Bb Mixolídio



### C Mixolídio



## 6.6

### Estudo Nr. 6

#### **Blues: Walking bass alternado individual com a utilização de skips**

- **Descrição**

O seguinte estudo é a transcrição de um um chorus de blues, onde cada um dos alunos participou na criação de uma linha de walking bass.

Pela primeira vez, foi pedido a todos os participantes que criassem uma linha de walking bass em conjunto, utilizando para o efeito as semínimas e também as colcheias em forma de skips.

A execução da linha deve apresentar na sua composição os conceitos abaixo apresentados, nomeadamente a utilização de skips por cada aluno.

O estudo deve ser executado coletivamente mas, ao contrário dos estudos até então apresentados, é apenas executada uma voz de cada vez com a duração de dois compassos. Nos últimos dois compassos, cada acorde é delineado por um aluno diferente.

Cada voz individual deve conter pelo menos um skip na sua criação. O posicionamento desses skips é livre, podendo ser executados em qualquer um dos tempos de cada compasso.

Numa primeira fase foi dado espaço a todos os alunos participantes para praticar o estudo de forma coletiva, ao longo do qual os alunos se conseguiram adaptar às características específicas do estudo. Posteriormente foi criada a linha aqui apresentada, tendo sido a sua transcrição feita a partir da gravação (anexo). Todos os alunos participaram coletivamente neste estudo.

Foi também fornecida uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão.

## **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante (superior e inferior)

### **Rítmo:**

- Utilização de semínimas e colcheias (skips)

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

## Walking bass alternado individual com skips

F<sup>7</sup>                      B<sup>b7</sup>                      F<sup>7</sup>

André Hortelão  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alexis  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

5    B<sup>b7</sup>    F<sup>7</sup>                      D<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

9 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

## Escalas

### F Blues

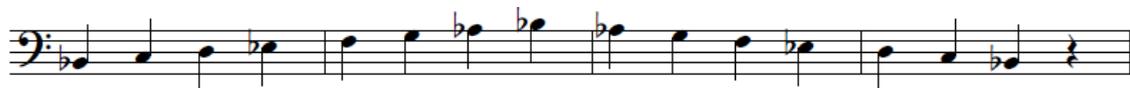


## Modos

### F Mixolídio



### Bb Mixolídio



### C Mixolídio



### G Dórico



### D Mixolídio b9b13



## 6.7

### Estudo Nr. 7

#### **Blues: Walking bass alternado com skips e acompanhamento harmónico utilizando comping, 2 chorus / 4 chorus – improvisação**

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre uma estrutura de blues tradicional de 12 compassos em Fá.

O estudo em questão é idêntico ao anterior no que concerne às vozes que criam a linha de walking bass, surgindo agora uma distinção no tipo de acompanhamento intrínseco às outras vozes.

Neste estudo, a função das vozes de acompanhamento harmónico é semelhante, contudo é introduzido o conceito de “comping”, normalmente a cargo de outros instrumentos da secção rítmica, como o piano ou a guitarra. O conceito aqui introduzido procura assim replicar a função assumida normalmente por esses instrumentos, obrigando os participantes a executar funções às quais não estão habituados.

Esta situação requer assim uma atenção redobrada pelos alunos, pois a precisão rítmica é fundamental para o bom funcionamento do estudo. A linha de comping representada aqui foi desenvolvida pelos alunos aquando da apresentação dos objetivos do estudo, sendo decidida entre todos e previamente experimentada.

À semelhança do estudo anterior, este acompanhamento harmónico em comping é também distribuído por três vozes. A fundamental dos acordes da grelha harmónica é

garantida pela voz 5 e a terceira e sétima é distribuída pelas vozes que estiverem a executar o mesmo, utilizando o conceito de guide-tones previamente apresentado.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de walking bass e poderem garantir o acompanhamento harmónico de forma coletiva.

No estudo em questão, o aluno que demonstrava mais dificuldades executou apenas a voz 5, sendo que os outros participantes alternaram entre si as restantes quatro vozes. As partituras aqui apresentadas são já as transcrições das linhas criadas e executadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

Foram efetuadas duas transcrições do mesmo estudo recorrendo às gravações (anexo), sendo que a primeira transcrição contempla uma versão do estudo em dois chorus e a segunda em quatro chorus. Em cada uma das versões, os alunos tiveram a oportunidade de criar em conjunto múltiplas linhas de walking bass, fortalecendo assim os conceitos apreendidos.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão para a criação das linhas.

## **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante (superior e inferior)

### **Rítmo:**

- Utilização de semínimas nas três vozes que executam as notas da harmonia
- Utilização de semínimas e colcheias nas duas vozes que criam o walking bass

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afição
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

## Blues com Skips e Comping Alternado 2 Chorus-Improvisação

André Hortelão  
 Bass 1

Hugo Sobral  
 Bass 2

André Andrade  
 Bass 3

Diogo Alexis  
 Bass 4

Fábio Santos  
 Bass 5

5 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

9 C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 B<sup>b7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 C7 Bb7 F7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F7 Bb7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

Detailed description: This is a musical score for five bass staves, numbered Bass 1 through Bass 5. The score is divided into two systems. The first system covers measures 21 to 24. Measure 21 starts with a C7 chord symbol and a circled '2' indicating a second fret. Bass 1 has a half note G2, Bass 2 has a half note G2, Bass 3 has a half note G2, Bass 4 has a half note G2, and Bass 5 has a half note G2. Measure 22 has a Bb7 chord symbol. Bass 1 has a half note F2, Bass 2 has a half note F2, Bass 3 has a half note F2, Bass 4 has a half note F2, and Bass 5 has a half note F2. Measure 23 has an F7 chord symbol. Bass 1 has a half note E2, Bass 2 has a half note E2, Bass 3 has a half note E2, Bass 4 has a half note E2, and Bass 5 has a half note E2. Measure 24 has a C7 chord symbol. Bass 1 has a half note G2, Bass 2 has a half note G2, Bass 3 has a half note G2, Bass 4 has a half note G2, and Bass 5 has a half note G2. The second system covers measures 25 to 26. Measure 25 starts with an F7 chord symbol. Bass 1 has a half note G2, Bass 2 has a half note G2, Bass 3 has a half note G2, Bass 4 has a half note G2, and Bass 5 has a half note G2. Measure 26 has a Bb7 chord symbol. Bass 1 has a half note F2, Bass 2 has a half note F2, Bass 3 has a half note F2, Bass 4 has a half note F2, and Bass 5 has a half note F2. The score ends with a double bar line at the end of measure 26.

# Blues com Skips e Comping Alternado

## 4 Chorus-Improvisação

André Hortelão  
 Bass 1

Hugo Sobral  
 Bass 2

André Andrade  
 Bass 3

Diogo Alexis  
 Bass 4

Fábio Santos  
 Bass 5

5 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

9 C<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 C7 Bb7 F7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 C7 Bb7 F7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

41 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

45  $C^7$   $Bb^7$   $F^7$   $C^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

49  $F^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5



## 6.8

### Estudo Nr. 8

#### **Blues: Improvisação alternada com acompanhamento de walking bass e percussão**

#### **2 chorus/ 4 chorus**

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre uma estrutura de blues jazz simples de 12 compassos em Fá.

O estudo nr.7 concluiu uma etapa na conceção de linhas de walking bass e acompanhamento harmónico de diversas formas.

Aquando da apresentação do presente estudo, os participantes foram informados dos objetivos e conceitos inseridos a partir desta fase e para os posteriores estudos do projeto.

A partir deste ponto do projeto é integrada a improvisação solística a par da criação das linhas de walking bass.

Neste primeiro momento, esta função é partilhada por dois alunos ao longo da estrutura em modo de “trades”, conceito previamente apresentado aos alunos. A duração de cada “trade” é de dois compassos.

O objetivo principal deste exercício é introduzir os alunos a uma nova função, a de solista.

Até aqui, os alunos foram criando linhas de walking bass, que embora sempre improvisadas, detêm certas características para o seu desenvolvimento, assim como conceitos a utilizar, que acabam por delinear bastante os possíveis caminhos a tomar.

A sua função no conjunto altera-se, colocando o aluno num nível de exposição muito maior e libertando-o da sua função de acompanhador. O acto criativo assume assim características diferentes.

Como tal, a partir deste momento surgem novos conceitos a aplicar ao exercer essas funções. Esses conceitos foram previamente explicados aos participantes e encontram-se também presentes mais abaixo.

Previamente à execução do estudo pelos alunos, o professor exemplificou o mesmo, tendo sido também disponibilizado tempo para responder a eventuais questões.

A linha de walking bass é criada e executada na íntegra por uma das outras vozes.

Às restantes vozes é agora atribuída apenas uma função rítmica, normalmente garantida pela bateria dando assim um carácter mais percussivo ao estudo e permitindo aos alunos mais espaço harmónico para a execução das restantes vozes.

Idealmente os alunos devem alternar a distribuição das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas pelo menos uma vez, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de forma coletiva.

No estudo em questão, o aluno menos evoluído executou apenas a voz destinada à criação da linha de walking bass sendo o seu trabalho mais elaborado, como denotado nas transcrições. Os restantes alunos alternaram entre si as restantes vozes.

As partituras aqui apresentadas são já as transcrições das linhas criadas e executadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

Foram efetuadas três transcrições do mesmo estudo recorrendo às gravações (anexo). As duas primeiras tiveram a duração de dois chorus, onde apenas dois alunos partilharam a criação da linha de improvisação. As restantes vozes foram garantidas pelos outros alunos. A última transcrição têm a duração de quatro chorus, ao longo dos quais os alunos alternaram entre si a linha de improvisação e o acompanhamento rítmico.

Foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão para a criação das linhas de walking bass e da improvisação.

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de improvisação:**

#### **Melodia:**

- Motivos melódicos
- Motivos rítmicos
- Imitação
- Deslocações melódicas/rítmicas

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas, colcheias e tercinas de colcheias
- Utilização de pausas de semibreve, mínima, semínima e colcheia

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

#### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas e colcheias (skips)

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Estrutura
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Blues Improvisação

## Alexis/Sobral

First system of musical notation for Bass 1 through Bass 5, measures 1-4. The notation is in bass clef. Bass 1 has a melodic line with a triplet in measure 2. Bass 2 has a whole note in measure 4. Bass 3 has a walking bass line. Bass 4 and Bass 5 have a steady eighth-note accompaniment.

Chord markings: F7, Bb7, F7.

Player names: Hugo Sobral (Bass 1), Diogo Alexii (Bass 2), Fábio Santos (Bass 3), André Hortelão (Bass 4), André Andrade (Bass 5).

