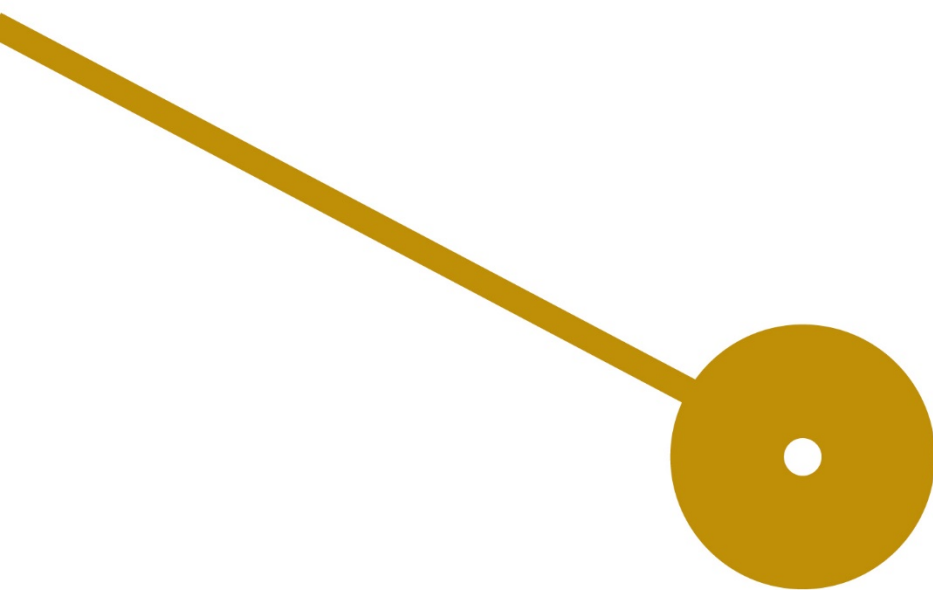


Treino auditivo como instrumento para a improvisação - Reconhecimento de progressões harmónicas

António Pedro Saramago Campos Neves

06/2018





Treino auditivo como instrumento para a improvisação - Reconhecimento de progressões harmónicas

António Pedro Saramago Campos Neves

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Jazz

Professor Orientador
Paulo Perfeito

Professor Cooperante
João Pedro Brandão

Agradecimentos

Paulo Perfeito, João Pedro Brandão, Sofia Lourenço, Carlos Azevedo, Nuno Campos, Ricardo Formoso, Demian Cabaud, Graça Silva e a todos os alunos que contribuíram para este trabalho.

Resumo

O presente relatório de estágio está baseado na minha prática educativa integrada na variante jazz do curso secundário de música do Conservatório de Música do Porto. Essa prática não se foca apenas no tipo de aula individual, mas também em aulas de combo e treino auditivo. O relatório de Estágio pretende ser uma reflexão acerca do ensino do jazz com o objectivo de melhorar os métodos de ensino deste estilo musical. O projecto de investigação foca-se na questão da importância do treino auditivo como ferramenta para a improvisação.

Na minha prática como docente de instrumento, combo e treino auditivo tenho assistido muitas vezes a uma “desvalorização” do treino auditivo por parte dos alunos. Este deve acompanhar o estudo do instrumento e não deve ser visto como algo separado deste. A importância de reconhecer e reproduzir intervalos, chordscales, reconhecer acordes, progressões harmónicas, forma bem como ser capaz de improvisar utilizando apenas a voz no sentido de se conseguir cantar o que se ouve interiormente mostra-se como uma ferramenta essencial para se ser um músico de jazz.

Palavras-chave: treino auditivo, progressões harmónicas, improvisação, jazz

Abstract

The present report is based on my educational practice integrated in the jazz variant of the secondary course of music of the Conservatory of Music of Porto. This practice focuses not only on the individual class type but also on combo lessons and ear training. The report aims to be a reflection on the teaching of jazz with the aim of improving the teaching methods of this musical style.

The research project focuses on the question of the importance of auditory training as a tool for improvisation. In my practice as an instrument teacher, combo and ear training I have often witnessed a "devaluation" of the ear training by the students. This should accompany the study of the instrument and should not be seen as something separate from this. The importance of recognizing and reproducing intervals, chordscales, recognizing chords, harmonic progressions, as well as being able to improvise using only the voice in the sense of being able to sing what we hear, is an essential tool for be a jazz musician.

Keywords: ear training, harmonic progression, improvisation, jazz

Índice

Capítulo I - Guião da Observação da Prática Musical	2
1.1 Conservatório de Música do Porto	2
1.2 A Variante Jazz	3
1.2.1 Alunos, professores e actividades	4
Capítulo II - Prática de Ensino Supervisionada	6
2 Introdução	6
2.1 Aulas Observadas	7
2.1.2 Enquadramento teórico	7
2.1.3 Tipo de observação escolhida	8
2.1.4 Reflexões acerca das aulas observadas.	10
2.2 Aulas leccionadas.	10
2.2 Reflexão acerca das aulas leccionadas.	20
Capítulo III Projecto de investigação	22
Treino auditivo: reconhecimento de progressões harmónicas/proposta de método	22
3 Introdução	22
3.1 Problemática e objectivos	23
3.2 Metodologia (investigação/acção)	26
4 Contexto teórico	27
4.1 Treino auditivo	27
4.2 Progressões harmónicas.	30
4.2.1 Sistema tonal e funções tonais	32
4.2.2 Ciclos	33
4.2.3 Dominantes secundários	34
4.2.4 Intercâmbio modal	34
4.2.5 Jazz modal	34
4.3 Comparação de métodos para o reconhecimento auditivo de progressões harmónicas	35
5 Proposta de métodos/ exercícios	35
10º ano	36
1 Progressões diatónicas com tríades maiores e menores	36
1.1 Progressões a trabalhar:	36
1.2 Exercícios:	37
1.3 Progressões diatónicas (modo maior e menor)	38

1.4 Melodias em progressões diatónicas	39
2 Progressões diatónicas com tétrades	39
2.1 Progressões a trabalhar:	40
2.2 Exercícios:	40
2.3 Progressões diatónicas com tétrades (modo maior)	41
2.4 IIm7 - V7 - Imaj7	42
2.5 Blues	51
2.6 Progressões diatónicas com tétrades (modo menor)	52
2.7 Blues menor	54
11º ano	54
1 Progressões diatónicas (continuação)	54
2 Progressões com Dominantes Secundários	54
2.1 Exercícios	55
2.2 Dominantes secundários	57
2.2.1 V7/IIm7	58
2.2.2 V7/IIIm7	58
2.2.3 V7/VIIm7	59
2.2.4 V7/IVmaj7	59
2.2.5 V7/V7	59
2.2.6 Imaj7 VI7 IIm7 V7	60
2.2.7 IIIIm7 VI7 IIm7 V7 Imaj7	60
2.2.8 Ciclo de 4ªs com acordes dominantes	61
2.3 Rhythm Changes (AABA)	61
12º ano	61
1 Progressões com dominantes secundários (continuação)	62
1.1 Exercícios	63
1.2 Progressões com dominantes secundários (IIm7/V7 e IIm7(b5)/V7) Erro! Marcador não definido.	
1.2.1 IIm7/IIm7 V7/IIm7	64
1.2.2 IIm7(b5)/IIIm7 V7/IIIm7	64
1.2.3 IIm7(b5)/VIIm7 V7/VIIm7	65
1.2.4 IIm7/IVmaj7 V7/IVmaj7	65
1.2.4 IIm7/V7 V7/V7	65
1.3 Progressões com IIm7 V7 que não resolvem para graus diatónicos	65
1.4 Progressões com movimentos cromáticos.	65

2 Acordes intermodais	66
2.1 Exercícios	66
2.2 Temas com acordes intermodais	67
3 Temas modais	67
3.1 Exercícios	67
3.2 - Exercícios de identificação de modos.	67
3.2.1 - Modos definidos com 7 ^{as} maiores	68
3.2.2 - Lista de temas modais	68
6 Conclusão	68
Parte IV Reflexões finais	68
Bibliografia	69
Anexos	69
Anexo 1 - observações	69

Índice de figuras

Fig. 1 - Tétrades diatónicas na tonalidade de dó maior e respectivas funções tonais	2
Fig. 2 - Resolução do trítono	2
Fig. 3 - Ciclo de 5 ^{as} descendentes	3
Fig. 4 - Ciclo de 5 ^{as} descendentes em dó maior	4
Fig. 5 - Ciclo de 5 ^{as} descendentes em dó menor	6
Fig. 6 - Progressão IIm7-V7-Imaj7 em dó maior	6
Fig. 7 - Excerto do tema “Autumn Leaves”	7
Fig. 8 - Dominantes secundário na tonalidade de dó maior	7
Fig. 9 - Dominantes secundário na tonalidade de dó maior	8
Fig. 10 - IIm7 V7 para graus diatónicos na tonalidade de dó maior e respectivas substituições tritónicas (Excerto do livro Jazz Composition Theory and practice de Ted Pease)	10
Fig. 11 - Tabela de acordes intermodais na tonalidade de dó maior	10
Fig. 12 - “Maiden Voyage”	20
Fig. 13 - Notação indicativa dos graus dos acordes em dó maior	22
Fig. 14 - Progressões diatónicas no modo maior e menor	22
Fig. 15 - Exemplos de melodias para entoar em progressões diatónicas no modo maior	22
Fig. 16 - Progressões diatónicas com tétrades (modo maior)	23
Fig. 17 - Exemplos de melodias para entoar na progressão IIm7-V7- Imaj7	26
Fig. 18 - Progressão de blues	27
Fig. 19 - Progressões diatónicas com tétrades (modo menor)	27
Fig. 20 - “Equinox”	30
Fig. 22 - V7/IIm7	32
Fig. 23 - V7/ IIIIm7	33
Fig. 24 - V7/IVIm7	34
Fig. 25 - V7/IVmaj7	34
Fig. 25 - V7/V7	34
Fig. 26 - Imaj7 VI7 IIm7 V7	35
Fig. 27 - IIIIm7 VI7 IIm7 V7 Imaj7	35
Fig. 28 - Ciclo de 4 ^{as} com acordes dominantes	36
Fig. 29 - Progressão da estrutura Rhythm Changes (AABA)	36
Fig. 30 - IIm7/IIm7 V7/IIm7	36
Fig. 31 - IIm7/IIm7 V7/IIm7	37
Fig. 32 - IIm7(b5) /VIm7 V7/VIm7	38

Fig. 33 - IIm7/IVmaj7 V7/IVmaj7	39
Fig. 34 - IIm7/V7 V7/V7	39
Fig. 36 - "Tune up" (Miles Davis)	40
Fig. 37 - Voicings formados por duas 7 ^{as} maiores	40

Introdução

O objectivo principal do presente trabalho é a reflexão sobre o ensino do jazz com especial focalização na disciplina de treino auditivo e sua importância. Muitas vezes a falta de conhecimento harmónico, da forma, de sintaxe, a visão “mecânica” do instrumento pode limitar os alunos em termos de capacidade para improvisar. O treino auditivo mostra-se como uma ferramenta importante que conduz a uma abordagem da improvisação e da música de uma forma mais “orgânica” e natural. Partindo de uma visão transversal relativamente às disciplinas que constituem o curso secundário de música da variante jazz do Conservatório de Música do Porto pretende-se perceber de que modo o treino auditivo pode melhorar a formação dos alunos fornecendo-lhes ferramentas importantes para a prática da improvisação. Neste sentido proponho-me elaborar uma proposta de método de treino auditivo com um enfoque especial no reconhecimento de progressões harmónicas típicas do idioma do jazz com base na minha experiência como performer, professor desta disciplina e outras disciplinas tendo em consideração a troca de experiências e opiniões com outros profissionais do ensino. O trabalho está dividido em três partes: a primeira parte diz respeito ao contexto onde se dá a prática de ensino, contextualizando a escola, a comunidade educativa, o curso de jazz, as actividades, etc. A segunda parte diz respeito à prática educativa propriamente dita e reflexão acerca desta. A terceira parte é um projecto de investigação que tem como objectivo a elaboração de uma proposta de método de reconhecimento de progressões harmónicas inserido na disciplina de treino auditivo.

Capítulo I - Guião da Observação da Prática Musical

Como aluno do presente Mestrado a prática ensino supervisionada, as observações e o projecto de intervenção foram realizadas no Conservatório de Música do Porto. Embora eu seja docente nesta Instituição, a razão dessa escolha prende-se com o facto de o curso secundário de Jazz do Conservatório de Música do Porto ser a única oferta de ensino de jazz de nível secundário no Porto. As outras ofertas educativas que existem no país são os cursos profissionais de instrumentista de jazz no Conservatório de música da JOBRA, Conservatório de Música de Coimbra e Escola Profissional da Bem-posta em Portimão.

A natureza do tema que quis desenvolver fez com que eu escolhesse observar vários tipos de aulas: aulas de instrumento, aulas de combo e aulas de formação musical.

1.1 Conservatório de Música do Porto

O Conservatório de Música do Porto comemorou em 2017 o seu Centésimo aniversário e tem vindo a mostrar-se como uma referência nacional no Ensino Artístico Especializado da Música tal como demonstra a missão a que se propõe: “garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos”. Situado no centro da cidade do Porto, tem tido um enorme impacto não só na sua zona geográfica mas também em toda a cidade, abrangendo também vários concelhos e municípios.

Nesta instituição trabalham cerca de 200 profissionais, entre docentes e não docentes e estão matriculados mais de 1000 alunos.

Articula diversos níveis de ensino apresentando uma oferta educativa que vai desde o primeiro ciclo até ao ensino secundário integrando os regimes integrado, articulado e supletivo: 1º Ciclo/Iniciação; Curso Básico de Música; Curso Secundário de Música; Curso Secundário de Canto; Curso Livre.

Tendo como base a missão a que se propõe esta instituição as suas linhas orientadoras são:

a) A preparação dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos, no ensino superior, para a entrada no mercado de trabalho, em profissões de nível intermédio e para o desenvolvimento cultural do indivíduo, numa perspectiva de formação integral.

b) A formação específica do aluno, proporcionando-lhe o conhecimento e domínio das diversas áreas que integram a sua formação musical. Esta deverá contemplar uma sólida formação ao nível da prática instrumental, uma aprofundada formação teórico - prática ao nível das ciências musicais, uma elevada capacidade de leitura musical, um domínio interpretativo de diferentes géneros e estilos musicais, familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua interpretação; prática continuada de música de conjunto. (Porto, 2015)

1.2 A Variante Jazz

Situado no centro da cidade do Porto, o Conservatório é uma instituição com um significativo impacto não apenas na sua zona geográfica, como em toda a cidade e nos concelhos limítrofes, garantindo através das suas inúmeras atividades, uma presença destacada na vida cultural de toda a região. Como escola pública do ensino vocacional da música, o Conservatório assinala também o seu papel destacado no contexto do ensino artístico nacional. Este estatuto tem sido defendido através das sucessivas gerações de professores e alunos que vêm construindo a sua história.

A partir de 15 de setembro de 2009, mercê de obras de requalificação e ampliação, inseridas no projeto-piloto de requalificação das escolas, levado a cabo pela “Parque Escolar”, esta instituição quase centenária passou a ocupar a ala poente do edifício até então ocupado unicamente pela Escola Secundária Rodrigues de Freitas, e ainda um edifício construído de raiz, onde se situam os auditórios, a biblioteca, as instalações do 1o Ciclo e outros equipamentos de apoio, imprescindíveis a este tipo de ensino.

As novas instalações do CMP estão devidamente adaptadas ao ensino da música, privilegiando o isolamento acústico das salas e uma diferente caracterização de vários tipos de espaços, de acordo com o tipo de utilização, número de alunos, instrumento, grupo, aulas de formação vocacional ou geral. Embora com uma ocupação por vezes intensiva de salas e auditórios, podemos considerar que as salas específicas respondem às necessidades atuais de uma escola deste tipo.

O auditório foi inaugurado a 13 de abril de 2009, contando atualmente com o equipamento de luz e som em pleno funcionamento. O mesmo se passa com o estúdio de gravação. Existem para além disso espaços próprios e condignos para a Direção, os Serviços Administrativos, as salas de professores, os gabinetes dos Departamentos, do pessoal não docente, os espaços de convívio, e outros.

O jazz está presente no Conservatório desde os anos 90 na disciplina de opção de combo. Lecionada inicialmente pelo professor Paulino Garcia actualmente é o professor Paulo Carvalho que leciona juntamente com o professor João Pedro Brandão esta disciplina. A criação da Orquestra de Jazz do Conservatório contribuiu também para que houvesse um maior interesse pelo jazz por parte dos alunos e da comunidade.

Em 2011 abriu o curso livre de instrumento e canto jazz como resultado da parceria entre a direcção do Conservatório e a Associação Porta-Jazz. A oferta em termos de cursos Superiores de jazz no nosso país tem vindo a crescer. Em 2001 a Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo abriu o primeiro curso de performance em jazz da Península Ibérica. Actualmente existem 4 Instituições Superiores que oferecem licenciaturas em jazz.

Com vista à continuação dos estudos para ensino superior na área do jazz foi criado em 2012 a Variante Jazz do Curso Secundário de Instrumento e de Canto no Conservatório de Música do Porto. Este curso secundário foi resultado do esforço e entendimento entre o Director do Conservatório, Moreira Jorge, e entre os professores de jazz do CMP e a associação Porta-Jazz (representada pelo professor Joao Pedro Brandão)

No variante jazz as disciplinas são comuns à vertente clássica com excepção de instrumento (jazz), combo, orquestra e acompanhamento e improvisação (disponível também para os pianistas clássicos.

O treino auditivo foi incorporado recentemente no currículo de Acompanhamento com o objectivo de melhorar a prestação dos alunos.

Apesar de ainda não ser uma disciplina oficial da variante Jazz, o treino auditivo como disciplina tem uma importância de grande destaque na formação de um músico de jazz, o que fez com que os professores da variante, juntamente com a direcção, concordassem em que as aulas de acompanhamento (leccionadas por mim) passassem ser também aulas de treino auditivo.

As disciplinas de acompanhamento e improvisação e instrumento de tecla e a classe de Combos do continua a estar disponível para os alunos do ensino básico e secundário de Clássico funcionando como preparação e motivação para um possível ingresso na Variante de Jazz. A Orquestra de Jazz integra alunos da Variante de Jazz e da Variante Clássica.

1.2.1 Alunos, professores e actividades

Actualmente a variante Jazz oferece os seguintes cursos: Canto, Saxofone, Flauta, Trompete, Trombone, Piano, Guitarra, Contrabaixo e Percussão (Vibrafone / Bateria). Estes funcionam

em regime integrado e supletivo. Tendo começado apenas com os cursos de saxofone, piano e canto, a adesão dos alunos aos cursos da variante Jazz tem vindo a aumentar. Contudo nota-se ainda alguma desconfiança dos encarregados de educação e dos próprios alunos relativamente ao curso no que diz respeito às saídas profissionais e à preparação para o ensino superior.

As actividades que dizem respeito à Variante Jazz para além de serem importantes na formação dos alunos, uma vez que os colocam em situações de performance, têm uma componente de divulgação e esclarecimento junto dos outros alunos do CMP, encarregados de educação e professores. Essas actividades continuam a serem desenvolvidas pela Orquestra de jazz e pelas classes de combo, mas cresceram significativamente com a criação da variante Jazz e com o envolvimento do restante corpo docente da variante.

Essas actividades incluem apresentações regulares dos combos e da Orquestra da variante como resultado de parcerias feitas pelo Conservatório com outras instituições como: Associação Porta-jazz, Casa da Música, Fundação Eng. António de Almeida, Câmara Municipal do Porto, Associação dos Amigos do Conservatório, Igreja de Cedofeita, Junta de Freguesia; Águas do Douro e Paiva; sem esquecer outras instituições, museus, escolas, fundações;

Uma das actividades mais significativas é o “Jazz no CMP”. Indo já na sua 5ª edição o “Jazz no CMP” é um evento que inclui vários concertos dos alunos e é de certa forma uma amostra do trabalho que está a ser desenvolvido com estes. Existe também um concerto dos professores e da Orquestra de Jazz.

Outra das actividades são as *Jam sessions* que acontecem semanalmente no Piano Bar do CMP. Esta actividade é uma iniciativa dos próprios alunos. Apesar do carácter informal, é uma actividade importante pois é um “laboratório” de troca de experiências musicais entre os alunos onde se pode mostrar o trabalho desenvolvido aos outros alunos, professores, familiares e amigos.

Capítulo II - Prática de Ensino Supervisionada

2 Introdução

Na minha prática pedagógica tentei que as minhas observações abrangessem várias disciplinas. Calculei que desta forma poderia ficar com uma ideia mais clara acerca das práticas educativas do ensino do jazz na Instituição onde leciono. Deste modo observei aulas individuais de instrumento (saxofone, piano, voz e bateria) mas também aulas colectivas (combo e formação musical). Outras das razões da diversidade de aulas observadas foi o facto de o objectivo deste trabalho ser a reflexão acerca do papel e importância do treino auditivo como disciplina essencial para a formação de um músico de jazz no sentido de lhe fornecer ferramentas sólidas para a prática da improvisação.

