



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas



O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal

Samuel Martins Ferreira

Orientadores

Professora Doutora Vera Maria Seco Afonso da Fonte

Professor Especialista Luís Agostinho Pinheiro Vieira

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música – Instrumento (Trompa) e Classe de Conjunto, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Vera Maria Seco Afonso da Fonte, do Instituto Politécnico de Castelo Branco e do Professor Especialista Luís Agostinho Pinheiro Vieira, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Janeiro de 2025

Composição do júri

Presidente do júri

Grau académico, nome do presidente do júri”

Vogais

Grau académico, nome do presidente do júri”

Categoria profissional e o nome da Instituição

Grau académico, nome do presidente do júri”

Categoria profissional e o nome da Instituição

Grau académico, nome do presidente do júri”

Categoria profissional e o nome da Instituição

Dedicatória

A toda a minha família e amigos.

Agradecimentos

Aos meus pais, Sónia Martins e Domingos Ferreira, por acreditarem e apoiarem sempre nas fases boas e menos boas.

Aos meus professores, Paulo Guerreiro e Luís Vieira, por todos os ensinamentos transmitidos nestes últimos 5 anos.

Aos meus orientadores, Vera Fonte e Luís Vieira, por toda a ajuda proporcionada ao longo da elaboração do meu relatório de estágio.

À minha namorada, Ana Catarina Ferreira, por toda a paciência e apoio ao longo da minha estadia na Escola Superior de Artes Aplicadas.

A todo o corpo docente e não docente da Escola Superior de Artes Aplicadas, por todo o carinho e apoio transmitido a todos os seus alunos.

Ao professor doutor Ricardo Matosinhos, por toda a ajuda e colaboração no decorrer da minha investigação.

Aos artistas Tom Varner, Arkady Shilkloper e Victor Prado pela colaboração no decorrer da minha investigação.

Ao professor Marco Costa, por todos os ensinamentos transmitidos ao longo da minha Prática de Ensino Supervisionada.

Ao diretor pedagógico da Academia de Música de Castelo de Paiva, Agostinho Vieira, pela boa receção e disponibilidade ao longo da minha Prática de Ensino Supervisionada.

Resumo

O presente relatório de estágio descreve, primeiramente, o percurso e experiências pedagógicas decorridas durante o período de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco. A segunda parte reporta o projeto de investigação, que tem como principal objetivo explorar a interseção entre o jazz e o ensino da trompa no contexto português.

O relato da Prática de Ensino Supervisionada apresenta uma descrição, análise e reflexão sobre as experiências pedagógicas do autor como docente de trompa e classe de conjunto na Academia de Música de Castelo de Paiva, no ano letivo 2023/2024. O estágio incidiu sobre um aluno do 8.º grau e um quarteto de trompas, para os quais se procuraram explorar metodologias de ensino adaptadas às necessidades dos estudantes. A instituição de acolhimento, com um ambiente rico em recursos, proporcionou uma base sólida para o desenvolvimento pedagógico, incluindo oferta curricular abrangente em cursos de iniciação, básico e secundário, em regimes articulado e supletivo.

O projeto de investigação reportado na segunda parte centra-se no estudo da presença e evolução da trompa no jazz em Portugal. Embora tradicionalmente associada à música clássica, a trompa ganhou espaço no jazz a partir dos anos 1940, com músicos como Julius Watkins (1921-1977). Este género, caracterizado pela improvisação e complexidade harmónica, representa um desafio e uma oportunidade pedagógica para trompistas. A presente investigação explora o jazz como potencial ferramenta para o enriquecimento da aprendizagem da trompa em Portugal, promovendo criatividade, adaptabilidade técnica e exploração de novos repertórios. O estudo explora ainda a possibilidade de integração do jazz nos currículos e a necessidade de formação especializada para. Para esse efeito, foram conduzidos questionários e entrevistas a músicos e pedagogos renomados, foram recolhidos planos curriculares de instituições musicais portuguesas, e foi organizado um estudo prático com dois alunos, com idades entre os 15 e os 17 anos, com a finalidade de compreender o impacto do jazz no desenvolvimento técnico e expressivo de alunos de trompa.

Após a análise dos resultados das metodologias adotadas, é possível afirmar que existe um certo nível de interesse por parte dos alunos em aprender algo diferente, além das bases clássicas que geralmente são lecionadas nas escolas de música portuguesas.

Palavras-chave

Trompa; Jazz; Ensino Vocacional Da Música; Portugal

Abstract

This research focuses on the theme "Jazz and Its Influence on French Horn Teaching in Portugal." It explores the intersection between jazz and French horn education in the Portuguese context, divided into two main parts. The first part describes the Supervised Teaching Practice carried out at the Academia de Música de Castelo de Paiva, while the second examines the influence of jazz on the pedagogy and performance of the horn.

The Supervised Teaching Practice details the author's pedagogical experiences as a horn and ensemble class teacher. The practicum focused on an 8th-grade horn student and a horn quartet, addressing teaching techniques tailored to the students' needs. Highlights include detailed lesson planning, post-class reflections, and the integration of diverse repertoires. The Academia de Música de Castelo de Paiva, with its resource-rich environment, provided a solid foundation for pedagogical development, offering a comprehensive curriculum spanning introductory, basic, and secondary courses in both articulated and supplementary systems.

The second part of the study centres on the presence and evolution of the horn in jazz. Although traditionally associated with classical music, the horn began to gain prominence in jazz in the 1940s, with musicians like Julius Watkins. This genre, characterized by improvisation and harmonic complexity, represents both a challenge and a pedagogical opportunity for horn players. The dissertation explores how jazz enriches horn learning in Portugal, fostering creativity, technical adaptability, and exploration of new repertoires.

The study also highlights the integration of jazz into curricula and the need for specialized teacher training through various research methodologies. To this end, surveys and interviews were conducted with renowned musicians and educators, curricular plans from Portuguese music institutions were collected, and a practical study with two students, with ages between 15 and 17, was organized to understand the impact of jazz on the technical and expressive development of horn students.

After analyzing the results of the methodologies adopted, it is possible to affirm that there is a certain level of interest from the students in learning something different, in addition to the classical bases that are generally taught in Portuguese music schools.

Keywords

Jazz; Horn; Music Education; Portugal

Índice Geral

PARTE I – Prática de Ensino Supervisionada	1
1. Introdução	2
2. Caracterização da escola e do meio envolvente.....	3
2.1. Contextualização histórica de Castelo de Paiva.....	3
2.2. A Academia de Música de Castelo de Paiva	4
3. Intervenientes na Prática de Ensino Supervisionada	5
3.1. Professor Especialista Paulo Guerreiro – Professor Supervisor	5
3.2. Professor Marco Costa – Professor Cooperante	6
4. Projeto Educativo 2020/2025	7
4.1. Curso de Iniciação	7
4.2. Curso Básico	8
4.3. Curso Secundário.....	8
4.4. Regime Articulado	9
4.5. Regime Supletivo	9
4.6. Adaptação ao regime semestral	10
5. Prática de Ensino Supervisionada: Trompa	11
5.1. Caracterização do aluno de trompa.....	11
5.2. Planificação Anual	12
5.3. Síntese da Prática Pedagógica	13
5.4. Planificações e reflexões	14
5.4.1. Planificação Geral.....	14
5.4.2. Planificações e reflexões das aulas	16
6. Prática de Ensino Supervisionada: Classe de Conjunto	19
6.1. Caracterização do grupo de classe de conjunto.....	19
6.2. Planificação anual.....	20
6.3. Síntese da Prática Pedagógica	21
6.4. Planificações e reflexões	22
6.4.1. Planificação Geral.....	22
6.4.2. Planificações e reflexões das aulas	24
7. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada.....	27
PARTE II – O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal	29

1. Introdução.....	30
2. Problema e Objetivos de Estudo.....	31
3. Fundamentação Teórica	32
3.1. Contextualização histórica do jazz.....	32
3.1.1. Origens do Jazz: Blues, Spirituals e o Ragtime (Século XIX – Início do Século XX).....	33
3.1.2. O Jazz de Nova Orleães e as Suas Raízes (1890 – 1920).....	36
3.1.3. A Era do Swing e as Big Bands (1930-1940)	44
3.1.4. O Bebop e a Revolução do Jazz Moderno (1940-1950)	50
3.1.5. Cool Jazz, Hard Bop e o Free Jazz (1950-1960)	56
3.1.6. Jazz Fusion e a Era Moderna (1970-1990)	68
3.1.7. Jazz Contemporâneo e Pós-Moderno (1990-presente)	72
3.2. O papel da trompa no jazz	77
3.2.1. A Trompa	77
3.2.2. O Aparecimento da Trompa no Jazz.....	79
3.2.3. Julius Watkins: O Mestre da Trompa no Jazz	80
3.2.4. Trompistas Jazz Proeminentes do Presente	82
4. Plano de investigação e metodologia.....	85
4.1. Questionário.....	85
4.1.1. Tom Varner	86
4.1.2. Arkady Shilkloper	88
4.1.3. Victor Prado	89
4.2. Entrevista Presencial ao Professor Doutor Ricardo Matosinhos	90
4.2.1. Entrevistado	90
4.3. Recolha de Planos Curriculares de Trompa e de Jazz	91
4.4. Estudo Prático	92
5. Apresentação e Análise dos Resultados	94
5.1. Questionário aos trompistas jazz.....	94
5.2. Entrevista presencial ao Professor Doutor Ricardo Matosinhos	100
5.3. Análise dos Planos Curriculares de Trompa e de Jazz recolhidos	106
5.3.1. Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro – Plano Curricular de Trompa 2023/2024	106
5.3.2. Conservatório de Guimarães – Plano Curricular de Trompa 2020/2020	106

5.3.3. Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e a Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra – Planos Curriculares de Jazz	107
5.3.4. Escola de Jazz Luiz Villas-Boas – Plano Curricular de Jazz.....	108
5.4. Estudo Prático.....	110
5.4.1. Questionário aos alunos	110
5.4.2. Questionário ao professor	112
6. Considerações finais	115
7. Referências Bibliográficas	119
8. Anexos	123
Anexo A – Questionário ao Tom Varner	123
Anexo B – Questionário ao Arkady Shilkloper.....	126
Anexo C – Questionário ao Victor Prado.....	129
Anexo D – Plano Curricular de Trompa da Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro	132
Anexo E – Plano Curricular de Trompa do Conservatório de Guimarães	152
Anexo F – Plano Curricular da Escola de Jazz Luiz Villas-Boas.....	168
Anexo G – Questionário do Estudo Prático – Aluno do 6.º grau	175
Anexo H – Questionário do Estudo Prático – Aluno do 7.º grau	177
Anexo I – Questionário do Estudo Prático – Professor.....	179

Índice de figuras

Figura 1 - Freguesias do Concelho de Castelo de Paiva (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 2 - Visão aérea do edifício da Academia de Música de Castelo de Paiva (obtido de www.amcpaiva.com)

Figura 3 - Professor Especialista Paulo Guerreiro (obtido de www.meloteca.com)

Figura 4 - Professor Marco Costa (obtido de www.amcpaiva.com)

Figura 5 - Nova Orleães em 1903 (obtido de www.chrisdier.com)

Figura 6 - Buddy Bolden (obtido de www.blackmusicscholar.com)

Figura 7 - Original Dixieland Jazz Band (obtido de www.syncopation.de)

Figura 8 - King J. Oliver Creole Jazz Band (obtido de www.stranger-fiction.com)

Figura 9 - Louis Armstrong em 1953 (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 10 - Duke Ellington em meados dos anos 1940 (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 11 - Count Basie ao piano (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 12 - Benny Goodman (obtido de www.britannica.com)

Figura 13 - Charlie Parker (obtido de www.nytimes.com)

Figura 14 - Dizzy Gillespie (obtido de www.wsj.com)

Figura 15 - Thelonious Monk ao piano (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 16 - Miles Davis (obtido de www.milesdavis.com)

Figura 17 - Chet Baker em 1983 (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 18 - Dave Brubeck (obtido de www.davebrubeck.com)

Figura 19 - The Jazz Messengers (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 20 - Horace Silver (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 21 - Cannonball Adderley (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 22 - Ornette Coleman (obtido de eu.dispatch.com)

Figura 23 - John Coltrane (obtido de www.biography.com)

Figura 24 - Cecil Taylor (obtido de www.newyorker.com)

Figura 25 - Miles Davis (obtido de www.jimcarrollsblog.com)

Figura 26 - Banda Weather Report (obtido de www.spotify.com)

Figura 27 - Herbie Hancock (obtido de www.everythingjazz.com)

Figura 28 - Kamasi Washington (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 29 - Esperanza Spalding (obtido de www.npr.org)

Figura 30 - Jacob Collier no seu estúdio (www.thetimes.com)

Figura 31 - Shofar (obtido de <https://www.moreshetyeshua.org.br/>)

Figura 32 - Primeira ilustração da trompa dupla (Ericson, The Double Horn and Its Invention in 1897, 1998)

Figura 33 - Julius Watkins a tocar trompa (obtido de www.bluenote.com)

Figura 34 - Tom Varner (obtido de www.archive.seattletimes.com)

Figura 35 - Vincent Chancey (obtido de www.440gallery.com)

Figura 36 - Arkady Shilkloper (obtido de www.music.metason.net)

Figura 37 - Tom Varner (obtido de www.cornish.edu)

Figura 38 - Arkady Shilkloper (obtido de www.wikipedia.org)

Figura 39 - Victor Prado (obtido de www.instrumentalsescbrasil.org.br)

Figura 40 - Ricardo Manuel dos Santos Teixeira Matosinhos (obtido de www.meloteca.com)

Índice de tabelas

Tabela 1 - Carga horária semanal das disciplinas de música do Curso de Iniciação (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 2 - Carga horária semanal das disciplinas de música do Curso Básico (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 3 - Carga horária semanal das disciplinas de música do Curso Secundário (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 4 - Carga horária dos alunos do Regime Supletivo (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 5 - Planificação Anual - Instrumento

Tabela 6 - Síntese da Prática Pedagógica - Instrumento

Tabela 7 - Planificação Geral - Instrumento

Tabela 8 - Planificação da Aula N.º 1 - Instrumento

Tabela 9 - Planificação da Aula N.º 16 - Instrumento

Tabela 10 - Planificação da Aula N.º 28 - Instrumento

Tabela 11 - Planificação Anual - Classe de Conjunto

Tabela 12 - Síntese da Prática Pedagógica - Classe de Conjunto

Tabela 13 - Planificação Geral - Classe de Conjunto

Tabela 14 - Planificação da Aula N.º 1 - Classe de Conjunto

Tabela 15 - Planificação da Aula N.º 19 - Classe de Conjunto

Tabela 16 - Planificação da Aula N.º 29 - Classe de Conjunto

Tabela 17 - Disciplinas do plano curricular da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

Tabela 18 - Lista de instrumentos aceites na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

AMCP – Academia de Música de Castelo de Paiva

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

GDA - Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

EACMC – Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

R – Resposta

E – Entrevistador

RM – Ricardo Matosinhos

TV – Tom Varner

AS – Arkady Shilkloper

VP – Victor Prado

EUA – Estados Unidos da América

PARTE I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

No âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada, presente no 2º semestre do 2º ano do Mestrado de Ensino da Música, descrevem-se aqui as atividades realizadas ao longo do período de observação e intervenção do Estágio Profissional realizado na Academia de Música de Castelo de Paiva.