Second system of musical notation for Bass 1 through Bass 5, measures 5-8. The notation is in bass clef. Bass 1 has a melodic line starting at measure 5 with a triplet. Bass 2 has whole notes. Bass 3 has a walking bass line. Bass 4 and Bass 5 have a steady eighth-note accompaniment.

Chord markings: Bb7, F7, D7.

9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5



9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

# Blues Improvisação Coletiva

André Hortelão  
 Bass 1

André Andrade  
 Bass 2

Diogo Alexis  
 Bass 3

Hugo Sobral  
 Bass 4

Fábio Santos  
 Bass 5

5 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

41 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

45 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

49 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

## Escalas

### F Blues

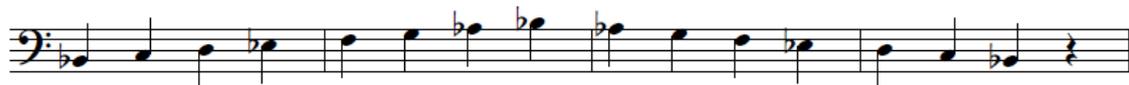


## Modos

### F Mixolídio



### Bb Mixolídio



### C Mixolídio



### G Dórico



### D Mixolídio b9b13



## 6.9

### Estudo Nr. 9

#### Blues: Original

- **Descrição**

O presente estudo ofereceu a oportunidade aos alunos de executarem uma peça por eles composta.

Nesta fase posterior do projeto, após terem já sido apresentadas diversas soluções para o desenvolvimento de linhas de walking bass, assim como as principais características necessárias para uma improvisação sólida e bem delineada, foi pedido aos alunos para comporem uma melodia original para um blues jazz tradicional.

Antes de começar o acto criativo conjunto, o professor exemplificou variadas possibilidades, comentando as suas escolhas ao longo da composição, procurando explicar conceitos de estrutura, construção motívica e possibilidades rítmicas. Após esse momento, foi disponibilizado tempo aos alunos para colocarem eventuais questões.

O passo seguinte foi a experimentação e a criação coletiva do tema, onde os alunos dialogaram entre si, promovendo uma interação muito positiva e um bom ambiente na sala de aula. O professor serviu de mediador durante esta fase, procurando oferecer a todos a mesma hipótese de participar no acto criativo, sendo que a sua intervenção não foi muito necessária.

A partir do momento que a melodia é definida, os alunos devem todos executar a mesma sendo que os restantes participantes garantem o acompanhamento.

Cada aluno utiliza um chorus para improvisar sobre o tema e posteriormente termina novamente com a melodia. Desta forma, cada um desses momentos tem a duração de três chorus.

A linha de walking bass é criada e executada na íntegra por uma das outras vozes.

À semelhança do estudo nr.8, as restantes vozes executam apenas acompanhamento rítmico, promovendo assim a atenção desses alunos para o acto criativo que surge na voz principal.

Idealmente os alunos devem alternar a distribuição das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas pelo menos uma vez, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de forma coletiva.

No estudo em questão, o aluno menos evoluído executou apenas a voz destinada à criação da linha de walking bass sendo o seu trabalho mais elaborado, como denotado nas transcrições. Os restantes alunos alternaram entre si as restantes vozes.

As partituras aqui apresentadas são já as transcrições das linhas criadas e executadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

Foram efetuadas quatro transcrições do mesmo estudo recorrendo às gravações (anexo). Cada uma dessas transcrições representa os diferentes alunos participantes na função de solista e voz principal. Foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão para a criação das linhas de walking bass e da improvisação.

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de improvisação:**

#### **Melodia:**

- Motivos melódicos
- Motivos rítmicos
- Espaço/Silêncio
- Deslocações melódicas/rítmicas da melodia

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas, colcheias e tercinas de colcheias
- Utilização de pausas de semibreve, mínima, semínima e colcheia

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

#### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante

#### **Ritmo:**

- Utilização de semibreves, semínimas e colcheias (skips)

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Estrutura
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação



9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29 Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5



9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1  
Bass 2  
Bass 3  
Bass 4  
Bass 5

13 F7 Bb7 F7

Bass 1  
Bass 2  
Bass 3  
Bass 4  
Bass 5

17 Bb7 F7 D7

Bass 1  
Bass 2  
Bass 3  
Bass 4  
Bass 5

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29 Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5



9 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F7 Bb7 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 Bb7 F7 D7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29 Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5



9 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13 F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17 Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29 Bb<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 F7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

## Escalas

### F Blues

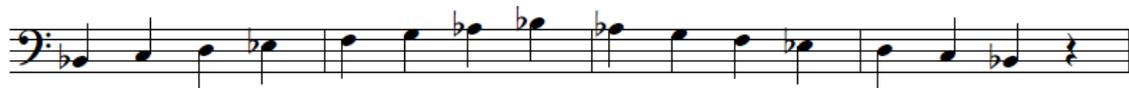


## Modos

### F Mixolídio



### Bb Mixolídio



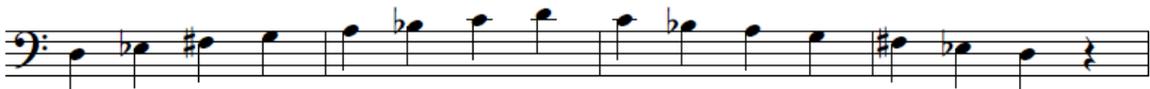
### C Mixolídio



### G Dórico



### D Mixolídio b9b13



## 6.10

### Estudo Nr. 10

#### Blues: Equinox

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre o tema “Equinox” de John Coltrane. Os alunos aplicam agora os conceitos apreendidos anteriormente na execução de um tema do repertório tradicional do jazz norte-americano, sobre a forma de um blues menor.

A primeira e a segunda voz alternam entre si a melodia do tema e a linha de walking bass, assim como a linha de improvisação.

Na apresentação e na reexposição do tema, a linha original de acompanhamento é assegurada pela voz ao qual está destinada a linha de walking bass. As restantes vozes garantem a harmonização da mesma através da utilização das terceiras, quintas e sétimas dos acordes da grelha harmónica.

Ao longo dos chorus destinados à improvisação, a linha de walking bass foi previamente escrita, obrigando o aluno que a executar a fazer um trabalho apenas de leitura, procurando de igual forma promover o desenvolvimento de linhas de walking bass sobre a estrutura de um blues menor. As restantes vozes alternam entre si a execução dos arpejos de cada um dos acordes da grelha harmónica utilizando um padrão rítmico predefinido.

Antes da execução do estudo, os alunos tiveram tempo para estudar os respectivos arpejos, escalas e modos, resolvendo assim algumas dificuldades de digitação e articulação.

Todos os alunos fizeram também o trabalho de leitura da linha de walking bass. Após essa tarefa, o professor executou a mesma, apresentando alguns conceitos intrínsecos à criação de linhas sobre este tipo de estrutura.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de walking bass e de improvisação, assim como poderem garantir o acompanhamento harmónico de forma coletiva.

No estudo em questão, apenas os dois alunos mais avançados executaram a linha de walking bass e a linha da improvisação, tendo sido as restantes distribuídas pelos outros participantes.

As partituras aqui apresentadas são já as transcrições das linhas criadas e executadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

O estudo teve a duração de quatro chorus, tendo os alunos com a primeira e a segunda voz alternado entre si um chorus de improvisação e um chorus de melodia, assim como a linha de walking bass.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão.

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de improvisação:**

#### **Melodia:**

- Motivos melódicos
- Motivos rítmicos
- Imitação
- Deslocações melódicas/rítmicas

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas, colcheias e tercinas de colcheias
- Utilização de pausas de semibreve, mínima, semínima e colcheia

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

#### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas e colcheias (skips)

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Estrutura
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Equinox

John Coltrane  
arr. Carl Minnemann

André Hortelão  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alexio  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

The first system of the musical score for 'Equinox' features five bass staves. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The first staff, for André Hortelão (Bass 1), begins with a Cm7 chord and contains a melodic line with eighth notes and slurs. The other four staves (Bass 2-5) provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests.

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

The second system of the musical score continues the piece. It features five bass staves. The first staff (Bass 1) starts with a measure marked '5' and contains a melodic line with a slur and a Cm7 chord. The other staves (Bass 2-5) continue their accompaniment. The key signature remains one flat.

9  $A\flat^7$   $G^7$   $Cm^7$

Bass 1  $\text{início de improvisação}$

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13  $Cm^7$   
solo ad lib

Bass 1 3

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

17  $Fm^7$   $Cm^7$

Bass 1 3 3 3

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21  $A\flat^7$   $G^7$   $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25  $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

29  $Fm^7$   $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33  $A\flat^7$   $G^7$   $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37  $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

41  $Fm^7$   $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

45  $A\flat^7$   $G^7$   $Cm^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

## Escalas

### C Blues



## Modos

### C Dórico



### F Dórico



### Ab Lídio Dominante



### G Mixolídio b9b13



## 6.11

### Estudo Nr. 11

#### Blues: Blue Monk

- **Descrição**

O seguinte estudo foi escrito para 5 vozes sobre o tema “Blue Monk” de Thelonious Monk. À semelhança do estudo anterior, os alunos aplicam agora os conceitos apreendidos anteriormente na execução de um tema do repertório tradicional do jazz norte-americano, sobre a forma de um blues de 12 compassos.

A primeira e a segunda voz alternam entre si a melodia do tema e a linha de walking bass, assim como a linha de improvisação.

Na apresentação e na reexposição do tema, as duas primeiras vozes executam a melodia harmonizando a mesma. Ambas as vozes foram previamente escritas.

As restantes vozes garantem a harmonização da melodia através da execução de notas dos acordes da grelha harmónica, nomeadamente as fundamentais, terceiras e sétimas. Este acompanhamento foi previamente escrito, definindo também as características rítmicas a aplicar.

Ao longo dos chorus destinados à improvisação, a linha de walking bass deve utilizar todos os conceitos até agora definidos no projeto, sendo que o aluno responsável pela mesma detem toda a liberdade na sua criação.

As restantes vozes mantêm o padrão rítmico e melódico utilizado durante a exposição do tema, alternando a sua função a cada passagem.

Idealmente os alunos devem alternar a execução das vozes a cada passagem até todos terem executado cada uma delas, garantindo uma distribuição de tarefas equitativa e a possibilidade de todos criarem linhas de walking bass e de improvisação, assim como poderem garantir o acompanhamento harmonico de forma coletiva.

No estudo em questão, apenas os dois alunos mais avançados executaram a linha de walking bass e a linha da improvisação, tendo sido as restantes distribuidas pelos outros participantes.

As partituras aqui apresentadas são já as transcrições das linhas criadas e executadas pelos alunos, utilizando para o efeito as gravações (em anexo) efetuadas ao longo da implantação do projeto educativo.