A Variante Jazz insere-se no Curso Secundário de Instrumento e de Canto. Os alunos da variante têm disciplinas de tronco comum com os colegas do clássico sendo as únicas disciplinas específicas da variante Jazz o instrumento, instrumento de tecla e classes de conjunto (onde se inclui a disciplina de combo). Devido à forma como o curso está organizado não há uma disciplina específica de Treino Auditivo para os alunos de jazz à semelhança da Formação Musical para os alunos do clássico. Claro que muitos dos assuntos abordados nas aulas de Formação Musical são transversais aos alunos do tronco comum, contudo há certas especificidades, conteúdos que se prendem com a natureza do jazz que deveriam ser trabalhadas com os alunos da variante jazz. Apesar de haver um esforço entre os professores para que as aulas de Formação Musical sejam transversais aos alunos de clássico e jazz nota-se que a falta de ferramentas específicas trabalhadas numa disciplina de Treino Auditivo direccionada para o jazz é uma lacuna que se deve tentar ultrapassar. A impossibilidade de acrescentar novas disciplinas ao curso fez com que a direcção pedagógica e os professores da Variante Jazz chegassem a acordo para que as horas de acompanhamento (dadas por mim) fossem dedicadas também ao Treino Auditivo (dadas por mim também) para colmatar a não existência desta disciplina no curso. Outras das razões desta decisão prende-se com o facto de muitas vezes os professores de instrumento “perderem” tempo nas aulas com questões que deveriam ser abordadas em aulas de Treino Auditivo. As aulas de acompanhamento no jazz prendem-se com questões musicais em que o aluno deverá estar preparado para reagir em tempo real ao que o professor faz. Um pouco como se o professor acompanhador fizesse o papel da “banda”. Esta questão de o aluno conseguir reagir ao que se passa é essencial no jazz pois como música improvisada que é, esta “vive” desta relação de

acção-reacção no momento de improvisar. A reacção em tempo real ao que se passa pressupõe um trabalho grande de preparação. Esse trabalho é feito na disciplina de Treino Auditivo onde são dados aos alunos diversas ferramentas auditivas essenciais à formação de um músico de jazz: reconhecer e reproduzir, intervalos, acordes, chordscales¹, perceber como funcionam as progressões harmónicas, perceber as diferentes estruturas formais dos temas, etc.

Desta forma a decisão de criar horas dedicadas ao treino auditivo aconteceu para colmatar as necessidades específicas dos alunos da Variante Jazz.

2.1 Aulas Observadas

2.1.2 Enquadramento teórico

“A observação de situações educativas continua a ser um dos pilares da formação de professores (...), demonstrando a investigação que não há um modelo de bom professor, mas sim uma infinidade de modelos possíveis” (Estrela, 1986, p. 61).

A observação neste contexto é segundo Rui Bessa, um processo que serve para recolher dados, informações. A observação tem várias funções:

Função descritiva: Observa-se para descrever uma situação um fenómeno; Função formativa: Observa-se para retroagir (agir sobre coisas já existentes) o que visa a formação; Função avaliativa: Observa-se para avaliar, avalia-se para se decidir e decide-se para agir; Função heurística: Observa-se para fazer emergir hipóteses pertinentes e encontrar soluções.

A observação permite nos entre outras coisas:

Reconhecer e identificar fenómenos

Aprender relações sequenciais e causais

Ser sensível às relações dos alunos

Pôr problemas e verificar soluções

Recolher objectivamente a informação, organiza-la e interpretá-la

Situar-se criticamente face aos modelos existentes

Realizar a síntese entre teoria e prática

¹ Escala que corresponde a determinado tipo de acorde

2.1.3 Tipo de observação escolhida

Existem 3 tipos de observações: ocasional, sistemática e naturalista.

A observação *ocasional* é aquela que é realizada pela escolha do observador. Tem como objectivo um momento específico da interacção dos indivíduos ou um momento específico de um fenómeno, resultando no registo dos incidentes ocasionais verificados pelo observador. São registados comportamentos que são considerados característicos de um aluno, professor ou por serem pouco habituais. Este tipo oferece problemas de objectividade e requer descrições detalhadas.

A observação sistemática é um método de anotação de observações “orientado para a recolha de dados susceptíveis de tratamento quantitativo” (Paquay, 1974, citado por Estrela, 1994, p. 40).

Esses dados dividem-se em duas formas: *sistemas de sinais* e *sistemas de categorias* “de sinais, quando os comportamentos são objecto de um só registo, num dado período de observação, mesmo que aconteçam mais que uma vez.” (Medley & Mitzel, 1963, citado por Estrela, 1994, p. 40).

A observação Naturalista realiza-se em meio natural e descreve as circunstâncias e comportamentos dos indivíduos e situações através de um observador distanciado e pouco influente no meio que está a observar. Esta forma de observação privilegia a descrição dos comportamentos do observado e da situação.

A observação naturalista para essa descrição biográfica, define esta técnica com quatro princípios:

- 1 Não é uma observação extremamente rigorosa ou selectiva
2. Tem como preocupação a precisão da situação, isto é, a apreensão de um comportamento inserido na situação em que se produziu, a fim de se reduzirem ao mínimo as dúvidas referentes à sua interpretação.
3. Pretende estabelecer «biografias» compostas por um grande número de unidades de comportamento que se fundem umas nas outras.

4. A continuidade é um dos princípios de base que possibilita uma observação correcta não podendo fazer interpretações meramente circunstanciais, mas inseridas num todo contextual.

(Estrela, 1994, p. 46).

Existem dois modos de observação naturalista tendo em conta o posicionamento ocupado pelo observador:

1 Observação Naturalista participante: o observador integra-se nas actividades dos sujeitos cujo comportamento observa, interferindo assim no campo observado. Mas esta participação não deve prejudicar a observação; corresponde àquela em que o observador pode participar, de algum modo, na actividade do observado, sem, contudo, perder a integridade do seu papel de observador.

2 Observação Naturalista não participante: o observador não interfere no campo observado, isto é, nas actividades que observa tentando “contaminar” o menos possível o ambiente em que se insere.

A observação naturalista procura ou funciona como um sistema de registo de dados, procurando:

- a) - que o observador registe tudo o que acontece num dado momento, sem pensar na maior ou menor importância que os acontecimentos poderão ter nesse momento – esta análise só deverá ser feita posteriormente ao registo;
- b) - O observador não deverá ser influenciado pela sua própria observação ou avaliação do que está acontecendo no momento de registo.

O tipo de observação que escolhi relativamente às aulas que observei foi a observação Naturalista não participante. Escolhi este tipo de observação pois o objectivo é observar o(s) aluno(s) no seu meio natural (sala de aula) tentando interferir o menos possível no meio ambiente de maneira a não adulterar a relação professor-aluno e o decorrer da aula.

Como instrumento de registo das actividades utilizei uma grelha de fim aberto. Ele tipo de grelha permite-nos obter uma ideia do que acontece numa sala de aula através do registo dos

principais acontecimentos observado. O objectivo é registar a maior quantidade possível de informação para obter um “retrato” da aula observada

2.1.4 Reflexões acerca das aulas observadas.

Das várias aulas que observei o que me chamou mais à atenção foi a relação saudável que há entre professor e aluno. O carácter por vezes informal, mas sério e comprometido entre aluno e professor penso que contribui para uma proximidade entre professor e aluno e mostra-se como um factor de confiança e motivação.

Notei também que as aulas estavam bem planificadas e adequadas ao nível dos alunos havendo um trabalho de continuidade de uma aula para a outra.

Em todas as aulas observadas os professores souberam motivar os alunos reforçando-os positivamente, mas também souberam chamar-lhes à atenção e repreendê-los na devida altura. Outro aspecto importante nas aulas observadas foi o conhecimento e a observação de certas estratégias de ensino aplicadas pelos professores cooperantes que eu desconhecia. Essas estratégias são transversais ao ensino do jazz. Há certos assuntos, certos conceitos, certas ferramentas que todos os alunos de jazz devem dominar independentemente do seu instrumento.

2.2 Aulas leccionadas.

Conservatório de Música do Porto

8 de Maio e 5 de junho de 2018

Professor Supervisor: Paulo Perfeito

Professor Cooperante: João Pedro Brandão (CMP)

Disciplina: Combo (11º ano)

Alunos do Curso Secundário de Música Variante jazz, regime integrado.

Docente da disciplina: Professor João Pedro Brandão

Alunos: Rodrigo Carneiro (guitarra), Pedro Andrade (guitarra), Francisco Silva (saxofone) Tiago (Saxofone), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra (piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)

Contextualização

As aulas de combo funcionam com alunos do regime integrado do 11º ano. Por falta de alunos da variante jazz por vezes há a colaboração de alunos da variante clássica como é o caso do contrabaixista deste combo.

Recursos

1 bateria, 1 piano, 1 contrabaixo, 1 vibrafone, 2 guitarras eléctricas, 1 amplificador de guitarra, 1 amplificador de baixo, 2 saxofones alto, 1 teclado e estantes.

As aulas que lecionei foram aulas de combo do 11º ano do curso da variante Jazz do Conservatório de Música do Porto.

Nestas planificações tentei sempre ser rigoroso no que diz respeito a haver coerência entre os objectivos específicos, as estratégias de ensino e as actividades de aprendizagem. Deste modo tentei que os alunos não se sentissem frustrados relativamente ao sucesso das actividades de aprendizagem. Tentei também no que diz respeito ao nível de dificuldade das actividades de aprendizagem "apontar" para o nível médio da turma não deixando contudo de ter actividades com maior ou menor grau de dificuldade no caso de ser necessário.

Escolhi planificar e leccionar estas aulas com o objectivo de perceber como se pode aplicar na prática conteúdos que se trabalham na disciplina de treino auditivo. Colocar os alunos em situações em que têm de reagir em tempo real, relacionando conhecimentos já adquiridos parece-me de grande importância na prática da música jazz. Este tipo de música "vive" essencialmente da interacção, da comunicação entre os músicos e para tal acontecer é necessário ter conhecimentos sólidos acerca de harmonia, escalas, ritmo, etc.

Neste sentido elaborei uma série de exercícios que podemos dividir em duas partes tendo em conta o tempo de reação dos alunos: Numa primeira fase os alunos têm o tempo que quiserem para reconhecerem auditivamente o que é tocado e reagirem. Numa segunda fase têm de tentar reagir em tempo real

Glossário:

Voicings²

² forma de distribuir as notas de um acorde

Arpejos³
Chordtones

Aula 1

ESCOLA	Conservatório de Música do Porto
CURSO	Variante jazz
DOCENTE	João Pedro Brandão
AULA	Combo
TURMA	11º ano (regime Integrado)
DATA	5/6/2018
DURAÇÃO	45 minutos (14:20 - 15:05)
Conteúdo	Modos escala maior, menor melódica (1º e 4º) e menor harmónica (1º e 5º) Voicings/chordscales/arpejos Treino auditivo Improvisação
Objectivos gerais	Consolidar conhecimentos já adquiridos. Desenvolver o treino auditivo a partir de conhecimentos já adquiridos
Objectivos específicos	Reconhecimento de voicings característicos de modos já estudados. Reconhecimento e reprodução de chordtones
Estratégias de ensino	Reprodução de chordscales a partir da audição de acordes Reconhecimento e reprodução de chordtones a partir da audição de voicings

³ Notas de um acorde tocadas separadamente

<p>Actividades de aprendizagem</p>	<p>O aluno irá ouvir determinado acorde. Deverá identificar o tipo de acorde e relacioná-lo com o respectivo modo. Para tal deverá cantar uma nota e ir “descobrir” as próximas notas da escala, tentando cantar por graus conjuntos. Numa segunda fase deverá fazer o mesmo procedimento, mas agora no instrumento. (exercício 1 - aproximadamente 20min)</p> <p>O aluno irá ouvir um voicing e terá de cantar e identificar a nota mais aguda deste voicing. Numa segunda fase deverá fazer o mesmo, mas no instrumento (exercício 2 - aproximadamente 20 min)</p>
---	--

Aula 2

ESCOLA	Conservatório de Música do Porto
CURSO	Variante jazz
DOCENTE	João Pedro Brandão
AULA	Combo
TURMA	11º ano (regime Integrado)
DATA	8/5/2018
DURAÇÃO	45 minutos (15:20 - 16:00)
Conteúdo	<p>Modos escala maior, menor melódica e harmónica</p> <p>Escala de blues</p> <p>Voicings/Chordtones</p> <p>Progressões harmónicas</p> <p>Treino auditivo</p> <p>Improvisação</p>

Objectivos gerais	Consolidar conhecimentos já adquiridos. Desenvolver o treino auditivo a partir de conhecimentos já adquiridos.
Objectivos específicos	Reconhecimento e reprodução de chordtones Identificação/reacção a progressões harmónicas
Estratégias de ensino	Audição e reprodução de chordtones Improvisação sobre progressões harmónicas desconhecidas
Actividades de aprendizagem	<p>O aluno irá ouvir um voicing e em seguida duas notas. Terá de cantar e depois tocar essas duas notas deste voicing (exercício 3 - aproximadamente 20 min)</p> <p>Uma grelha harmónica será tocada pelo professor (ao piano). Os alunos terão de reconhecer em tempo real qual o acorde e improvisar sobre ele. A determinada altura o professor muda de acorde cabendo ao próximo aluno “descobrir” o novo acorde e improvisar sobre ele. (exercício 4 - aproximadamente 10min)</p> <p>Igual ao exercício anterior mas agora será o aluno que improvisará sobre um modo à sua escolha .(neste caso será aconselhável manter uma nota pedal e os alunos vão mudando de modo) (exercício 4.1 - aproximadamente 10 min)</p> <p>Opinião dos alunos acerca dos exercícios</p>

Aula 3

ESCOLA	Conservatório de Música do Porto
CURSO	Variante jazz
DOCENTE	João Pedro Brandão
AULA	Combo
TURMA	11º ano (regime Integrado)
DATA	8/5/2018
DURAÇÃO	45 minutos (16:15 - 17:00)

Conteúdo	<p>Modos escala maior, menor melódica e harmónica</p> <p>Escala de Blues</p> <p>Imitação de frases</p> <p>Interacção.</p> <p>Treino auditivo</p> <p>Improvisação</p>
Objectivos gerais	<p>Consolidar conhecimentos já adquiridos.</p> <p>Desenvolver o treino auditivo a partir de conhecimentos já adquiridos</p>
Objectivos específicos	<p>Reconhecimento e reprodução de pequenos fragmentos melódicos.</p>
Estratégias de ensino	<p>Audição e imitação de pequenos fragmentos melódicos.</p> <p>Desenvolvimento de ideias musicais</p> <p>Interacção</p>
Actividades de aprendizagem	<p>O aluno ouvirá uma frase e terá de a reproduzir no instrumento. (exercício 5 e 6 - aproximadamente 15 min)</p> <p>Improvisação de frases numa estrutura de blues. Professor toca uma frase (frases curtas no início e ir aumentando o tamanho e tessitura das frases) e os alunos imitam.</p> <p>Numa segunda fase serão os alunos a improvisarem as frases (exercício 7 - aproximadamente 10 min)</p> <p>Reacção e desenvolvimento de ideias musicais. Neste exercício os alunos terão de reagir musicalmente às ideias musicais dos colegas. Durante 2 ou 4 compassos um aluno improvisa e o aluno seguinte terá de incorporar no seu fraseado a ideia musical do colega. (exercício 8,9 e 10 - aproximadamente 10 min)</p> <p>Opinião dos alunos acerca dos exercícios</p>

Aula 4

ESCOLA	Conservatório de Música do Porto
---------------	----------------------------------

CURSO	Variante jazz
DOCENTE	João Pedro Brandão
AULA	Combo
TURMA	11º ano (regime Integrado)
DATA	5/6/2018
DURAÇÃO	45 minutos (14:20 - 15:05)
Conteúdo	Modos escala maior, menor melódica (1º e 4º) e menor harmónica (1º e 5º) Voicings/chordscales/arpejos Treino auditivo Improvisação
Objectivos gerais	Consolidar conhecimentos já adquiridos. Desenvolver o treino auditivo a partir de conhecimentos já adquiridos
Objectivos específicos	Reconhecimento de voicings característicos de modos já estudados. Reconhecimento e reprodução de chordtones
Estratégias de ensino	Reprodução de chordscales a partir da audição de acordes Reconhecimento e reprodução de chordtones a partir da audição de voicings
Actividades de aprendizagem	O aluno irá ouvir determinado acorde. Deverá identificar o tipo de acorde e relacioná-lo com o respectivo modo. Para tal deverá cantar uma nota e ir “descobrir” as próximas notas da escala, tentando cantar por graus conjuntos. Numa segunda fase deverá fazer o mesmo procedimento, mas agora no instrumento. (exercício 1 - aproximadamente 20min) O aluno irá ouvir um voicing e terá de cantar e identificar a nota mais aguda deste voicing. Numa segunda fase deverá fazer o mesmo, mas no instrumento (exercício 2 - aproximadamente 20 min)

Aula 5

ESCOLA	Conservatório de Música do Porto
CURSO	Variante jazz
DOCENTE	João Pedro Brandão
AULA	Combo
TURMA	11º ano (regime Integrado)
DATA	5/6/2018
DURAÇÃO	45 minutos (15:20 - 16:00)
Conteúdo	Modos escala maior, menor melódica (1º e 4º) e menor harmónica (1º e 5º) Voicings/Chordtones Intervalos Progressões harmónicas Treino auditivo Improvisação
Objectivos gerais	Consolidar conhecimentos já adquiridos. Desenvolver o treino auditivo a partir de conhecimentos já adquiridos.
Objectivos específicos	Reconhecimento e reprodução de chordtones Identificação/reacção a progressões harmónicas
Estratégias de ensino	Audição e reprodução de chordtones Improvisação sobre progressões harmónicas desconhecidas

Actividades de aprendizagem	<p>O aluno irá ouvir uma sequência de duas notas e terá de as cantar e depois tocá-las no instrumento (exercício 3 - aproximadamente 20 min)</p> <p>Sobre um determinado acorde um aluno improvisa uma frase, cantando-a. Em seguida terá de a tocar no instrumento. Fazer o mesmo exercício, mas desta vez tocando primeiro no instrumento e depois cantando (exercício 4 -aproximadamente 10min).</p> <p>Uma grelha harmónica será tocada pelo professor ou pela secção rítmica. Os alunos terão de reconhecer em tempo real qual o acorde e improvisar sobre ele. A determinada altura o professor muda de acorde cabendo ao próximo aluno “descobrir” o novo acorde e improvisar sobre ele. (exercício 5 - aproximadamente 10 min)</p>
------------------------------------	--

Aula 6

ESCOLA	Conservatório de Música do Porto
CURSO	Variante jazz
DOCENTE	João Pedro Brandão
AULA	Combo
TURMA	11º ano (regime Integrado)
DATA	5/6/2018
DURAÇÃO	45 minutos (16:15 - 17:00)
Conteúdo	<p>Modos escala maior, menor melódica e harmónica</p> <p>Escala de Blues</p> <p>Imitação de frases</p> <p>Interacção.</p> <p>Treino auditivo</p> <p>Improvisação</p>

Objectivos gerais	Consolidar conhecimentos já adquiridos. Desenvolver o treino auditivo a partir de conhecimentos já adquiridos
Objectivos específicos	Reconhecimento e reprodução de pequenos fragmentos melódicos.
Estratégias de ensino	Audição e imitação de pequenos fragmentos melódicos. Desenvolvimento de ideias musicais Interacção
Actividades de aprendizagem	<p>O aluno ouvirá uma frase. Terá de a cantar e depois reproduzi-la no instrumento. (exercício 6. - aproximadamente 15 min)</p> <p>Igual ao exercício anterior, mas desta vez serão os alunos a improvisarem as frases. (exercício 7 - aproximadamente 10 min)</p> <p>Reacção e desenvolvimento de ideias musicais. Neste exercício os alunos terão de reagir musicalmente às ideias musicais dos colegas. Durante 2 ou 4 compassos um aluno improvisa e o aluno seguinte terá de incorporar no seu fraseado a ideia musical do colega. (exercício 8,9 e 10 - aproximadamente 10 min)</p>

Parâmetros de avaliação para as 6 aulas leccionadas

Parâmetros de avaliação no domínio técnico artístico	Descrição dos níveis de desempenho			
	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom
Identifica o que ouve	Não identifica/ tem muita dificuldade	Identifica com alguma dificuldade	Identifica de maneira satisfatória	Identifica com destreza
Entoa o que ouve	Não entoa/tem muita dificuldade	Entoa com alguma dificuldade	Entoa de maneira satisfatória	Entoa com destreza

Reproduz no instrumento o que ouve	Não reproduz o que ouve/tem muita dificuldade	Reproduz com alguma dificuldade	Reproduz de maneira satisfatória	Reproduz com destreza
Relaciona o que ouve com conhecimentos já adquiridos	Não relaciona/tem muita dificuldade	Relaciona com alguma dificuldade	Relaciona de forma satisfatória	Relaciona com destreza.
Criatividade	Não é minimamente criativo	Tem alguma criatividade	É satisfatoriamente criativo	É muito criativo
Interacção (interacção no domínio da improvisação)	Não interage	Interage de forma suficiente	Interage satisfatoriamente	Interage muito.
Parâmetros de avaliação no domínio comportamental	Descrição dos níveis de desempenho			
	Insuficiente	Suficiente	Bom	
Assiduidade e pontualidade	Não é assíduo nem pontual	É assíduo, mas pouco pontual	É assíduo e pontual	
Atenção/inrteresse	Desinteressado. Não questiona	Interessado. Não questiona	Interessado. Questiona	

2.2 Reflexão acerca das aulas leccionadas

Nestas 6 aulas que leccionei tentei em primeiro lugar elaborar os exercícios de maneira a “apontar” para o meio da turma em termos de graus de dificuldade. Embora os alunos sejam todos do mesmo ano, existem sempre disparidades no que diz respeito à forma como os alunos ouvem e o que sabem em termos teóricos e práticos. Contudo os exercícios eram bastante “elásticos” no sentido de os poder adaptar a alunos mais ou menos avançados em termos de treino auditivo. Tentei neste sentido que os exercícios propostos estimulassem os alunos no sentido de reforçar a sua auto-estima. Por exemplo no exercício de audição e imitação de frases estas eram adaptadas consoante o nível do aluno (pequenos motivos de 2 ou 3 notas e por graus conjuntos para os alunos de nível iniciado e frases com mais notas e com alguns saltos melódicos a resolver por graus conjuntos descendentes para alunos mais avançados). No primeiro exercício de audição e reconhecimento de chordscales a partir de um acorde organizei os voicings por graus de dificuldade: primeiro voicings em posição fechada e só com fundamental, 3ª, 5ª e 7ª, depois com inversões na mão direita, depois com extensões). No início da aula expliquei os exercícios a realizar e coloquei os alunos em semicírculo à minha frente para ter uma visão geral da turma e como os exercícios a realizar são feitos à vez esta disposição parece ser a mais acertada.