No decorrer do ano letivo, tive a oportunidade de assistir e ministrar aulas de trompa, tendo-me focado particularmente, durante o estágio, num aluno do 8º grau, na variante de instrumento, e num quarteto de trompas, na variante de classe de conjunto.

A presente secção começará por proporcionar uma contextualização da instituição de acolhimento e do seu meio envolvente, refletindo ainda sobre a oferta educativa que a escola oferece. De seguida são apresentadas todas as planificações das aulas que assisti e ministrei ao longo do ano letivo, juntamente com breves reflexões sobre as aulas.

2. Caracterização da escola e do meio envolvente

2.1. Contextualização histórica de Castelo de Paiva



Figura 1 - Freguesias do Concelho de Castelo de Paiva (obtido de www.wikipedia.org)

O município de Castelo de Paiva está localizado no distrito de Aveiro, na região norte do Tâmega e Sousa. Com uma área de 115,01 km² e uma população de 15586 habitantes (2021), a vila é composta por seis freguesias: Raiva, Pedorido, Paraíso, e a união de freguesias de Sobrado e Bairros. Até ao início do século XIX, o município era conhecido apenas como Paiva. Desde o período paleolítico, a sua localização estratégica atraiu diversos povos, evidenciado pelos monumentos megalíticos dispersos pela região. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

O extenso território de Castelo de Paiva é caracterizado por uma abundância de rios e riachos, incluindo o renomado rio Douro. Na gastronomia local, destacam-se pratos tradicionais como o Pão-de-Ló de Serradelo, o arroz de lampreia, e o tradicional vinho verde. Castelo de Paiva possui também uma rica tradição musical, representada por várias bandas filarmónicas, incluindo a Banda Musical de Fornos, a Banda Musical de Bairros e a Banda Musical os Mineiros do Pejão. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Em Castelo de Paiva, a atividade socioeconómica que predomina é a pequena e média indústria e o pequeno comércio. O setor primário reflete-se na cultura da vinha e o aumento da cultura de framboesas, kiwis e mirtilos, que vão alterando esteticamente os terrenos agrícolas da região. O setor secundário teve uma grande importância no concelho, pois ocorria a extração mineira de carvão até aos finais dos anos 90, nas minas do Pejão. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

2.2. A Academia de Música de Castelo de Paiva

Desde 1988, a Academia de Música de Castelo de Paiva está instalada na “Quinta do Pinheiro”. Este espaço inclui um edifício principal do século XX com estilo colonial brasileiro, uma construção anexa e um Auditório Municipal.



Figura 2 - Visão aérea do edifício da Academia de Música de Castelo de Paiva (obtido de www.amcpaiva.com)

O edifício principal tem dois andares e um sótão. No primeiro andar, encontram-se os serviços administrativos, a sala dos professores, duas salas de aula, o gabinete da Direção Pedagógica e um auditório com capacidade para 120 pessoas. O segundo andar dispõe de nove salas de aula: cinco para aulas teóricas e quatro para aulas de instrumento. O sótão abriga três salas de trabalho. No exterior, há um edifício anexo com quatro salas de aula dedicadas aos instrumentos de sopro (metais). (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Além disso, a academia conta com um bar aberto à comunidade educativa e um auditório com capacidade para 220 pessoas, utilizado para espetáculos e aulas de piano, orquestra de sopros, orquestra sinfónica, orquestra ligeira e percussão.

A nível de materiais, a escola possui o que é indispensável para cumprir os seus objetivos educacionais e pedagógicos. A instituição foi-se adaptando, ao longo dos anos, às evoluções tecnológicas, estando assim apetrechada com um programa informático específico para facilitar o registo de sumários e avaliações dos alunos pela *internet*. A escola possui também vários pontos de *internet* para uso geral, quer por alunos, como também para pessoal docente e não docente, dentro do espaço principal da escola. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

3. Intervenientes na Prática de Ensino Supervisionada

3.1. Professor Especialista Paulo Guerreiro - Professor Supervisor



Figura 3 - *Professor Especialista Paulo Guerreiro*
(obtido de www.meloteca.com)

Paulo Guerreiro estudou com António Costa e Jonathan Luxton na Escola de Música do Conservatório Nacional e na Escola Superior de Música, respetivamente. Em 1990, foi membro efetivo da Orquestra de Jovens da Comunidade Europeia.

É integrante do Quinteto Flamen, com o qual participou em diversos concertos pelo país e no Festival Internacional de Música de Macau, além de ser membro da Orchestrutópica.

Lecionou as classes de trompa e música de câmara na Escola Profissional de Música de Almada, onde também coordenou os cursos de Instrumento, Música de Câmara, e Música e Novas Tecnologias.

Ensinou trompa e música de câmara por cinco anos nos Cursos de Música de Loures. Juntamente com os outros membros da seção de trompas da O.S.P., ministrou uma masterclasse na Escola Profissional de Música de Almada, onde abordaram todos os instrumentos da família da trompa, incluindo a trompa natural, a tuba wagneriana e a trompa de harmonia.

Realizou masterclasses de trompa em Castelo Branco, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em março de 2009, na Escola Profissional de Artes da Beira Interior (Covilhã), em maio de 2009, e no primeiro congresso de trompas na Casa da Música, no Porto, em 2008.

De 2000 a 2012, foi professor de trompa e música de câmara na licenciatura em Música do Instituto Jean Piaget, em Almada, e no mestrado em Instrumento.

Atualmente, leciona trompa na Escola Superior de Artes Aplicadas em Castelo Branco (ESART) e na Escola Superior de Música em Lisboa (ESML).

3.2. Professor Marco Costa - Professor Cooperante

Marco Costa iniciou os seus estudos musicais na Escola de Música da Banda Marcial de Tarouquela. Em 1996, ingressou na Escola Profissional de Música de Espinho, estudando inicialmente com o professor Ivan Kucera e concluindo o curso com o professor Joaquim Vidal Santos.

Em 2005, completou o Bacharelato em trompa na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, sob a orientação do professor Abel Pereira, e em 2006, concluiu a licenciatura com o professor Paulo Guerreiro.

Ao longo do seu percurso académico participou em masterclasses com renomados professores como Bohdan Sebestik, Adám Friedrich, J. Petras, Fergus McWilliam, Javier Bonet, Abel Pereira, Bernardo Silva, David Alonso, Paulo Guerreiro, Paul von Zelm, José Costa Filho e Dale Clevenger.

Participou em diversos seminários, incluindo a Orquestra da Escola Profissional de Música de Espinho, Orquestra Sinfonieta do Porto, Orquestra Brácara Augusta, Orquestra Portuguesa das Escolas de Música e Orquestra Jornadas da Nova Música de Aveiro em 1998, 1999 e 2000.

Teve a oportunidade de trabalhar com maestros como Osvaldo Ferreira, Jan Van der Roost, Leonardo Barros, António Baptista, Kevin Wauldron, Luc Brewaeyts, Wolfgang Niessner, Álvaro Cassuto, Gerard Doherty, Alex Klein, Cesário Costa, Omri Hadari e Paulo Martins.

Apresentou-se diversas vezes em público com várias orquestras, incluindo a Orquestra Regional do Norte, Filarmonia das Beiras, Orquestra de Câmara Musicare, Orquestra Sinenomine, Orquestra Clássica da Madeira, entre outras.

Desde 2001, Marco Costa é professor de trompa na Academia de Música de Castelo de Paiva e, de 2008 a 2010, também foi professor de trompa no Conservatório de Música e Artes do Dão. (Está demasiado extensa esta parte. Interessa mais o seu percurso profissional. Tenta resumir mais)

Em 2004, foi coordenador da seção de trompas da Orquestra de Sopros de Cinfães.



Figura 4 - Professor Marco Costa (obtido de www.amcpaiva.com)

4. Projeto Educativo 2020/2025

O ensino vocacional de música é composto pelos níveis básico e secundário, funcionando em paralelo com o ensino regular. A estrutura do ensino artístico da academia é organizada da seguinte forma: curso de iniciação (do 1.º ao 4.º ano), curso básico (do 5.º ao 9.º ano) e curso secundário (do 10.º ao 12.º ano). (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

4.1. Curso de Iniciação

No curso de iniciação são lecionadas as disciplinas de Formação Musical, Classe de Conjunto e Instrumento, sendo que a disciplina de instrumento pode ser lecionada em grupos, nunca ultrapassando quatro alunos.

Tabela 1 - Carga horária semanal das disciplinas de música do Curso de Iniciação (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Disciplinas	Carga horária semanal
Instrumento	45 minutos
Formação Musical	45 minutos
Classe de Conjunto	45 minutos

4.2. Curso Básico

O Curso Básico abrange o regime articulado e o regime supletivo e este é direcionado para os alunos do 2.º ciclo (5.º e 6.º ano) e para os alunos do 3.º ciclo (7.º ao 9.º ano). No Curso Básico são lecionadas as disciplinas de Formação Musical, Classe de Conjunto e Instrumento. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 2 - Carga horária semanal das disciplinas de música do Curso Básico (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Disciplinas	Carga horária semanal
Instrumento	90 minutos
Formação Musical	135 minutos
Classe de Conjunto	90 minutos

4.3. Curso Secundário

O Curso Secundário abrange também ambos os regimes, quer o articulado, como o supletivo. Os alunos só serão admitidos para este curso após a aprovação a uma prova de admissão realizada pela escola. Este curso tem a duração de três anos e é direcionado aos alunos do ensino secundário (10.º ao 12.º ano).

As disciplinas presentes no Curso Secundário estão divididas entre dois tipos, que são as disciplinas científicas e as disciplinas técnica-artísticas. As disciplinas científicas são: História da Cultura e das Artes, Formação Musical e Análise e Técnicas de Composição. Já as disciplinas técnica-artísticas são: Instrumento e Classes de Conjunto. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 3 - Carga horária semanal das disciplinas de música do Curso Secundário (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Disciplinas	Carga horária semanal
História da Cultura e das Artes	135 minutos
Formação Musical	90 minutos
Análise e Técnicas de Composição	135 minutos
Instrumento	90 minutos
Classes de Conjunto	180 minutos

4.4. Regime Articulado

O regime articulado é um modelo de ensino no qual as componentes do ensino artístico e especializado são ministradas por uma escola de ensino artístico, que neste caso é a Academia de Música de Castelo de Paiva, enquanto as restantes componentes são asseguradas por uma escola de ensino geral, que neste caso é a Escola Básica e Secundária de Castelo de Paiva. Esta articulação é feita em conformidade com as diretrizes do Ministério da Educação. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

4.5. Regime Supletivo

O regime supletivo é um tipo de ensino no qual não há qualquer articulação com o ensino regular, ao contrário do anterior, e os alunos estão sujeitos ao pagamento de propinas. A carga horária deste regime na Academia de Música de Castelo de Paiva é idêntica à do regime articulado. (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Tabela 4 - Carga horária dos alunos do Regime Supletivo (Academia de Música de Castelo de Paiva, 2020)

Disciplinas	Carga horária semanal
Instrumento	45 min.
Formação Musical	135 min.
Classe de Conjunto	90 min.

4.6. Adaptação ao regime semestral

Algumas escolas que trabalham de forma articulada com a Academia de Música de Castelo de Paiva têm diferenças no que consta na divisão de períodos escolares. Alguns agrupamentos aderiram, nos últimos anos, à divisão do ano letivo em semestres, como por exemplo o agrupamento de escolas de Castelo de Paiva e o agrupamento de escolas de Arouca, enquanto outros agrupamentos escolares continuaram no regime de três períodos, como por exemplo o agrupamento de escolas de Cinfães e o agrupamento de escolas de Penafiel. Com isto, a Academia de Música de Castelo de Paiva adaptou-se a cada agrupamento, fazendo com que os alunos continuem a ser avaliados nas mesmas alturas do ensino regular, ou seja, os alunos que estão em agrupamentos que funcionam por períodos, requerem de três momentos de avaliação (dezembro, março/abril e junho) e os alunos que trabalham por semestres requerem apenas dois momentos de avaliação (janeiro e junho). No caso do aluno em questão neste relatório, o mesmo encontra-se numa escola de ensino regular que funciona de forma semestral, estando sujeito assim a dois momentos de avaliação.