O estudo teve a duração de quatro chorus, tendo os alunos com a primeira e a segunda voz alternado entre si um chorus de improvisação, assim como a linha de walking bass, partilhando a melodia na exposição e reexposição.

Aos alunos foi fornecida também uma folha contendo os modos e escalas principais a utilizar sobre a grelha harmónica em questão.

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de improvisação:**

#### **Melodia:**

- Motivos melódicos
- Motivos rítmicos
- Imitação
- Deslocações melódicas/rítmicas

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas, colcheias e tercinas de colcheias
- Utilização de pausas de semibreve, mínima, semínima e colcheia

### **Conceitos a utilizar para a criação da linha de walking bass:**

#### **Melodia:**

- Notas estruturais dos acordes
- Linhas diatónicas
- Aproximação diatónica (superior e inferior)
- Aproximação cromática (superior e inferior)
- Dupla Aproximação cromática (superior e inferior)
- Aproximação pela dominante

#### **Ritmo:**

- Utilização de semínimas e colcheias (skips)

## **Desenvolvimento:**

### **Competências Técnico-Musicais**

- Leitura
- Afinação
- Precisão Rítmica
- Audição
- Direção Melódica
- Estrutura
- Aperfeiçoamento de conceitos

### **Outras Competências:**

- Atenção e Concentração
- Cooperação

# Blue Monk

Thelonious Monk  
arr. Carl Minnemann

Chord progression: Bb7 Eb7 Bb7

André Hortelán  
Bass 1

Hugo Sobral  
Bass 2

André Andrade  
Bass 3

Diogo Alraim  
Bass 4

Fábio Santos  
Bass 5

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. Bass 1 and Bass 2 play a complex eighth-note pattern. Bass 3, 4, and 5 play a simpler pattern of eighth notes and rests.

Chord progression: Eb7 E° Bb7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Bass 1 has a fingering '5' at the start of measure 5. Bass 2 has a fingering '3' at the end of measure 8. The bass lines continue with similar rhythmic patterns.

9  $F^7$   $E_b^7$   $B_b^7$

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

13  $B_b^7$   $E_b^7$   $B_b^7$  3

Bass 1

Bass 2

Diogo Alexis  
Bass 3

André Andrade  
Bass 4

Bass 5

17  $E_b^7$   $E^\circ$   $B_b^7$  3

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

21 F7 Eb7 Bb7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

25 Bb7 Eb7 Bb7 3

André Andrade

Bass 3

Diogo Alexis

Bass 4

Bass 5

29 Eb7 E° Bb7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

33 F7 Eb7 Bb7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5

37 Bb7 Eb7 Bb7

Hugo Sobral  
Bass 1

André Horrelão  
Bass 2

Diogo Alexis  
Bass 3

André Andrade  
Bass 4

Bass 5

41 Eb7 E° Bb7

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

Bass 5



## **7- Análise de dados**

Neste capítulo é feita a análise dos dados recolhidos através dos questionários efetuados aos cinco alunos participantes e também aos professores inquiridos. Os cinco professores inquiridos são todos docentes da área do jazz, não só de contrabaixo, como também de guitarra e piano. Além de docentes, todos são músicos distinguidos no panorama de jazz português, sendo as suas respostas pertinentes para a correta avaliação do Projeto Educativo e dos estudos que o definem.

Nos subcapítulos seguintes são então analisados os resultados a todos os questionários. São também expostos os comentários que os alunos e professores acharam pertinente inserir em algumas das respostas dadas. Os resultados obtidos são depois discutidos ao longo da reflexão.

### **7.1 Análise dos dados do questionário feito aos alunos**

O questionário criado é composto por quatro perguntas, as quais foram aplicadas a cada um dos estudos realizados no projeto. O mesmo procura obter um feedback dos alunos em relação à metodologia aplicada, aos objetivos estabelecidos, às dificuldades sentidas pelos mesmos na execução dos estudos e ao sentido coletivo do projeto.

Os resultados são apresentados de duas formas distintas. A primeira grelha de avaliação é composta pelos resultados de todos os alunos participantes, procurando obter uma visão geral acerca da sua avaliação ao projeto. Dada a diversidade de respostas obtidas à segunda pergunta, surgiu a necessidade de introduzir na análise grelhas de avaliação distintas para cada um dos anos envolvidos, contribuindo assim para uma avaliação mais detalhada e precisa.

Nestas grelhas de avaliação serão então apenas analisadas as respostas dadas à pergunta número dois, sendo que esta faz referência às dificuldades sentidas em cada um dos exercícios. Às restantes perguntas não é feita esta análise detalhada, pois não houve discrepância suficiente nas respostas para justificar a mesma.

### 7.1.1 Resultados gerais do questionário feito aos alunos

#### QUESTIONÁRIO AOS ALUNOS PARTICIPANTES

| Número de respostas dadas em cada estudo por cada variável |            |     |            |        |       |         |            |        |       |         |            |     |
|--|------------|-----|------------|--------|-------|---------|------------|--------|-------|---------|------------|-----|
| ESTUDO   | PERGUNTA 1 |     | PERGUNTA 2 |        |       |         | PERGUNTA 3 |        |       |         | PERGUNTA 4 |     |
|  | SIM        | NÃO | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | SIM        | NÃO |
| Nº 1   | 5          |     |            | 2      | 2     | 1       | 3          | 2      |       |         | 5          |     |
| Nº 2   | 5          |     |            | 1      | 2     | 2       | 3          | 2      |       |         | 5          |     |
| Nº 3   | 5          |     |            | 2      | 2     | 1       | 1          | 4      |       |         | 5          |     |
| Nº 4   | 5          |     |            | 2      | 2     | 1       | 1          | 4      |       |         | 5          |     |
| Nº 5   | 5          |     | 1          | 2      |       | 2       | 2          | 3      |       |         | 5          |     |
| Nº 6   | 5          |     |            | 4      | 1     |         | 3          | 2      |       |         | 5          |     |
| Nº 7   | 5          |     |            | 3      | 2     |         | 1          | 3      | 1     |         | 5          |     |
| Nº 8   | 5          |     | 1          | 3      | 1     |         | 3          | 2      |       |         | 5          |     |
| Nº 9   | 5          |     | 1          | 2      | 1     | 1       | 1          | 4      |       |         | 5          |     |
| Nº 10  | 5          |     |            | 2      | 1     | 2       | 2          | 3      |       |         | 5          |     |
| Nº 11  | 5          |     | 1          | 3      | 1     |         | 1          | 4      |       |         | 5          |     |

Tabela 5 – Resultados gerais do questionário feito aos alunos

### 7.1.2 Análise das respostas dadas à pergunta nr.1

Como se pode verificar na tabela de resultados, todos os alunos admitiram ter compreendido os objetivos estabelecidos ao longo da totalidade do projeto, o que era fundamental para o desenvolvimento do projeto. Este resultado exclui então uma análise mais detalhada, sendo a resposta de todos os inquiridos, 100% unânime. No gráfico abaixo apresentado, o eixo vertical refere a totalidade das respostas dadas a esta pergunta em cada um dos estudos. O eixo horizontal representa as várias hipóteses de resposta.

#### 1) Compreendeste os objetivos estabelecidos?

|            |           |
|------------|-----------|
| <b>Sim</b> | <b>55</b> |
| <b>Não</b> | <b>0</b>  |

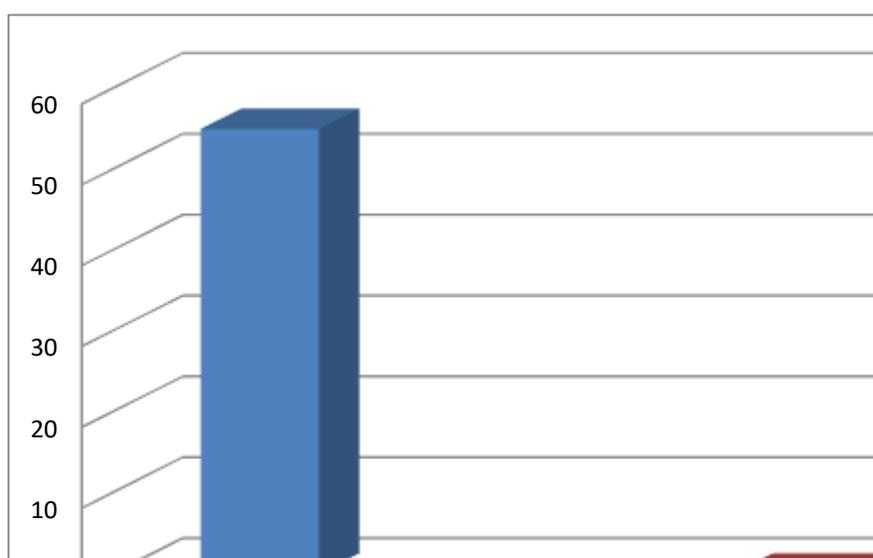


Gráfico 1: Pergunta nº 1) Compreendeste os objetivos estabelecidos?

### 7.1.3 Análise das respostas dadas à pergunta nº2

As respostas obtidas na segunda pergunta referem que a totalidade dos alunos sentiu algum tipo de dificuldade na execução dos estudos. O gráfico abaixo representado representa a totalidade de respostas dadas a esta pergunta ao longo de todo projeto. 7,2% das respostas refletem muita dificuldade em alguns dos estudos. Como podemos ver no gráfico, a resposta com maior percentagem é a segunda, onde 47,2% das respostas analisadas sugerem alguma dificuldade ao longo do projeto. A próxima hipótese de resposta reuniu a segunda maior amostragem, onde 27,2% dos alunos afirmou ter tido pouca dificuldade no cumprimento dos objetivos estabelecidos globalmente. Apenas 10% das respostas sugerem não ter havido qualquer dificuldade na execução dos estudos. Os resultados obtidos justificam uma análise mais detalhada, recorrendo também aos comentários dos alunos para justificar as suas respostas. Esta análise é feita no próximo subcapítulo.

No gráfico abaixo apresentado, o eixo vertical refere a totalidade das respostas dadas a esta pergunta em cada um dos estudos. O eixo horizontal representa as várias hipóteses de resposta.