Dada a natureza da disciplina de treino auditivo muitas vezes há a necessidade de repetir e variar os exercícios em cada aluno e por essa razão tentei criar alguma dinâmica na sala de aula para os restantes alunos não perderem o foco de atenção enquanto os colegas estão a realizar os exercícios. Para isso tentei que alguns exercícios tivessem continuidade de um aluno para o seguinte. Por exemplo num dos exercícios o aluno teria de “pegar” na ideia musical do colega e desenvolvê-la. Tive também o cuidado de colocar os alunos a tocar e a reagir em tempo real ao que estava a acontecer.

Numa perspectiva motivacional tentei comentar de uma maneira assertiva as falhas dos alunos bem como reconhecer e elogiar os bons resultados obtidos por eles de maneira a mantê-los motivados.

O grande objectivo destes exercícios é dotar os alunos de ferramentas que lhes permitam ser competentes e terem uma relação mais próxima, mais orgânica com a música e com a improvisação. Devem perceber que é essencial reconhecerem o material musical com o qual lidam diariamente. Neste sentido é importante que se habituem a cantar o que ouvem e que consigam reproduzir o que cantam no instrumento e vice-versa. Paralelamente há um trabalho importantíssimo que tem de ser feito que é conseguirem reconhecer, memorizar e reproduzir intervalos, escalas, acordes e progressões harmónicas que é o “material” musical com o qual improvisamos. Esse trabalho de reconhecimento, memorização e reprodução deve passar por se conseguir cantar e tocar no instrumento todo esse material e vice-versa.

Capítulo III Projecto de investigação

Treino auditivo: reconhecimento de progressões harmónicas/proposta de método

3 Introdução

A minha experiência como docente começou em 2000 quando comecei a dar aulas de guitarra jazz. Ao longo da minha carreira de professor continuei a leccionar esta disciplina e também a disciplina de combo em inúmeras escolas. Actualmente dou aulas de guitarra jazz e combo na Escola Valentim de Carvalho e aulas de guitarra jazz e acompanhamento/treino auditivo no Conservatório de Música do Porto no curso secundário.

A ausência de uma disciplina de treino auditivo na variante Jazz no Conservatório de Música do Porto fez com que o tempo lectivo dedicado ao acompanhamento fosse dedicado ao treino auditivo. Esta decisão resultou do consenso entre os docentes do curso e a direcção que concordaram que o treino auditivo é uma disciplina importante e que deverá fazer parte do programa de um curso de jazz. Por outro lado, o tempo lectivo dedicado ao treino auditivo ajudará a rentabilizar as aulas de instrumento pois muitas vezes os professores de instrumento abordavam questões que deveriam ser tratadas na disciplina de treino auditivo fazendo com que houvesse menos tempo para determinadas práticas essenciais nas aulas de instrumento.

Assim, os tempos dedicados ao acompanhamento/treino auditivo foram organizados por pequenas turmas.

O facto de ter começado a abordar este tema e toda a minha experiência como professor e performer fez-me pensar obviamente em estratégias de ensino tendo em conta os objectivos do curso, as necessidades dos alunos e aquilo que os professores e a comunidade pensam do treino auditivo como parte integrante da formação de um músico de jazz.

Na esfera do treino auditivo estão contidos diversos conceitos como a identificação/reprodução de intervalos, identificação/reprodução de chordscales, reconhecimento de acordes, voicings, progressões harmónicas e estruturas típicas da linguagem do jazz, sight singing, etc.

Dado o contexto deste projecto de investigação acho pertinente focar-me num dos aspectos abordados nas aulas de treino auditivo que creio ser útil e penso que terá um resultado prático nos alunos em termos de aprendizagem e performance. Pretendo focar-me no reconhecimento de progressões harmónicas. Os standards⁴ são a base para o estudo da improvisação. Estes assentam em progressões harmónicas do sistema tonal que os definem em termos de estilo e

⁴ São canções que fazem parte do cancionero americano e a partir das quais se começa a estudar improvisação.

época bem como em termos de forma. Na análise da forma de um tema está sempre implícita a progressão harmónica. Muitas dessas progressões são comuns em vários temas pelo que o seu conhecimento se torna essencial no domínio do repertório jazzístico. Num plano de aprendizagem, o estudo das progressões harmónicas mostra-se como uma ferramenta essencial no plano da construção melódica, do conhecimento da forma, na inclusão de diferentes substituições harmónicas bem como na delimitação de repertório típico de determinada época no jazz. O conhecimento e compreensão das funções tonais implícitas nas progressões harmónicas influencia ou deverá influenciar também a forma como o improvisador desenvolve as suas ideias. O discurso melódico assenta na grande maioria das vezes em progressões harmónicas e nas funções tonais delineadas por aquelas pelo que o seu conhecimento se torna essencial na elaboração de melodias. O reconhecimento em tempo real de determinadas progressões, de determinados tipos de voicings, bem como de substituições harmónicas torna-se essencial para que a interacção entre os músicos aconteça da melhor maneira no sentido de o discurso musical fluir com naturalidade e de uma maneira sólida.

Qual a melhor forma de abordar este assunto? Partindo da minha experiência como professor de treino auditivo e tendo em conta o que pensa a comunidade bem como observando o estado da arte tenho como objectivo elaborar uma proposta de método para o reconhecimento de progressões harmónicas como suporte para a improvisação.

O trabalho está dividido em 4 partes. A primeira refere-se aos objectivos e à metodologia utilizada. A segunda parte diz respeito ao contexto teórico. A terceira é a proposta de método/exercícios e a última parte refere-se à conclusão.

3.1 Problemática e objectivos

O objectivo deste projecto de investigação é fazer uma proposta de método de treino auditivo com especial enfoque no reconhecimento de progressões harmónicas. Como foi dito na introdução deste trabalho a não existência de uma disciplina de Treino Auditivo para os alunos da Variante Jazz do Curso Secundário de Instrumento e de Canto fez com que se dedica-se as horas de acompanhamento também ao Treino Auditivo. A disciplina de Formação Musical de tronco comum embora aborde assuntos de grande importância para a formação dos alunos não aborda conteúdos que se prendem com a prática do jazz. Não aborda por exemplo as progressões harmónicas típicas do idioma jazzístico, as chord scales, as formas típicas dos temas de jazz, os voicings típicos desta linguagem, os encadeamentos típicos, etc. Há conteúdos que são transversais como por exemplo o reconhecimento de intervalos,

reconhecimento de escalas, de acordes e de certas progressões, mas que cujo os contextos musicais em que surgem são diferentes. Por exemplo, na Formação Musical o reconhecimento de progressões harmónicas é baseado nos seguintes acordes (10º ano : I IV V I6 V6 VI V/V V/VI; no 11ºano acrescenta-se V6/4-5/3 V4/3 IV6 V6/V). O reconhecimento destas progressões é útil tanto aos alunos de jazz como aos alunos de clássico, é um conhecimento transversal e que se insere perfeitamente no jazz pois são progressões tonais. Contudo existem outras progressões típicas do jazz que não são abordadas.

Na minha experiência como professor de treino auditivo e músico tenho vindo a aperceber-me que é necessário dominar “auditivamente” muitas ferramentas. Este domínio “auditivo” passa por ouvir, reconhecer, cantar e tocar no instrumento todo o “material” musical estudado. Passa por conseguir reagir em tempo real numa situação de performance ao que se está a passar naquele momento. Por exemplo se o instrumento harmónico toca determinado acorde o solista pode reagir a esse acorde. Para isso é necessário descodificar em tempo real o tipo de acorde que o pianista, se for esse o caso, tocou. Escusado será dizer que o contrário também é válido, isto é, o pianista poderá adaptar o tipo de acompanhamento que está a fazer consoante a melodia que o solista está a improvisar interagindo assim com este. Podemos depreender destes pequenos exemplos que há um grande caminho a percorrer para atingir estes objectivos. Neste sentido, ouvir/reconhecer e cantar o “material” musical com que lidamos (intervalos, chordscales, voicings, progressões harmónicas, etc) são uma prática fundamental nas aulas de treino auditivo.

Neste projecto de investigação pretendo focar-me no reconhecimento das progressões harmónicas típicas do idioma do jazz. Essas progressões inserem-se dentro do sistema tonal mas também serão abordadas progressões da música modal. Para tal vou apresentar uma proposta de método. Essa proposta de método será pensada para os 3 anos do ensino secundário. (10º,11º e 12º).

Penso que o estudo das progressões harmónicas pode ser visto de uma perspectiva abrangente no sentido em que engloba outras práticas relacionadas com o treino auditivo: reconhecimento de intervalos (quando cantamos as fundamentais de uma progressão por exemplo); reconhecimentos de chordscales (as progressões são constituídas por acordes que têm sempre chordscales implícitas); reconhecimento de voicings; reconhecimento de substituições harmónicas; reconhecimento da forma. Por outras palavras, a partir das progressões harmónicas podemos trabalhar todos os conceitos referidos no parágrafo anterior.

O estudo das progressões harmónicas tem implicações directas na construção de melodias, na inclusão de substituições harmónicas, no conhecimento das funções tonais e no conhecimento da forma.

Neste sentido penso que o conhecimento de progressões harmónicas deverá ocupar uma parte considerável num programa de treino auditivo.

Sendo uma grande parte do início da actividade de um músico de jazz centrada na execução de standards que são na sua esmagadora maioria temas tonais, fica claro que parte do estudo deve ser concentrado na compreensão do sistema Tonal.

Na minha opinião o músico deve ser capaz de forma rápida distinguir auditivamente as progressões básicas do sistema tonal

(Ex. I VI II V I) bem como saber distinguir progressões que conduzem a modulações aos tons próximos.

Numa primeira audição é importante que o ouvido seja capaz de compreender de forma rápida o movimento do baixo, para de seguida poder associar aos acordes que lhe estão associados.

Numa fase posterior o músico deve ser capaz de se aperceber das extensões dos acordes que muitas vezes são consequência da alteração do discurso melódico Inicial (Melodia do tema)

O músico deve praticar sempre não utilizando o instrumento que toca mas sim a voz, só desta forma é seguro afirmar que se toca o que se ouve. (Carlos Azevedo, 2018)

Para a elaboração de uma proposta de método de reconhecimento de progressões harmónicas senti necessidade de ver respondidas as seguintes questões:

Qual a melhor maneira de abordar a questão?

Qual o método mais adequado?

Que tipo de exercícios realizar?

Como docente noto cada vez mais que os alunos têm muita dificuldade em aprofundar o treino auditivo, sobretudo numa só matéria. Vivemos numa era com muita informação disponível e facilmente se cai na ratoeira de saltar para outro assunto sem ter aprofundado o anterior. Noto também que os alunos verdadeiramente comprometidos a longo prazo num

treino auditivo e conseqüentemente numa procura de uma voz individual, obtêm mais resultados a longo prazo, sobretudo na motivação.

Para concluir, gostaria apenas de dizer que idealmente a aprendizagem da música durante uns bons primeiros anos deveria ser feita unicamente através da audição e nunca através da leitura” (Nuno Campos, 2018)

3.2 Metodologia (investigação/acção)

A proposta de método que elaborarei mais à frente tem como base a minha experiência pessoal como docente e músico. Para além dessa experiência, a interação e o diálogo com outros músicos e profissionais de ensino bem como com os meus colegas de trabalho foi decisiva para a elaboração do método proposto.

Assim o contexto em que estou inserido como docente foi decisivo para a elaboração desta proposta de método. O Conservatório de Música do Porto oferece aos alunos do ensino secundário não profissional a variante Jazz da disciplina de instrumento – bem como de classes de conjunto (Combo), instrumento de tecla, orquestra, e acompanhamento e improvisação.

Como referi anteriormente a não existência de uma disciplina específica de treino auditivo fez com que se adicionasse aos tempos dedicados ao acompanhamento uma componente de treino auditivo. Esta disciplina é importante para a formação de um músico de jazz e deve acompanhar sempre o seu percurso. Ao longo deste processo fui recorrendo aos meus colegas do Conservatório, aos alunos, bem como a outros profissionais do meio (professores e músicos) para recolher opiniões acerca da disciplina de treino auditivo com especial enfoque nas progressões harmónicas.

Como explicita Moreira (2001, cit. in Sanches, 2005, p.58):

A dinâmica cíclica de acção-reflexão, própria da investigação-acção, faz com que os resultados da reflexão sejam transformados em praxis e esta, por sua vez, dê origem a novos objectos de reflexão que integram, não apenas a informação recolhida, mas também o sistema apreciativo do professor em formação. É neste vaivém contínuo entre acção e reflexão que reside o potencial da investigação-acção enquanto estratégia de formação reflexiva, pois o professor regula continuamente a sua acção, recolhendo e analisando

informação que vai usar no processo de tomada de decisões e de intervenção pedagógica.

(Sanches, 2005)

Pretendo que a minha proposta represente um contributo didático para a melhoria da aprendizagem das progressões harmónicas à luz do treino auditivo.

4 Contexto teórico

4.1 Treino auditivo

A música está presente em diversos contextos na nossa vida. A maioria das pessoas consegue cantar uma melodia ou reproduzir um ritmo por exemplo. Fá-lo de uma forma intuitiva sem saber o nome das notas que está a cantar ou as figuras rítmicas que reproduz. Isto é, não sabe dar nomes ao que está a reproduzir. Esse conhecimento empírico é consequência de um processo de imitação: ouvir uma melodia e reproduzi-la. A aprendizagem da música assemelha-se à aprendizagem da língua. Tal como uma criança que aprende a falar ouvindo e imitando o som das palavras, a aprendizagem da música assenta na imitação: audição e reprodução do que se ouve (independente de se saber ou não o significado do que se está a reproduzir).

Outro conceito importante é a audição. Este conceito faz parte da Teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon. Segundo este autor a música é apreendida da mesma forma que a nossa língua materna: absorção dos sons e familiarização com a língua; tentativa de imitar; pensamento através da língua (atribuir significado às palavras e frases); começa-se a improvisar (criação de frases próprias e organização destas de uma forma lógica).

Helena Caspurro diz nos, com base na teoria de E, Gordon, também que audição

Significa a capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está fisicamente presente. Por exemplo, quando se evoca mentalmente um tema, quando se lê uma partitura, quando se improvisa, quando se escreve ou compõe música sem auxílio de instrumento. (Caspurro)

Será necessário também perceber a diferença entre ouvir e escutar.

Segundo Granja (2006, p.65) ouvir está relacionado com a captação física do som numa perspectiva sensorial de percepção enquanto que escutar é dar significado ao que se ouve. Para Granja escutar é a forma de “estabelecer ‘múltiplas relações’ entre as sonoridades que

atingem o nosso ouvido e o nosso corpo. Assim, no nosso entender escutar estaria mais ligado aos conteúdos por nós assimilados, ou seja, na relação que criamos entre som e conhecimento” (Otutumi 2008).

Uma das tarefas fundamentais de todo músico é escutar. Esta é uma habilidade que convém desenvolver desde as etapas mais iniciais da formação profissional, seja na que trata de um regente, de um compositor, um intérprete, um etnomusicólogo ou um crítico musical, e num amplo sentido, todo público informado deveria fazê-lo. Não é possível considerar-se competente em qualquer destas áreas a menos que se tenha aperfeiçoado, na medida das capacidades de cada um, a audição discriminada e crítica do produto da atividade musical, qualquer que ele seja (Salgado E Varela (2006, p3)

Neste sentido, escutar tem a ver com discriminar auditivamente o que se ouve e atribuir nome e significado ao que se ouve.

É prática comum em muitos contextos musicais a não utilização da notação musical. A tradição oral na música popular, no jazz, no rock, etc mostra-se como uma ferramenta importante de transmissão de conhecimento.

O estudo do jazz assenta maioritariamente na tradição oral. Essa tradição oral está presente em práticas como a memorização de *standards* (as composições que fazem parte do repertório jazzístico tradicional e que servem de base para o estudo da improvisação) que implica a memorização de melodias e estruturas harmónicas, a memorização de determinadas formas e progressões harmónicas típicas do jazz. No que se refere à improvisação a imitação de determinadas frases tocadas por improvisadores de grande importância na história do jazz é uma prática recorrente. Quando um músico de jazz está a improvisar está também atento ao que se passa à sua volta, ao que os outros músicos estão a tocar para assim poder reagir e interagir com estes. Todas estas práticas assentam em ações que têm como base a audição, a transmissão oral, a imitação.

Será importante tentar definir o que é o treino auditivo como disciplina.

Para Otutumi a disciplina de treino auditivo tem a função de “...fazer a ligação dos conhecimentos teóricos com aqueles construídos a partir da prática. (Otutumi 2008).

Segundo Barbosa o treino auditivo “visa desenvolver uma acuidade auditiva diferenciada, entendida como fundamental para a formação do músico.” (Barbosa 2009)

Segundo Otutumi o treino auditivo como subárea da percepção musical tende a ser visto como uma “espécie de ‘ginástica auditiva’, na qual o ouvido musical é formado a partir do adestramento para ouvir, reconhecer e reproduzir” (Otutumi 2013, p.182), ou “consiste em adquirir uma habilidade ou conjunto de habilidades sem o uso de iniciativa ou criatividade, portanto, sem modificação ou reflexão sobre a habilidade propriamente dita”(GERLING, 1993, p.34).

Um músico de jazz tem de ter um profundo conhecimento de toda a linguagem musical em termos auditivos e do instrumento para conseguir improvisar. Isto é, precisa de dominar uma série de “ferramentas” (progressões harmónicas, escalas, acordes melodias, estruturas, etc) para se poder expressar enquanto músico. Sendo, segundo muitos autores, a improvisação um processo de composição em tempo real, o domínio e aplicação de todas as ferramentas “musicais” mostra-se como lógico e imprescindível no momento de improvisar.

Neste sentido a improvisação depende do treino auditivo pois esta desenvolve-se a partir da reacção e adaptação contínua em contexto colectivo (onde os intervenientes reagem uns aos outros) ou em contexto de improvisação a solo, onde o músico reage auditivamente ao que produz em tempo real.

Segundo Joan Chamorro (criador de um método chamado Llenguatge Musical) um músico de jazz quando improvisa cria música “nova”, no momento, a partir de material sonoro que tem no seu interior.

Como improvisar sobre um acorde maior (por exemplo) se não soubermos como soa, senão conseguirmos cantar as notas que o formam ou a escala ou escalas que fazem parte desse acorde? Como podemos pretender improvisar sobre uma progressão de acordes se não a entendemos, se não formos capazes de a reconhecer? (Chamorro, 2005)

Segundo o autor não basta conhecer “teoricamente” as notas, é necessário senti-las, cantá-las e relacioná-las. É necessário escutar interiormente. Um músico interpretará muito melhor uma partitura se paralelamente à execução no instrumento, conseguir cantá-la interiormente.

No caso do músico de jazz o instrumento só servirá como meio para reproduzir o que se escuta. Neste sentido cantar o que se escuta é uma prática imprescindível para um músico de jazz. Esta prática faz com que estejamos mais “próximos” da música, faz com que esta surja de uma forma mais espontânea e orgânica. Muitas vezes a técnica do instrumento e toda a sua mecânica pode ser um entrave à nossa criatividade no sentido de não tocarmos o que ouvimos, mas sim o que os dedos fazem.