5. Prática de Ensino Supervisionada: Trompa

5.1. Caracterização do aluno de trompa

O estágio de Prática de Ensino Supervisionada, na vertente de Instrumento, focou-se num aluno de trompa que frequentava o 8º grau. O aluno iniciou os seus estudos musicais aos dez anos de idade, na Academia de Música de Castelo de Paiva, na classe do professor Marco Costa.

Durante o seu percurso musical participou em várias masterclasses com prestigiados professores de trompa, tais como: Jörg Brückner, Sarah Willis, Adrian Diaz Martinez, Paulo Guerreiro, Luís Vieira, entre outros.

Participou também em alguns concursos, atingindo assim o segundo prémio no concurso *Paços Premium* e um terceiro prémio nas Olimpíadas Musicais da Academia de Música de Castelo de Paiva.

Na Academia de Música de Castelo de Paiva, frequentava regularmente a orquestra de sopros e percussão, bem como a orquestra sinfónica.

O aluno é membro da Banda Marcial e Municipal de Tarouquela.

A divisão do ano letivo para este aluno é semestral, visto que o mesmo frequenta o regime articulado com a Escola Básica e Secundária de Castelo de Paiva, que funciona da mesma forma.

O aluno tem bastantes facilidades na qualidade sonora, flexibilidade e é bastante empenhado. Por outro lado, tem algumas dificuldades rítmicas e na interpretação musical das obras.

5.2. Planificação Anual

A planificação anual trata-se de uma lista de objetivos específicos e gerais para o aluno seguir, que vão de acordo com o regulamento da escola, incluindo também os métodos e obras a trabalhar no decorrer do ano letivo. Esta tabela foi elaborada de acordo com a observação das aulas, com a ajuda do professor cooperante.

Tabela 5 - Planificação Anual - Instrumento

Objetivos específicos	<ul style="list-style-type: none"> Adquirir uma boa postura ao tocar o instrumento; Desenvolver uma boa capacidade de memorização; Adquirir uma boa capacidade de afinação; Desenvolver as apresentações em público; Desenvolver uma boa sonoridade, ritmo e afinação; Desenvolver uma boa interpretação da obra; Desenvolver a expressão musical; Adquirir um bom registo e articulação; Saber utilizar várias dinâmicas; Executar escalas maiores e menores; Adquirir vários tipos de articulação; Adquirir ideias musicais.
Objetivos gerais	<ul style="list-style-type: none"> Ser assíduo e pontual; Apresentar material para a aula; Desenvolver o interesse e empenho na disciplina; Cumprir os trabalhos de casa; Cumprir a regularidade e qualidade do estudo; Respeitar os outros, materiais e equipamentos escolares; Adquirir uma boa leitura à primeira vista; Desenvolver agilidade e segurança na execução; Dominar a capacidade de abordar vários estilos musicais; Desenvolver a capacidade de abordar e explorar repertório novo; Desenvolver a capacidade de diagnosticar problemas.
Métodos e Obras a trabalhar	<ul style="list-style-type: none"> Estudos de Kopprasch; Concerto Nº 3 de W. A. Mozart; Concerto Nº 1 de Richard Strauss; <i>Adagio und Allegro</i> de Robert Schumann; <i>Horn-Lokk</i> de Sigurd Berge; Exercícios de flexibilidade, articulação e dinâmicas; Excertos orquestrais.

5.3. Síntese da Prática Pedagógica

A seguinte tabela mostra, de forma planificada, os meses e os respetivos dias em que foi realizada a Prática de Ensino Supervisionada de Instrumento.

Tabela 6 - Síntese da Prática Pedagógica - Instrumento

	Mês	Dia do mês				
1.º Semestre	Setembro	14	21	28	-	-
	Outubro	12	19	26	-	-
	Novembro	2	9	16	23	30
	Dezembro	7	14	-	-	-
	Janeiro	4	11	-	-	-
2.º Semestre	Janeiro	25	-	-	-	-
	Fevereiro	1	8	15	22	29
	Março	7	14	21	-	-
	Abril	11	18	-	-	-
	Maio	2	9	16	20	30
	Junho	6	-	-	-	-

5.4. Planificações e reflexões

5.4.1. Planificação Geral

A seguinte tabela tem como seu objetivo apresentar os objetivos gerais para cada aula observada ou lecionada no decorrer da Prática de Ensino Supervisionada. Seguidamente serão planificadas as aulas com maior detalhe.

Tabela 7 - Planificação Geral - Instrumento

Data	Aula N.º	Sumário
1.º Semestre		
14/09/2023	1	Exercícios de aquecimento; Leitura do estudo nº 9 do livre de estudos "Selected Studies" de Kopprasch.
21/09/2023	2	Exercícios de aquecimento; Leitura do concerto nº 3 de W. A. Mozart.
28/09/2023	3	Exercícios de aquecimento; Leitura do concerto nº 3 de W. A. Mozart.
12/10/2023	4	Exercícios de aquecimento; Estudo Nº 12 - Kopprasch; Mozart: Concerto Nº 3 (1º andamento).
19/10/2023	5	Exercícios de aquecimento; Leitura do segundo andamento do concerto nº 3 de W. A. Mozart.
26/10/2023	6	Exercícios de aquecimento; Segundo andamento do concerto nº 3 de W. A. Mozart; Leitura do estudo nº 15 de Kopprasch.
02/11/2023	7	Exercícios de aquecimento; Exercícios técnicos de flexibilidade e articulação.
09/11/2023	8	Exercícios de aquecimento; Leitura do terceiro andamento do Concerto Nº 3 de Mozart.
16/11/2023	9	Exercícios de aquecimento; Recapitulação do 1º e 2º andamentos da obra;
23/11/2023	10	Execução do Concerto Nº 3 de Mozart.
30/11/2023	11	Audição
07/12/2023	12	Aquecimento; Recapitulação dos estudos nº 9, 12 e 15 de Kopprasch.
14/12/2023	13	Exercícios de aquecimento; Exercícios técnicos de flexibilidade e articulação.
04/01/2024	14	Aquecimento; Recapitulação dos estudos nº 9, 12 e 15 de Kopprasch e do concerto nº 3 de Mozart.
11/01/2024	15	Prova final de semestre.
2.º Semestre		
25/01/2024	16	Aquecimento; Leitura do primeiro andamento do Concerto Nº 1 de Richard Strauss.
01/02/2024	17	Aquecimento; Leitura do segundo andamento Concerto Nº 1 de Richard Strauss

08/02/2024	18	Aquecimento; Leitura do terceiro andamento Concerto N° 1 de Richard Strauss.
15/02/2024	19	Aquecimento; Leitura da obra <i>Adagio und Allegro</i> de Robert Schumann.
22/02/2024	20	Aquecimento; Estudo da obra <i>Adagio und Allegro</i> de Robert Schumann.
29/02/2024	21	Aquecimento; Estudo do Concerto N° 1 de Richard Strauss.
07/03/2024	22	O aluno faltou.
14/03/2024	23	Aquecimento; Estudo do Concerto N° 1 de Richard Strauss.
21/03/2024	24	Leitura da obra a solo Horn-Lokk de Sigurd Berge.
11/04/2024	25	Aquecimento; Leitura da obra a solo Horn-Lokk de Sigurd Berge.
18/04/2024	26	Aquecimento; Estudo de excertos orquestrais.
02/05/2024	27	Aquecimento; Ensaio da obra de Robert Schumann com piano.
09/05/2024	28	Aquecimento; Abordagem geral da obra Concerto N° 1 de Richard Strauss.
16/05/2024	29	Aquecimento; Ensaio geral de todas as obras com piano; Simulação do recital.
20/05/2024	30	Recital final.
30/05/2024	31	Exercícios de aquecimento; Exercícios técnicos de flexibilidade e articulação.
06/06/2024	32	Aquecimento; Estudo de excertos orquestrais.

5.4.2. Planificações e reflexões das aulas

5.4.2.1. Aula N.º 1

Tabela 8 - Planificação da Aula N.º 1 - Instrumento

Planificação - Aula N.º 1			
Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva	Data: 14/09/2023	Aula: Instrumento - Trompa	Grau: 8º grau
Repertório: <i>Selected Studies</i> de Kopprasch: Estudo n.º 9			Docente: Marco Costa
Sumário: Exercícios de aquecimento; Leitura do estudo n.º 9 do livro de estudos " <i>Selected Studies</i> " de Kopprasch.		Duração: 45 minutos	Horário: 14h30 - 15h15
Materiais: Instrumento, lápis, borracha, caderno, estante e metrónomo.			
Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Avaliação
Melhorar a qualidade do som no registo médio/grave.	Estudo N.º 9 de Kopprasch	Exercícios de flexibilidade com a série de harmónicos.	Observação e audição direta.
Melhorar a articulação (<i>staccato e legato</i>).	Técnica do <i>staccato e legato</i>	Execução de exercícios com diferentes tipos de articulação.	Pontualidade e assiduidade.
Melhorar a flexibilidade.	Série de harmónicos Escalas maiores e menores	Execução por parte do professor como exemplo para o aluno imitar.	Comportamento em aula.

Reflexão da aula N.º 1 - 14 de setembro de 2023

No início desta aula, o aluno realizou uma pequena apresentação. Após aquecer devidamente o instrumento com um breve exercício sob a orientação do professor, o aluno começou a leitura do Estudo n.º 9 do livro *Selected Studies* de Kopprasch. O aluno apresentou algumas dificuldades em distinguir claramente as articulações *staccato* e *legato*. Para melhorar esta capacidade, o professor realizou alguns exercícios com escalas e diferentes articulações, aos quais o aluno respondeu bem.

Após os exercícios de articulação, foi mencionada a dificuldade do aluno em tocar as notas do registo médio/grave com a mesma intensidade sonora das notas do registo agudo. Este é um aspeto a ser trabalhado a longo prazo, através de exercícios diários por parte do aluno.

No final da aula, foi observado que o aluno tinha estudado o estudo previamente, o que é bastante satisfatório para ambas as partes.

5.4.2.2. Aula N.º 16

Tabela 9 - Planificação da Aula N.º 16 - Instrumento

Planificação - Aula N.º 16			
Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva	Data: 25/1/2024	Aula: Instrumento - Trompa	Grau: 8º grau
Repertório: Richard Strauss - Concerto N.º 1			Docente: Marco Costa
Sumário: Aquecimento; Leitura do primeiro andamento do Concerto N.º 1 de Richard Strauss		Duração: 45 minutos	Horário: 14h30 - 15h15
Materiais: Instrumento, lápis, borracha, caderno, estante e metrónomo.			
Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Avaliação
Ler o primeiro andamento do concerto.	Série de harmónicos Escalas maiores e menores Concerto N.º 1 de Richard Strauss	Exercícios de flexibilidade com a série de harmónicos. Execução de exercícios com diferentes tipos de articulação. Execução por parte do professor como exemplo para o aluno imitar. Execução de várias técnicas a fim de melhorar a interpretação da obra.	Observação e audição direta. Pontualidade e assiduidade. Comportamento em aula.

Reflexão da aula N.º 16 – 25 de janeiro de 2024

Após uma breve interrupção letiva, deu-se início ao segundo semestre. Estando o aluno no último ano do Curso Secundário, que é o equivalente ao 8º grau, neste semestre preparou-se essencialmente o recital final que teria lugar no dia 20 de maio de 2024. Nesta aula, o professor e o aluno tiveram uma breve conversa sobre o repertório que ele iria preparar para o recital. O aluno, juntamente com o seu professor, decidiu tocar neste semestre o *Concerto N.º 1* de Richard Strauss, a obra *Adagio und Allegro* de Robert Schumann e a obra a solo *Horn-Lokk* de Sigurd Berge.

Nesta aula, após um breve aquecimento, realizou-se a leitura do primeiro andamento do *Concerto N.º1* de Richard Strauss. Observou-se que o aluno já tinha trabalhado este andamento previamente, o que facilitou bastante o trabalho do professor. O aluno conseguiu tocar a obra sem muitos erros a nível de assertividade das notas, mas ainda faltava vincar o uso das dinâmicas e algumas articulações ao longo da obra. O professor aconselhou vivamente o aluno a ouvir várias gravações de vários intérpretes para, desta forma, ouvir diferentes interpretações da obra.

5.4.2.3. Aula N.º 28

Tabela 10 - Planificação da Aula N.º 28 - Instrumento

Planificação - Aula N.º 28			
Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva	Data: 9/5/2024	Aula: Instrumento - Trompa	Grau: 8º grau
Repertório: Richard Strauss - Concerto N.º 1			Docente: Samuel Ferreira
Sumário: Aquecimento; Abordagem geral da obra Concerto N.º 1 de Richard Strauss.		Duração: 45 minutos	Horário: 14h30 - 15h15
Materiais: Instrumento, lápis, borracha, caderno, estante e metrónomo.			
Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Avaliação
<p>Tocar a obra do início ao fim.</p> <p>Corrigir alguns erros da obra.</p>	<p>Série de harmónicos</p> <p>Escalas maiores e menores</p> <p>Richard Strauss - Concerto N.º 1</p>	<p>Exercícios de flexibilidade com a série de harmónicos.</p> <p>Execução de exercícios com diferentes tipos de articulação.</p> <p>Execução por parte do professor como exemplo para o aluno imitar.</p> <p>Execução de várias técnicas a fim de melhorar a interpretação da obra.</p>	<p>Observação e audição direta.</p> <p>Pontualidade e assiduidade.</p> <p>Comportamento em aula.</p>

Reflexão da aula n.º 28 – 9 de maio de 2024

Esta aula foi lecionada por mim, a cerca de uma semana do recital. Para esta aula, após um breve aquecimento, decidi realizar uma abordagem geral para corrigir pequenos erros que pudessem existir no *Concerto N.º 1* de Richard Strauss.