#### 2) Sentiste dificuldade em cumprir os objetivos ao longo do estudo?

|                |           |
|----------------|-----------|
| <b>Muita</b>   | <b>4</b>  |
| <b>Alguma</b>  | <b>26</b> |
| <b>Pouca</b>   | <b>15</b> |
| <b>Nenhuma</b> | <b>10</b> |

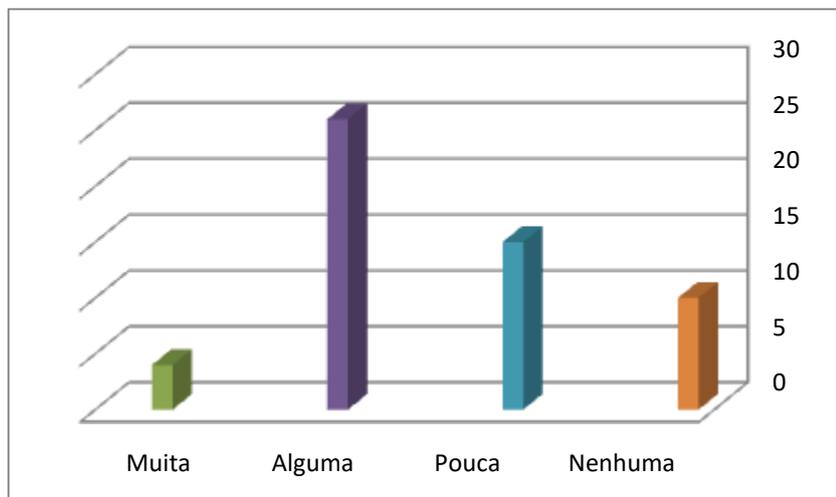


Gráfico 2: Pergunta nº 2) Sentiste dificuldade em cumprir os objetivos ao longo do estudo?

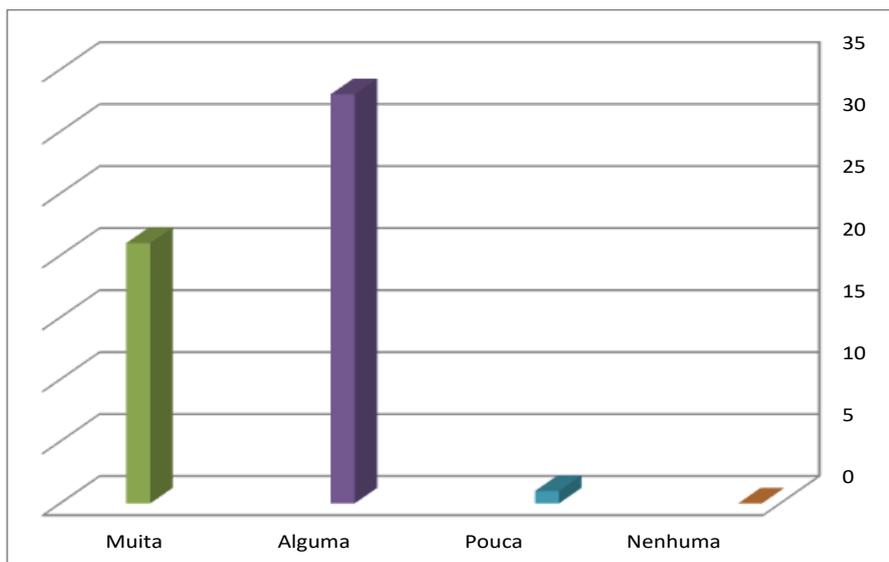
#### 7.1.4 Análise das respostas dadas à pergunta nº3

O resultado das respostas obtido aqui indica que ao longo do projeto, os alunos sentiram que houve interação entre eles no decorrer de cada estudo. 60% das observações indicam ter existido alguma interação, sendo esta a resposta mais frequente e 38,2% sugere que houve muita interação, ocupando assim o segundo lugar das respostas obtidas. Apenas um aluno referiu ter havido pouca interação no estudo nr.7, não tendo esclarecido a razão da sua resposta. Estes resultados favorecem a apreciação global do projeto. Questionados os alunos pela razão das suas respostas, estes referiram que não sentiram mais interação porque estavam concentrados nas suas funções individuais, não conseguindo interagir tanto como gostariam com os restantes participantes. Esta afirmação é comentada na reflexão final.

No gráfico abaixo apresentado, o eixo vertical refere a totalidade das respostas dadas a esta pergunta em cada um dos estudos. O eixo horizontal representa as várias hipóteses de resposta.

### 3) Sentiste que houve interação entre os participantes?

|                |           |
|----------------|-----------|
| <b>Muita</b>   | <b>21</b> |
| <b>Alguma</b>  | <b>33</b> |
| <b>Pouca</b>   | <b>1</b>  |
| <b>Nenhuma</b> | <b>0</b>  |



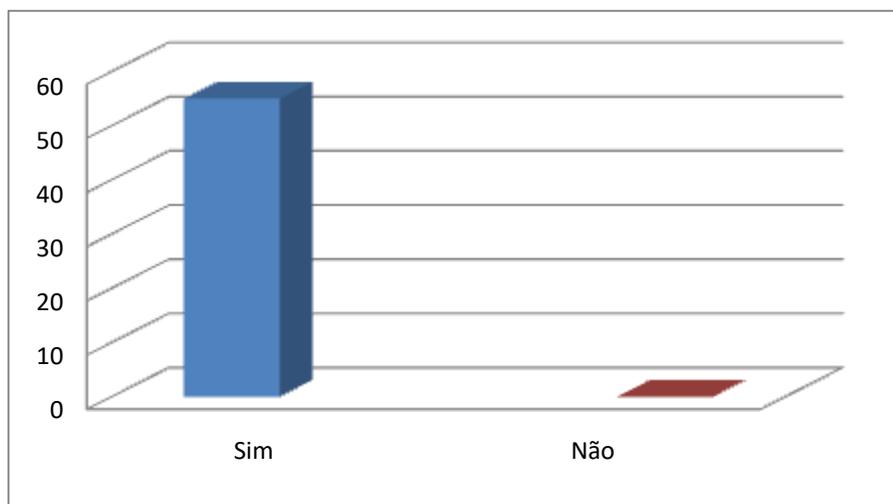
**Gráfico 3:** Pergunta nº 3) Sentiste que houve interação entre os participantes?

### 7.1.5 Análise das respostas dadas à pergunta nº4

Os resultados obtidos são claramente favoráveis à implementação do projeto. Os alunos foram unânimes nas suas respostas, garantindo que todos os estudos foram cumpridos coletivamente. Assim sendo, não será feita uma análise detalhada a esta pergunta.

#### 4) Achas que o estudo foi cumprido coletivamente?

|            |           |
|------------|-----------|
| <b>Sim</b> | <b>55</b> |
| <b>Não</b> | <b>0</b>  |



**Gráfico 4:** Pergunta nº 4) Achas que o estudo foi cumprido coletivamente?

## 7.2 Análise detalhada

Como referido anteriormente, os dados relativos à segunda pergunta necessitaram de uma análise mais detalhada, procurando compreender a maior discrepância de resultados nesta questão. Os dados abaixo indicados refletem assim as respostas ao questionário por ano letivo, das quais irão ser analisadas apenas à pergunta nr.2.

### 7.2.1 Resultados ao questionário por ano letivo

#### 10º Ano

QUESTIONÁRIO AOS ALUNOS PARTICIPANTES 10º Ano

| Número de respostas dadas em cada estudo por cada variável |            |     |            |        |       |         |            |        |       |         |            |     |
|--|------------|-----|------------|--------|-------|---------|------------|--------|-------|---------|------------|-----|
| ESTUDO   | PERGUNTA 1 |     | PERGUNTA 2 |        |       |         | PERGUNTA 3 |        |       |         | PERGUNTA 4 |     |
|  | SIM        | NÃO | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | SIM        | NÃO |
| Nº 1   | 2          |     |            | 1      | 1     |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 2   | 2          |     |            | 1      | 1     |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 3   | 2          |     |            | 2      |       |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 4   | 2          |     |            | 2      |       |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 5   | 2          |     | 1          | 1      |       |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 6   | 2          |     |            | 2      |       |         | 1          |        | 1     |         | 2          |     |
| Nº 7   | 2          |     |            | 2      |       |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 8   | 2          |     | 1          | 1      |       |         | 2          |        |       |         | 2          |     |
| Nº 9   | 2          |     | 1          | 1      |       |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 10  | 2          |     |            | 1      | 1     |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 11  | 2          |     | 1          | 1      |       |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |

Tabela 6 – Resultados gerais do questionário feito aos alunos do 10º ano

Ao analisar as respostas dos alunos do 10º ano, verifica-se que as maiores dificuldades foram sentidas aqui, nomeadamente pelo aluno com menor nível de conhecimento e menor domínio técnico. Segundo o mesmo, apesar das dificuldades sentidas, o projeto contribuiu muito para a sua evolução onde aprendeu muito com o professor e com os colegas que estavam sempre dispostos a ajudá-lo e que o apoiaram incondicionalmente. As suas respostas refletem assim a dificuldade que teve ao longo do projeto no cumprimento dos objetivos, embora estes tenham sido maioritariamente alcançados, como demonstra a análise dos estudos posteriormente feita pelos professores inquiridos.

O outro aluno do mesmo ano está já num nível mais avançado e cumpriu outras funções ao longo do projeto, como demonstrado nas transcrições. As dificuldades por ele sentidas surgiram na execução de algumas vezes dos estudos. Inicialmente estas vezes não estavam destinadas aos participantes do 10º ano, mas o aluno em questão pediu para executá-las estando ciente do grau de dificuldade acrescido das mesmas. As suas respostas refletem assim a sua decisão, que segundo o mesmo contribuiu para a sua evolução individual destacando as suas deficiências a nível técnico e a nível de domínio teórico-prático, obrigando-o a um maior esforço ao longo de todo o projeto.

## 11º Ano

### QUESTIONÁRIO AOS ALUNO PARTICIPANTES 11º Ano

| Número de respostas dadas em cada estudo por cada variável |            |     |            |        |       |         |            |        |       |         |            |     |
|--|------------|-----|------------|--------|-------|---------|------------|--------|-------|---------|------------|-----|
| ESTUDO   | PERGUNTA 1 |     | PERGUNTA 2 |        |       |         | PERGUNTA 3 |        |       |         | PERGUNTA 4 |     |
|  | SIM        | NÃO | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | SIM        | NÃO |
| Nº 1   | 1          |     |            |        | 1     |         |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 2   | 1          |     |            |        |       | 1       |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 3   | 1          |     |            |        |       | 1       |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 4   | 1          |     |            |        |       | 1       |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 5   | 1          |     |            |        |       | 1       |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 6   | 1          |     |            | 1      |       |         |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 7   | 1          |     |            | 1      |       |         |            |        | 1     |         | 1          |     |
| Nº 8   | 1          |     |            | 1      |       |         |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 9   | 1          |     |            |        |       | 1       |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 10  | 1          |     |            |        |       | 1       |            | 1      |       |         | 1          |     |
| Nº 11  | 1          |     |            | 1      |       |         |            | 1      |       |         | 1          |     |

**Tabela 7** – Resultados gerais do questionário feito aos alunos do 11º ano

A turma do 11º ano contém apenas um contraibaxista, justificando assim as respostas acima indicadas. Podemos ver que em termos gerais, o aluno não sentiu tantas dificuldades como os restantes colegas. O cumprimento das suas funções foi bastante positivo como indicado pela avaliação dos professores, sugerindo a pertinência das respostas.