Posso afirmar com segurança que nos músicos de jazz esta prática de cantar o que se ouve e depois reproduzir em tempo real no instrumento o que se canta é por assim dizer o “objectivo” na improvisação. Assim o instrumento será o “transmissor” das nossas ideias musicais, será a objecto que dará “voz” ao nosso discurso musical.

Como performer noto que o público em geral fica muito mais interessado na minha música improvisada quando simultaneamente canto e improviso em uníssono. Noto que eu próprio fico muito mais interessado no que eu faço, pois deixa de haver oportunidade para esquemas intelectuais ou para imposições mentais, passando a haver muito mais espaço para espontaneidade e discurso com veracidade e emoção. (Nuno Campos, 2018).

Neste sentido penso que o treino auditivo se constitui como uma prática imprescindível no sentido de dotar um músico de jazz de ferramentas e capacidades que lhe permitam ter um conhecimento profundo da música para conseguir, em tempo real, fazer música e reagir ao que se passa à sua volta. O treino auditivo deverá ser visto e ensinado como uma disciplina que tem uma aplicação prática na performance, é uma disciplina em que para além de um conjunto de práticas em que o reconhecimento e reprodução de material sonoro se mostra fundamental, se faz uso da criatividade e do processo de fazer música em tempo real.

4.2 Progressões harmónicas.

Para o músico de Jazz o conhecimento das progressões harmónicas tonais ou modais e a capacidade de elaborar melodias convincentes nestes contextos é ainda uma ferramenta de grande importância e atualidade. Em termos figurativos não conhecer as progressões harmónicas é como alguém tentar falar uma língua sem ter uma clara noção da sua sintaxe. (Paulo Perfeito 2018)

Parece-me que é uma ideia aceite que as progressões harmónicas são por assim dizer a “base” onde assenta a improvisação no jazz. Não estou a contemplar o “free jazz” ou outro tipo de música improvisada. Estou-me a focar no estudo do jazz assente na tradição onde os standards ocupam uma fatia grande desse estudo. O músico de jazz ao improvisar melodias improvisa sobre uma progressão de acordes. Sem o conhecimento e entendimento dessas progressões em termos de som e função a elaboração de melodias não irá acontecer de forma plena e convincente.

For purposes of validity and effective musical expression, the improviser must acquire the ability to hear (or pre-hear) what is played and play what is heard...The primary challenge in this process is aurally understanding the sounds and functions of the chord progression upon which the improvisation is based. (Jerry Cooker).

No seu livro *Hearing the changes - dealing with unknown tunes by ear* Cooker fala do processo de identificação por associação como base para a aprendizagem de novas progressões harmónicas.

Segundo o autor é necessário identificar “lugares comuns” que acontecem em várias progressões harmónicas para treinar o ouvinte no sentido de este reconhecer progressões, ou partes delas em temas desconhecidos. Se uma progressão diferente é ouvida e se esta contiver alguns elementos de outra progressão que foi aprendida antes, o ouvido tem a capacidade de comparar as duas progressões e reconhecer essas progressões, mesmo que estas apareçam em sítios diferentes no tema. É isto que acontece quando um improvisador “cita” uma melodia. A mesma melodia é tocada sobre o mesmo contexto harmónico, a mesma progressão, mas noutro tema. Numa escala mais alargada existem muitos temas cujas melodias foram criadas sobre progressões harmónicas de outros temas. Por exemplo o tema “Donna Lee” (Charlie Parker) foi composto sobre a progressão harmónica do tema “Back Home Again in Indiana”.

Para muitos autores o conhecimento dos acordes tem implicações na aprendizagem de melodias pois no sistema tonal e modal a melodia e harmonia estão relacionadas.

...que é determinante para a percepção tonal de uma sequência de sons não é cada altura ou intervalo propriamente dito, mas a forma como essas alturas são, num dado contexto, hierarquicamente organizadas e relacionadas entre si. Em síntese: a sua função harmónica”. (2006: 87) (Caspurro)

“I am convinced the way to comprehend melodic structure is to first understand how scale steps relate harmonically to a central pitch, or tonic note. Once that happens, individual scale steps take on “personalities” that can be identified and/or produced at will and with confidence”. (Eskelin,2005).

Destas duas afirmações pode-se concluir a importância que estes dois autores dão à harmonia como base para a compreensão da melodia. Ambos os autores defendem uma hierarquia no

que se refere às funções harmónicas de cada nota em relação a um acorde. Isto é, a compreensão melódica “assenta” na harmonia e não na relação interválica entre cada nota. Ainda sobre a importância da harmonia Eskelin diz nos que:

“Melodies in major and minor modes are usually conceived from harmonic structures. In other words, the selection of melodic pitches is greatly influenced by the chords the composer has in mind while composing a tune. Since this is true, one would think that teachers would begin their students’ musical development by providing a well-constructed harmonic “basket” in which to carry the tune...” (Eskelin,2005)

4.2.1 Sistema tonal e funções tonais

Existe uma quantidade considerável de standards de jazz, que são a base do estudo para improvisação. Estes temas, a maioria provenientes dos musicais da Broadway, eram escritos em tonalidades maiores ou menores inserindo-se dentro do sistema tonal. No sistema tonal existe uma hierarquia na organização das notas e dos acordes onde o centro de gravidade é a tónica. Na chamada harmonia funcional (sistema harmónico do sistema tonal) existem um conjunto de movimentos harmónicos (progressões) numa lógica de tensão/resolução, movimento/repouso onde o acorde da tónica é o ponto de chegada. A descrição dada a seguir por Terefenko relativamente às funções harmónicas penso que define o que é e como se comporta a música que se insere dentro do sistema tonal.

In a certain sense, harmonic function can be defined as a contextual feature that can be attributed to a chord, a family of chords, harmonic progressions, or even to complete melodic phrase

(Excerto de: Terefenko, Dariusz; “Jazz Theory”. iBooks.)

O autor explica que as funções tonais se dividem em: Tónica, subdominante e dominante. O sistema tonal baseia-se na interacção entre estes três tipos de funções tonais criando um sistema hierárquico onde a subdominante e a dominante estão relacionadas e controladas pela tónica.

Segundo o autor a tónica é onde a música descansa, é onde acaba o movimento harmónico, é o ponto de chegada. A subdominante cria movimento “tirando” a música da área da tónica e levando-a à dominante. A dominante é o “oposto” da tónica no sentido em que é instável,

representa movimento de acordes, acumula tensão harmónica e só descansa quando atinge a tónica.

Em seguida está representada uma progressão diatónica dos acordes da tonalidade de dó maior com as funções harmónicas de cada acorde. (T - função tónica; SD - função subdominante; D - função dominante). Os números romanos representam a “posição” do acorde da relativamente ao acorde da tónica e são maiúsculos ou minúsculos se o acorde for maior ou menor respectivamente.

C ^{major}	D ^{m7}	E ^{m7}	F ^{major}	G ⁷	A ^{m7}	B ^{m7(b9)}
I	ii	iii	IV	V	vi	vii
T	SD	T	SD	D	T	D

FIG. 1 - TÉTRADES DIATÓNICAS NA TONALIDADE DE DÓ MAIOR E RESPECTIVAS FUNÇÕES TONAI

O movimento V7 I (por exemplo G7 - C na tonalidade de dó maior) é um movimento típico do sistema tonal pois passamos de um acorde tenso da área da dominante (o acorde formado a partir do 5º grau da escala) para um acorde de repouso, de chegada, o acorde da tónica (o acorde formado a partir do 1º grau da escala). A característica dos acordes com função tonal de dominante como é o caso do acorde do quinto grau de uma tonalidade é conterem o 4º e o 7º grau dessa tonalidade. O intervalo formado entre estas duas notas (Fá - Si) é uma 4ª aumentada e tem o nome de trítone (três tons de distância). A inversão deste intervalo é uma 5ª diminuta (Si - Fá). Ambos os intervalos são dissonantes pois criam uma sensação de instabilidade.

The tritone's highly restless sound produces a strong sense of forward motion. The tritone formed by the third and seventh of a dominant chord creates the chord's strong forward motion. Dominant family chords often resolve to a chord in the tonic family.

(Berklee - Reharmonization Techniques)

Essa instabilidade acaba quando o intervalo é “resolvido”: o 4º grau resolve para o 3º grau da escala e o 7º resolve para o 1º. Tal como nos diz Aldwell e Schachter no livro “Harmony and Voice leading” a resolução da 5ª diminuta e da 4ª aumentada para o 1º e 3º grau da escala cria uma forte condução para a tríade da tônica e ajuda a orientar o ouvinte para o acorde da tônica.



FIG. 2 - RESOLUÇÃO DO TRÍTONO

4.2.2 Ciclos

Segundo Stuart Smith no sistema tonal é muito frequente o uso de ciclos de 5ªs. Neste ciclo os acordes progredem por 5ªs descendentes (ou 4ªs ascendentes) passando por todos os graus diatônicos de determinada tonalidade.

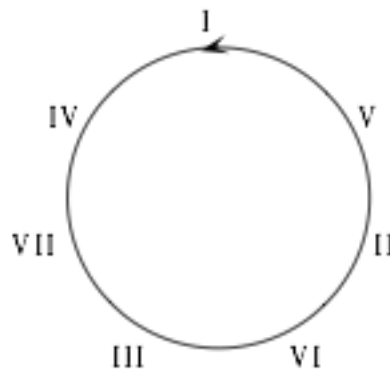


FIG. 3 - CICLO DE 5ªS DESCENDENTES

O autor diz-nos que nestas progressões geralmente os acordes são tocados no estado fundamental e por isso o movimento do baixo é uma sequência de 5ªs descendentes (ou 4ªs ascendentes).

Em seguida está representado um ciclo diatónico de 5^{as} nas tonalidades de dó maior e dó menor

Cmaj7
Fmaj7
Bm7(b5)
Em7
Am7
Dm7
G7
Cmaj7

I
IV
vii
iii
vi
ii
V
I

FIG. 4 - CICLO DE 5^{as} DESCENDENTES EM DÓ MAIOR

Cm7
Fm7
Bb7
Ebmaj7
Abmaj7
Dm7(b5)
G7
Cm7

i
iv
bVII
bIII
bVI
ii
V
i

FIG. 5 - CICLO DE 5^{as} DESCENDENTES EM DÓ MENOR

A maioria das progressões dos standards de jazz inserem-se no sistema tonal e, portanto, baseiam-se neste movimento harmónico entre tónica, subdominante e dominante.

A celebre progressão do jazz iim7 - V7 - Imaj7 é um movimento harmónico que vai da subdominante para a tónica passando pela dominante num movimento de 4^{os} ascendentes ou 5^{as} descendentes. É um segmento do ciclo diatónico de 5^{as} representado na figura 7.

The diagram shows a three-measure progression in C major. The first measure contains a Dm7 chord, labeled 'subdominante' and 'iim7'. The second measure contains a G7 chord, labeled 'dominante' and 'V7'. The third measure contains a Cmaj7 chord, labeled 'tônica' and 'Imaj7'. The chords are shown in a grand staff with treble and bass clefs.

FIG. 6 - PROGRESSÃO IIM7-V7-IMAJ7 EM DÓ MAIOR

A seguir está um excerto do tema “Autumn Leaves” onde os acordes progredem por 5^{as} descendentes na tonalidade de Gm.

The score is for 'Autumn Leaves' (Les Feuilles Mortes) by Joseph Kosma, with English lyrics by Johnny Mercer. It is in G minor and Med. Swing. The first system shows the melody with lyrics: 'The fall - ing leaves drift by my win - dow, The au - tumn'. The chords above the staff are C_{mi}7, F7, (B_{mi}7 E7), (B_bMA7 E_b7). The second system shows the melody with lyrics: 'leaves of red and gold; I see your'. The chords above the staff are A_{mi}7(b9), D7, and G_{mi}.

FIG. 7 - EXCERTO DO TEMA “AUTUMN LEAVES”

4.2.3 Dominantes secundários

Muitas vezes nas progressões harmônicas não se utilizam apenas acordes diatônicos. Alguns acordes são alterados de modo a criar tensão e “acentuar” o movimento harmônico da área da dominante para a tônica. Alguns acordes que fazem parte da tonalidade são “transformados” em acordes dominantes tendo a função de dominantes secundários. Desta

forma os acordes para onde esses dominantes secundários resolvem são tonicizados. (Ted Pease). Têm este nome pois numa tonalidade só existe um acorde dominante que é o acorde que se forma a partir do 5º grau da escala. Assim, cada acorde da escala, com exceção do sétimo grau nas escalas maiores e o segundo grau nas escalas menores, podem ser precedidos por um acorde dominante:

V7 do iim7

V7 do iiim7

V7 do IVmaj7

V7 do IVm7

V7 do V7

V7 do vi

V7 do bVI

V7 do bVII

Tonalidade Dó maior	
Dominante secundário	Acorde diatônico
A7 (V7 do iim7)	Dm7 (iim7)
B7 (V7 do iiim7)	Em7 (iiim7)
C7 (V7 do IVmaj7)	Fmaj7 (IVmaj7)
D7 (V7 do V7)	G7 (V7)
E7 (V7 do vim7)	Am7 (vim7)
Tonalidade Dó menor	
Dominante secundário	Acorde diatônico
C7 (V7 do IVm7)	Fm7 (IVm7)
D7 (V7 do V7)	G7 (V7)
Eb7 (V7 do bVI)	Abmaj7 (bVI)
F7 (V7 do bVII7)	Bb7 (bVII7)

FIG. 8 - DOMINANTES SECUNDÁRIO NA TONALIDADE DE DÓ MAIOR

No exemplo seguinte o acorde E7 e A7 são dominantes secundários. E7 é o dominante secundário de A7 e A7 é o dominante secundário de Dm7.

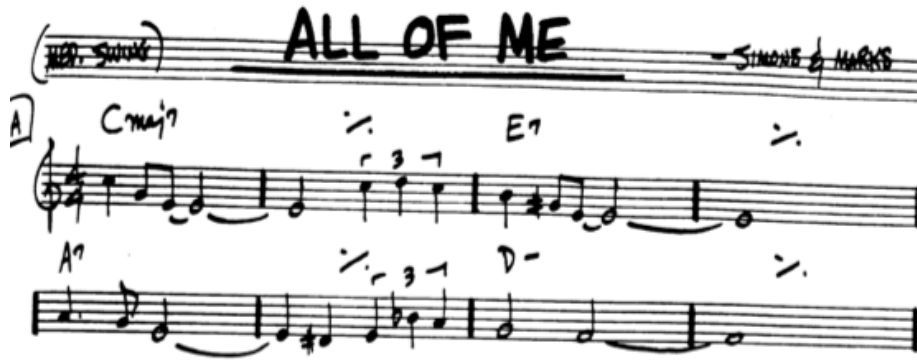


FIG. 9 - DOMINANTES SECUNDÁRIO NA TONALIDADE DE DÓ MAIOR

Outro exemplo do dominante secundário é a substituição do acorde dominante pelo seu tritono (por exemplo se estivermos na tonalidade de dó Maior substituir o acorde de G7 pelo seu tritongo que é Db7)

Como nos diz Stuart Smith:

"...each of these V7 chords has a substitute dominant available to take its place at the whim of the performer or composer/arranger. The substitute dominant contains the same tritone as the "real" dominant and acts as an alias for it. The root of a substitute dominant chord is an augmented fourth (or its equivalent, the diminished fifth) away from the root of the "real" dominant chord (e.g. Db7 is the substitute dominant for G7 in the key of C major. Conversely, G7 is the substitute dominant for Db7 in the key of Gbmajor.) Dominant resolution produces root motion down a perfect fifth to the target chord. Substitute dominant resolution produces root motion down a half step to the target chord." (Jazz composition Theory and Practice, Ted Pease)

Muitas vezes o acorde que tem a função de dominante secundário é precedido por um acorde menor de sétima fazendo com que o conjunto dos dois acordes seja também um iim7 V7.

Em seguida encontra se um quadro que mostra, na tonalidade de Dó

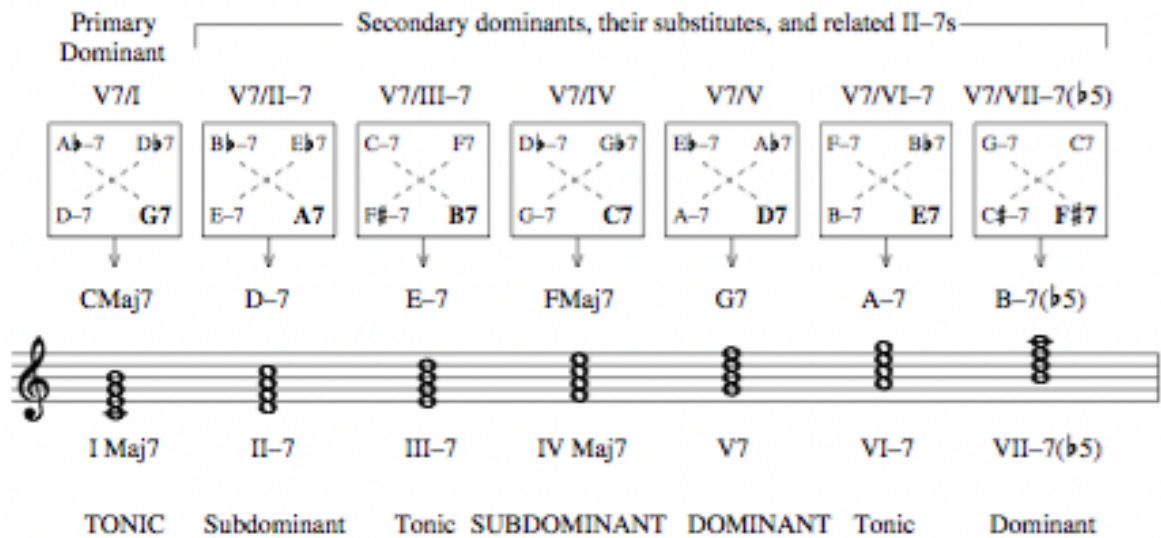


FIG. 10 - IIM7 V7 PARA GRAUS DIATÓNICOS NA TONALIDADE DE DÓ MAIOR E RESPECTIVAS SUBSTITUIÇÕES TRITÓNICAS (EXCERTO DO LIVRO JAZZCOMPOSITION THEORY AND PRACTICE DE TED PEASE)

4.2.4 Intercâmbio modal

O intercâmbio modal, também chamado empréstimo modal, são acordes que são emprestados de outros modos. Normalmente provêm de modos homónimos do modo original (em dó maior o homónimo seria dó menor). Na maioria dos casos são acordes que provêm de modos menores e que são utilizados em tonalidades maiores. Por exemplo se estivermos na tonalidade de Fá maior e aparecer um acorde de Abmaj7 esse acorde tem origem em Fm. Neste caso o acorde de intercâmbio modal veio de um modo menor. Outro exemplo bastante comum é o uso do acorde do IVm7 numa tonalidade maior. Se estivermos na tonalidade de dó maior o acorde de Fm7 seria emprestado do modo de dó eólio ou frígio.

Em seguida está representado um quadro com o campo harmónico da tonalidade de dó maior e os seus modos homónimos.

Graus	I	II	III	IV	V	VI	VII
Dó jônio	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
Dórico	Cm7	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)	Bbmaj7
Frígio	Cm7	Dbmaj7	Eb7	Fm7	Gm7(b5)	Abmaj7	Bbm7
Lídio	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)	Gmaj7	Am7	Bm7
Mixolídio	C7	Dm7	Em7(b5)	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7
Eólio	Cm7	Dm7(b5)	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7
Lócrio	Cm7	Dbmaj7	Ebm7	Fm7	Gbmaj7	Ab7	Bbm7

FIG. 11 - TABELA DE ACORDES INTERMODAIS NA TONALIDADE DE DÓ MAIOR

4.2.5 Jazz modal

No jazz modal a improvisação é baseada em escalas e na sua côr e não em progressões harmônicas.

“Modal” jazz provides a framework for improvisation based on scales rather than chord progressions. (Stuart Smith).

Contudo no jazz modal existem progressões de acordes também, mas estas acontecem de forma mais espaçada e com muito menos acordes. O tempo de permanência em cada acorde é muito maior e por isso o ritmo harmônico é menor quando comparado com os encadeamentos harmônicos típicos do sistema tonal. Tal como no sistema tonal pode existir a sensação de tensão/resolução, mas penso que não na mesma lógica de resolução de vozes e dissonâncias. Terá mais a ver com a própria côr do modo que lhe confere determinado carácter.

“The themes used for modal jazz, although based on chords sounded by the keyboard accompaniment deliberately avoid the amount of harmonic movement and harmonic direction of bebop sequences.” (Carr, Digby and Brian)

O álbum “So What” (1959) de Miles Davis é considerado por muitos como o primeiro álbum do jazz modal. O tema “So What” de Miles Davis é um exemplo de um tema modal. Existem apenas dois acordes na estrutura do tema. Na sua forma AABA de 32 compassos os A’s (são

no modo de ré dórico e o B é em mi bemol dórico. Maiden Voyage de Herbie Hancock é também um exemplo de um tema modal. Também numa estrutura de 32 compassos cada A é construído por 8 compassos (4 compasso em D9sus e 4 em F9sus). O B é constituído por 8 compassos (4 em Eb9sus e 4 em Dbm7 (dórico)).