Como já faltava pouco tempo para o recital, a obra já estava muito bem trabalhada pelo aluno. Ainda assim, existem alguns aspetos que o aluno podia melhor, como por exemplo as mudanças repentinas de tempo na parte B do primeiro andamento, sendo algo fácil de corrigir com o pianista acompanhador.

Senti também que houve alguns pedidos meus que o aluno não correspondeu, talvez por falta de insistência da minha parte, como por exemplo, o aluno não correspondeu quando pedi ao mesmo para executar uma dinâmica mais controlada numa parte da obra. Após pedir a segunda vez, o mesmo continuou a não corresponder. Após a segunda vez, decidi continuar com a aula.

De um modo geral, a aula correu bastante bem, e com sucesso na correção de alguns erros mínimos que o aluno cometia ao interpretar a obra.

6. Prática de Ensino Supervisionada: Classe de Conjunto

6.1. Caracterização do grupo de classe de conjunto

O grupo de música de conjunto que observei e orientei durante o meu estágio de Prática de Ensino Supervisionada era um quarteto de trompas, orientados pelo docente Marco Costa.

O quarteto era constituído por quatro alunos de trompa, do regime articulado de música. Dois alunos encontravam-se no 5º grau, um aluno no 6º grau e um aluno no 8º grau. O mesmo grupo já tocava junto desde o ano letivo anterior, fazendo parte da disciplina de classe de conjunto.

No caso deste grupo de música de conjunto, a divisão do ano letivo era semestral, por frequentarem a Academia em regime articulado.

O grupo estabeleceu um sentido de trabalho e união bastante positivo, o que facilitou o trabalho elaborado em aula, apesar das dificuldades de cada elemento. Senti também que o grupo era bastante interessado em fazer música de conjunto, o que tornava as aulas bastante interessantes para todos.

Fui muito bem recebido por todos os elementos do quarteto.

6.2. Planificação anual

Como na secção anterior, esta tabela visa planificar as competências a serem desenvolvidas ao longo do ano letivo, bem como os métodos e obras que os alunos vão trabalhar no decorrer do ano. A tabela especificada foi elaborada aquando da observação das aulas, juntamente com o professor cooperante.

Tabela 11 - Planificação Anual - Classe de Conjunto

Objetivos específicos	<p>Ser assíduo e pontual; Apresentar material para a aula; Desenvolver o interesse e empenho na disciplina; Cumprir os trabalhos de casa; Cumprir a regularidade e qualidade do estudo; Respeitar os outros, materiais e equipamentos escolares; Adquirir uma boa leitura à primeira vista; Desenvolver agilidade e segurança na execução; Dominar a capacidade de abordar vários estilos musicais; Desenvolver a capacidade de abordar e explorar repertório novo; Desenvolver a capacidade de diagnosticar problemas. Adquirir um bom sentido de afinação em grupo; Desenvolver empenho e interesse pela música de conjunto; Participar nas atividades da escola; Desenvolver uma boa comunicação com os outros elementos do grupo; Desenvolver uma boa postura em palco; Desenvolver autonomia de estudo em grupo; Desenvolver o sentido de pulsação em grupo; Desenvolver o sentido rítmico em grupo; Promover a criatividade do aluno;</p>
Objetivos gerais	<p>Despertar o interesse dos alunos pela música de conjunto; Desenvolver novas capacidades musicais; Contribuir para o desenvolvimento social e afetivo entre alunos; Promover a capacidade criativa do aluno; Promover a autonomia do aluno; Desenvolver o sentido de responsabilidade do aluno, enquanto elemento de um grupo; Preparar o aluno face às futuras exigências profissionais;</p>
Métodos e Obras a trabalhar	<p>N. Tcherepnine: <i>Six Quartets</i> W. Shannon: <i>Horn Tortillas</i> Carol Olson: <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> C. Homilius: <i>Quarteto em Si bemol</i> Lucia Corini: <i>Bruir di Note</i></p>

6.3. Síntese da Prática Pedagógica

A seguinte tabela mostra, de forma planificada, os meses e os respetivos dias em que foi realizada a Prática de Ensino Supervisionada de Instrumento.

Tabela 12 - Síntese da Prática Pedagógica - Classe de Conjunto

	Mês	Dia do mês				
1.º Semestre	Setembro	21	28	-	-	-
	Outubro	12	19	26	-	-
	Novembro	2	9	16	23	30
	Dezembro	7	14	-	-	-
	Janeiro	4	11	-	-	-
2.º Semestre	Fevereiro	1	8	15	22	29
	Março	7	14	21	-	-
	Abril	11	18	-	-	-
	Maio	2	9	16	23	30
	Junho	-	-	-	-	-

6.4. Planificações e reflexões

6.4.1. Planificação Geral

Esta tabela visa planificar os objetivos gerais de cada aula de Classe de Conjunto observada ou lecionada. Seguidamente serão planificadas cada aula de forma mais específica.

Tabela 13 - Planificação Geral - Classe de Conjunto

Data	Aula N.º	Sumário
1.º Semestre		
21/09/2023	1	Aquecimento e afinação; Leitura da obra <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson
28/09/2023	2	Aquecimento e afinação; Leitura do primeiro e segundo andamentos da obra <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine.
12/10/2023	3	Aquecimento e afinação; Leitura da obra <i>Bruír di Note</i> de Lucia Corini.
19/10/2023	4	Aquecimento e afinação; Trabalho geral da obra <i>Bruír di Note</i> de Lucia Corini.
26/10/2023	5	Aquecimento e afinação; Trabalho geral do primeiro e segundo andamentos da obra <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine.
02/11/2023	6	Aquecimento e afinação; Trabalho geral da obra <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson.
09/11/2023	7	Aquecimento e afinação; Recapitulação das obras <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson e <i>Six Horn Quartets</i> de N. Tcherepnine (1º andamento).
16/11/2023	8	Aquecimento e afinação; Recapitulação das obras <i>Six Horn Quartets</i> de N. Tcherepnine (2º andamento) e <i>Bruír di Note de Lucia Corini</i> .
23/11/2023	9	Aquecimento e afinação; Ensaio geral para a audição.
30/11/2023	10	Audição.
07/12/2023	11	Aquecimento e afinação; Aperfeiçoamento de alguns aspetos da obra <i>Bruír di Note</i> de Lucia Corini.
14/12/2023	12	Aquecimento e afinação; Aperfeiçoamento de alguns aspetos da obra <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson.
04/01/2024	13	Aquecimento e afinação; Recapitulação de todas as obras trabalhadas no semestre; Preparação para a prova final de semestre.
11/01/2024	14	Prova final de semestre.
2.º Semestre		
01/02/2024	15	Aquecimento e afinação; Leitura da obra <i>Quarteto em Si bemol</i> de Constantin Homilius (1º andamento).
08/02/2024	16	Aquecimento e afinação; Leitura da obra <i>Horn Tortillas</i> de William Shannon.
15/02/2024	17	Aquecimento e afinação; Leitura da obra <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine (3º e 4º andamentos).

22/02/2024	18	Aquecimento e afinação; Leitura da obra Six Horn Quartets de Nicolai Tcherepnine (5º andamento).
29/02/2024	19	Aquecimento e afinação; Trabalho geral da obra Six Horn Quartets de Nicolai Tcherepnine (3º, 4º e 5º andamentos).
07/03/2024	20	Dois alunos faltaram.
14/03/2024	21	Aquecimento e afinação; Trabalho geral da obra Quarteto em Si bemol de Constantin Homilius.
21/03/2024	22	Aquecimento e afinação; Continuação do trabalho geral da obra Quarteto em Si bemol de Constantin Homilius.
11/04/2024	23	Aquecimento e afinação; Trabalho geral da obra <i>Horn Tortillas</i> de William Shannon.
18/04/2024	24	Aquecimento e afinação; Correção de pequenos aspetos das obras Horn Tortillas de William Shannon e Quarteto em Si bemol de Constantin Homilius.
02/05/2024	25	Aquecimento e afinação; Ensaio geral para a audição.
09/05/2024	26	Audição.
16/05/2024	27	Aquecimento e afinação; Recapitulação das obras tocadas na audição passada.
23/05/2024	28	Aquecimento e afinação; Recapitulação de todas as obras trabalhadas ao longo do semestre; Preparação para a prova final de semestre.
30/05/2024	29	Prova final de semestre.

6.4.2. Planificações e reflexões das aulas

6.4.2.1. Aula N.º 1

Tabela 14 - Planificação da Aula N.º 1 - Classe de Conjunto

Planificação - Aula N.º 1			
Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva	Data: 21/9/2023	Aula: Classe de conjunto - Quarteto de Trompas	Grau: 5º, 6º e 8º graus
Repertório: <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson			Docente: Marco Costa
Sumário: Aquecimento e afinação; Leitura da obra <i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson		Duração: 90 minutos	Horário: 18h00 - 19h30
Materiais: Instrumento, lápis, borracha, caderno, estante e metrónomo.			
Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Avaliação
Aquecer e afinar	Escala de Ré maior.	Promover uma boa comunicação entre os elementos do grupo.	Observação e audição direta.
Ler a obra pela primeira vez.	<i>Soliloquy for Horn Quartet</i> de Carol Olson.	Execução por parte do professor para clarificar a informação transmitida.	Pontualidade e assiduidade.
Corrigir pequenos erros que possam existir após a leitura.		Trabalho inicial da obra.	Comportamento em aula.

Reflexão da aula N.º 1 – 21 de setembro de 2023

A aula iniciou-se com um breve aquecimento utilizando a escala de Ré Maior, também com o intuito de estabilizar a afinação do grupo. Nas aulas de classe de conjunto, o professor decidiu que iria utilizar o ciclo de quintas para definir qual escala a ser utilizada no aquecimento das próximas aulas.

Depois de afinar, iniciou-se a leitura das obras que iriam ser trabalhadas durante o primeiro semestre, começando assim com a obra *Soliloquy for Horn Quartet* de Carol Olson. Realizou-se também um pequeno trabalho inicial da obra.

6.4.2.2. Aula N.º 19

Tabela 15 - Planificação da Aula N.º 19 - Classe de Conjunto

Planificação - Aula N.º 19			
Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva	Data: 29/2/2024	Aula: Classe de conjunto - Quarteto de Trompas	Grau: 5.º, 6.º e 8.º graus
Repertório: <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine (3.º, 4.º e 5.º andamentos).			Docente: Samuel Ferreira
Sumário: Aquecimento e afinação; Trabalho geral da obra <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine (3.º, 4.º e 5.º andamentos).		Duração: 90 minutos	Horário: 18h00 - 19h30
Materiais: Instrumento, lápis, borracha, caderno, estante e metrónomo.			
Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Avaliação
Aquecer e afinar. Melhorar a afinação. Criar novos tipos de frase, utilizando ideias com as dinâmicas.	Escala de Fá sustenido maior. <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine (3.º, 4.º e 5.º andamentos).	Promover uma boa comunicação entre os elementos do grupo. Execução por parte do professor para clarificar a informação transmitida. Trabalho da obra por partes, e, se necessário, com o tempo reduzido.	Observação e audição direta. Pontualidade e assiduidade. Comportamento em aula.

Reflexão da aula N.º 19 – 29 de fevereiro de 2024

Esta aula foi lecionada por mim. A aula iniciou com um pequeno aquecimento com a escala de Fá sustenido Maior, em uníssonos. Depois de todos aquecerem e afinarem, passamos ao trabalho da obra de Nicolai Tcherepnine. Reparei que os alunos prepararam bem o conteúdo da aula, o que facilitou sempre o trabalho do professor em aula. Para esta aula decidi explorar um pouco o lado criativo dos alunos, tentando criar novas frases ou novas ideias de dinâmicas. Todos os alunos deram ideias, algumas boas, outras menos adequadas, mas válidas.

Posteriormente tentamos aplicar as ideias que tinham surgido na obra. Em cada secção que passava perguntei sempre aos alunos onde é que achavam que era o ponto forte da frase, o que ajudava na escolha de dinâmicas para desenvolver estas mesmas ideias. Perguntei também aos alunos o que achavam sobre colocar alguns *ritardandos*, para dar ênfase no fim de frase ou passagem para uma nova frase, ao que todos concordaram. A obra ficou repleta de novas ideias e novas cores.

No fim da aula, expliquei aos alunos que, por vezes, podemos brincar um pouco com a música, tornando assim as aulas e o estudo mais divertidos e interessantes.