## 12º Ano

### QUESTIONÁRIO AOS ALUNOS PARTICIPANTES 12º Ano

| Número de respostas dadas em cada estudo por cada variável |            |     |            |        |       |         |            |        |       |         |            |     |
|--|------------|-----|------------|--------|-------|---------|------------|--------|-------|---------|------------|-----|
| ESTUDO   | PERGUNTA 1 |     | PERGUNTA 2 |        |       |         | PERGUNTA 3 |        |       |         | PERGUNTA 4 |     |
|  | SIM        | NÃO | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | MUITA      | ALGUMA | POUCA | NENHUMA | SIM        | NÃO |
| Nº 1   | 2          |     |            | 1      |       | 1       | 2          |        |       |         | 2          |     |
| Nº 2   | 2          |     |            |        | 1     | 1       | 2          |        |       |         | 2          |     |
| Nº 3   | 2          |     |            |        | 2     |         |            | 2      |       |         | 2          |     |
| Nº 4   | 2          |     |            |        | 2     |         |            | 2      |       |         | 2          |     |
| Nº 5   | 2          |     |            | 1      |       | 1       | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 6   | 2          |     |            | 1      | 1     |         | 2          |        |       |         | 2          |     |
| Nº 7   | 2          |     |            |        | 2     |         |            | 2      |       |         | 2          |     |
| Nº 8   | 2          |     |            | 1      | 1     |         | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 9   | 2          |     |            | 1      | 1     |         |            | 2      |       |         | 2          |     |
| Nº 10  | 2          |     |            | 1      |       | 1       | 1          | 1      |       |         | 2          |     |
| Nº 11  | 2          |     |            | 1      | 1     |         |            | 2      |       |         | 2          |     |

Tabela 8 – Resultados gerais do questionário feito aos alunos do 12º ano

Os dois participantes do 12º ano demonstraram também algum grau de dificuldade na execução de grande parte dos temas.

No estudo nr.4, um dos alunos afirmou ter tido dificuldades na leitura e na precisão rítmica devido às acentuações das colcheias. Já no estudo seguinte, o mesmo aluno disse ter-se sentido mais confortável, pois teve a liberdade de criar as próprias linhas e pode utilizar os skips nos locais por ele definidos.

No estudo nr.6, um dos alunos disse ter tido alguma dificuldade na execução da continuação da linha de acompanhamento do colega, pois o exercício exigia um grande esforço auditivo. Sentiu também dificuldades em dar a melhor direção à linha de acompanhamento que antecedia a sua.

No estudo nr.8, um dos alunos referiu a que sentiu alguma dificuldade na improvisação, mais especificamente no desenvolvimento motivico.

No estudo nr.9, o mesmo aluno refere também que teve dificuldade em criar linhas melódicas coerentes e também que podia ter gerido de melhor forma os silêncios ao longo da sua improvisação.

No estudo nr.11 há uma referência à dificuldade na afinação das notas mais agudas.

### **7.3 Análise das respostas dadas aos questionários pelos professores**

Aos professores inquiridos foram fornecidos dois questionários distintos. Um de carácter geral, procurando a validação da criação do projeto em si, contendo perguntas acerca do estudo em conjunto e algumas perguntas gerais à aplicação do projeto. O outro questionário detém um carácter mais específico e foi aplicado a cada um dos estudos presentes no projeto. O seu preenchimento tem como finalidade, validar a metodologia aplicada na descrição dos objetivos estabelecidos e dos conceitos a utilizar em cada um dos estudos, assim como destacar a relevância dos estudos para a totalidade do projeto criado. É também pedido que analisem as transcrições, verificando a correta aplicação dos conceitos e ferramentas disponibilizadas procurando validar a aplicação do projeto. Os resultados destes questionários serão discutidos na reflexão final do estudo.

### 7.3.1 Análise das respostas dadas ao questionário geral feito aos professores

QUESTIONÁRIO GERAL AOS PROFESSORES

| Número de respostas dadas em cada questão por cada variável |            |     |            |          |       |      |            |     |        |          |            |     |            |     |
|---|------------|-----|------------|----------|-------|------|------------|-----|--------|----------|------------|-----|------------|-----|
|   | PERGUNTA 1 |     | PERGUNTA 2 |          |       |      | PERGUNTA 3 |     |        |          | PERGUNTA 4 |     | PERGUNTA 5 |     |
|   | SIM        | NÃO | MUITO      | BASTANTE | POUCO | NADA | SIM        | NÃO | POUCAS | NENHUMAS | SIM        | NÃO | SIM        | NÃO |
|   | 4          | 1   | 2          | 1        | 1     | 1    | 4          | 1   |        |          | 5          |     | 5          |     |

Tabela 9 – Resultados ao questionário geral feito aos professores

#### Pergunta Nr.1:

##### Acha pertinente o estudo em conjunto?

Quatro dos professores inquiridos responderam afirmativamente a esta questão, concordando na importância do estudo em conjunto para o desenvolvimento das capacidades dos alunos. Ainda assim houve um professor que não partilha a mesma opinião. Segundo ele, o estudo em conjunto nesta área de conhecimento é desadequado ao rendimento individual. A pergunta poderia ter sido formulada de outra forma, pois nela não estava especificada nenhuma área musical, tendo esse professor deduzido que seria o estudo em conjunto no jazz. A pergunta foi criada para procurar saber a importância do estudo musical em conjunto em qualquer área, procurando saber qual a posição dos professores em relação a esta temática. Ainda assim, a resposta foi muito positiva.

### **7.3.2 Pergunta Nr.2:**

#### **Acha pertinente o estudo em conjunto do Contrabaixo na área do Jazz?**

Esta questão reflete diretamente a opinião dos professores inquiridos à importância da aplicação do projeto em questão. Não sendo uma prática habitual, foi importante recolher estes dados, para tentar perceber se a opinião era unânime ou muito díspar. Os resultados foram bastante variados, sendo que ainda assim a maioria achou ser muito ou bastante importante. Das respostas mais negativas, uma foi dada pelo professor que na resposta à primeira pergunta discordou da pertinência do estudo em conjunto, logo a sua resposta a esta pergunta é coerente com a justificação dada anteriormente. Outro professor afirmou que o estudo em conjunto nesta área específica não tinha grande relevância, pois na sua opinião, o estudo do instrumento deve ser individual, não acreditando que haja evolução do aluno neste tipo de trabalho. A sua resposta é justa embora a pergunta não especifique esse lado evolutivo apenas.

### **7.3.3 Pergunta Nr.3:**

#### **Os estudos apresentados representam ferramentas essenciais ao estudo do instrumento?**

Independentemente da resposta obtida na pergunta anterior, era importante recolher a opinião dos professores relativamente aos conteúdos desenvolvidos no projeto, sendo que estes foram criados com base em métodos de estudo individual de contrabaixo na área do jazz e também da improvisação. As respostas obtidas foram quase unânimes, mas ainda assim um dos professores inquiridos disse não serem apresentadas ferramentas essenciais nos estudos desenvolvidos. A pergunta podia ter sido formulada de outra maneira, especificando que esse estudo implica a sua aplicação na função do contrabaixo no estilo de música em causa e não propriamente no estudo individual técnico do instrumento.

#### **7.3.4 Pergunta Nr.4:**

##### **O projeto em questão pode ajudar a desenvolver as competências individuais?**

As respostas dadas a esta questão foram unânimes, sendo todos os professores da opinião de que o projeto desenvolvido pode contribuir para o desenvolvimento das competências individuais dos alunos. Esta concordância entre todos os inquiridos demonstra que mesmo havendo discordâncias nas respostas às anteriores perguntas, ainda assim todos consideram a utilidade do projeto, o que é fulcral para a validade do mesmo.

## 7.4 Resultados gerais do questionário específico feito aos professores

### QUESTIONÁRIO ESPECÍFICO AOS PROFESSORES

| Número de respostas dadas em cada estudo por cada variável |            |     |            |              |       |     |            |              |       |     |            |     |
|--|------------|-----|------------|--------------|-------|-----|------------|--------------|-------|-----|------------|-----|
| ESTUDO   | PERGUNTA 1 |     | PERGUNTA 2 |              |       |     | PERGUNTA 3 |              |       |     | PERGUNTA 4 |     |
|  | SIM        | NÃO | SIM        | GRANDE PARTE | POUCO | NÃO | SIM        | GRANDE PARTE | POUCO | NÃO | SIM        | NÃO |
| Nº 1   | 5          |     | 2          | 3            |       |     | 2          | 3            |       |     | 5          |     |
| Nº 2   | 5          |     | 2          | 3            |       |     | 2          | 3            |       |     | 5          |     |
| Nº 3   | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |
| Nº 4   | 5          |     | 2          | 3            |       |     | 2          | 3            |       |     | 5          |     |
| Nº 5   | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |
| Nº 6   | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |
| Nº 7   | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |
| Nº 8   | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 2          | 3            |       |     | 5          |     |
| Nº 9   | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |
| Nº 10  | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |
| Nº 11  | 5          |     | 1          | 4            |       |     | 1          | 4            |       |     | 5          |     |

**Tabela 10** – Resultados gerais do questionário específico feito aos professores

Os resultados dados para cada um dos estudos por parte dos professores são no geral bastante congruentes e positivos, enfatizando o bom trabalho efetuado pelos alunos ao longo da aplicação do projeto, assim como a consistência do trabalho preparatório na elaboração dos estudos presentes.

Dada a consistência dos resultados, não foi sentida a necessidade de desenvolver uma análise detalhada para cada um dos estudos. Assim sendo, a análise seguinte é efetuada, apresentando os resultados a cada questão de forma global, sendo suficiente para a reflexão final.

#### 7.4.1 Análise das respostas dadas à pergunta nr.1

Todos os professores inquiridos responderam favoravelmente a esta questão em cada um dos estudos apresentados, validando assim o método utilizado para a descrição dos objetivos ao longo de todo o projeto.