The image displays the musical score for "Maiden Voyage" by Herbie Hancock. It is divided into two systems, 729 and 240. The first system (729) shows the main theme with chords D9sus, F9sus, and D9sus. The second system (240) shows a solo section with chords E9sus, D9sus, F9sus, and D9sus. The score includes performance instructions such as "Solo on [A]", "After solos, D.S. al Ending", and "(Vamp, fill & fade)".

FIG. 12 -“MAIDEN VOYAGE”

Acerca do jazz modal Myles Boothroyd diz-nos que este permite uma maior ênfase no desenvolvimento de melodias. Como a harmonia tem menos movimento, isto é, há um maior número de compassos sobre o mesmo acorde, o improvisador tem “mais liberdade” e mais “tempo” para desenvolver melodias. Segundo este autor no jazz modal a secção rítmica toca um acorde por um período de tempo longo enquanto o solista improvisa um solo baseado no modo (escala) associado aquele acorde. Desta maneira os solistas pensam mais em termos de escalas, de modos e menos em termos de progressão de acordes como acontecia na era bebop onde os encadeamentos harmónicos sucessivos faziam com que a música tivesse “mais movimento” harmónico. Portanto podemos definir como duas características básicas do jazz modal a harmonia estática e a improvisação baseada em modos.

4.3 Comparação de métodos para o reconhecimento auditivo de progressões harmónicas

Neste capítulo proponho me comparar alguns métodos de treino auditivo que abordem a questão das progressões harmónicas.

“Hearin’ the changes - dealing with unknown tunes by ear” - Jerry Cooker

No seu livro “Hearin’ the changes - dealing with unknown tunes by ear”, Jerry Cooker compara as progressões harmónicas de 500 músicas e tenta perceber quais as similaridades entre elas. A partir do reconhecimento dessas similaridades é possível por associação reconhecer progressões harmónicas novas.

“The purpose of identifying commonalities among various chord progressions is to provide the substance that would efficiently train the reader to know what might occur in a new, unfamiliar tune, and to recognize and confirm that knowledge through the ear alone.”
(Cooker)

Esse reconhecimento passa por perceber os conceitos de “Glue” e “Hooks”. Para o autor “Glue” são aspectos das progressões harmónicas que são comuns a um grande número de temas. “Hooks” são aspectos particulares nos temas que os distinguem dos outros.

Em cada capítulo o autor explica a progressão que esta a abordar e dá exemplos de temas onde essas progressões acontecem.

“The II-V-I Progression and its variations”

Neste capítulo o autor dá uma série de exemplos de temas com as progressões II-V-I maior e menor e suas variações como as substituições pelo trítono, os turnarounds e as “Coltrane changes”.

Como prática o autor sugere:

Tocar os exemplos no piano ou na guitarra

Tocar os exemplos em todos os tons

Ver o maior número possível de temas da lista que o autor oferece e localizar as suas características particulares em termos de progressões harmónicas de acordo com o capítulo em que se está.

Perceber o contexto em que cada progressão estudada ocorre.

Aprender o maior número de temas possíveis da lista. Arranjar play-a-alongs, tocar os temas no piano, tocá-los em jams sessions, etc.

“II-V-I In Transient Modulation”

No capítulo seguinte o autor dá exemplos de temas que têm modulações de II-V-I por tons e meios-tons na forma descendente (que ele chama respectivamente de “downstep modulations” e “Modulations Downward in Half-Steps.

Como prática o autor sugere:

Tocar os exemplos no piano ou na guitarra

Tocar os exemplos em todos os tons

Improvisar sobre as progressões com o play-a-long de Jamey Aebersold's *A New Approach To Jazz Improvisation, vol.3.*

Tocar e aprender o maior número de temas possíveis da lista fornecida.

“General modulations”

No capítulo seguinte, o autor dá uma série de exemplos de temas que modulam para outros tons relacionando intervalicamente esse tom com o tom original da canção:

3ª maiores ascendentes e descendentes

3ª menor ascendentes e descendentes

2º maior ascendente

Relativa menor.

“Beginings”

Neste capítulo o autor dá uma série de exemplos de temas que começam com outro acorde que não o da tónica:

bVI7

Io7

II7

IV

I - IV7

“Classic Bridges”.

Neste capítulo o autor dá uma série de exemplos de temas com vários tipos de pontes que ocorrem nas estruturas AABA, ABAC, ABAB

Montgomery Ward Bridge

Sears Roebuck Bridge

Bridge that begin:

on III^m

on VI

a major third above the starting key

a minor third above the starting key

a major third below the starting key

Other common bridges

“Chords in Symmetry”.

Neste capítulo o autor dá uma série de exemplos de temas que têm:

ciclo de acordes dominantes

substituição tritónica,

descida cromática de acordes de sétima

movimento paralelo com outro tipo de acordes

“Other progression cells”

Este capítulo é dedicado a progressões que utilizam:

CESH - “Contrapunctual Elaboration of Static Harmony”

C-, Cm/Bb, Am7(b5) Cell

I - bVI7

“Recent Traits”.

Neste capítulo são abordadas progressões com:

Polychords

Slashchords

Sus4 chords

Major sevenths with a +5

Pedal point

Repetitive Two-chords. Chromatic Cells

Sus4 to + 4 Cell

Na parte final do livro o autor faz uma lista extensa de todos os temas que foram abordados e listados antes e dá algumas pistas de como essa lista deverá ser usada por alunos e professores. Como a lista é muito grande em termos de aulas é complicado abordar todos os temas e todos os tipos de progressões abordados. Para simplificar este facto o autor indicou os temas que foram mencionados mais do que uma vez pois têm progressões que foram abordadas em capítulos diferentes dos livros. O mesmo tema contém duas ou mais questões que foram abordadas e por isso a utilização desse tema nas aulas é mais rentável pois os alunos aprendem vários conceitos sobre o mesmo tema. Por exemplo o tema “All the things you are” modula uma 3ª acima do tom anterior e tem uma progressão do tipo “Back Door Progression” (termo usado pelo autor).

“Road Map”

No último capítulo do livro o autor fala das vantagens de saber elaborar um “road map” de um tema. O “road map” é como o nome indica um mapa de um tema que permite ter uma visão mais global do tema em termos de estrutura e progressão harmónica. Esse plano dos eventos harmónicos de um tema permite entender, memorizar e transpor a progressão harmónica do

tema de uma maneira, mas fácil em vez de se memorizar acorde a acorde. Para isso o autor divide o tema utilizando os termos que abordou ao longo do livro. O “Road map” permite também uma comunicação mais rápida e eficaz entre os músicos. Por exemplo podemos dizer que o tema ao qual nos queremos referir é um AABA, usa Rhythm Changes e na ponte usa substituições tritónicas em vez de ditarmos os acordes um a um.

“Ear training” - Jamey Aebersold

Nos seus livros de “ear training” Jamey Aebersold tem um de exercícios baseados na audição de play-a-longs, que vão desde a audição e identificação de intervalos até ao reconhecimento de acordes e progressões. A única progressão que o autor aborda é a progressão de iim7 - V7 - Imaj7. Nos restantes exemplos as progressões harmónicas aparecem aleatoriamente, isoladas, sem relação harmónica, tonal entre si. Na minha opinião este tipo de progressão aleatória e descontextualizada também é interessante e treina o ouvido no sentido em que é necessário identificar o tipo de acorde tanto isoladamente como relacionando-o com o acorde ouvido anteriormente. Contudo penso que poderiam haver mais exemplos e exercícios com progressões típicas do jazz como por exemplo iim7 - V7 - Imaj7, iim7(b5) - V7 - im, turnarounds, progressões com dominantes secundários, etc. Assim as progressões estariam inseridas num contexto. Penso também que audição mais contextualizada de progressões, feita com base em exemplos musicais que sejam mais ou menos familiares, será mais benéfica em termos de aprendizagem em vez de uma audição descontextualizada e seccionada.

“Jazz theory - from basic to advanced study” - Dariusz Terefenko

No Livro “Jazz theory - from basic to advanced study” Terefenko aborda de forma detalhada e completa varios conceitos que fazem parte da aprendizagem do idioma do jazz. Com o objectivo de fazer a ponte entre a teoria e a prática o livro aborda vários conceitos desde princípios básicos da música até teoria post tonal passando por exercícios de treino auditivo, técnicas de piano e improvisação.

O que achei mais interessante na parte das progressões harmónicas foi o autor ter feito uma lista de temas baseada nas formas AABA e ABAC onde distingue a tonalidade das dos B's e C's.

“Llenguatge Musical” - Joan Chamorro

Joan Chamorro é o autor do método “Llenguatge Musical”. O método tem um cariz prático e progressivo de aprendizagem e está dividido em vários livros. Cada livro está dividido nos seguintes capítulos: Teoria, Leitura, Ritmo, Afinação (Treino Auditivo) e ditados.

Vou me focar apenas na parte de afinação pois é neste capítulo que o autor aborda as progressões harmónicas.

Em todas as progressões existem melodias para serem cantadas. A ideia é o professor tocar no piano as progressões e os alunos cantarem, primeiro as melodias e depois as fundamentais dos acordes, bem como improvisarem sobre essas progressões.

Antes de descrever como é que o autor aborda as progressões harmónicas penso que seria necessário que o material abordado nas progressões já foi abordado anteriormente. Isto é já houve um trabalho prévio de reconhecimento e entoação de escalas, arpejos e acordes. (tríades e tétrades)

Nível I

As primeiras progressões são feitas em grupos de 4 compassos e apenas com as tríades diatónicas da tonalidade de dó maior privilegiando movimentos por 5^{as} descendentes (típicos do sistema tonal).

Em seguida o autor propõe algumas melodias sobre progressões V7 - Imaj7 e depois IIm7 - V7 - Imaj7

Em seguida propõe que os alunos improvisem sobre essas progressões e em várias tonalidades.

Nível II

Incorpora nas progressões tétrades diatónicas em Dó maior e o IIm7(b5) - V7 - Im.

Faz uma pequena introdução à modulação (modulação para os tons relativos)

Aborda também a progressão de blues propondo cantar uma melodia escrita pelo autor e cantar a fundamental dos acordes.³

Nível III

Aqui, o autor aborda os dominantes secundários em todos os graus diatónicos da tonalidade maior e a modulação com uma alteração (De Dó/Lám para Sol/Mim e F/Dm).

Neste nível o autor aborda o blues de uma forma mais detalhada:

Propõe cantar as fundamentais dos acordes em vários tons; cantar as fundamentais e as terceiras, cantar as 3^{as} e 7^{as} e cantar uma linha de baixo escrita pelo autor.

No final o autor aconselha a decorar algumas melodias de blues. (Blue Monk e Blues in the closet.)

Nível IV

O autor aborda a estrutura *Rhythm Changes* (AABA) dando um enfoque especial à progressão turnaround (Imaj7 - VIm7 - IIm7 - V7 e Imaj7 - VI7 - IIm7 - V7) e à progressão por 5^{as} com dominantes secundários que acontece no B. Para ambas as progressões dá exemplos de uma série de melodias escritas pelo próprio autor.

Dá ainda uma serie de exemplos de linhas de baixo para cantar na progressão *Rhythm Changes*.

Em seguida é abordada a progressão II V I maior e menor onde são dados alguns exemplos de frases para serem cantadas em todos os tons.

No final do capítulo o autor aborda outra vez a modulação a partir de dominantes secundários dando exemplos de resolução melódica do trítone de cada dominante para os graus melódicos dos acordes para onde os dominantes resolvem.

Nível V

Neste capítulo são abordadas as “progressões modulantes” sobre um acorde por: meios tons (ascendente e descendente)

Tons (ascendente e descendente)

3^{as} menores

4^{as}

Para isso o autor dá um motivo melódico que é transposto ao longo das modulações.

No final do capítulo o autor dá uma serie de frases para cantar numa progressão IIm7 - V7 - Imaj7 e para modular por meios tons descendentes.

Dos métodos acima descritos existem alguns aspectos positivos e outros menos.

Na tabela seguinte estão os pontos que considereii positivos e os que considereii menos positivos

Método	Aspectos positivos	Aspectos menos positivos
<p>“Hearin’ the changes - dealing with unknown tunes by ear” - Jerry Cooker</p>	<p>Organização de temas segundo a sua progressão harmónica - O autor distingue aspectos comuns nas progressões bem como particularidades que as diferem umas das outras.</p> <p>Autor elabora uma série de temas que abordam mais do que uma questão tratada.</p> <p>Como prática o autor sugere: Tocar os exemplos no piano ou na guitarra; Tocar os exemplos em todos os tons; Ver o maior número possível de temas da lista que o autor oferece e localizar as suas características particulares em termos de progressões harmónicas de acordo com o capítulo em que se está; Perceber o contexto em que cada progressão estudada ocorre; Aprender o maior número de temas possíveis da lista. Arranjar play-a-alongs, tocar os temas no piano, tocá-los em jams sessions, etc.</p>	<p>Não sugere exercícios melódicos (ou outros) para cantar sobre as progressões.</p>

<p>“Ear training” - Jamey Aebersold</p>	<p>Poderá ser interessante como trabalho de treino auditivo tentar perceber progressões harmónicas descontextualizadas, isoladas.</p>	<p>Não sugere lista de temas Não sugere exercícios melódicos (ou outros) para cantar sobre as progressões. Estas aparecem descontextualizadas, isoladas Não propõe nenhum tipo de prática para trabalhar as progressões. Baseia-se apenas no reconhecimento das mesmas</p>
<p>“Jazz theory - from basic to advanced study” - Dariusz Terefenko</p>	<p>Lista de temas baseada nas formas AABA e ABAC onde distingue a tonalidade dos B’s e C’s relativamente aos A’s.</p>	<p>Não sugere exercícios melódicos (ou outros) para cantar sobre as progressões.</p>
<p>“Llenguatge Musical” - Joan Chamorro</p>	<p>Aborda a questão das progressões harmónicas de uma forma bastante gradual</p> <p>Dá exemplos de melodias para trabalhar as progressões</p> <p>Como prática o autor sugere: Cantar as melodias propostas, cantar as fundamentais dos acordes, cantar linhas de baixo, improvisar</p>	<p>Não sugere lista de temas</p>

5 Proposta de métodos/exercícios

Neste capítulo vou propor uma série de exercícios de audição reprodução e reconhecimento de progressões harmónicas. Esses exercícios serão pensados para os 3 anos do curso secundário (10º, 11º e 12º) e terão na sua elaboração, para além da investigação e reflexão feita neste projecto de investigação, a minha reflexão e experiência como professor de acompanhamento/treino auditivo, de instrumento e como músico. Outra aspecto importante na reflexão e elaboração deste método foi o diálogo e a recolha de algumas opiniões de colegas acerca do assunto em questão.

Antes de passar proposta dos exercícios penso que será importante definir o tipo de sistema de notação e de solfejo que irei utilizar nos exercícios.

Relativamente ao sistema de solfejo irei utilizar o sistema de números. Os números 1,2,3,4,5,6 e 7 referem-se a aos graus da escala maior em termos de intervalos formados a partir da fundamental da escala. Assim:

- 1 - uníssono
- 2 - 2ª maior
- 3 - 3ª maior
- 4 - 4ª perfeita
- 5 - 5ª perfeita
- 6 - 6ª maior
- 7 - 7ª maior

O modelo padrão é o descrito anteriormente. Sempre que o intervalo for alterado coloca-se um b (bemol) ou um # (sustenido) antes da nota de maneira a indicar que o intervalo foi diminuído ou aumentado. Por exemplo na escala de dó menor natural o 3º, 6º e 7º graus da escala são menores:

1 2 b3 4 5 b6 b7

O sistema de notação que utilizarei para indicar os acordes das progressões harmónicas em termos de graus relativamente à tonalidade e sua função harmónica será o sistema de números romanos maiúsculos com a terminação do tipo de tríade e extensões (quando necessário) à

frente do número romano. Por exemplo na tonalidade de dó maior os graus diatônicos dos acordes serão representados da seguinte forma:



FIG. 13 - NOTAÇÃO INDICATIVA DOS GRAUS DOS ACORDES EM DÓ MAIOR

Relativamente ao processo de ouvir, cantar e reconhecer progressões harmônicas penso que é importante abordar a questão com base em exemplos musicais. Sempre que possível com exemplos musicais que sejam familiares aos alunos. Tentarei desta forma privilegiar a inserção das progressões harmônicas em contextos musicais mais amplos tentando não as tratar de forma isolada e descontextualizada. Para isso trabalharei, numa primeira fase, progressões harmônicas simples (dois ou três acordes) em estruturas pequenas e irei progressivamente aumentando o n de acordes das progressões.

Nas aulas, por uma questão de rentabilidade faz sentido escolher exemplos musicais que encerrem várias questões a tratar, por exemplo um tema que tenha progressões de II m7 V7 I maj7 e que tenha dominantes secundários. Desta forma abordam-se vários assuntos a partir do mesmo tema

O tipo de exercícios que proponho são sempre no sentido de os alunos reconhecerem e conseguirem cantar o material proposto. Assim, pretendo que os alunos consigam:

cantar as fundamentais das progressões, estruturas típicas e temas, cantar as tríades e tétrades das progressões, cantar melodias (pré-escritas) que definam a harmonia, fazer ditados harmônicos e improvisar sobre as progressões estudadas.

Penso que o processo deverá ser: ouvir - cantar - reconhecer/relacionar e “dar um nome” a essa progressão. Neste processo parte-se de uma experiência prática e só depois se cataloga o que se ouviu.

Tentarei que os exercícios tenham um grau de dificuldade gradual começando por progressões familiares e fáceis de reconhecer e memorizar para outras mais complexas.

Gostaria de salientar que dos métodos analisados não havia referência a músicas do universo “pop-rock”. Criei uma lista de temas “pop-rock”, que pretendo aumentar e manter atualizada, pois considero que numa primeira fase as progressões aí existentes são simples e fáceis de perceber e memorizar. Na sua maioria são progressões com acordes (tríades) diatónicos.

No último ano (12ºano) propus um método de reconhecimento de modos baseado em acordes constituídos por 2 intervalos de 7^{as} maiores. Cada modo decorrente da escala maior contém duas sétimas maiores que por sua vez definem a “côr” desse modo. Estes voicings surgiram de uma forma espontânea sendo que depois apliquei o conceito nas aulas e os resultados foram positivos no sentido em que os alunos conseguiram acertar de que modo se tratava a partir da audição deste tipo de voicing (este exercício é descrito com mais pormenor no ponto 3.2.1 deste capítulo)

10 ano

Progressões diatónicas com tríades maiores e menores
Progressões diatónicas com tétrades maiores e menores
Blues maior e menor
IIIm7 V7 Imaj7
Lista de temas “pop-rock”

11 ano

Progressões com dominantes secundários (V7/X)
Rhythm Changes
Ciclos de 5^{as} com acordes dominantes.
Lista de temas do repertório de jazz

12 ano

Progressões com dominantes secundários (IIIm7/X V7/X)
Progressões com IIm7 V7 que não resolvem para graus diatónicos.

Progressões com movimentos cromáticos
Acordes intermodais
Jazz Modal (exercício de reconhecimento de modos baseado em voicings
construídos com 7^{os} maiores)

Lista de temas do repertório de jazz

10º ano

1 Progressões diatónicas com tríades maiores e menores

1.1 Progressões a trabalhar:

I - V - I (maior e menor)

I - IV - I (maior e menor)

I - VIIm - I (maior e menor)

I - IV - V - I (maior e menor)

I - V - IV - I (maior e menor)

I - V - VIIm - IV - I (maior)

IIIm - V - I (maior)

I - VIIm - IIIm - V - I (maior)

Blues (I7 - IV7 - V7)

1.2 Exercícios:

Em todas as progressões e exercícios cantar:

As fundamentais

Cantar 1 3 / 3 1

Cantar 1 3 5 / 5 3 1

Improvisar sobre as progressões estudadas

Ouvir e identificar progressões (cantando as fundamentais) a partir da audição de músicas

Fazer ditados harmónicos (com temas da lista apresentada)

Lista de temas para ouvir e identificar progressões.

Amazing Grace (Eb) I - IV - V - I

Hey Jude (F) I - IV - V - I

Knock on Heaven's Door (G) I - V - IV - I

Imagine (B) I - IV - I

Alleluia (G) I - VI^m - I

Yellow Ledbetter (E) I - V - IV - I

Under the bridge (E) I - V - VI^m - IV - I

Black Eyed Peas (G) I - IV - VI^m - I

Wish you were here (G) I - IV - V - II^m - I

You Know I'm no good (Amy Wine House) (Am) I^m - IV^m - V - I^m

Back to Black (Am) I^m - IV^m - bVI - V - I^m

Californication (Am) I^m - bVI

Road Trippin (Em) I^m - bVI - V

River Man (C) I^m - bIII - bVI

Things behind the sun (Dbm) I^m - V - bVI

1.3 Progressões diatônicas (modo maior e menor)

Progressões diatônicas

Progressão I - V - I

Modo maior

Modo menor

Musical notation for the I-V-I progression. The major mode (left) consists of three chords: C major (C-E-G), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The minor mode (right) consists of three chords: C minor (C-Eb-G), G major (G-B-D), and C minor (C-Eb-G). The bass line in both modes consists of quarter notes: C, G, C in the major mode and C, G, C in the minor mode.