6.4.2.3. Aula N.º 29

Tabela 16 - Planificação da Aula N.º 29 - Classe de Conjunto

Planificação - Aula N.º 29			
Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva	Data: 30/5/2024	Aula: Classe de Conjunto - Quarteto de Trompas	Grau: 5º, 6º e 8º graus
Repertório: <i>Horn Tortillas</i> de William Shannon; <i>Quarteto em Si bemol</i> de Constantin Homilius; <i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine (5º andamento).			Docente: Marco Costa
Sumário: Prova final de semestre.		Duração: 90 minutos	Horário: 18h00 - 19h30
Materiais: Instrumentos e estantes.			
Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Avaliação
Tocar as obras do início ao fim, evitando o máximo de erros possível.	<i>Horn Tortillas</i> de William Shannon.	Execução das obras do início ao fim.	Observação e audição direta.
Demonstrar conhecimento sobre as obras.	<i>Quarteto em Si bemol</i> de Constantin Homilius.	Concentração máxima durante a apresentação.	
Ter uma boa afinação.	<i>Six Horn Quartets</i> de Nicolai Tcherepnine (5º andamento)	Boa comunicação durante a apresentação.	
Cumprir os objetivos propostos pelo professor para esta prova.			

Reflexão da aula N.º 29 – 30 de maio de 2024

Nesta aula decorreu a prova final de semestre de Classe de Conjunto.

A prova, de uma forma geral, correu bastante bem. Os alunos mostraram amplo conhecimento das obras que foram interpretadas e cumpriram todos os objetivos propostos até então. Mostraram também uma ótima comunicação entre todos os elementos do grupo durante a prova.

Por outro lado, houve algumas falhas de assertividade e na articulação, o que não prejudicou gravemente a nota atribuída.

Tendo em conta que o repertório deste semestre era de um nível bastante superior ao repertório interpretado no semestre passado, e que os alunos conseguiram interpretar as obras de forma clara, a nota final atribuída foi de 18 valores.

7. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada

Após a conclusão do meu estágio na Academia de Música de Castelo de Paiva, considero que esta Unidade Curricular foi bastante enriquecedora, no que diz respeito a todos os ensinamentos que retirei da fase de observação e intervenção. O estágio constituiu a oportunidade ideal para colocar em prática todas as aprendizagens que obtivemos durante o Mestrado de Ensino da Música.

Como observador das aulas de instrumento, pude aprender várias estratégias e abordagens que foram feitas de acordo com a diversidade dos alunos. Alguns mais empenhados, outros nem tanto, uns mais novos, outros mais velhos, tendo assim de adaptar a estratégia de dar aula.

Por outro lado, como observador das aulas de música de conjunto, aprendi como lidar com várias situações que acontecem regularmente, quando existe uma grande diversidade de idades. Aprendi também como regular a dificuldade das obras escolhidas, dependendo dos graus em que os alunos estão.

De forma conclusiva, tive a oportunidade de trabalhar com alunos bastante empenhados, capazes de querer sempre melhorar as suas técnicas musicais. Pude também analisar, ao lado do professor cooperante Marco Costa, a forma como o mesmo leciona as suas aulas, e como aplica a eficácia na leção para que os alunos entendam e melhorem da melhor forma possível. Considero também que a elaboração das planificações e reflexões depois das aulas é algo que é bastante importante e benéfico, porque nos ajuda a entender o que aconteceu na aula, o que é possível corrigir ou melhorar e qual é o próximo passo a tomar.

PARTE II - O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal

1. Introdução

Durante séculos e em várias partes do mundo, a música tem sido fundamental para enriquecer as culturas e promover o ensino. Em Portugal, a aprendizagem de instrumentos musicais desempenha um papel importante na educação artística do país (Direção-Geral da Educação, 2018).

No entanto, vale ressaltar que a música é uma forma artística em constante transformação, tendo várias influências estilísticas e culturais. Uma dessas influências determinantes é o estilo musical popularmente conhecido como jazz (Gioia, 2021). Essencialmente, a integração entre a trompa e o jazz, pela minha experiência, não só acrescenta uma dimensão especial ao repertório do instrumento, como também pode impactar a forma como a trompa é lecionada e estudada em contextos educativos em Portugal.

Entretanto, dentro dos instrumentos de metal, a trompa é frequentemente subvalorizada e pouco explorada, contudo extremamente versátil e expressiva. No universo do jazz, a trompa fez uma transição intrigante do seu contexto clássico habitual para um lugar único de destaque. A jornada dos músicos ao explorar as capacidades sonoras distintivas deste instrumento e adaptar o seu timbre, técnica e repertório à improvisação jazzística é cheia de desafios excitantes e descobertas musicais inspiradoras (Spinola, 2013).

Este estudo tem como intuito investigar o ponto onde se encontram o universo da música clássica e do jazz ao abordar especificamente como este estilo tem influenciado o ensino da trompa em Portugal e explorar formas de promover a sua inclusão nas instituições educacionais do país.

Esta segunda parte do Relatório de Estágio está dividida em seis capítulos: no primeiro capítulo encontra-se a introdução do tema; no segundo capítulo específico o problema e os objetivos do estudo; no terceiro capítulo concentra-se a fundamentação teórica do estudo, onde faço uma abordagem detalhada da história do jazz, bem como da trompa e o seu aparecimento no jazz; no quarto capítulo está explícito o plano de investigação e as metodologias adotadas para o presente estudo; no quinto capítulo encontra-se a apresentação e análise dos resultados obtidos através das metodologias de investigação; no sexto capítulo é possível observar as conclusões e considerações finais relativas ao estudo.

2. Problema e Objetivos de Estudo

O objetivo deste projeto de investigação é compreender o papel que o jazz tem tido na performance e ensino da trompa, procurando perceber a sua evolução ao longo dos tempos e os obstáculos e possibilidades enfrentados pelos músicos que optam por incluir este estilo musical na performance do seu instrumento.

De acordo com a minha experiência enquanto estudante de trompa, os alunos deste instrumento podem desenvolver competências únicas ao estudar o jazz, um estilo musical pouco abordado no ensino de música em Portugal e que oferece uma perspetiva diferente das habilidades tradicionalmente enfatizadas no repertório clássico.

Ao refletir sobre a problemática, surgiram assim diversas perguntas que serviram como base para esta investigação:

- Como é que a trompa foi inserida na história do Jazz?
- Que técnicas e abordagens interpretativas existem para a trompa no Jazz?
- Que trompistas profissionais fomentaram a exploração do Jazz na trompa?
- Qual é a importância da integração do Jazz no Currículo de Aprendizagem da Trompa?
- Qual o impacto da aprendizagem de Jazz no ensino da trompa?
- Que competências de aprendizagem poderão ser desenvolvidas através do estudo de Jazz na trompa?

3. Fundamentação Teórica

3.1. Contextualização histórica do jazz

A origem do jazz está conectada com desenvolvimentos musicais decorridos nos Estados Unidos da América, em particular na cidade de Nova Orleães na viragem do século XIX para o século XX. A influência que as comunidades afro-americanas exerceram sobre este estilo é considerada fulcral, uma vez que as suas raízes remetem para géneros musicais oriundos das tradições musicais africanas, como o ragtime e o blues (Gioia, 2021).

A liberdade criativa é um dos elementos que caracteriza o jazz, contrariamente a outros estilos musicais mais rígidos em termos de estruturação formal. Neste estilo os músicos improvisam frequentemente e exploram variações em torno de um tema musical específico. A improvisação é, de facto, uma das características mais marcantes deste género musical, resultando em performances únicas e inigualáveis. Outro ponto importante é o ritmo swing do jazz - uma espécie de fluidez rítmica que confere ao género a sua característica alegre e espontânea. Este estilo é originado da combinação de tempos fortes com tempos fracos que resultam numa sensação de pulsação relaxada e fluída (Schuller, 1986).

O género musical jazz pode ser dividido em diferentes subcategorias, entre as quais o swing, bebop e o cool jazz. Cada uma reflete mudanças culturais e sociais, além de trazer abordagens musicais distintas e novas estruturas harmónicas (Gioia, 2021).

3.1.1. Origens do Jazz: Blues, Spirituals e o Ragtime (Século XIX - Início do Século XX)

3.1.1.1. Blues

No final do século XIX surgiu o estilo musical blues nas áreas rurais do sul dos Estados Unidos da América, como uma forma dos trabalhadores afrodescendentes expressarem as suas emoções e experiências de vida. Este género musical está intimamente ligado ao Delta do Mississippi e retrata as dificuldades, desafios e momentos felizes vividos pelas comunidades afroamericanas no campo em meio às condições difíceis da época (Peretti, 1994).

Segundo Amiri Baraka, o blues é a forma musical mais africana entre todas as outras formas da música negra americana. Transporta a memória cultural direta de um povo, refletindo as suas realidades emocionais e sociais (Baraka, 1963).

As canções do blues abordavam frequentemente temas de amor, perda, trabalho duro e desejo pela liberdade. Esta honestidade emocional tornou o blues numa forma de música intimista, onde o músico exprimia o seu “eu” interior e as suas dificuldades pessoais, numa sociedade que frequentemente o reprimia (Baraka, 1963).

O esquema harmónico fundamental deste estilo é relativamente simples, baseando-se num ciclo de 12 compassos com progressões de acordes que se repetem ao longo da canção. Estas repetições facilitavam a improvisação, algo que se tornaria vital no jazz mais tarde.

Musicalmente, o blues incorpora as chamadas *blue notes* - notas tocadas ligeiramente fora da afinação convencional para criar uma sensação de tensão e melancolia específica. Esta técnica teve impacto particular no jazz, que passou a adotar as *blue notes* como um elemento distintivo de sua expressão melódica.

As síncopas e os ritmos lentos a moderados do blues foram incorporados no jazz, contribuindo para o seu feeling “swingado” e para a criação de uma música que, mesmo rítmica, mantém um carácter melancólico e introspetivo.

Os sentimentos transmitidos pelo blues enriqueceram o jazz com uma linguagem emotiva e expressiva que inspirou os músicos a explorarem questões pessoais através da música como forma de expressão artística. Também incentivou a prática da improvisação no jazz a partir da adaptação de letras e melodias (Titon, 1995).

3.1.1.2. Spirituals

Os spirituals apresentam-se como músicas religiosas criadas por afrodescendentes escravizados nos Estados Unidos da América para demonstrarem a sua fé e manterem viva a esperança, mesmo diante da opressão que enfrentaram na sua época. Estas

canções eram entoadas durante cerimónias religiosas ou durante o trabalho árduo como uma forma de conforto e apoio aos trabalhadores frente às difíceis condições físicas enfrentadas no dia-a-dia.

Além da sua importância religiosa, os spirituals desempenhavam também um papel na comunidade, servindo como meio de transmissão de mensagens codificadas de resistência e até mesmo orientações para fuga, quando necessário. As canções empregavam frequentemente metáforas da Bíblia para expressarem a ideia de liberdade, tornando-se assim um símbolo de fortaleza e solidificação do grupo (Gioia, 2021).

Este subgénero baseava-se em melodias simples, muitas vezes no formato pergunta-resposta, no qual o cantor solista cantava uma frase e o restante grupo respondia. Este estilo colaborativo transmitia uma sensação de comunidade e serviu de base para a estrutura coletiva do jazz. As harmonias eram muitas vezes improvisadas, e o uso de vocalizações rítmicas era comum, resultando numa música que enfatizava tanto a melodia como o ritmo. Esta flexibilidade harmónica e rítmica permitia uma forte ligação emocional e espiritual entre os músicos e o público (Floyd, 1996).

A forma de cantar os spirituals envolvia uma intensidade emocional e uma expressividade únicas, que se refletiam em variações de dinâmicas e timbre, características essas que mais tarde influenciaram o estilo interpretativo do jazz (Southern, 1997).

Os spirituals contribuíram para o jazz, construindo uma qualidade emocional profunda e um forte sentido de espiritualidade. Estas canções ajudaram a moldar a sensibilidade dos músicos de jazz para a expressividade e improvisação, mesmo em temas não religiosos. De acordo com Southern (1997), a ligação entre música e emoção inspirou o jazz a ser não apenas uma forma de entretenimento, mas também uma expressão autêntica da experiência humana.

3.1.1.3. Ragtime

O ragtime surgiu no Norte da América no final do século XIX, tendo adquirido popularidade entre afro-americanos e comunidades americanas em geral. Uma das figuras associadas a este género e que muito contribuiu para a sua difusão foi Scott Joplin (1868-1917), através das suas composições que adquiriram muita popularidade, como o “Maple Leaf” e o “The Entertainer”.

Este género musical adquiriu popularidade em salão de dança, bares e outros pontos de entretenimento. O piano é um dos instrumentos mais associados a este estilo, apesar de existirem arranjos para bandas de sopros e outros instrumentos.

O ragtime é caracterizado pelo seu ritmo sincopado e intrincado que provoca uma sensação de movimento irregular e surpreendente. Normalmente o pianista toca com

a mão esquerda a linha do baixo, enquanto executa simultaneamente melodias sincopadas na mão direita (Schuller, 1986).

3.1.1.4. Fusão do blues, spirituals e ragtime

A combinação dos elementos do blues, spirituals e ragtime resultou numa música que era emotiva, rítmica e, ao mesmo tempo, inovadora. Segundo Gioia (2021), a convergência do blues, ragtime e spirituals no caldeirão cultural de Nova Orleães criou um ambiente único, onde a sincopação, a improvisação e a expressão emocional prosperaram juntas. O jazz inicial incorporou a estrutura harmónica simples e as *blue notes* do blues, a espiritualidade e a resposta vocal dos spirituals, e o ritmo sincopado e a habilidade instrumental do ragtime. Esses estilos reuniram-se no ambiente cultural de Nova Orleães, onde músicos afro-americanos experimentavam livremente e inovavam, dando origem a um estilo de música que rapidamente evoluiria para o jazz que conhecemos (Gioia, 2021).