##### 1) Acha que os objetivos estabelecidos são claros e pertinentes?

|            |           |
|------------|-----------|
| <b>Sim</b> | <b>55</b> |
| <b>Não</b> | <b>0</b>  |

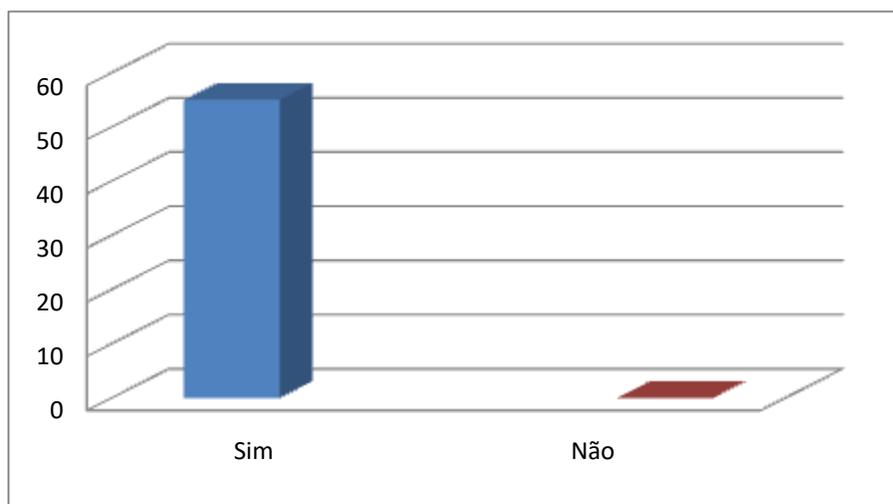


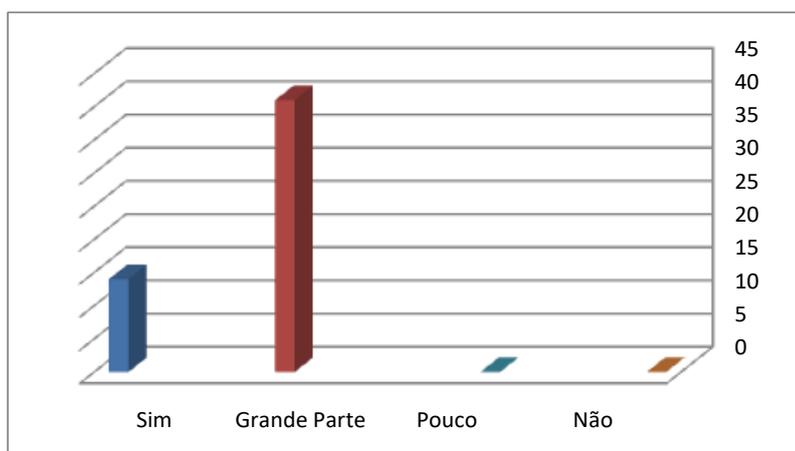
Gráfico 5: Pergunta nº 1) Acha que os objetivos são claros e pertinentes?

#### 7.4.2 Análise das respostas dadas à pergunta nr.2

Os dados obtidos a esta questão são muito positivos e relevantes para a aplicação do projeto. 25,5% das respostas consideram que os objetivos foram plenamente alcançados e 74,5% consideram que estes foram alcançados em grande parte. As restantes possibilidades de resposta não foram utilizadas.

#### 2) Acha que foram alcançados os objetivos?

|                     |           |
|---------------------|-----------|
| <b>Sim</b>          | <b>14</b> |
| <b>Grande Parte</b> | <b>41</b> |
| <b>Pouco</b>        | <b>0</b>  |
| <b>Não</b>          | <b>0</b>  |



**Gráfico 6:** Pergunta nº 2) Acha que foram alcançados os objetivos?

### 7.4.3 Análise das respostas dadas à pergunta nº3

A terceira questão colocada refere-se à análise feita pelos professores aos estudos, utilizando para o efeito as transcrições dos estudos fornecidas aquando da distribuição dos questionários. Mais uma vez, os resultados obtidos são muito satisfatórios, destacando o trabalho efetuado pelos alunos e o seu entendimento dos conceitos a aplicar em cada um dos estudos. A maioria dos professores achou que os conceitos foram utilizados em grande parte, totalizando 72,7% das respostas, enquanto 27,8% achou que os conceitos foram plenamente utilizados. As restantes possibilidades de resposta não foram utilizadas.

#### 3) Acha que os alunos utilizaram os conceitos que tinham à disposição?

|                     |           |
|---------------------|-----------|
| <b>Sim</b>          | <b>15</b> |
| <b>Grande Parte</b> | <b>40</b> |
| <b>Pouco</b>        | <b>0</b>  |
| <b>Não</b>          | <b>0</b>  |

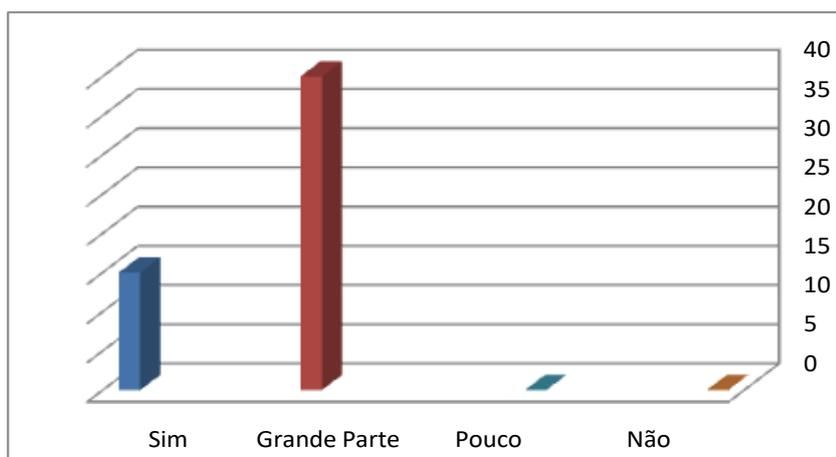


Gráfico 7: Pergunta nº 3) Acha que os alunos utilizaram os conceitos que tinham à disposição?

#### Análise das respostas dadas à pergunta nº4

Tal como na primeira pergunta, também aqui os professores foram unânimes na sua resposta, considerando todos os estudos analisados relevantes para o projeto educativo implantado. Ainda que no questionário geral os professores não tenham sido unânimes na pertinência de um projeto para estudo de contrabaixo jazz em conjunto, todos eles concordaram que este projeto foi bem delineado e é consistente na sua construção.

#### 4) Considera o Estudo relevante para o projeto?

|            |           |
|------------|-----------|
| <b>Sim</b> | <b>55</b> |
| <b>Não</b> | <b>0</b>  |

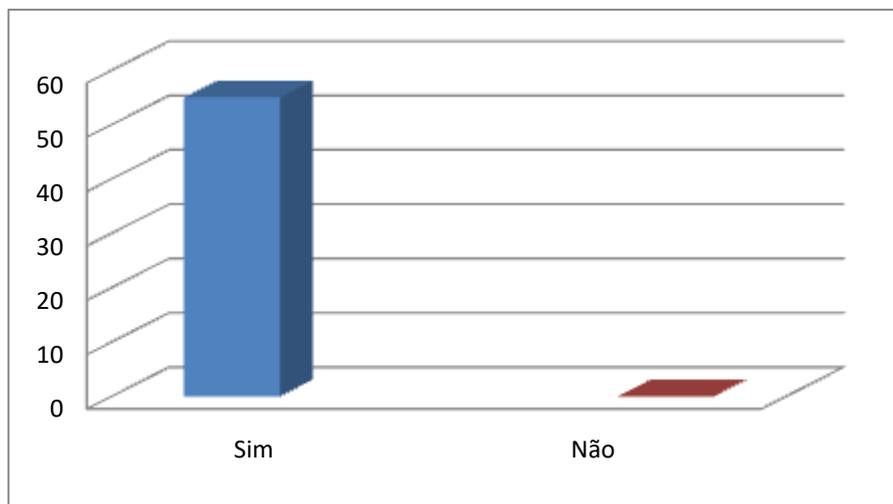


Gráfico 8: Pergunta nº 4) Considera o estudo relevante para o projeto?

## Reflexão Final

Os dados obtidos nos questionários realizados aos alunos são muito positivos, havendo até concordância total dos alunos inquiridos a duas das quatro respostas colocadas. Sendo assim, apenas serão comentados os resultados obtidos nas restantes perguntas.

Na pergunta nr.2, verificou-se que a maioria dos alunos demonstrou ter alguma dificuldade no cumprimento dos objetivos ao longo do projeto implantado. Após efetuada a análise detalhada, verificou-se que os alunos do 10º ano demonstraram em grande parte dos estudos terem sentido alguma dificuldade. Embora tenham conseguido alcançar em grande parte os resultados pretendidos, como comprovou a análise feita ao questionário preenchido pelos professores, os alunos ainda assim não sentiram confiança suficiente nas suas prestações, como foi verificado através das justificações dadas e também aquando da implementação do projeto. O facto de estarem a partilhar o projeto com alunos mais experientes fez com que os seus níveis de confiança fossem mais baixos do que o normal, algo que é facilmente compreensível. Na análise detalhada dos resultados à mesma questão pelo aluno do 11º ano verificamos ter sido o que menos dificuldade sentiu ao longo de todos os estudos. Parte dessas respostas devem-se provavelmente às funções cumpridas ao longo dos estudos. Como o aluno em causa não justificou as suas respostas, pode apenas deduzir-se que naqueles estudos onde apenas cumpriu funções de acompanhamento não foi sentida qualquer dificuldade, aparecendo esta apenas quando cumpria funções de improvisação. Já nos alunos do 12º ano, as respostas foram mais distribuídas. No geral, ambos sentiram algumas dificuldades nas funções atribuídas, principalmente na criação de linhas de improvisação e também na execução de melodias em conjunto, como referido nas suas justificações aos estudos efetuados. Ainda assim, o resultado obtido foi muito positivo como referido pelos professores inquiridos.

Na pergunta nr.3 os alunos do 12º ano foram aqueles que mais sentiram a interação criada na execução dos estudos. Como seria de esperar, dada a maior experiência que possuem na prática conjunta musical, estes alunos estão mais habituados a cumprir várias funções ao mesmo tempo enquanto estão a tocar em grupo, estando mais atentos ao que os rodeia musicalmente. No 10º ano as respostas foram divididas entre ambos os participantes. O aluno que respondeu ter sentido muita interação, foi aquele que ao longo do projeto desempenhou um papel mais simples, dadas as suas limitações técnicas e menor conhecimento teórico. As suas respostas foram justificadas, frisando especialmente a interação sentida. Pela sua justificação e pela atitude por ele revelada ao longo da implementação do projeto entende-se a sua resposta. Já o outro aluno do mesmo ano, que cumpriu funções mais complexas respondeu mais em conformidade com os restantes alunos, principalmente com o aluno do 11º ano, com quem partilhou muitas das vezes funções semelhantes.

Sendo que os resultados obtidos ao questionário geral feito aos professores foram já comentados aquando da análise dos resultados dos mesmos, não há necessidade da sua inclusão nesta reflexão, sendo assim só referenciados os resultados ao questionário específico.

Embora as respostas ao questionário geral não tenham sido unânimes, todos os professores responderam muito favoravelmente ao questionário específico. Algumas respostas foram unânimes e as outras extremamente favoráveis à aplicação do projeto, podendo concluir-se a sua consistência e a sua correta aplicação.