Progressão I - IV - I

Modo maior

Modo menor

Musical notation for the I-IV-I progression. The major mode (left) consists of three chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The minor mode (right) consists of three chords: C minor (C-Eb-G), F minor (F-Ab-C), and C minor (C-Eb-G). The bass line in both modes consists of quarter notes: C, F, C in the major mode and C, F, C in the minor mode.

Progressão I - IV - V - I

Modo maior

Modo menor

Musical notation for the I-IV-V-I progression. The major mode (left) consists of four chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The minor mode (right) consists of four chords: C minor (C-Eb-G), F minor (F-Ab-C), G major (G-B-D), and C minor (C-Eb-G). The bass line in both modes consists of quarter notes: C, F, G, C in the major mode and C, F, G, C in the minor mode.

Progressão I - V - IV - I

Modo maior

Modo menor

Musical notation for the I-V-IV-I progression. The major mode (left) consists of four chords: C major (C-E-G), G major (G-B-D), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The minor mode (right) consists of four chords: C minor (C-Eb-G), G major (G-B-D), F minor (F-Ab-C), and C minor (C-Eb-G). The bass line in both modes consists of quarter notes: C, G, F, C in the major mode and C, G, F, C in the minor mode.

Progressão I - VI^m - I

Modo maior Modo menor

C Am C Cm Ab Cm

Progressão I - V - VI^m - IV - I

Modo maior

C G Am F C

Modo menor

Cm G Ab Fm Cm

FIG. 14 - PROGRESSÕES DIATÓNICAS NO MODO MAIOR E MENOR

1.4 Melodias em progressões diatônicas

Cantar as melodias escritas

Cantar as fundamentais dos acordes

Cantar os arpejos

Metade da turma canta as fundamentais e a outra metade as melodias

Progressões com graus diatônicos (modo maior)

The image displays seven musical staves, each representing a different diatonic chord progression in the C major mode. Each staff includes a melody line and the corresponding chord symbols above it. The progressions are as follows:

- Staff 1: C, G, G, C
- Staff 2: C, F, G, C
- Staff 3: C, Am, Dm, G
- Staff 4: C, Am, F, G
- Staff 5: C, Em, F, G
- Staff 6: C, F, Em
- Staff 7: Am, Dm, G, C

FIG. 15 - EXEMPLOS DE MELODIAS PARA ENTOAR EM PROGRESSÕES DIATÓNICAS NO MODO MAIOR

2 Progressões diatónicas com tétrades

2.1 Progressões a trabalhar:

Imaj7 - V7 - Imaj7

Imaj7 - IVmaj7 - Imaj7

Imaj7 - IVmaj7 - V7 - Imaj7

IIm7 - V7 - Imaj7

Imaj7 - VIIm7 - IIm7 - V7 - Imaj7

2.2 Exercícios:

Cantar as progressões estudadas anteriormente, mas com tétrades.

Cantar as fundamentais dos acordes.

Cantar 1 3 / 3 1

Cantar 1 3 5 / 5 3 1

Cantar 1 3 5 7 / 7 5 3 1

Cantar 1 2 3 4 5 / 5 4 3 2 1

Cantar 1 2 3 4 5 6 7

Cantar as chord scales.

Fazer ditados harmónicos com as progressões a trabalhar.

Ouvir e identificar progressões a partir da audição de músicas (identificar a tonalidade e a forma - AABA, ABAC, Blues, Trough compose, etc)

Improvisar

2.3 Progressões diatónicas com tétrades (modo maior)

(para além dos exercícios descritos cantar também as vozes intermédias e superiores)

Progressões diatónicas com tétrades (modo maior)

progressão I maj7 - V7 - I maj7 progressão I maj7 - IV maj7 - I maj7

progressão I maj7 - IV maj7 - V7 - I maj7

progressão II m7 - V7 - I maj7

progressão I maj7 - VI m7 - II m7 - V7 - I maj7

FIG. 16 - PROGRESSÕES DIATÓNICAS COM TÉTRADES (MODO MAIOR)

2.4 IIm7 - V7 - Imaj7

- Cantar as melodias escritas
- Cantar as fundamentais dos acordes
- Cantar os arpejos
- Cantar as chord scales.

Metade da turma canta as fundamentais e a outra metade as melodias

IIm7 V7 Imaj7

Praticar cada frase em todos os tons, descendo por tons:

Dm7 G7 Cmaj7	Ebm7 Ab7 Dbmaj7
Cm7 F7 Bbmaj7	Dbm7 Gb7 Cbmaj7
Bbm7 Eb7 Abmaj7	Bm7 E7 Amaj7
Abm7 Db7 Gbmaj7	Am7 D7 Gmaj7
F#m7 B7 Emaj7	Gm7 C7 Fmaj7
Em7 A7 Dmaj7	Fm7 Bb7 Ebmaj7

The image shows five lines of musical notation for the IIm7-V7-Imaj7 progression in C major. Each line consists of a 4-measure phrase on a treble clef staff. The chord progression is Cmaj7 - Dm7 - G7 - Cmaj7. The first line uses quarter notes. The second line uses eighth notes. The third line uses eighth notes with a quarter rest in the second measure. The fourth and fifth lines use sixteenth notes. Chord symbols are placed above the staff at the beginning of each measure.

FIG. 17 - EXEMPLOS DE MELODIAS PARA ENTOAR NA PROGRESSÃO IIM7-V7- IMAJ7

2.5 Blues

- Cantar as fundamentais
- Cantar 1 3
- Cantar 1 3 5
- Cantar 1 3 5 7

Metade da turma canta as fundamentais e a outra metade improvisa.
Improvisar

Blues by five

Blues

Red Garland

The image shows a musical score for a blues progression in Bb major, consisting of 12 measures. The score is written on three staves in treble clef with a key signature of two flats (Bb major). The chord progression is as follows:

- Measures 1-4: Bb7 (I7), Eb7 (IV7), Bb7 (I7), Bb7 (I7)
- Measures 5-8: Eb7 (IV7), Eb7 (IV7), Bb7 (I7), Bb7 (I7)
- Measures 9-12: F7 (V7), Eb7 (IV7), Bb7 (I7), F7 (V7)

The melodic line consists of eighth and quarter notes, with rests in the final two measures of each staff.

FIG. 18 - PROGRESSÃO DE BLUES

2.6 Progressões diatónicas com tétrades (modo menor)

Progressões diatónicas (modo menor)

progressão Im - V7 - Im7

progressão Im7 - IVm7 - Im7

progressão IIIm7(b5) - V7 - Im7

progressão Ij7 - bVIIm7 - IIIm7(b5) - V7 - Im7

Detailed description of the musical examples: Each example consists of a piano-style notation with a treble clef and a bass clef. The first progression, labeled 'progressão Im - V7 - Im7', shows chords Cm7, G7, and Cm7. The second, 'progressão Im7 - IVm7 - Im7', shows Cm7, Fm7, and Cm7. The third, 'progressão IIIm7(b5) - V7 - Im7', shows Dm7(b5), G7, and Cm7. The fourth, 'progressão Ij7 - bVIIm7 - IIIm7(b5) - V7 - Im7', shows Cm7, Abmaj7, Dm7(b5), G7, and Cm7. The bass line for each progression is a simple harmonic accompaniment.

FIG. 19 - PROGRESSÕES DIATÓNICAS COM TÉTRADES (MODO MENOR)

2.7 Blues menor

Cantar as fundamentais

Cantar 1 3

Cantar 1 3 5

Cantar 1 3 5 7

Metade da turma canta as fundamentais e a outra metade improvisa.

Improvisar

Equinox

Blues menor

Jonh Coltrane

The musical score for "Equinox" by Jonh Coltrane is presented in three staves. The first two staves show a melodic line with various chords above and below. The third staff shows a bass line with chords below. The chords are: Cm7, Fm7, Cm7, Cm7, Fm7, Fm7, Cm7, Cm7, Abmaj7, G7, Cm7, G7, bVImaj7, V7, Im7, V7.

FIG. 20 - "EQUINOX"

11º ano

1 Progressões diatónicas (continuação)

Consolidar os conhecimentos do ano anterior

2 Progressões com Dominantes Secundários

2.1 Exercícios

Cantar as fundamentais dos acordes.

Cantar 1 3 / 3 1

Cantar 1 3 5 / 5 3 1

Cantar 1 3 5 7 / 7 5 3 1

Cantar 1 2 3 4 5 / 5 4 3 2 1

Cantar 1 2 3 4 5 6 7

Fazer ditados harmónicos. (com os temas enunciados no ponto 2.2)

Ouvir e identificar progressões a partir da audição de músicas (identificar a tonalidade e a forma - AABA, ABAC, Blues, Trough compose, etc)

Improvisar

2.2 Dominantes secundários

Nos exemplos que se seguem:

as fundamentais

Cantar 1 3

Cantar 1 3 5

Cantar 1 3 5 7

Metade da turma canta as fundamentais e a outra metade improvisa.

Improvisar

Dominantes secundários

V7/IIIm

C E Am G⁷ C E Am G⁷

V7/V7

C D G G⁷ C D G G⁷

V7/IIIm

C A Dm G⁷ C A Dm G⁷

V7/IV

C C⁷ F G⁷ C C⁷ F G⁷

V7/IIIm

C B⁷ Em G⁷ C B⁷ Em G⁷

Fig. 21 - exercícios melódicos com dominantes secundários

2.2.1 V7/IIIm7

V7/IIIm7

C^{maj7} A⁷ Dm⁷ G⁷ C^{maj7}

Imaj7 V7/IIIm7 IIIm7 V7 Imaj7

FIG. 22 - V7/IIIM7

Exemplos de temas com a progressão V7/ IIIm7

Blues
 All of me
 It Could happen to you
 Time after time

2.2.2 V7/ IIIIm7

V7/IIIIm7

Chord progression: Cmaj7, B7, Em7, Am7, Dm7, G7, Cmaj7

Chord names below staff: Imaj7, V7/IIIIm7, IIIIm7, VIIm7, IIIm7, V7, Imaj7

FIG. 23 - V7/ IIIIm7

Exemplos de temas com a progressão V7/ VIIm7

My Romance
 It Could happen to you
 Time after time
 But beautiful

2.2.3 V7/VIIm7

V7/VIIm7

Chord progression: Cmaj7, E7, Am7, Dm7, G7, Cmaj7

Chord names below staff: Imaj7, V7/VIIm7, VIIm7, IIIm7, V7, Imaj7

FIG. 24 - V7/VIIm7

Exemplos de temas com a progressão V7/VIm7

There will never be another you
 Time after time
 My romance
 But beautiful

2.2.4 V7/IVmaj7

V7/IVmaj7

Cmaj7 C7 Fmaj7 Em7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

I maj7 V7/IVmaj7 IVm7 IIIIm7 VIIm7 IIIm7 V7 I maj7

FIG. 25 - V7/IVMAJ7

Exemplos de temas com a progressão V7/IVmaj7

Take de "A" Train
 I remember you

2.2.5 V7/V7

V7/V7

Cmaj7 D7 G7 Cmaj7

I maj7 V7/V7 V7 I maj7

FIG. 25 - V7/V7

Exemplos de temas com a progressão V7/V7

Take de "A" Train
But Not for me
Jordu

2.2.6 Imaj7 VI7 IIIm7 V7

Imaj7 - VI7 - IIIm7 - V7 - Imaj7

The musical notation for Figure 26 shows a five-measure progression. The chords are Cmaj7, A7(b9), Dm7, G7, and Cmaj7. The bass line consists of single notes: C, B, A, G, C.

FIG. 26 - IMAJ7 VI7 IIM7 V7

Exemplos de temas com a progressão Imaj7 VI7 IIIm7 V7

Turnaround em blues (2 últimos compassos)
A's de Rhythm Changes

2.2.7 IIIIm7 VI7 IIIm7 V7 Imaj7

IIIIm7 - VI7 - IIIm7 - V7 - Imaj7

The musical notation for Figure 27 shows a five-measure progression. The chords are Em7, A7(b9), Dm7, G7, and Cmaj7. The bass line consists of single notes: E, B, A, G, C.

FIG. 27 - IIIM7 VI7 IIM7 V7 IMAJ7

Exemplos de temas com a progressão IIIIm7 VI7 IIIm7 V7 Imaj7

There Will never be another you.

2.2.8 Ciclo de 4^{as} com acordes dominantes

Ciclo de 4^{as} com acordes dominantes

The image shows a musical score for a cycle of fourths with dominant chords. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is in the key of B-flat major. The chords are: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, B7, E7, A7, D7, G7. The bass line consists of a sequence of notes: C, F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb, B, E, A, D, G. The treble line shows the chord voicings for each chord.

FIG. 28 - CICLO DE 4^{as} COM ACORDES DOMINANTES

Exemplos de temas com ciclos de 5^{as} com acordes dominantes

Caravan
Rhythm Changes
Jordu

2.3 Rhythm Changes (AABA)

I Got Rhythm

AABA - Rhythm Changes G. Gershwin

A

B \flat maj 7 G 7 Cm 7 F 7 Dm 7 G 7 Cm 7 F 7

I m aj 7 VI 7 (V 7 /I m 7) II m 7 V 7 III m 7 VI 7 (V 7 /II m 7) II m 7 V 7

B \flat 7 E \flat maj 7 A \flat 7 1. Dm 7 Gm 7 Cm 7 F 7 2. Cm 7 F 7 B \flat maj 7

V 7 /IV IVmaj 7 \flat VI 7 III m 7 VI m 7 II m 7 V 7 II m 7 V 7 I m aj 7

B

D 7 D 7 G 7 G 7

III 7 (V 7 /VI m 7) VI 7 (V 7 /II m 7)

C 7 C 7 F 7 F 7

II 7 (V 7 /V 7) V 7

A

B \flat maj 7 G 7 Cm 7 F 7 Dm 7 G 7 Cm 7 F 7

I m aj 7 VI 7 (V 7 /II m 7) II m 7 V 7 III m 7 VI 7 (V 7 /II m 7) II m 7 V 7

B \flat 7 E \flat maj 7 A \flat 7 Cm 7 F 7 B \flat maj 7

V 7 /IV IVmaj 7 \flat VI 7 II m 7 V 7 I m aj 7

FIG. 29 - PROGRESSÃO DA ESTRUTURA RHYTHM CHANGES (AABA)

12º ano

1 Progressões com dominantes secundários (continuação)

1.1 Exercícios

Cantar as progressões estudadas anteriormente, mas com tétrades.

Cantar as fundamentais dos acordes.

Cantar 1 3 / 3 1

Cantar 1 3 5 / 5 3 1

Cantar 1 3 5 7 / 7 5 3 1

Cantar 1 2 3 4 5 / 5 4 3 2 1

Cantar 1 2 3 4 5 6 7

Fazer ditados harmónicos (com os temas enunciados nos exemplos a seguir)

Ouvir e identificar progressões a partir da audição de músicas (identificar a tonalidade e a forma - AABA, ABAC, Blues, Through compose, etc)

1.2 Progressões com dominantes secundários (IIIm7/V7 e IIIm7(b5)/V7)

1.2.1 IIIm7/IIIm7 V7/IIIm7

IIIm7/IIIm7 V7/IIIm7

Chords: Cmaj7, Em7, A7(b9), Dm7, G7, Cmaj7

Labels: Imaj7, IIIm7/IIIm7 V7/IIIm7, IIIm7, V7, Imaj7

FIG. 30 - IIIm7/IIIm7 V7/IIIm7

Exemplos de temas com a progressão IIIm7/IIIm7 V7/IIIm7

It Could happen to you
But Beautiful

1.2.2 IIIm7(b5)/IIIm7 V7/IIIm7

IIIm7(b5)/IIIm7 V7/IIIm7

Chords: Cmaj7, F#m7(b5), B7(b9), Em7, Am7, Dm7, G7, Cmaj7

Labels: Imaj7, IIIm7(b5)/IIIm7 V7/IIIm7, IIIm7, VIm7, IIIm7, V7, Imaj7

FIG. 31 - IIIm7/IIIm7 V7/IIIm7

Exemplos de temas com a progressão **IIm7(b5) /IIIIm7 V7/IIIIm7**

It Could happen to you
But Beautiful

1.2.3 IIm7(b5) /VIIm7 V7/VIIm7

IIm7(b5)/VIIm7 V7/VIIm7

The image shows a musical score for a piano. The key signature is C major. The progression consists of seven chords: Cmaj7, Bm7(b5), E7(b9), Am7, Dm7, G7, and Cmaj7. The first two measures, Bm7(b5) and E7(b9), are enclosed in a rectangular box. Below the notes, the Roman numeral analysis is given: IImaj7, IIm7(b5)/VIIm7, V7/VIIm7, VIIm7, IIm7, V7, IImaj7.

FIG. 32 - IIM7(B5) /VIM7 V7/VIM7

Exemplos de temas com a progressão **IIm7(b5) /VIIm7 V7/VIIm7**

There will never be another you

1.2.4 IIIm7/IVmaj7 V7/IVmaj7

IIIm7/IVmaj7 V7/IVmaj7

Chords: Cmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, Em7, Am7, Dm7, G7, Cmaj7

Bass notes: C, G, C, F, E, A, D, G, C

Roman numerals: Imaj7, IIIm7/IVmaj7 V7/IVmaj7, IVm7, IIIIm7, VIm7, IIIm7, V7, Imaj7

FIG. 33 - IIIm7/IVMAJ7 V7/IVMAJ7

Exemplos de temas com a progressão IIIm7/IVmaj7 V7/IVmaj7

I remember you
But not for me

1.2.4 IIIm7/V7 V7/V7

IIIm7/V7 V7/V7

Chords: Cmaj7, Am7, D7, G7, Cmaj7

Bass notes: C, A, D, G, C

Roman numerals: Imaj7, IIIm7/V7 V7/V7, V7, Imaj7

FIG. 34 - IIIm7/V7 V7/V7

Exemplos de temas com a progressão IIm7/V7 V7/V7

Lucky to be me

1.3 Progressões com IIm7 V7 que não resolvem para graus diatônicos

Existem muitos standards que embora sendo tonais utilizam acordes e progressões de outras tonalidades. Por exemplo no tema “Tune up” existem progressões de IIm7 V7 Imaj7 para 3 tonalidades diferentes: Dmaj7, Cmaj7 e Bbmaj7. Nesta progressão os acordes de chegada estão organizados por segundas.

Outros exemplos de progressões por segundas são os temas: Solar, How High The Moon.

The image shows the musical score for "Tune Up" by Miles Davis. It is a fast swing piece with a tempo of 280 beats per minute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes an introduction marked "N.C." (No Chords) for piano only. The main section, labeled "A", is for the band and trumpet. The harmonic progression is as follows:

- Measure 1: E_{Mi}7
- Measure 2: A7
- Measure 3: D_{MA}7
- Measure 4: D_{Mi}7
- Measure 5: G7
- Measure 6: C_{MA}7
- Measure 7: C_{Mi}7
- Measure 8: F7
- Measure 9: B^b_{MA}7
- Measure 10: G_{Mi}7
- Measure 11: E_{Mi}7
- Measure 12: F7
- Measure 13: B^b_{MA}7
- Measure 14: A7
- Measure 15: E_{Mi}7
- Measure 16: A7
- Measure 17: D_{MA}7

FIG. 36 - "TUNE UP" (MILES DAVIS)

1.4 Progressões com movimentos cromáticos.

1.4.1 Movimentos cromáticos descendentes no baixo

It don't mean a thing.
Insensatez
My funny valentine
Round Midnight

1.4.2 Movimentos cromáticos ascendentes no baixo

Easy living
Have you met miss Jones

1.4.3 Movimentos cromáticos ascendentes nas vozes do meio

In a sentimental mood
In Walked Bud
All or nothing at all

1.3.4 Movimentos cromáticos ascendentes nas vozes do meio

All or nothing at all (B)

2 Acordes intermodais

2.1 Exercícios

Cantar as progressões estudadas anteriormente, mas com tétrades.

Cantar as fundamentais dos acordes.

Cantar 1 3 / 3 1

Cantar 1 3 5 / 5 3 1

Cantar 1 3 5 7 / 7 5 3 1

Cantar 1 2 3 4 5 / 5 4 3 2 1

Cantar 1 2 3 4 5 6 7

Fazer ditados harmónicos com os temas enunciados no ponto 2.2

Ouvir e identificar progressões a partir da audição de músicas (identificar a tonalidade e a forma - AABA, ABAC, Blues, Trough compose, etc)

Ouvir e identificar progressões a partir da audição de músicas (identificar a tonalidade e a forma - AABA, ABAC, Blues, Trough compose, etc)

2.2 Temas com acordes intermodais

Im7 - I'll remember April

bII maj7 - Beatrice, Green Dolphin Street

IIIm7(b5) - I love you All of you

bIIImaj7 - Night and Day

IVm7 IVm6 - All of me, All of you

Vm7 - Easy to love

bVI maj7 - Night and day

bVII7 - There will never be another you

bVII maj7 - Dindi

3 Temas modais

3.1 Exercícios

Cantar as fundamentais dos acordes.