3.1.1.5. Impacto sociocultural

O jazz, fundado sobre o blues, os spirituals e o ragtime, tornou-se uma voz para a experiência afroamericana, representando uma forma de resistência e celebração cultural. Cada uma destas influências musicais transportava uma mensagem de sobrevivência e superação, que encontrou uma nova expressão neste estilo musical.

Ao incorporar estas influências diversas, o jazz formou uma base musical flexível e expansível. Esse ponto de partida facilitou a sua adoção e adaptação a diferentes culturas e contextos ao redor do mundo, permitindo que o jazz se tornasse um género de música universal, “emergindo como uma síntese de múltiplas tradições musicais afroamericanas” (Shipton, 2007).

3.1.2. O Jazz de Nova Orleães e as Suas Raízes (1890 - 1920)



Figura 5 - Nova Orleães em 1903 (obtido de www.chrisdier.com)

Nova Orleães, cidade localizada no sul dos Estados Unidos da América, é conhecida como o local de nascimento do jazz devido à sua rica diversidade cultural e à interseção de diversas tradições musicais que lá se encontram em perfeita harmonia. A cidade era um verdadeiro caldeirão de culturas e etnias, onde conviviam afro-americanos e crioulos com ascendência europeia e africana juntamente com indivíduos europeus e caribenhos (Gioia, 2021).

A vida social e cultural da cidade era fortemente influenciada pela música. Na comunidade local era comum realizarem-se celebrações e rituais que incluíam música e dança. Um dos locais mais conhecidos pelo florescimento do jazz era o Place Congo em Nova Orleães — um ponto de encontro para imigrantes aos domingos para compartilhar música ao vivo, dança exuberante, e tradições culturais individuais. Esta atmosfera de liberdade relativa contribuiu significativamente para a preservação das raízes africanas na cultura local (Peretti, 1994).

3.1.2.1. Instrumentação diversificada e improvisação coletiva

As bandas de jazz de Nova Orleães utilizavam uma variedade de instrumentos, muitos dos quais eram inspirados ou herdados das bandas marciais (as chamadas *marching bands*). Os instrumentos de sopro, como o trompete, trombone e clarinete, eram os mais proeminentes, acompanhados pela tuba (ou contrabaixo), banjo e bateria (Schuller, 1986).

3.1.2.2. *Call and Response* (Pergunta e Resposta)

A técnica de *call and response* (pergunta e resposta), oriunda das tradições musicais africanas, era uma característica central no jazz de Nova Orleães. Os músicos e cantores trocavam frases, como se estivessem numa conversa, respondendo e interagindo uns com os outros.

De acordo com o artigo retirado da internet intitulado de “Jazz as Story Telling”, da autoria de Chris Gilde (2023), a técnica de pergunta e resposta “é uma forma dos músicos comunicarem e interagirem entre si, e também acrescenta um elemento de improvisação e espontaneidade à música. Assim como numa conversa casual, o que acontece durante uma apresentação de jazz nem sempre é planeado.”

Este estilo criava uma sensação de diálogo e comunidade na música, refletindo a natureza colaborativa do jazz e a sua ligação com as raízes culturais e espirituais africanas (Gilde, 2023).

3.1.2.3. Características musicais

O jazz de Nova Orleães utilizava harmonias relativamente simples, muitas vezes derivadas do *blues* e do *ragtime*. Os padrões harmónicos eram acessíveis e repetitivos, o que facilitava a improvisação e permitia que os músicos criassem variações rítmicas e melódicas sem perder a base harmónica.

A influência do *blues* também se manifestava nas inflexões melódicas, como as *blue notes* (notas ligeiramente desafinadas em relação à tonalidade principal), que davam ao jazz de Nova Orleães um carácter emocionalmente expressivo e, por vezes, melancólico.

As síncopas e o *swing* eram elementos marcantes do jazz de Nova Orleães. Os ritmos sincopados, que acentuavam os tempos “fracos” da medida rítmica, criavam uma sensação de balanço e de movimento, de forma a estimular a dança e a interação com o público (Schuller, 1986).

3.1.2.4. Impacto Sociocultural

3.1.2.4.1. Afirmação Cultural Afroamericana

O jazz de Nova Orleães representava uma expressão autêntica da cultura afroamericana, uma fusão das tradições africanas, caribenhas e europeias que expressava tanto a alegria quanto a luta. Os músicos de jazz, em grande parte afroamericanos, usavam a música para expressar as suas identidades e experienciar alguma liberdade de expressão numa sociedade profundamente segregada.

Desta forma, o jazz tornou-se uma plataforma para afirmar a identidade cultural afroamericana e começou a desafiar as barreiras raciais, especialmente à medida que se popularizava entre audiências brancas (Hersch, 2007).

3.1.2.4.2. Início da Improvisação Musical Moderna

O jazz de Nova Orleães foi o primeiro estilo a adotar a improvisação como componente central da performance musical. A improvisação permitia que cada performance fosse única, refletindo o humor, as emoções e a habilidade dos músicos no momento.

A inovação da improvisação estabeleceu uma nova forma de comunicação musical, que mais tarde influenciaria não apenas outros estilos de jazz, mas também géneros como o rock, o blues, e até a música clássica contemporânea (Schuller, 1986).

3.1.2.4.3. Estabelecimento do Jazz como Música para Dança e Entretenimento

Em Nova Orleães, o jazz era inseparável da dança e do entretenimento social. As bandas tocavam em bares, salões de dança, desfiles de rua e até mesmo funerais. O jazz estava profundamente enraizado na vida comunitária, e a sua energia dançante fazia com que a música fosse parte integrante das celebrações.

Este carácter festivo ajudou a cimentar a imagem do jazz como uma música de celebração e união, algo que continuaria a influenciar o género em fases posteriores (DeVeaux & Giddins, 2019).

3.1.2.4.4. Difusão Nacional e Internacional

Nova Orleães era uma cidade portuária importante, e a sua posição facilitava o fluxo de pessoas e ideias. Muitos músicos deixaram Nova Orleães para cidades como Chicago e Nova Iorque, levando consigo o som e o estilo do jazz. A migração de músicos de jazz ajudou a espalhar o género e fez com que o jazz de Nova Orleães influenciasse os estilos de jazz subsequentes, estabelecendo o jazz como uma forma musical nacional e, eventualmente, internacional (DeVeaux & Giddins, 2019).

3.1.2.5. Legado do Jazz de Nova Orleães

O jazz de Nova Orleães lançou as bases para todo o desenvolvimento futuro do género. A improvisação coletiva, o uso de síncopas e o espírito de liberdade criativa permaneceram como elementos centrais do jazz. As tradições do jazz desta época ainda

são mantidas vivas nos dias de hoje, especialmente durante o Mardi Gras¹ e em locais históricos de jazz, de modo a preservar o som e a essência deste estilo pioneiro (Peretti, 1994).

Muitas das técnicas e tradições musicais que se desenvolveram em Nova Orleães continuam a influenciar músicos de jazz e artistas de outros géneros. Mais do que um simples estilo musical, o jazz desta época representa um símbolo de resistência cultural e inovação artística que continua a inspirar gerações de músicos e apreciadores da música (Gioia, 2021).

¹ O Mardi Gras, com as suas origens profundamente enraizadas nas tradições carnavalescas europeias, representa uma celebração liminar que precede a Quaresma, onde o excesso e a extravagância servem como contraponto ao período de penitência e reflexão religiosa (Turner, 2011).

3.1.2.6. Personalidades e grupos importantes

3.1.2.6.1. Buddy Bolden (1877-1931)



Figura 6 - Buddy Bolden (obtido de www.blackmusic scholar.com)

Buddy Bolden, comumente referido como “o primeiro músico de Jazz”, ou mesmo o “rei” do jazz, era conhecido pela sua abordagem poderosa e expressiva do trompete e pela sua capacidade de improvisação, que influenciou muitos músicos da época. (Marquis, 1980) Infelizmente as suas gravações não sobreviveram até aos nossos dias, apesar de rumores indicarem que existe ainda uma gravação em cilindro (Gioia, 2021).

O estilo de Bolden era uma fusão de blues e ragtime, e é creditado como um dos pioneiros a estruturar o jazz como um género musical distinto (Marquis, 1980). Gioia (2021, p. 57) defende que, mesmo que Bolden não tenha sido o inventor do jazz, certamente descobriu a receita que caracteriza este estilo, ao aglomerar os elementos destes estilos considerados predecessores deste género. A sua insistência em explorar estes elementos, tão pouco usuais no seu período, certamente captaram a atenção dos seus contemporâneos do jazz em Nova Orleães.

3.1.2.6.2. Original Dixieland Jazz Band (ODJB)



Figura 7 - Original Dixieland Jazz Band (obtido de www.syncopation.de)

A Original Dixieland Jazz Band, formada em 1916 por músicos não afroamericanos de Nova Orleães, foi a primeira banda de jazz a gravar um disco, em 1917. Embora a banda não tenha sido a “criadora” do jazz, a gravação popularizou o género fora de Nova Orleães, especialmente nas grandes cidades do norte dos EUA.

Com temas como “*Livery Stable Blues*”, a ODJB levou o jazz a audiências mais amplas, embora exista muita crítica negativa em relação à banda por comercializar o género e por não dar crédito aos músicos afroamericanos de quem derivou as suas influências (Brunn, 1960).

3.1.2.6.3. King J. Oliver (1881-1938)



Figura 8 - King J. Oliver Creole Jazz Band (obtido de www.stranger-fiction.com)

Joseph Nathan “King” Oliver foi uma figura crucial no jazz de Nova Orleães, e a sua banda, a “Creole Jazz Band”, foi uma das mais importantes e conhecidas da cidade. Oliver também foi mentor de Louis Armstrong, que mais tarde tornar-se-ia uma das maiores figuras do jazz.

King Oliver era conhecido pela utilização de várias e diferentes surdinas, para criar efeitos e variações de timbre no cornet, de modo a adicionar uma expressividade particular às suas performances (Allen, Wright, & Rust, 1987).

3.1.2.6.4. Louis Armstrong (1901-1971)



Figura 9 - Louis Armstrong em 1953 (obtido de www.wikipedia.org)

Louis Armstrong iniciou a sua carreira na cidade do jazz, Nova Orleães, mas rapidamente se destacou e levou o jazz para novos horizontes, contribuindo assim para a expansão do género. Armstrong trouxe um nível de virtuosismo e expressividade sem precedentes ao trompete e à sua voz.

As suas primeiras gravações em Chicago com o seu grupo “Hot Five” marcaram o início do jazz como música para solistas, alterando assim o foco da improvisação coletiva para solos individuais (Bergreen, 1997).

Anos mais tarde, Louis Armstrong tornou-se líder da banda “Creole Jazz Band”, anteriormente liderada pelo mentor de Armstrong, King J. Oliver.

A partir de um ponto de vista técnico, comparativamente com o seu antecessor King Oliver, Armstrong não tinha o talento de criar sons diferentes através de técnicas frequentemente utilizadas por Oliver. Por outro lado, Armstrong conseguia criar cores e melodias transcendentais, alterando assim a representatividade do que era o jazz (Gioia, 2021).

Segundo Ted Gioia (2021, p. 80):

The passing of the baton from Oliver to Armstrong also marks another decisive turning point in the history of American music. Oliver represents a more Africanized sensibility, in which musicians work with sound textures rather than pure and discrete notes. The idea of codified musical structures built on notes and scales is a distinctly Western idea, our legacy from Pythagoras and the Greeks —perhaps as much a curse as a blessing—and very different from the traditions of Africa. For Western music to assimilate the jazz sensibility, it required an innovator like Louis Armstrong, a visionary who was more than just a sound painter, but a true master of licks and phrases and all those complicated

combinations of notes that would eventually come to represent the sound of jazz.

3.1.3. A Era do Swing e as Big Bands (1930-1940)

A partir de 1929, os Estados Unidos da América enfrentaram o período da Grande Depressão, uma crise económica resultante da queda da bolsa de Nova York que teve um forte impacto nas condições de vida dos americanos. Muitos recorreram à música como forma de escapar dos constrangimentos sentidos no dia-a-dia, uma vez que se apresentava como um meio de diversão de fácil acesso (DeVeaux & Giddins, 2009). Meios de comunicação como o rádio permitiam que as pessoas ouvissem jazz e swing em casa, e muitas destas pessoas começaram a frequentar salões de dança, que era também um meio de diversão e distração acessível.

O swing também proporcionou um sentimento de comunidade e pertença, especialmente entre os jovens. Mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, que começou em 1939, a música swing continuou a ser uma força de união e inspiração, com muitos músicos e bandas a participarem em eventos de apoio aos soldados (Schuller, 1989).

3.1.3.1. Características Musicais do Swing

3.1.3.1.1. Estrutura Rítmica e “Swing Feel”

O swing é caracterizado por um ritmo com balanço, onde o segundo e o quarto tempos de cada compasso quaternário são acentuados, criando uma sensação de leveza e movimento contínuo. Tal acentuação fornece à música um elemento característico, e faz com que as pessoas sintam vontade de dançar.

Este estilo é conseguido através do uso de ritmos sincopados e do “swing feel”, em que as células rítmicas são tocadas de forma “atrasada” em relação ao tempo regular, criando um efeito que é ao mesmo tempo suave e estimulante (Schuller, 1989).

Embora o swing fosse mais estruturado e orquestrado do que os estilos anteriores de jazz, a improvisação ainda desempenhava um papel importante, especialmente durante os solos. Os músicos tinham momentos para improvisar dentro das partes orquestradas, proporcionando um equilíbrio entre o controlo e a expressão individual. Esta improvisação estruturada permitia que cada membro da banda exibisse o seu talento e virtuosismo, o que ajudava a manter o entusiasmo tanto da banda quanto do público (Gioia, 2021).