A criação deste questionário serviu principalmente para garantir uma correção eficaz dos resultados obtidos, através da análise das transcrições por parte dos professores escolhidos para participar no projeto. Os resultados deste questionário garantem que todo o processo de elaboração dos estudos, definição de objetivos e competências a adquirir foi amplamente aprovado, garantindo assim a sua implementação.

## Conclusão

A preparação dos estudos apresentados implicou um trabalho de pesquisa grande, procurando definir estratégias para a obtenção de resultados, assim como delinear todo o processo. Era importante conseguir alcançar uma coerência de conteúdos, procurando executar os estudos em ordem crescente de dificuldade, mantendo ao mesmo tempo uma coerência evolutiva, garantido as mais importantes inovações introduzidas na evolução do instrumento por ordem cronológica.

Sendo todo o material apresentado idealizado e criado por mim, sem algum tipo de referência direta, era impossível prever a reação dos alunos aquando da implantação do projeto. Felizmente não houve entraves significativos que pusessem em causa o trabalho realizado, sendo a reação dos alunos participantes muito positiva.

O grau de camaradagem atingido na sala de aula foi crescendo ao longo do desenrolar do projeto, promovendo a interação e a entreajuda entre todos, não se sentindo qualquer tipo de constrangimento por parte dos alunos ao longo dos dias de formação. Pelo contrário, sentiu-se uma união forte entre os alunos, quase como pertencendo a um clube executivo, como sugerido por um dos alunos.

No final do projeto, mesmo antes de fazer as transcrições dos estudos estava confiante no resultado obtido, em parte pelas razões acima referidas e pela dedicação que os alunos ofereceram ao longo da formação.

Os resultados finais obtidos são extremamente satisfatórios e justificam todo o tempo dedicado ao desenvolvimento deste Projeto Educativo, fomentando assim a vontade de adaptar os estudos de forma a criar material didático específico para poder ser apresentado futuramente em situações semelhantes, nomeadamente em masterclasses de contrabaixo jazz.

## Bibliografia

### Livros

- Campbell, P. S. (1991). *Music Learning in the Ensemble Setting*. In: Patricia Shehan Campell (Ed.), *A Cross-Cultural Guide to Music Teaching* (pp. 245-275). New York: Schirmer Books.
- Hallam, Susan (2001). *Learning in Music: Complexity and diversity*. In: *Issues in the Teaching of Music* (pp. 61-75). Routledge, London ISBN 0415237181
- Glover, S & Scaife, N. (2004). *Improvising and Composing for groups*. In: *All Together! Teaching Music in Groups* (pp.79-95). London: The Associated Board of the Royal Schools of Music ISBN 1860963986
- Harris, P. & Crozier, R. (2000). *Teaching Aural Skills*. In: *The Music Teacher's Companion, A Practical Guide* (pp.59-65). London: The Associated Board of the Royal Schools of Music ISBN 9781860962196
- Ley, B. (2004). *The Art of Teaching in Groups*. In: *All Together! Teaching Music in Groups* (pp.12-22). London: The Associated Board of the Royal Schools of Music ISBN 1860963986
- Goldsby, J. (2002). *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition*. San Francisco: Backbeat Books ISBN 0879307161
- Richmond, M. (1983). *Modern walking bass technique* (Vol. 1). Ped Xing Music.
- Patitucci, J. (2005). *60 melodic etudes: for acoustic and electric bass*. : C. Fischer

- Downes, M. (2004). *The jazz bass line book*. : Advance Music
- Coolman, T. (1985). *The bass tradition: past, present, future*. : J. Aebersold
- Crook, H. (1993). *How to Improvise, an Approach to Practicing Improvisation*. Burlington: Advance Music.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music CO. ISBN 1883217040
- Bergonzi, J. (1992). *Inside improvisation series*. Burlington: Advance Music.
- Friedland, E. (1995). *Building walking bass lines*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation. ISBN 0793542049
- Stinnett, J. (1988). *Creating jazz bass lines (Vol. 42)*. : Stinnett Music.
- Busch, S. (1984). *Jazz Bass Compendium*. Burlington: Advance music

## **Teses**

- Bravo, Agnese (2011). *Jogos Didáticos para Iniciação à Prática de Orquestra de Cordas*. Tese de Mestrado em Música para o Ensino Vocacional, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Grilo, Sofia (2015). *Dalcroze: A Aplicação do Método à Iniciação do Violino em Conjunto*. Tese de Mestrado em Música para o Ensino Vocacional, Universidade de Aveiro, Aveiro.

- Braga, Sofia (2011). Aulas de Piano em Grupo na Iniciação- Um Património Musical Renovado. Tese de Mestrado em Música para o Ensino Vocacional, Universidade de Aveiro, Aveiro.

## ANEXOS

## **Anexo A – Questionário aos Alunos**

**Questionário aos participantes:**

**Estudo nº:**

**1.** Compreendeste os objetivos estabelecidos para o estudo?

Sim  Não

---

---

**2.** Sentiste Dificuldade em cumprir os objetivos ao longo do estudo?

Muita  Alguma  Pouca  Nenhuma

---

---

**3.** Sentiste que houve interação entre os participantes?

Muita  Alguma  Pouca  Nenhuma

---

---

**4.** Achas que o estudo foi cumprido coletivamente?

Sim  Não

---

---

## **Anexo B – Questionário Geral aos Professores**

**Questionário Geral aos professores:**

1. Acha pertinente o estudo em conjunto?

Sim  Não

---

---

2. Acha pertinente o estudo em conjunto do Contrabaixo na área do Jazz?

Muito  Bastante  Pouco  Nada

---

---

3. Os estudos apresentados representam ferramentas essenciais ao estudo do instrumento?

Sim  Não  Poucas  Nenhumas

---

---

4. O projeto em questão pode ajudar a desenvolver as competências individuais?

Sim  Não

---

---

5. O projeto em questão promove a interação entre os participantes?

Sim  Não

---

---

## **Anexo C – Questionário Específico aos Professores**

**Questionário específico aos professores:**

**Estudo Nº:**

1. Acha que os objetivos estabelecidos são claros e pertinentes?

Sim  Não

---

---

2. Acha que foram alcançados os objetivos?

Sim  Grande Parte  Pouco  Não

---

---

3. Acha que os alunos utilizaram os conceitos que tinham à disposição?

Sim  Grande Parte  Pouco  Não

---

---

4. Considera o estudo relevante para o projeto?

Sim  Não

---

---

## **Anexo D – Planificação Modular**

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo: 1  
Duração: 32 horas

| Conteúdos Gerais   | Conteúdos Específicos  | Metodologias de Ensino- Aprendizagem  | Instrumentos de Avaliação                                       | Recursos  |
|--|--|---|---|---|
| Repertório Jazz anos 20/30<br>Improvisação<br>Técnica Instrumental<br>Harmonia | Blues Tradicional<br>Standards I<br>Ornamentação/Variação melódica<br>Escala de Blues/Blues Licks<br>Arpejos (1,3,5 e 1,3,5,7)<br>Motivo 1235 e permutações sobre grelhas harmónicas<br>Centros tonais<br>Modos (jônio e mixolídio)<br>Motivos simples<br>Notas alvo<br><br>Escala e arpejos<br>Exercícios de técnica do repertório clássico<br>Acompanhamento a 2 e a 4 (Walking bass)<br>Utilização de notas do arpejo e cromatismos para a tónica e o quinto grau<br>Articulação e acentuação<br>Dinâmica<br>Dedilhação<br><br>Triâdes/quatríades maiores, menores e dominantes<br>Arpejos diatónicos<br>Funções tonais | Explicação/demonstração<br>Audição de temas<br>Transcrição<br>Leitura de temas e exercícios<br>Demonstração - imitação/repetição<br>Análise<br>Prática individual<br>Resolução de problemas<br>Controle de parâmetros<br>Gravação e audição crítica | Grelhas de observação<br>Trabalhos de casa<br>Provas e audições | - Instrumentos e acessórios<br>- Leitores de áudio/vídeo<br>- Gravadores de áudio/vídeo<br>- Áudios/vídeos de temas<br>- Impressora<br>- Internet |

|                                 |  |  |  |  |
|---------------------------------|--|--|--|--|
| Ritmo<br>Melodia<br>Transcrição | Inversões das triâdes<br>Progressão harmónica V - I<br><br>Swing<br>Compassos 4/4 e ¾<br>Subdivisão binária e ternária<br>Padrões/Grooves<br><br>Escala<br>Melodias simples (interpretação-articulação-dinâmica...)<br>Deslocação melódica<br>Análise melódica<br>Memorização e entoação de melodias<br><br>Frases simples<br>Melodias/harmonias simples<br>Linhas de acompanhamento (Swing)<br>Solos/motivos<br>Ritmo harmónico |  |  |  |
|---------------------------------|--|--|--|--|

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo: 2  
Duração: 32 horas

| Conteúdos gerais   | Conteúdos Específicos   | Metodologias de Ensino- Aprendizagem  | Instrumentos de Avaliação                                       | Recursos  |
|--|---|---|---|---|
| Repertório Jazz anos 30/40<br>Improvisação<br>Técnica instrumental<br>Harmonia | Jazz Blues<br>Standards II<br>Ornamentação/Variação melódica<br>Walking bass (duplos cromatismos)<br>Notas alvo (3ª e 5ª)<br>Escala de Blues/Blues licks<br>Arpejos com ornamentação<br>Aproximações diatónicas/cromáticas<br>Modos/chord scales (dórico, eólio, mixolídio b9b13)<br>Licks<br>Ligação das notas alvo<br><br>Escala e arpejos<br>Exercícios de técnica do repertório clássico<br>Trabalho de articulação<br>Trabalho de precisão rítmica<br>Trabalho de mão direita (som)<br>Articulação e acentuação<br>Dinâmica<br>Digitação (escolhas múltiplas)<br><br>Quatríades maiores, menores e dominantes<br>Arpejos diatónicos<br>Funções tonais<br>Progressões harmónicas<br>II - V - I e Vb9b13 - Im,<br>Escala menor natural | Explicação/demonstração<br>Audição de temas<br>Transcrição<br>Leitura de temas e exercícios<br>Demonstração - imitação/repetição<br>Análise<br>Prática individual<br>Resolução de problemas<br>Controle de parâmetros<br>Gravação e audição crítica | Grelhas de observação<br>Trabalhos de casa<br>Provas e audições | - Instrumentos e acessórios<br>- Leitores de áudio/vídeo<br>- Gravadores de áudio/vídeo<br>- Áudios/vídeos de temas<br>- Impressora<br>- Internet |

|             |   |  |  |  |
|-------------|---|--|--|--|
| Melodia     | Escala menor harmónica<br><br>Escala menor harmónica<br>Melodias bebop e jazz blues<br>Escala menor natural<br>Escala menor harmónica |  |  |  |
| Transcrição | Licks bebop<br>Temas bebop<br>Solos<br>Walking Bass   |  |  |  |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo

Módulo 3 – Técnica I

Duração: 16 horas

| Conteúdos Gerais  | Conteúdos Específicos | Metodologias de Ensino- Aprendizagem | Instrumentos de Avaliação | Recursos |
|---|-----------------------|--------------------------------------|---------------------------|----------|
| Módulo de apoio aos dois módulos anteriores da disciplina – conteúdos específicos a selecionar das planificações dos módulos principais |                       |                                      |                           |          |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo

Módulo: 4

Duração: 32 horas

| Conteúdos Gerais        | Conteúdos Específicos   | Metodologias de Ensino- Aprendizagem  | Instrumentos de Avaliação                                       | Recursos  |
|-------------------------|---|---|---|---|
| Repertório Jazz anos 50 |   | Explicação/demonstração<br>Audição de temas<br>Transcrição<br>Leitura de temas e exercícios<br>Demonstração - imitação/repetição<br>Análise<br>Prática individual<br>Resolução de problemas<br>Controle de parâmetros<br>Gravação e audição crítica | Grelhas de observação<br>Trabalhos de casa<br>Provas e audições | - Instrumentos e acessórios<br>- Leitores de áudio/vídeo<br>- Gravadores de áudio/vídeo<br>- Áudios/vídeos de temas<br>- Impressora<br>- Internet |
| Improvisação            | Ornamentação/Variação melódica<br>Walking bass com recurso a skips e tercinas de colcheias<br>Arpejos 1,3,5,7 e inversões<br>Todos os Modos da escala Maior em 2 ou mais digitações                             |   |   |   |
| Técnica Instrumental    | Escala menor melódica (lídio b7)<br>Escala Bebop dominante<br>Transposição de frases/motivos<br>Introdução à posição do polegar<br>Exercícios de escalas recorrendo a colcheias e tercinas de colcheias (swing) |   |   |   |
|                         | Escalas e arpejos<br>Exercícios de técnica do repertório clássico<br>Articulação e acentuação<br>Dinâmica<br>Digitações   |   |   |   |
|                         | Acordes diminutos, meio diminutos e aumentados  |   |   |   |

|             |  |  |  |  |
|-------------|--|--|--|--|
| Harmonia    | Extensões disponíveis<br>Escala menor harmônica (arpejos diatônicos, funções tonais)<br>Progressão harmônica II – V – I menor<br>Substituição tritônica                        |  |  |  |
| Ritmo       | Even eights<br>Compassos 3/4 e 7/4<br>Subdivisão binária e ternária<br>Padrões/Grooves   |  |  |  |
| Melodia     | Escala<br>Ornamentação melódica com aproximações e arpejos<br>Análise melódica<br>Escala menor melódica (lídio b7)<br>Todos os modos da escala maior<br>Escala bebop dominante |  |  |  |
| Transcrição | Temas<br>Solos<br>Transposição de motivos transcritos<br>Walking bass<br>Execução com dinâmicas e articulação originais  |  |  |  |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo 3

Duração: 32 horas

| Conteúdos gerais        | Conteúdos Específicos   | Metodologias de Ensino- Aprendizagem  | Instrumentos de Avaliação                                       | Recursos  |
|-------------------------|---|---|---|---|
| Repertório Jazz anos 60 | Blues Bebop<br>Modal<br>Hardbop<br>Standards II   | Explicação/demonstração<br>Audição de temas<br>Transcrição<br>Leitura de temas e exercícios<br>Demonstração - imitação/repetição<br>Análise | Grelhas de observação<br>Trabalhos de casa<br>Provas e audições | - Instrumentos e acessórios<br>- Leitores de áudio/vídeo<br>- Gravadores de áudio/vídeo<br>- Áudios/vídeos de temas<br>- Impressora<br>- Internet |
| Improvisação            | Escala bebop (consolidação)<br>Desenvolvimento motivos<br>Pentatônicas<br>Modos/chord scales (Alterada, Lócrio #2)<br>Escala simétrica                        | Prática individual<br>Resolução de problemas<br>Controle de parâmetros<br>Gravação e audição crítica  |   |   |
| Técnica instrumental    | Escala e arpejos<br>Exercícios de técnica do repertório clássico<br>Trabalho de articulação e acentuação<br>Dinâmica<br>Ditações<br>Introdução ao uso do arco |   |   |   |
| Harmonia                | II V paralelos<br>Turn arounds<br>Reharmonizações (substituições)<br>Execução melódica-Harmônica de temas<br>Escala menor melódica (cont.)                    |   |   |   |
|                         | Escala menor melódica (cont.)<br>Melodias hardbop e bebop avançado  |   |   |   |

|             |   |  |  |  |
|-------------|---|--|--|--|
| Melodia     | Escala menor melódica (cont.)<br>Walking bass (Continuação)<br>Notas Pedal<br>Escalas pentatônicas                    |  |  |  |
| Ritmo       | Even eights (cont.)<br>Compassos 5/4 e 7/4 (cont.)<br>Subdivisão binária e ternária<br>Padrões/Grooves<br>Polirritmos |  |  |  |
| Transcrição | Temas modais<br>Temas hardbop<br>Solos<br>Walking bass  |  |  |  |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo 6 – Técnica II  
Duração: 16 horas

| Conteúdos Gerais  | Conteúdos Específicos | Metodologias de Ensino- Aprendizagem | Instrumentos de Avaliação | Recursos |
|---|-----------------------|--------------------------------------|---------------------------|----------|
| Módulo de apoio aos dois módulos anteriores da disciplina – conteúdos específicos a selecionar das planificações dos módulos principais |                       |                                      |                           |          |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo: 7  
Duração: 32 horas

| Conteúdos Gerais     | Conteúdos Específicos   | Metodologias de Ensino- Aprendizagem  | Instrumentos de Avaliação                                       | Recursos  |
|----------------------|---|---|---|---|
| Repertório Jazz      |   | Explicação/demonstração<br>Audição de temas<br>Transcrição<br>Leitura de temas e exercícios<br>Demonstração - imitação/repetição<br>Análise<br>Prática individual<br>Resolução de problemas<br>Controle de parâmetros<br>Gravação e audição crítica | Grelhas de observação<br>Trabalhos de casa<br>Provas e audições | - Instrumentos e acessórios<br>- Leitores de áudio/vídeo<br>- Gravadores de áudio/vídeo<br>- Áudios/vídeos de temas<br>- Impressora<br>- Internet |
| Improvisação         | Pentatônicas alteradas<br>Escalas simétricas (tons inteiros e diminutas)<br>Coltrane Changes<br>Escala menor melódica (consolidação)<br>Slash chords  |   |   |   |
| Técnica Instrumental | Escalas e arpejos – todo o registo da escala 3 ou mais digitações<br>Exercícios de técnica do repertório clássico<br>Articulação e acentuação<br>Dinâmica<br>Estudos com arco<br>Afinação<br>Utilização de cordas individuais para execução de escalas e arpejos<br>Coltrane Changes<br>Extensões disponíveis (UPS) |   |   |   |

|             |  |  |  |  |
|-------------|--|--|--|--|
| Harmonia    | Escalas menor melódica (arpejos diatônicos, funções tonais)<br>Voice leading (condução melódica de cada uma das notas do acorde)<br>Rearmonizações<br>Substituição tritônica (Turn arounds)                                |  |  |  |
| Ritmo       | Even eights<br>Compassos 5/4 e 7/4<br>Subdivisão binária e ternária<br>Time shift/time change  |  |  |  |
| Melodia     | Escalas<br>Ornamentação melódica com aproximações e arpejos<br>Análise melódica<br>Escala menor melódica (lídio b7)<br>Todos os modos da escala maior<br>Escala bebop dominante- exercícios com várias soluções cromáticas |  |  |  |
| Transcrição | Temas<br>Solos<br>Transposição de motivos<br>Linhas de acompanhamento<br>Transposição de linhas de acompanhamento  |  |  |  |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo 8  
Duração: 32 horas

| Conteúdos gerais     | Conteúdos Específicos   | Metodologias de Ensino- Aprendizagem  | Instrumentos de Avaliação                                       | Recursos  |
|----------------------|---|---|---|---|
| Repertório Jazz      | Jazz-Fusão<br>Free jazz<br>Contemporâneo  | Explicação/demonstração<br>Audição de temas<br>Transcrição<br>Leitura de temas e exercícios<br>Demonstração - imitação/repetição<br>Análise | Grilhas de observação<br>Trabalhos de casa<br>Provas e audições | - Instrumentos e acessórios<br>- Leitores de áudio/vídeo<br>- Gravadores de áudio/vídeo<br>- Áudios/vídeos de temas<br>- Impressora<br>- Internet |
| Improvisação         | Pentatônicas (consolidação)<br>Upper Structures<br>Escalas simétricas<br>Séries aumentadas  | Prática individual<br>Resolução de problemas<br>Controle de parâmetros<br>Gravação e audição crítica  |   |   |
| Técnica instrumental | Escalas e arpejos<br>Exercícios de técnica do repertório clássico<br>Estudos com arco (cont.), articulação e acentuação<br>Dinâmica |   |   |   |
| Harmonia             | Reharmonizações<br>Escala menor melódica (cont.)  |   |   |   |

|             |  |  |  |  |
|-------------|--|--|--|--|
| Melodia     | Execução de temas a solo<br>Walking bass – Escala contínua<br>Escala menor melódica (cont.)<br>Escala simétrica<br>Série aumentada<br>Escala pentatônica |  |  |  |
| Ritmo       | Even eights (cont.)<br>Métricas irregulares<br>Compassos 5/4 e 7/4   |  |  |  |
| Transcrição | Linhas de acompanhamento irregulares<br>Walking bass consolidação<br>Solos   |  |  |  |

Disciplina: Instrumento – Baixo Elétrico/Contrabaixo  
Módulo 9 – Técnica III  
Duração: 16 horas

| Conteúdos Gerais  | Conteúdos Específicos | Metodologias de Ensino- Aprendizagem | Instrumentos de Avaliação | Recursos |
|---|-----------------------|--------------------------------------|---------------------------|----------|
| Módulo de apoio aos dois módulos anteriores da disciplina – conteúdos específicos a selecionar das planificações dos módulos principais |                       |                                      |                           |          |

Branca, 16 de setembro de 2013

## **Anexo E – Ficheiros Digitais**

[https://drive.google.com/drive/folders/0B4I5\\_VnLq9pVdkNXR2IyNGZtVDA?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/0B4I5_VnLq9pVdkNXR2IyNGZtVDA?usp=sharing)