Cantar 1 3 / 3 1

Cantar 1 3 5 / 5 3 1

Cantar 1 3 5 7 / 7 5 3 1

Cantar 1 2 3 4 5 / 5 4 3 2 1

Cantar 1 2 3 4 5 6 7

Fazer ditados harmónicos com os temas enunciados no ponto 3.2.2

Ouvir e identificar progressões a partir da audição de músicas (identificar a tonalidade e a forma - AABA, ABAC, Blues, Trough compose, etc)

Fazer exercício de identificação de modos

3.2 - Exercícios de identificação de modos.

3.2.1 - Modos definidos com 7^{as} maiores

Neste capítulo vou descrever um exercício que fiz durante o ano lectivo passado e que teve alguns resultados imediatos. O exercício consiste em tocar as 7^{as} maiores de cada modo proveniente da escala maior. Os modos provenientes da escala maior têm cada um dois intervalos de 7^oa maior. Por exemplo no modo C lídio as duas 7^{as} maiores são c/b e g/f#. As notas que constituem os dois intervalos de 7^a maior definem por assim dizer o modo. Claro que este poderia ter uma 3^a menor, mas é mais natural ouvir a 3^a maior mesmo quando esta não é tocada. Fazendo o exercício do modo mais brilhante (lídio) para o mais escuro (lócrio) há sempre um intervalo de 7^a maior que se mantém de um modo para o outro e outro que se altera. Quando passamos para C jónio o intervalo de 7^a maior entre as notas c/b mantém-se, mas agora surge uma nova sétima: f/e. O processo é repetido até se chegar ao modo lócrio.

O exercício consiste em tocar a fundamental do modo e as duas 7^{as} variando os voicings de maneira a se conseguir ouvir a côr geral do modo. O aluno ouve o acorde e tem de descobrir o modo. Neste processo o aluno poderá conseguir identificar o modo de duas formas: identificar o modo auditivamente sem cantar as notas do modo ou cantar uma nota intuitivamente e ir “descobrir” as outras notas do modo tentando cantar por graus conjuntos em qualquer direcção as notas do modo em questão.

Definição dos modos a partir de voicings formados por 7^{as} maiores

Cmaj7(#11) (Lídio)

Cmaj7 (jónio)

C7 (mixolídio)

Cm7 (dórico)

Cm7(b6) (eólio)

9

Cm7(b9) (frígio)

Cm7(b5) (lócrio)

Cm(maj7)

C7(#11) (lídio dominante)

The figure displays four musical systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). Each system illustrates a specific chord voicing and its corresponding scale. The first system is for Cm7(b9) (frígio), showing a scale with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb, D, C and a chord voicing with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb. The second system is for Cm7(b5) (lócrio), showing a scale with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb, D, C and a chord voicing with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb. The third system is for Cm(maj7), showing a scale with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb, D, C and a chord voicing with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb. The fourth system is for C7(#11) (lídio dominante), showing a scale with notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C and a chord voicing with notes C, Eb, F, Ab, Bb.

FIG. 37 - VOICINGS FORMADOS POR DUAS 7^{as} MAIORES

3.2.2 - Lista de temas modais

So What

Flamenco Sketches

Maiden Voyage

Black Narcissus

Forest Flower

Inner Urge

Time Remembered

6 Conclusão

As progressões harmónicas representam apenas uma parte do trabalho desenvolvido na disciplina de treino auditivo. O reconhecimento e reprodução de intervalos, de acordes, escalas, etc fazem parte desta disciplina e têm de ser aprendidos de uma maneira progressiva.

Na audição e reconhecimento de progressões harmónicas podem-se trabalhar várias ferramentas essenciais na improvisação como o reconhecimento de intervalos, quando por exemplo cantamos as fundamentais de uma progressão harmónica. Nas progressões harmónicas trabalha-se também os vários tipos de acordes que as constituem bem como as escalas correspondentes a cada acorde (as chamadas chordscales).

Num plano de aprendizagem, o estudo das progressões harmónicas mostra-se como uma ferramenta essencial no plano de construção melódica, do conhecimento da forma e na inclusão de diferentes substituições harmónicas. O seu conhecimento profundo permite no momento de improvisar reagir ao que o solista ou acompanhador está a fazer no momento.

O reconhecimento de progressões harmónicas assim como o à vontade para improvisar sobre elas é um trabalho demorado e gradual pelo que é necessário fazer esse trabalho tendo isso em conta, inculcando aos alunos métodos de trabalho que façam a ponte entre os exercícios propriamente ditos, a motivação para os fazer e os resultados práticos que resultam do estudo. Sendo a improvisação o acto de compor em tempo real é muito importante que a prática da mesma seja feita de uma maneira gradual, insistente e consciente. Na composição é sempre possível voltar atrás e corrigir o que se fez. Na improvisação isso não é possível e por essa razão o acto de improvisar requer um trabalho grande de base e preparação para que no momento de improvisar as ideias fluam da melhor maneira. Insisto na ideia de que o trabalho descrito no método deverá ser feito de uma forma gradual e insistente tentando não se avançar para outro assunto sem que o anterior esteja aprendido e consolidado.

Assim, penso que é muito importante abordar a questão do reconhecimento das progressões indo sempre do mais simples para o mais complexo.

Sempre que possível dar exemplos práticos. Começar com progressões simples e diatónicas com poucos acordes. Ir acrescentado de uma forma progressiva mais acordes às progressões: começar com progressões diatónicas com tríades; depois introduzir as tétrades; progressões típicas: IIm7 V7 Imaj7, Blues maior e menor, progressões com dominantes secundários, progressões com acordes de intercâmbio modal e progressões típicas do jazz modal.

Como exercícios penso que é importante cantar as fundamentais das progressões, cantar as tríades e tétrades das progressões, cantar melodias (pré-escritas) que definam a harmonia, fazer ditados harmónicos, improvisar sobre as progressões.

Penso que as progressões harmónicas servem também de base para a realização de outros exercícios como o reconhecimento e reprodução de intervalos, reconhecimento e reprodução de chordscales, reconhecimento da forma, aplicação de substituições harmónicas, exercícios melódicos de voice-leading.

O treino auditivo é uma disciplina de maior importância na aprendizagem da música em geral e o comprometimento com ela a longo prazo trará resultados positivos e ao mesmo tempo motivadores para a prática da música. O treino auditivo leva a uma consciência cada vez maior do que se passa na música fazendo com que a nossa relação com ela seja mais orgânica e próxima. O comprometimento com o treino auditivo na perspectiva de tentarmos tocar o que ouvimos leva também a uma relação mais honesta connosco e com a música que fazemos no sentido de encontrarmos a nossa “voz”, a nossa individualidade como músicos.

Parte IV Reflexões finais

A actividade de músico e professor apesar de serem actividades diferentes estão interligadas. Penso que um professor que tenha uma vida activa como músico/performer poderá contribuir de uma forma mais rica para o percurso do aluno. Um dos aspectos que tenho notado é que os alunos dão importância à actividade dos seus professores como músicos. A troca de experiências e trazer para a sala de aula assuntos da actividade de performer parece-me que fortalece a relação professor-aluno já que os alunos serão também futuros performers.

Penso também que o clima mais ou menos informal e descontraído nas aulas favorece a relação professor-aluno e favorece também a aprendizagem.

Sendo o primeiro professor de guitarra jazz e de Treino Auditivo no Conservatório de Música do Porto sinto que tenho uma responsabilidade acrescida no sentido de delinear bem os programas e a minha prática pedagógica. Sendo o acto de ensinar um processo dinâmico, os professores têm de estar sempre actualizados em termos de material didático e estratégias de ensino, mas têm sobretudo de estarem atentos aos alunos que têm à sua frente. Ter em atenção o seu percurso, a sua individualidade como pessoa e como músico.

Penso também que é importante ter uma atitude de abertura para com a música no sentido de, para além de ensinar os conteúdos da disciplina aos alunos, fornecer-lhes ferramentas que lhes permitam compreender a música de uma forma geral e diversificada e ensiná-los a serem autónomos e a terem um espírito crítico.

Penso que o sucesso dos alunos não se deve basear apenas na avaliação de conteúdos específicos feitos em provas, mas também na forma como o aluno fez e vai fazendo o seu percurso. A avaliação na minha opinião deve ser feita de uma forma contínua dando importância ao trajeto geral do aluno, ao seu percurso e não se deve basear num momento de avaliação (os exames)

Os professores que mais me inspiraram foram aqueles que eu admirava como músicos e como pessoas. Foram aqueles que não estavam muito preocupados com a avaliação, mas sim em cultivar o gosto pela música, foram aqueles que me transmitiram valores como o trabalho, a paciência e a perseverança.

A realização deste Relatório de Estágio fez-me reflectir sobre o ensino do jazz e da música. Nas aulas observadas, ver como os outros professores planificaram as suas aulas e as deram fez-me pensar e ter uma atitude auto-crítica relativamente ao modo como planifico e dou as minhas aulas.

Apesar de ter consciência desse facto, é positivo reforçar que não devemos avançar para outro assunto sem que o anterior esteja solidificado. A continuidade nos conteúdos e a forma gradual como estes são abordados é fundamental no ensino.

O Projecto de Investigação permitiu-me reflectir na importância do Treino Auditivo como disciplina fundamental na formação de um músico de jazz. Esta deveria fazer parte do currículo de qualquer curso de música sendo ele de jazz ou não.

Bibliografia

Aebersold, Jamey (1989) *Ear training* 1211 Aebersold Drive, New Albany

Aldwell, Edward e Schachter, Carl (1989) *Harmony and voice leading*. Clark G. Baxter

Barbosa, Maria Flavia Silveira (2009) *Percepção musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Boothroyd, Myles (2010) *Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz*, Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 3: Iss. 1, Article 5.

Carr, Ian, Fairweather, Digby and Priestley, Brian (2000) *Jazz - The Rough Guide* Rough Guides Ltd 62-70 Short Gardens, London WC2H p AB

Caspurro, H. (2006). Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação.

Caspurro, H. Audição e audição - o contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta.

Chamorro, Joan (2005) *Llenguatge Musical Preparatory I*. Taller de Músics. Escola de Música, S.L

Cooker, Jerry (1997) *Hearing the changes - dealing with unknown tunes by ear*. Paperback

Estrela, A. (1994). *Teoria e Prática de Observação de Classes. Uma estratégia de Formação de Professores*. Porto: Porto Editora (4.^a ed.)

Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira (2005) *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp,

Gerald Eskelin, (2005) *Lies my music teacher told me* Music Theory For Grownups, Woodland Hills, California,

Gerling, Cristina Capparelli (1993) *Treinamento Auditivo e teoria Musical no Departamento de Música da UFRGS: Implantação de um programa integrado*. Porto Alegre

Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões* (Ed. Trad.).

Granja, Carlos Eduardo de Souza Campos (2006) *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras,

Otutumi, Cristiane Hatsue Vital. (2008) *Percepção musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Pease, Ted (2003) *Jazz composition - Theory and practice* Berklee Press

Sanchez, I (2005). *Compreender, Agir, Mudar, Incluir. Da investigação-Ação à Educação Inclusiva*. Revista Lusófona de Educação, 5, 127 - 142

Smith, Stuart (2005) *Jazz theory*

Trerefenko, Dariusz (2014) *Jazz Theory From Basic To Advanced Study*, Routledge, 711 third avenue New York.

WILLEMS, Edgar (1985) *L'oreille musicale: la préparation auditive de l'enfant*. 5ème ed. Fribourg: Pro Musica, v.1.

Anexos

Anexo 1 - observações

Saxofone

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	15/11/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Montagem dos respectivos instrumentos.
5 - 10 min	Tríades diatónicas à tercina de colcheia dos modos jónio, mixolídio e dórico em 4 direcções. Professor dá indicações ao aluno de como articular as notas no instrumento.
10 - 15 min	Mesmo exercício mas à colcheia. (professor vai exemplificando os exercícios quando o aluno tem dificuldade).
15 - 20 min	Tétrades numa progressão harmónica iiim7 VI7 iim7 V7 Imaj7 e variando a direcção das mesmas.
20 - 25 min	Arpejo contínuo sobre a mesma progressão.
25 - 35 min	Solo (John Coltrane - “Stompin at the Savoy”) transcrito pelo aluno. Aluno toca por cima da gravação. Demonstrando algumas dificuldades o professor sugere que o aluno ouça uma frase, pare a gravação e tente tocar a frase que acabou de ouvir Professor vai chamando a atenção para certas passagens do solo e vai fazendo perguntas ao aluno relacionadas com modos já estudados.
35 - 45 min	Professor vai corrigindo certas frases do solo que o aluno toca advertindo o que este deve estudar o solo todos os dias para este ficar sólido.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	15/11/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Aluno experimenta diferentes boquilhas e professor da a sua opinião
5 - 10 min	“There will never be another you” - tocar as chord scales do tema.
10 - 15 min	Arpejo contínuo sobre o tema. (professor elogia o aluno por este fazer bem o exercício).
15 - 25 min	Professor pede para o aluno fazer um solo baseado no exercício anterior, mas mudando o ritmo.
25 - 30 min	Aproximações cromáticas às fundamentais e às 3 ^{as} na progressão harmónica do tema.
30 - 45 min	Professor pede para o aluno improvisar e tocar frases do solo que transcreveu. Ao longo do exercício o professor aconselha o aluno a não tocar começar nem acabar as frases na fundamental dos acordes exemplificando.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	22/11/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Pequena conversa com o aluno acerca do seu aproveitamento nas outras disciplinas.
5 - 10 min	Arpejo contínuo numa progressão iiim7 VI7 iim7 V7 Imaj7 e em três tonalidades diferentes. Ao longo do exercício o professor vai chamando a atenção para aspectos técnicos de articulação e som.
10 - 15 min	Aproximações cromáticas no tema “There will never be another you”. Professor acompanha o aluno ao piano.

15 - 30 min	Professor pergunta ao aluno se ele continuou a “sacar” o solo. Aluno responde que não adiantou mais, mas que o que “sacou” está bem. Professor pede para o aluno tocar o solo por cima da gravação até onde sabe. Aluno dá alguns erros e pára a gravação sempre que se engana. Professor adverte que esse trabalho já deveria estar feito e pede para o aluno tocar o solo até onde sabe, mas mais lento.
30-45 min	Professor vai interrompendo fazendo perguntas sobre determinadas passagens do solo numa perspectiva de “racionalizar” as frases que o aluno sabe ao mesmo tempo que vai corrigindo determinadas frases.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	22/11/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Exercício rítmico: sobre uma estrutura de blues improvisar com a escala pentatónica utilizando de 4 em 4 compassos colcheias, terminas de colcheia e semicolcheias. Professor exemplifica e faz o exercício com o aluno.
5 - 10 min	Aluno mostra algumas dificuldades com o exercício. O professor sugere que o aluno soletre o ritmo sem o saxofone marcando a pulsação com o pé. Em seguida fazer o exercício com o instrumento. O andamento vai sendo aumentado progressivamente.
10 - 15 min	Professor descreve os exercícios que o aluno irá fazer a seguir: tocar grupos de 2,3,4,5 e 6 notas à tercina de colcheia numa estrutura de blues e com a escala pentatónica. Professor exemplifica. Aluno começa a fazer o exercício.
15 - 20 min	Mesmo exercício, mas agora à semicolcheia.
20 - 30 min	“All of me” - melodia e improvisação. Aluno dá alguns erros e o professor pede lhe para ele tocar os arpejos do tema num compasso e no seguinte fazer uma aproximação cromática. Professor pede para o aluno improvisar e vai corrigindo as “notas ao lado” interrompendo e corrigindo-as. Aproximações cromáticas e desenvolver o resto da frase.
30 - 35	Improvisar “à volta” das 3 ^{as} dos acordes.
35 - 40	Cantar as tónicas do tema.
40 - 45	Aluno improvisa sobre o tema e o professor aconselha-o a pensar em frases e em desenvolvê-las.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	13/12/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	exercício rítmico: sobre uma estrutura de blues improvisar com a escala pentatónica utilizando de 4 em 4 compassos colcheias, terminas de colcheia e semicolcheias. Aluno faz o exercício. Tocar nos tempos e contratempos num blues.
10 - 20 min	Professor diz ao aluno para tentar improvisar com outras escalas.
20 - 25 min	Tocar nos tempos e contratempos num blues.
25 - 35 min	Professor pergunta o que é o que o aluno fez em casa e pede para ele fazer o exercício na aula. Aproximações cromáticas às 3ªs no tema “There will never be another you” (professor acompanha ao piano e vai corrigindo os erros do aluno).
35 - 45 min	Arpejo contínuo sobre o mesmo tema.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	13/12/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 -5 min	Improvisar sem restrições sobre o tema “There will never be another you”. Em seguida professor pede para o aluno começar as frases com aproximações cromáticas e depois desenvolver a frase.
5 - 10 min	Professor pede para o aluno em casa escrever um solo com as algumas regras. Por exemplo começar com uma aproximação cromática, subir no arpejo e descer na escala. Fazer o contrário também e misturar. Diz que o solo apesar de ser um exercício, tem de soar bem.
10 - 15 min	Professor pede para o aluno tocar o solo que está a sacar (John Coltrane - “Stompin at the Savoy”) mas o aluno diz que não estudou Pequena conversa sobre como está a correr o ano lectivo e auto-avaliação.

15 - 25	Arpejo/acorde diminuto. Explicação Acorde diminuto com função de dominante. Professor faz várias perguntas ao aluno de maneira a conduzi lo à resposta pretendida.
25 - 35 min	Professor toca uma progressão harmónica e pede ao aluno para tocar o arpejo diminuto sobre o acorde dominante. Explicação de outros contextos harmónicos para o acorde diminuto.
35 - 45 min	Aplicação deste num blues.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva
Data	21/03/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Pequena conversa com o aluno sobre o aproveitamento deste em todas as disciplinas.
5 - 10 min	Escala cromática, sequência de 3 notas à tercina. Professor adverte o aluno para que este estude o exercício melhor em casa. Mesmo exercício, mas à colcheia e com swing.
10 - 15 min	Professor dá alguns conselhos ao aluno relacionados com a digitação e articulação e vai exemplificando. Mesmo exercício, mas alternando entre colcheias e tercinas.
15 - 20 min	Marcação de trabalho para férias. Ciclo de 4ªs não diatónico tocando a fundamental e a #4.
20 - 30 min	Ciclo de 4ªs não diatónico tocando o modo lídio. Improvisar sobre o tema “There will never be another you” e cair nas 4ªs aumentadas nos acordes maj7 e 7. Tocar os arpejos descendentes a partir da 9ª no mesmo tema.
30 - 45 min	Professor pede para o aluno tocar o solo que está a sacar (Phill Woods - “There will never be another you). Aluno toca e professor vai corrigindo algumas frases aconselhando o a confirmar sempre que tem dúvidas. Aconselha o também a cantar o solo

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Saxofone jazz
Ano	12º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Afonso Manso
Data	21/03/2017
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Exercícios técnicos
5 - 10 min	Solo (“Tenor Conclave”). Aluno toca o solo. Professor pede para o aluno voltar a tocar o solo, mas mais devagar e pensar no som e no Assing.
10 - 15 min	Solo (Stan Getz - “Invitation”). Aluno toca o solo. Professor aconselha o aluno a estudar melhor o solo
15 - 25 min	Discussão acerca do repertório a escolher para a PAA (Prova de Aptidão Artística) que o aluno irá realizar no final do ano. Audição do tema “My favourite Things” (versão de John Coltrane)
25 - 35 min	Professor pede ao aluno para o tocar o tema “My one and only love”. Professor aconselha o aluno ouvir uma versão cantada para ajudar na interpretação da melodia. Aluno volta a tocar o tema.
35 - 45 min	Professor aconselha o aluno a ele pensar em tercinas de colcheias e semicolcheias para improvisar. Aluno improvisa utilizando essas subdivisões

Combo

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Combo
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva e Tiago (saxofones), Rodrigo Carneiro e Pedro Andrade (guitarra), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra (piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)
Data	21/03/2017
Duração	45 minutos (14:20 - 15:05)
Tempo	Actividade Observada

0 - 10 min	Montagem de material. Audição do tema Señor Blues de Horace Silver.
10 - 20 min	O combo começa a tocar o arranjo. Tocam a melodia e improvisam
20 - 30 min	Exercícios sobre 12/8. Exercícios de escalas e arpejos sobre o tema
30 - 45 min	O tema é tocado de novo - melodia e improvisação.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Combo
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva e Tiago (saxofones), Rodrigo Carneiro e Pedro Andrade (guitarra), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra (piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)
Data	21/03/2017
Duração	45 minutos (15:20 - 16:00)
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Montagem de material.
5 - 15 min	Señor blues - melodia e improvisação
15 - 25 min	Professor dá algumas indicações acerca da construção dos solos de cada aluno.
25 - 35 min	Exercícios de escalas e arpejos sobre o tema.
35 - 45 min	Exercícios com secção rítmica

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Combo
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva e Tiago (saxofones), Rodrigo Carneiro e Pedro Andrade (guitarra), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra (piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)
Data	21/03/2017