3.1.3.1.2. Big Bands e os Arranjos Detalhados

O swing foi popularizado principalmente por “Big Bands”, que são grandes orquestras de jazz compostas geralmente por uma secção de sopros (saxofones, trompetes e trombones), uma secção rítmica (piano, contrabaixo e bateria) e, por vezes, guitarras e vozes (Gioia, 2021).

Os arranjos para “Big Bands” eram bastante elaborados e meticulosamente ensaiados. Eram constituídos por secções e passagens orquestradas para os vários instrumentos, solos destacados, e incorporavam frequentemente trocas dinâmicas entre as diferentes secções instrumentais, permitindo assim, uma grande variedade de texturas e camadas.

Ao contrário do jazz mais improvisado, o swing dependia de partituras e arranjos detalhados, com menos espaço para improvisação em grupo (Schuller, 1989).

3.1.3.2. Impacto Sociocultural

3.1.3.2.1. A Popularização da Música Jazz

O swing levou o jazz a uma popularidade sem precedentes. Com o tempo este género musical tornou-se a música de seleção para dançar em clubes, salões de dança e eventos sociais, especialmente entre os jovens, que viam o swing como uma forma de expressão e liberdade.

O jazz, que nessa altura ainda era considerado como um género relativamente marginal, foi catapultado para o centro da cultura popular. As bandas de swing eram seguidas como celebridades, e as gravações de jazz começaram a vender milhões de cópias por todo o mundo (Stowe, 1994).

3.1.3.2.2. Revolução nas Danças de Salão

O swing estimulou o surgimento de danças rápidas e enérgicas, como o Lindy Hop, o Jitterbug e o Boogie-Woogie. Estas danças, caracterizadas por passos dinâmicos e acrobáticos, eram uma parte importante da experiência do swing e ajudavam a criar uma atmosfera vibrante e inclusiva nos salões de dança.

A dança swing tornou-se um fenómeno cultural por si só, e muitos clubes de jazz e bares em cidades como Nova Iorque e Chicago tornaram-se centros de dança (Peretti, 1994).

3.1.3.2.3. Rompimento das Barreiras Raciais

O swing ajudou a quebrar barreiras raciais nos EUA, já que as bandas de jazz integradas começaram a ganhar popularidade, especialmente a partir da década de 1930. Benny Goodman, por exemplo, colaborou com músicos afroamericanos, como Lionel Hampton e Teddy Wilson, ajudando a desafiar a segregação racial no entretenimento.

Alguns clubes de jazz em cidades como Nova Iorque permitiam a presença de brancos e negros, o que era algo incomum para a época. Este tipo de integração musical e social foi um precursor importante para o movimento dos direitos civis que ganharia força nas décadas seguintes (Southern, 1997).

3.1.3.2.4. Sustentação durante a Guerra

Durante a Segunda Guerra Mundial, a música swing foi um meio de conexão entre os soldados e os civis. Muitos músicos de swing apresentavam-se em eventos para levantar a moral das tropas, e os soldados americanos levaram o swing para outros países, popularizando o jazz fora dos EUA.

O som otimista e dançante do swing proporcionou um escape para as pressões da guerra, e músicas de “Big Bands” tornaram-se hinos de conforto e união em tempos difíceis (Peretti, 1994).

3.1.3.3. Declínio e Legado do Swing

Nos finais dos anos 1940, o swing começou a perder popularidade devido a vários fatores: o fim da guerra trouxe mudanças no entretenimento, e a crescente popularidade de estilos como o bebop tornou o swing menos atraente para músicos mais inovadores (DeVeaux & Giddins, 2019). No entanto, o aumento de custos para manter as “Big Bands” ativas durante a guerra, foi também um dos fatores que promoveu o declínio do swing.

O swing ajudou a profissionalizar o jazz, estabelecendo padrões de organização e apresentação em grandes bandas que inspiraram futuras orquestras de jazz e “Big Bands” de todos os géneros (Gioia, 2021).

3.1.3.4. Personalidades e grupos importantes

3.1.3.4.1. Duke Ellington (1899-1974)



Figura 10 - Duke Ellington em meados dos anos 1940 (obtido de www.wikipedia.org)

Duke Ellington foi um dos compositores e líderes de banda mais inovadores e sofisticados do swing. Este compôs centenas de obras que misturavam elementos do jazz com música clássica e blues, criando arranjos únicos para a sua orquestra. A sua abordagem ao swing era mais artística, com peças como *“Take the A Train”* e *“Mood Indigo”* a destacarem-se pela sua complexidade e beleza melódica.

Ellington usava a sua banda como um verdadeiro “laboratório de sons”, de forma a explorar novos timbres e arranjos inovadores e valorizar os talentos de cada músico (Teachout, 2013).

Segundo o autor Terry Teachout (2013), Duke Ellington não era apenas um líder de “Big Band”; este era um compositor visionário que usou a orquestra como o seu instrumento, criando obras que transcendem a era do swing.

3.1.3.4.2. Count Basie (1904-1984)



Figura 11 - Count Basie ao piano (obtido de www.wikipedia.org)

Count Basie era conhecido pelo seu estilo direto e “swingante”, que enfatizava o ritmo e o groove². A sua banda ficou famosa pela secção rítmica consistente e pelo som minimalista do piano de Basie, que criava um contraste com as linhas rítmicas da orquestra. Basie foi pioneiro ao criar um estilo acessível e dançável, caracterizado por temas como “*One O’Clock Jump*” e “*April in Paris*”.

A orquestra de Basie tornou-se conhecida pela sua “*All-American Rhythm Section*”, composta por guitarra, contrabaixo e bateria, que dava à banda um impulso rítmico bastante característico (Dance, 1980).

² Groove refere-se ao padrão rítmico ou à sensação de fluxo criada pela interação de diferentes instrumentos numa composição musical, frequentemente associado a géneros como funk, soul e jazz, e caracterizado pela sua capacidade de envolver o ouvinte numa experiência rítmica contagiante (Butterfield, 2010).

3.1.3.4.3. Benny Goodman (1909-1986)



Figura 12 - Benny Goodman (obtido de www.britannica.com)

Conhecido como o “Rei do Swing”, Benny Goodman foi um clarinetista e líder de banda que popularizou o swing entre o público branco e ajudou a romper barreiras raciais. Este foi um dos primeiros músicos de jazz a liderar uma banda integrada racialmente, com músicos afroamericanos e brancos a tocarem juntos.

Goodman e a sua banda foram os primeiros músicos de jazz a tocar no prestigiado Carnegie Hall, em 1938, numa performance histórica que elevou o jazz à categoria de música de concerto. Entre os seus temas mais conhecidos estão “*Sing, Sing, Sing*” e “*Let’s Dance*” (Collier, 1989).

3.1.4. O Bebop e a Revolução do Jazz Moderno (1940-1950)

O estilo musical bebop surge nos EUA na década de 40, num período marcado profundamente pela Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, várias restrições económicas e culturais impactaram atividades musicais, incluindo um imposto sobre as salas de dança e uma greve de músicos que limitou gravações. No entanto, estes desafios impulsionaram os músicos de jazz a inovar em espaços mais pequenos e intimistas, como clubes de Nova Iorque, especialmente em bairros, como por exemplo, o bairro de Harlem, na cidade de Nova Iorque, onde a cena jazzística era carregada de novas ideias (Gioia, 2021).

O mesmo estilo também emergiu como uma resposta ao swing, o estilo de jazz predominante da época, conhecido pelas suas grandes bandas e pela acessibilidade rítmica e melódica (Schuller, 1989). Muitos músicos de jazz, frustrados com a previsibilidade e comercialização do swing, começaram a explorar novas abordagens, dando origem ao bebop, um estilo mais introspetivo e improvisado, marcado por complexidade e virtuosismo (Gioia, 2021).

3.1.4.1. Características Musicais do Bebop

3.1.4.1.1. Complexidade Harmónica

O bebop introduziu harmonias sofisticadas e progressões de acordes complexas, muitas vezes baseadas em substituições harmónicas, criando assim um som mais “afiado” e intrincado. Estas harmonias adicionavam tensão e desafiavam tanto os músicos quanto os ouvintes, distanciando, desta forma, o bebop da simplicidade harmónica do swing (Gridley, 1985),

Os músicos de bebop tocavam músicas populares da época, mas com algumas alterações, nomeadamente nas suas estruturas harmónicas, sendo comum adicionar acordes para dar espaço a improvisações mais intensas e tecnicamente exigentes (Schuller, 1986).

3.1.4.1.2. Tempos Rápidos e Virtuosidade

O bebop é conhecido pelos seus tempos rápidos, que desafiam os limites técnicos dos músicos. Com frases longas e intrincadas, os músicos exibiam um fraseado ágil, recheado de cromatismos, “*ghost notes*” (notas tocadas de forma muito suave, por vezes, só com o ar) e ritmos sincopados.

A estrutura de frases no bebop era tão complexa que exigia habilidades técnicas avançadas, elevando assim o nível de exigência no jazz e tornando-se uma plataforma para os solistas mostrarem o seu virtuosismo (Gridley, 1985).

3.1.4.1.3. Improvisação

A improvisação era a essência da música. Os músicos improvisavam sobre progressões de acordes complexas, de uma maneira muito mais livre e exploratória do que no swing. As improvisações eram rápidas e criativas, desafiando as normas e criando solos únicos e intensos, que se tornaram o núcleo do estilo. Em vez de tocar frases memorizadas, os músicos de bebop tendiam a pensar na música no momento, respondendo a mudanças harmónicas com frases criadas no momento (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.4.1.4. Instrumentação e Dinamismo

Este subgénero do jazz era geralmente tocado por pequenos grupos (combos), frequentemente compostos por um saxofone, trompete, piano, contrabaixo e bateria, em vez das “Big Bands” características do swing. Este formato permitia uma interação mais próxima entre músicos, que eram livres para experimentar ritmos e melodias de forma mais dinâmica (Schuller, 1989).

A bateria e o contrabaixo tinham um papel essencial no ritmo, pois usavam acentuações e variações para criar tensão e libertar a energia rítmica do bebop, de modo a tornar o acompanhamento tão inovador quanto o solo (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.4.2. Impacto Sociocultural

3.1.4.2.1. Liberdade e Autonomia Artística

O estilo do bebop marcou uma grande mudança na autonomia dos músicos de jazz. Enquanto o swing era muitas vezes controlado pela indústria musical e era feito para a dança, o bebop afastou-se deste formato e focou-se na expressão artística (Baraka, 1963). Músicos como Charlie Parker e Dizzy Gillespie passaram a ter mais liberdade sobre as suas composições, de modo a focar-se no virtuosismo, na experimentação e na improvisação (Gioia, 2021).

A ênfase na improvisação e na complexidade do bebop também afastou o jazz dos grandes salões de dança. Desta forma, foi estabelecido como uma música mais intelectual, que era mais para se ouvir do que para dançar (Baraka, 1963).

3.1.4.2.2. Afirmação da Identidade Afroamericana

O bebop surgiu como uma resposta à crescente pressão para que o jazz fosse mais “comercial” em prol da indústria. Muitos músicos de bebop eram afroamericanos que, através da música, expressavam as suas frustrações com a desigualdade racial e social (DeVeaux, 1997).

A música tornou-se uma forma de afirmação cultural, onde os músicos de bebop exibiam um orgulho pela sua herança afroamericana, ao usar a sua arte para desafiar normas e afirmar a sua identidade. Este movimento de resistência ajudou a formar a base cultural para o ativismo dos direitos civis que ganharia força nas décadas seguintes (Baraka, 1963).

3.1.4.2.3. Influência no Jazz Moderno e outros géneros

Este subgénero estabeleceu as bases para o jazz moderno, de forma a influenciar estilos subsequentes, como o hard bop, o cool jazz e até o free jazz. Os músicos de jazz continuaram a explorar as complexidades rítmicas e harmónicas introduzidas pelo bebop.

Além disso, o estilo inspirou músicos de rock, funk e até mesmo música clássica. A abordagem de improvisação do bebop influenciou o rock progressivo, enquanto as complexidades harmónicas foram integradas no jazz fusion (Gioia, 2021).

3.1.4.3. Personalidades e grupos importantes

3.1.4.3.1. Charlie Parker (1920-1955)



Figura 13 - Charlie Parker (obtido de www.nytimes.com)

Conhecido como “Bird”, Charlie Parker foi uma das figuras mais revolucionárias do bebop. Este trouxe uma abordagem de improvisação única, com frases longas e ágeis, repletas de cromatismos e inovações harmónicas. Parker criou padrões de bebop que ainda hoje influenciam saxofonistas e músicos de jazz no mundo inteiro (Gioia, 2021).

O álbum *"Charlie Parker with Strings"* combinou o bebop com arranjos de cordas, de modo a provar que o estilo poderia ser apreciado além dos clubes de jazz. A sua gravação *"Ornithology"* é emblemática do bebop e das inovações harmónicas que trouxe ao jazz (Gitler, 1984).

3.1.4.3.2. Dizzy Gillespie (1917-1993)



Figura 14 - Dizzy Gillespie (obtido de www.wsj.com)

Desde a técnica inigualável e um profundo senso de humor, Dizzy Gillespie foi uma das figuras mais carismáticas do bebop. Gillespie não só foi um músico pioneiro como também ajudou a popularizar o estilo, muitas vezes com performances energéticas e inovadoras.

O mesmo introduziu o jazz afro-cubano nos seus trabalhos, ao unir ritmos afro-cubanos ao bebop. Com a colaboração de músicos como o percussionista cubano Chano Pozo, Gillespie ajudou a criar o que é conhecido como “Afro-Cuban Jazz”, numa junção marcante entre o bebop e a música latina.