Duração	45 minutos (16:15 - 17:00)
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Montagem de material. Audição do tema Pretty eyes
5 - 10 min	Análise da estrutura harmónica do tema Pretty eyes
10 - 20 min	Exercícios de arpejos: tocar/cantar
20 - 35 min	Alunos tocam o tema e improvisam
35 - 45 min	Exercícios com secção rítmica

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Combo
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva e Tiago (saxofones), Rodrigo Carneiro e Pedro Andrade (guitarra), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra (piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)
Data	28/03/2017
Duração	45 minutos (14:20 - 15:05)
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Montagem de material Señor Blues - tema e improvisação
5 - 10 min	Pretty eyes - tema e improvisação
10 - 15 min	Audição e análise da estrutura harmónica do tema All of Me.
15 - 25 min	Distribuição de partituras All of me - tema e improvisação
25 - 35 min	Exercícios de secção rítmica
35 - 45 min	Exercícios de arpejos: tocar/cantar

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Combo
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão

Aluno	Francisco Silva e Tiago (saxofones), Rodrigo Carneiro e Pedro Andrade (guitarra), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra(piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)
Data	28/03/2017
Duração	45 minutos (15:20 - 16:00)
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Montagem de material. Hoe Down(Rhythm Changes) - audição e análise da estrutura harmónica
10- 20 min	Distribuição de partituras Tema e improvisação
20 - 30 min	Exercícios de arpejos: tocar/cantar
30 - 45 min	Tema e improvisação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Combo
Ano	11º (regime Integrado)
Docente	João Pedro Brandão
Aluno	Francisco Silva e Tiago (saxofones), Rodrigo Carneiro e Pedro Andrade (guitarra), Pedro Sequeira (vibrafone), Manuel Serra (piano), Raul Represas (contrabaixo), Pepe Abuín (bateria)
Data	28/03/2017
Duração	45 minutos (16:15 - 17:00)
Tempo	Actividade Observada
0 - 5 min	Montagem de material.
5 - 10 min	Revisão do tema Señor Blues
10 - 20 min	Prática do ritmo Bembe
20 - 25min	Revisão da análise harmónica do tema Pretty eyes
35 - 45 min	Pretty eyes - tema e improvisação

Voz

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Canto jazz
Ano	12º (regime Supletivo)

Docente	Francisco Pereira
Aluno	Carolina Esteves
Data	07/05/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Vocalizos. Professor acompanha a aluna ao piano e vai dando indicações técnicas. Professor exemplifica alguns vocalizos e técnicas de colocação de voz. É trabalhada a dinâmica
10 - 20 min	Professor revê os temas que a aluna irá cantar na prova de final de ano. Aluna começa a cantar por cima do play-a-long. Professor vai dando indicações à aluna relativas a dinâmica e interpretação.
20 - 30 min	Professor interrompe a aluna e dá lhe indicações acerca de como esta deve interpretar a melodia ritmicamente. Para tal diz para a aluna cantar e bater o ritmo nas mãos. Depois diz para caminhar batendo os pés no 2º e 4º tempos do compasso. Novo tema. Aluna começa a cantar e o professor interrompe dizendo que é preciso ter mais intenção rítmica e aconselha a aluna a ouvir determinadas cantoras e cantores de referência do jazz.
30 - 45 min	Novo exercício. Professor pede para a aluna cantar o tema utilizando s palavras do seu nome. Deste modo as palavras vão ficar com acentuações em sílabas diferentes havendo variação rítmica. Professor fala acerca do exercício dizendo que no início é esquisito e desconfortável, mas que estas sensações fazem parte da improvisação e é necessário lidar com elas.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Canto jazz
Ano	12º (regime Supletivo)
Docente	Francisco Pereira
Aluno	Carolina Esteves
Data	26/04/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Professor e aluna falam do repertório que a aluna irá fazer na prova no final do ano. Professor põe um play-a-long para a aluna cantar um blues que anda a estudar. Aluna canta. Professor interrompe dizendo que a aluna tem de ter mais intensão rítmica. Para tal o professor faz um exercício com a aluna que consiste em cantar andando pela sala e marcando o 2º e 4º tempo do compasso com os pés.

10 - 20 min.	Aluna recomeça a cantar o blues. Professor interrompe e dá algumas indicações técnicas de respiração e articulação. Insiste para a aluna sentir o ritmo e a articulação e para rever algumas frases em casa.
20 - 25 min	Outro tema. Aluna canta e o professor vai dando algumas indicações técnicas através de gestos enquanto a aluna canta. No final do yema professor dá indicações de interpretação.
25 - 35	Novo tema (blues menor). Aluna canta. Professor interrompe e aconselha a a luna a pensar nas frases e uma maneira mais continua de maneira a não interromper a direcção da frase.
35 - 45 min.	Professor insiste para a aluna sentir o “swing” da música. Aluna e professor discutem ainda alguns temas que a aluna deve ou não levar para a prova.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Canto jazz
Ano	10º (regime Supletivo)
Docente	Francisco Pereira
Aluno	Inês Costa
Data	26/04/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Professor e aluna falam do repertório que a aluna irá fazer na prova no final do ano. Aquecimento: a aluna faz vocalizou com o professor a acompanhar ao piano. Professor ensina um novo vocalizo e vai corrigindo a aluna á medida que esta o faz.
10 - 20 min	“I’m Through with love”. Professor toca durante um bocado os acordes do tema e em seguida a aluna começa a cantar a melodia. Professor vai interrompendo e dando indicações relativas à interpretação da melodia.
20 - 30 min	Professor aconselha a aluna a ouvir duas cantoras de referência no sentido de a aluna melhorara a sua interpretação da melodia. Professor põe uma versão do tema estudado cantado por uma cantora.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Canto jazz
Ano	11º (regime Supletivo)
Docente	Francisco Pereira
Aluno	Josué Santos
Data	02/05/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10	Professor começa a aula dizendo que esta aula será dedicada ao som e interpretação. “Meditação” (tema de António Carlos Jobim) é o tema que o aluno preparou para esta aula. Aquecimento. Aluno faz alguns vocalizos. Professor acompanha ao piano. Professor vai dando indicações técnicas ao aluno.
10 - 20	“Meditação”. Aluno canta o tema acompanhado pelo professor a piano. Professor vai interrompendo o aluno pra lhe dar indicações técnicas.
20 - 30.	Interpretação. Professor diz que vai tocar a harmonia do tema e vai dizendo algumas palavras que transmitam determinados sentimentos. De seguida faz a mesma coisa, mas enquanto o aluno canta o tema. O objectivo será o aluno ouvir o que o professor e interpretar a melodia de acordo com esses sentimentos. Professor fala com o aluno acerca da importância da interpretação.
30 - 40	Aluno volta a cantar o tema.
40 - 45	Professor volta a falar sobre a interpretação e dá alguns exemplos musicais aconselhando o aluno a ouvi los.

Piano

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Piano jazz
Ano	12º (regime Integrado)
Docente	Paulo Gomes
Aluno	Clara Lacerda
Data	27/03/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	“La strada”. Professor avisa a aluna que deve trabalhar mais esse tema.

10 - 15 min	Fabulus... Mingus... professor faz perguntas á aluna relativamente aos tipos de escalas que deve usarmos acordes do tema em questão
15 - 25 min	Professor pede para a aluna tocar cada acorde do tema e a escala correspondente. Vai corrigindo e fazendo perguntas acerca desses modos. Professor pede a aluna para fazer o campo harmónico do tema.
25- 30	Smoke get`s in your eyes. Aluna toca. Professor adverte a aluna para ter atenção à chegada e resolução das tensões. Adverte que a aluna deve ter atenção ao tipo de voicing que toca com a mão esquerda para definir bem a harmonia.
30 - 45	Stride piano. A aluna vai tocar uma peça em estilo stride. Professor dá indicações harmónicas e rítmicas relativamente à utilização da mão esquerda. Aluna toca. Professor adverte a aluna para utilizar mais a mão direita fazendo melodias ou voicings

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Piano jazz
Ano	12º (regime Integrado)
Docente	Paulo Gomes
Aluno	Clara Lacerda
Data	29/03/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Aluno vai tocar uma transcrição do solo de Bill Evans num Rhythm Changes. Professor faz algumas perguntas acerca da estrutura do tema em questão. Aluno começa a tocar a transcrição. Professor interrompe o aluno e faz lhe perguntas acerca das escalas que ela pode usar em determinada passagem.
10 - 15 min	Professor pede para o aluno tocar uma frase e analisá-la em termos ritmos e melódicos e relacioná-la com a linguagem bebop. Professor pede para o aluno tocar a melodia e tocar as fundamentais dos acordes com a mão esquerda. Aluno faz o exercício enganando se algumas vezes e é interrompido pelo professor. Professor diz que ele tem de estudar mais.
15 - 30	Professor pede para o aluno improvisar a cantar. Aluno mostra alguma resitência em fazer o que lhe é pedido e o professor diz lhe que quem não consegue improvisar a cantar não consegue improvisar verdadeiramente. Aluno continua a resistir em fazer o exercício. Professor vai insistindo pedindo lhe para cantar as tríades da estrutura harmónica.

30 - 45	<p>Aluno faz o exercício pedido.</p> <p>Em seguida o professor pede para o aluno tocar as tríades da estrutura harmónica.</p> <p>Professor interrompe dizendo lhe que o aluno não está seguro da harmonia e por isso não consegue fazer o exercício nem improvisar.</p> <p>A aula acaba e o professor diz que o aluno tem de estudar em casa e que é muito importante improvisar a cantar no sentido de se tocar o que se ouve e não tocar de uma maneira mecânica.</p>
---------	---

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Piano jazz
Ano	12º (regime Integrado)
Docente	Paulo Gomes
Aluno	Clara Lacerda
Data	16/04/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	<p>Aluna vai tocar uma peça (“La Strada”) que anda a preparar para tocar nas provas de ingresso no ensino superior.</p> <p>Aluna toca. Professor vai advertindo a aluna para esta usar mais a mão esquerda e ter atenção à utilização do pedal.</p> <p>Professor corrige alguns voicings da aula.</p>
10 - 15 min	<p>Professor aconselha a aluna a respirar mais entra as frases quando está a improvisar e vai dando indicações enquanto a aluna toca.</p> <p>Professor exemplifica.</p>
15 - 20 min	Pede agora a aluna para improvisar tendo em conta as indicações dadas.
20 - 30	<p>“Smog gets in your eyes” (tema estudado pela aluna nas últimas aulas). Professor pede para a aluna tocar este tema.</p> <p>Professor dá indicações relativamente ao tipo de acordes usados dizendo que uns são elaborados e outros e aconselha a aluna a usar mais registo do instrumento.</p>
30 - 45	Aluna toca de novo. Professor interrompe numa determinada passagem da peça dizendo para a aluna ser mais sofisticada harmónicamente e dá alguns exemplos

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Piano jazz
Ano	12º (regime Integrado)
Docente	Paulo Gomes
Aluno	Clara Lacerda
Data	23/04/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	La strada. Professor avisa a aluna que deve trabalhar mais esse tema.
10 - 15 min	Fabulus.. Mingus... professor faz perguntas á aluna relativamente aos tipos de escalas que deve usarmos acordes do tema em questão
15 - 25 min	Professor pede para a aluna tocar cada acorde do tema e a escala correspondente. Vai corrigindo e fazendo perguntas acerca desses modos. Professor pede a aluna para fazer o campo harmónico do tema.
25 - 30 min	Smoke get´s in your eyes. Aluna toca. Professor adverte a aluna para ter atenção à chegada e resolução das tensões. Adverte que a aluna deve ter atenção ao tipo de voicing que toca com a mão esquerda para definir bem a harmonia.
30 - 45 min	Stride piano. A aluna vai tocar uma peça em estilo stride. Professor dá indicações harmónicas e rítmicas relativamente à utilização da mão esquerda. Aluna toca. Professor adverte a aluna para utilizar mais a mão direita fazendo melodias ou voicings

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Piano jazz
Ano	11º (regime Supletivo))
Docente	Paulo Gomes
Aluno	Fernando Azeredo
Data	16/5/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada

0 - 10 min	Professor fala com o aluno acerca do exame final. Professor pergunta ao aluno para tocar um acorde meio diminuto e transpô-lo pelo ciclo de 5 ^{as} . Mesmo exercício, mas com acordes lídios Mesmo exercício, mas com acordes mixolídios
10 - 20 min	Professor pede ao aluno para este tocar uma transcrição que o aluno deverá levar para a prova e este diz que não estudou. Professor repreende e diz para ele trabalhar mais e preparar a transcrição para o exame. Professor pede para o aluno tocar o tema Billie's Bounce. Aluno começa a tocar e professor acompanha fazendo os baixos. Professor vai dizendo ao aluno para improvisar com base no motivo da melodia. Professor diz para o aluno ter atenção à mão esquerda pois os acordes por vezes estão errados.
20 - 30 min	Professor pede ao aluno para tocar um dos standards que vai levar para a prova. Vai dizendo que o aluno tem de ter mais atenção ao swing.
30 - 45 min	Professor pede para o aluno tocar outro standard e vai dando indicações acerca da improvisação que o aluno está a fazer nomeadamente desenvolver motivos

Bateria

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Bateria jazz
Ano	12º (regime Supletivo)
Docente	João Cunha
Aluno	Tomás Magalhães
Data	5/5/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Conversa entre professor e aluno sobre a prova final. Conversa sobre aspectos técnicos sobre a utilização das baquetas. Professor pergunta ao aluno que exercício quer fazer. Aluno senta-se na bateria e começa o exercício
10 - 15 min	Professor interrompe e faz o exercício. Aluno faz a seguir. Professor vai corrigindo o aluno à medida que este vai fazendo o exercício.

15 - 20 min	Aula é interrompida pelo pai do aluno que vem trazer umas baquetas novas (vassouras) Aluno e professor experimentam as baquetas novas. Aluno continua o exercício que estava a fazer. Professor vai dando indicações técnicas.
20 - 25 min	Professor dá indicações ao aluno acerca de como tornar a bateria num instrumento mais melódico dando indicações acerca da utilização das vassouras. Professor toca o exercício. Aluno faz o exercício.
25 - 35 min	Aluno toca o exercício por cima da gravação. Professor dá ao aluno algumas estratégias para trabalhar o exercício em casa. Novo exercício. Utilização das vassouras nas baladas. Professor toca alguns exemplos que estão escritos numa folha. Vai fazendo algumas variações dos exercícios. Aluno vai fazendo perguntas.
35 - 45	Professor põe uma gravação e o aluno toca por cima da gravação.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Bateria jazz
Ano	12º
Docente	João Cunha
Aluno	Tomás Magalhães
Data	5/5/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10	Continuação da aula anterior. Professor toca por cima de uma gravação para exemplificar a utilização das vassouras. Professor vai dando exemplos de gravações onde os bateristas utilizam algumas técnicas de vassouras
10 - 15	Aluno toca por cima da gravação. Professor muda de exercício e toca na bateria o novo exercício. Aluno faz o exercício.
15 - 25	Mesmo exercício agora por cima da gravação. Professor toca o exercício na bateria. Aluno toca o exercício, mas agora com baquetas.
25 - 35	Professor coloca a gravação num andamento mais lento pois o aluno está a ter dificuldades em fazer o exercício. Novo exercício. Professor toca. Aluno toca o exercício. Professor vai dando indicações ao aluno.
35 - 45	Exercício continua

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Bateria jazz
Ano	10º
Docente	João Cunha
Aluno	Pepe Abuin
Data	12/5/2018
Duração	45 minutos
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Diálogo entre professor e aluno acerca dos temas que o aluno irá levar para a prova. Aluno toca uma música que vai levar para o exame. Professor diz como é que ele deve estudar a música no sentido de preparar o exame.
10 - 20 min	Professor pede para o aluno tocar um exercício que já feito na última aula. Aluno começa a fazer o exercício e o professor vai interrompendo o exercício corrigindo e demonstrando como o fazer da maneira correcta, corrigindo a postura corporal, a forma de pegar nas baquetas e erros de leitura.
20 - 30 min	Novo exercício. Aluno começa a tocar e professor repete o processo anterior de corrigir o aluno. Professor repreende o aluno e diz -he que deve estudar mais.
30 - 45 min	Professor pede ao aluno as partituras de determinado exercício. O aluno responde que não trouxe, mas partituras. Professor pede outro exercício. O Processo anterior de corrigir o aluno é repetido.

Formação Musical

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Formação Musical
Ano	11º
Docente	Graça Silva
Aluno	Turma
Data	17/04/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Professor distribui uma folha para fazer ditados. Professor avisa que a aula vai ser dedicada à harmonia. Breve explicação das funções tonais Tónica, Subdominante e Dominante. Professor dá exemplos no quadro e vai fazendo perguntas aos alunos,

10 - 20 min	Explicação do conceito de dominante secundária. Professor dá exemplos no quadro numa tonalidade maior e menor e vai fazendo perguntas aos alunos.
20 - 30 min	Professor chama um aluno ao quadro para escrever uma cadência perfeita.
30 - 45	Professor põe uma gravação e pede aos alunos para identificarem auditivamente as cadências distribuindo uma folha para o exercício. Em seguida para escreverem as funções tonais da peça.

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Formação Musical
Ano	11º
Docente	Graça Silva
Aluno	Turma
Data	17/04/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Professor pede para os alunos cantarem a melodia da aula anterior. Em seguida pede para cantarem o baixo.
10 - 20 min	Professor escreve uma serie de notas no quadro e em seguida pede para um aluno ir ao quadro escrever os acordes a partir das fundamentais já escritas. Professor toca uma nota ao piano e pede para os alunos cantarem a fundamental, 3ª e 5ª. Em seguida faz o mesmo exercício, mas com inversões. Pede também para os alunos cantarem as 7ªs maiores e menores.
20 - 30 min	Professor distribui uma folha para os alunos harmonizarem uma melodia. Em seguida corrige no quadro.
30 - 40 min	Ditado de funções tonais e correcção.
40 - 45 min	Leitura em clave de dó

Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Formação Musical
Ano	11º
Docente	Graça Silva
Aluno	Turma
Data	8/5/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada

0 - 10 min	Ditado de espaços. (professor vai colocando a gravação e os alunos vão escrevendo)
10 - 45 min	Professor toca no piano a tonalidade de fá e vai pedindo aos alunos que cantem as fundamentais de determinadas unções tonais (pedidas pelo professor). Ditado de espaços continua

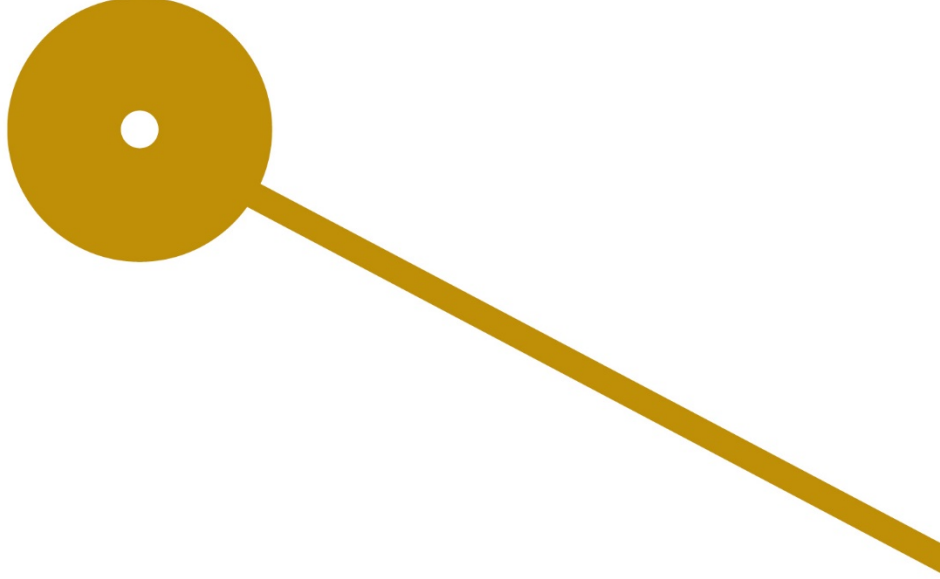
Escola	Conservatório de Música do Porto
Disciplina	Formação Musical
Ano	11º
Docente	Graça Silva
Aluno	Turma
Data	8/5/2018
Duração	45 min
Tempo	Actividade Observada
0 - 10 min	Correcção do ditado de espaços. Professor toca as melodias no piano e os alunos cantam.
10 - 20 min	Professor distribui uma folha para fazer leitura rítmica, entoação tonal e ditado atonal. Antes de começar a fazer a leitura rítmica professor chama a atenção para um compasso que poderá trazer alguns problemas de leitura. Alunos e professor começam a fazer a leitura rítmica marcando o compasso.
20 - 25 min	Entoação tonal. Alunos cantam uma escala cromática com o professor a tocar a escala no piano. Em seguida professor pede para os alunos cantarem determinados intervalos. Alunos começaram a cantar a entoação tonal
25 - 40 min	Ditado atonal. Professor toca parte da melodia no piano. Oa alunos vão escrevendo. O processo é repetido algumas vezes.
40 - 45 min	Correcção do ditado.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
JAZZ



Treino auditivo como instrumento para a improvisação -
Reconhecimento de progressões harmónicas
António Pedro Saramago Campos Neves