A obra “*A Night in Tunisia*” de Gillespie foi uma obra que se tornou icónica no bebop, pois contém ritmos afro-cubanos e as melodias rápidas que são características do estilo (Gioia, 2021).

3.1.4.3.3. Thelonious Monk (1917-1982)



Figura 15 - Thelonious Monk ao piano (obtido de www.wikipedia.org)

Thelonious Monk foi uma figura única no bebop, conhecido pelas suas composições excêntricas e dissonantes, como "*Round Midnight*" e "*Straight, No Chaser*". Monk usava um estilo rítmico distinto e uma abordagem melódica fora do convencional, que tornaram a sua música intemporal e influente.

Robin Kelley (2010) afirma que Thelonious Monk desafiou os limites do jazz tradicional, criando composições que eram simultaneamente inovadoras e profundamente ligadas à tradição do jazz afroamericano.

Monk era um mestre da simplicidade complexa. As suas músicas pareciam, à primeira vista, relativamente simples, mas continham nuances harmónicas e rítmicas que desafiavam tanto os músicos quanto os ouvintes (Kelley, 2010).

3.1.5. Cool Jazz, Hard Bop e o Free Jazz (1950-1960)

Após a Segunda Guerra Mundial, o cenário musical dos Estados Unidos da América tornou-se muito dinâmico, com o bebop ainda em alta, mas cada vez mais centrado num público especializado e menos voltado para o grande público. Com o início da Guerra Fria, os EUA viviam um ambiente de tensões políticas e mudanças sociais, que se refletiram no jazz com o surgimento de novos estilos que respondiam a essas pressões, com melodias mais suaves, acessíveis ou, em alguns casos, revolucionárias e radicais (Peretti, 1994).

3.1.5.1. Cool Jazz

O cool jazz nasceu em oposição ao bebop radical, propondo uma sonoridade mais suave e controlada. Este estilo ganhou popularidade na costa oeste dos EUA, especialmente em Los Angeles, sendo, por isso, também conhecido como “*West Coast Jazz*”. O cool jazz era marcado por uma abordagem mais cerebral, que destacava a precisão e a estrutura em detrimento da improvisação agressiva do bebop (Gioia, 2021).

3.1.5.1.1. Características Musicais do Cool Jazz

O estilo do cool jazz é conhecido pelos arranjos calmos, onde as dinâmicas são reduzidas, e os músicos optam por tocar de forma mais suave e introspetiva (Gridley, 1985).

Diferente do bebop, o cool jazz fazia uso de orquestrações mais complexas, muitas vezes com secções de instrumentos de sopro, como trompas e flautas, para criar camadas harmónicas e texturas mais leves (DeVeaux & Giddins, 2009).

A improvisação ainda estava presente, mas de forma mais discreta, com menos exhibições técnicas e com melodias mais intimistas (Gridley, 1985).

3.1.5.1.2. Impacto Sociocultural

O cool jazz popularizou o jazz entre o público mais jovem e ajudou a expandir as fronteiras do género. Também influenciou o jazz europeu, onde se estabeleceu um estilo similar, mais contido e formal. Contudo, alguns críticos apontaram que o cool jazz “dominava” o jazz e era menos autêntico em termos de expressão emocional. O cool jazz trouxe uma nova abordagem ao jazz, caracterizada por um som mais contido e introspetivo, muitas vezes influenciado pela música clássica europeia e pela busca de sofisticação emocional (Gioia, 2021).

3.1.5.1.3. Personalidades e grupos importantes

3.1.5.1.3.1. Miles Davis (1926-1991)



Figura 16 - Miles Davis (obtido de www.milesdavis.com)

Miles Davis foi um dos precursores do cool jazz com o álbum *"Birth of the Cool"* (1949-1950). Este álbum explorava um som mais relaxado, com arranjos inovadores que incluíam instrumentos pouco comuns no jazz, como a trompa e a tuba (Gioia, 2021)

Segundo o autor David Rosenthal (1994), a evolução de Miles Davis entre os anos 1950 e 1955 foi considerada a mais emblemática. As suas frases tocadas no registo médio, com o seu som caracteristicamente suave, contrastava com a excelente técnica de outros trompetistas, como o Dizzy Gillespie e outros. (Rosenthal, 1994)

3.1.5.1.3.2. Chet Baker (1929-1988)



Figura 17 - Chet Baker em 1983 (obtido de www.wikipedia.org)

O trompetista e vocalista Chet Baker associou-se fortemente ao cool jazz, com um estilo intimista e delicado, conhecido tanto pela técnica quanto pela sensibilidade. Chet Baker era a personificação do cool jazz, com um som de trompete lírico e introspetivo que ecoava a sua personalidade vulnerável. A sua música capturava uma beleza melancólica que o tornava uma figura única no jazz (Gavin, 2002).

3.1.5.1.3.3. Dave Brubeck (1920-2012)



Figura 18 - Dave Brubeck (obtido de www.davebrubeck.com)

Dave Brubeck é conhecido como o pianista que explorou composições em compassos irregulares, como no álbum *“Time Out”* (1959), que incluía a famosa obra *“Take Five”*, composta em compasso 5 por 4 (Clark, 2021).

3.1.5.2. Hard Bop

Como reação ao cool jazz e à crescente popularidade da música pop e do “rhythm and blues”, o hard bop surgiu na década de 1950 como uma tentativa de reintegrar as influências afroamericanas mais tradicionais no jazz. Este novo estilo manteve a complexidade do bebop, mas incorporou elementos do gospel, do blues e do R&B, oferecendo um som mais “terrestre” e visceral, frequentemente associado à cidade de Nova Iorque (Rosenthal, 1994).

3.1.5.2.1. Características Musicais do Hard Bop

O hard bop enfatizava ritmos intensos, grooves pesados e uma forte influência do blues e gospel, criando um som mais emocional e acessível. A improvisação neste estilo era altamente emocional e intensa. Este estilo também buscava influências do R&B, com linhas do baixo repetitivas e riffs³ de piano que tornavam a música mais “terrestre” e dançável (Rosenthal, 1994).

3.1.5.2.2. Impacto Sociocultural

O mesmo estilo trouxe o jazz de volta às suas raízes afroamericanas e tornou-se um estilo popular entre o público afroamericano. Este estilo marcou também a primeira resposta direta ao cool jazz e à tendência de “branqueamento” do jazz na indústria musical dos EUA, resgatando desta forma a espiritualidade e a intensidade emocional da música (DeVeaux & Giddins, 2009).

O “branqueamento” iniciou-se no decorrer das décadas de 20 e 30, onde o jazz começou a ser amplamente tocado e promovido por músicos brancos, como o músico Paul Whiteman, que se autodeterminou como o “O Rei do Jazz”. Embora os músicos afroamericanos, como o Louis Armstrong e o Duke Ellington tenham sido cruciais no desenvolvimento do jazz, estes enfrentaram vários obstáculos para conseguir chegar às grandes editoras, por causa da segregação racial. Desta forma, as bandas constituídas por músicos brancos, de um modo geral, obtinham maior sucesso comercial ao regravar músicas originalmente criadas por músicos afroamericanos.

Também no decorrer das décadas de 30 e 40, na Era do Swing, o jazz foi adaptado para se alinhar ao gosto do público branco, tornando-se menos ligado às raízes afroamericanas. Muitas “Big Bands” constituídas por músicos brancos, como as bandas lideradas por Benny Goodman e Glenn Miller, dominaram o comércio musical, enquanto outras bandas constituídas apenas por músicos afroamericanos tinham

³ Riffs referem-se a sequências curtas e repetitivas de notas ou acordes que formam uma parte marcante de uma música, especialmente em gêneros como rock, metal, blues ou funk. (Giro, 2008)

menos oportunidades para atingir o mesmo nível de sucesso, apesar do seu papel crucial no desenvolvimento do género (Baraka, 1963).

3.1.5.2.3. Personalidades e grupos importantes

3.1.5.2.3.1. Art Blakey e a banda The Jazz Messengers (1955-1990)



Figura 19 - The Jazz Messengers (obtido de www.wikipedia.org)

A banda The Jazz Messengers, fundada pelo músico Art Blakey (1919-1990) foi uma das bandas mais icónicas do hard bop. Blakey liderava a banda com a sua bateria e tocava com grooves inspirados no gospel, apresentando também ao mundo muitos dos melhores jovens músicos da época (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.5.2.3.2. Horace Silver (1928-2014)



Figura 20 - Horace Silver (obtido de www.wikipedia.org)

Pianista e compositor, Horace Silver introduziu elementos do soul e gospel no jazz com álbuns como *"Song for My Father"* (1965), que exemplifica o estilo do hard bop em termos de emoção e técnica. Este também fez parte da banda supracitada, The Jazz Messengers, mas saiu do grupo no ano de 1956, continuando com a sua carreira musical (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.5.2.3.3. Cannonball Adderley (1928-1975)



Figura 21 - Cannonball Adderley (obtido de www.wikipedia.org)

Cannonball Adderley foi um saxofonista que incorporou elementos de gospel e soul ao seu estilo, famoso pela sua colaboração com Miles Davis e pela sua música "*Mercy, Mercy, Mercy*", que "capturou" o espírito do hard bop (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.5.3. Free Jazz

No decorrer dos anos 1960, alguns músicos de jazz começaram a sentir que as estruturas tradicionais do gênero estavam a limitar a sua expressão artística (Gioia, 2021). O free jazz surgiu como um movimento radical que rejeitava as regras musicais rígidas, como estruturas de acordes e tempos fixos. Esta abordagem revolucionária, como o próprio nome indica, permitia uma improvisação completamente livre, onde os músicos seguiam intuições em vez de estruturas harmônicas predefinidas (Rush, 2016). Este estilo foi também influenciado pelos movimentos de libertação civil, e muitos músicos do free jazz viam-no como uma forma de rebelião cultural (Gioia, 2021).

3.1.5.3.1. Características Musicais do Free Jazz

Neste subgênero, a improvisação não precisava de seguir escalas ou acordes, o que resultava em harmonias dissonantes e melodias abstratas. Muitos músicos do free jazz utilizavam técnicas não convencionais nos seus instrumentos, como grunhidos, gritos e manipulação de som, para explorar a máxima expressão musical e emocional. O free jazz usava o silêncio e o espaço de maneira criativa, permitindo que cada músico se destacasse individualmente sem a necessidade de seguir uma estrutura coletiva (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.5.3.2. Impacto Sociocultural

O free jazz foi um subgênero controverso e polarizador. Muitos ouvintes e críticos rejeitaram o estilo por considerá-lo caótico e desestruturado, mas outros viam-no como uma manifestação autêntica de liberdade musical. O free jazz teve um impacto profundo no desenvolvimento do jazz experimental e foi adotado por músicos de outros gêneros, inspirando até mesmo o rock experimental e a música avant-garde (Baraka, 1963).

3.1.5.3.3. Personalidades e grupos importantes

3.1.5.3.3.1. Ornette Coleman (1930-2015)



Figura 22 - Ornette Coleman (obtido de eu.dispatch.com)

Ornette Coleman foi um saxofonista e compositor americano. O mesmo criou o álbum *“Free Jazz: A Collective Improvisation”* (1961), que se tornou um marco do free jazz. Este álbum contém uma gravação onde dois quartetos tocam simultaneamente, numa verdadeira exploração da improvisação livre (Rush, 2016).

3.1.5.3.3.2. John Coltrane (1926-1967)



Figura 23 - John Coltrane (obtido de www.biography.com)

Embora tenha começado no bebop e no hard bop, John William Coltrane explorou o free jazz em meados dos anos 60, com álbuns como "*Ascension*", que refletia a sua busca espiritual e o desejo de transcender as limitações do jazz convencional. Coltrane redefiniu o que significava ser um músico de jazz, ao misturar virtuosismo técnico, paixão espiritual e inovação radical num corpo de trabalho que continua a inspirar gerações (Kahn, 2002).

3.1.5.3.3.3. Cecil Taylor (1929-2018)



Figura 24 - Cecil Taylor (obtido de www.newyorker.com)

Cecil Percival Taylor foi um pianista inovador, conhecido pelo seu estilo percussivo e pela abordagem completamente livre a nível estrutural. Este introduziu a ideia de que o jazz podia ser uma experiência sonora e não necessariamente melódica. Taylor abordava o piano não apenas como um instrumento melódico, mas também como um “gerador de energia”, explorando assim novas possibilidades sonoras que expandiram os limites do free jazz (Jost, 1975).

3.1.6. Jazz Fusion e a Era Moderna (1970-1990)

A partir da década de 1960, o jazz começava a perder popularidade frente ao rock e à música pop, que dominavam o comércio musical. Os músicos de jazz procuraram adaptar-se a este novo cenário, integrando elementos do rock, funk e da música eletrônica (Gioia, 2021).

Este movimento não só expandiu o público do jazz, mas também introduziu novas técnicas e sonoridades ao gênero. Um dos grandes objetivos deste novo subgênero do jazz era captar públicos mais jovens para que o jazz fosse levado a mais pessoas e, ao mesmo tempo, adaptar-se à música que era comercializada na altura, como o rock e o funk (Nicholson, 1998).

3.1.6.1. Características Musicais do Jazz Fusion

O jazz fusion é uma combinação de improvisação do jazz com ritmos, instrumentos e elementos da música rock, funk e, eventualmente, música eletrônica. Diferente do jazz tradicional, o fusion utilizava guitarras elétricas, baixos elétricos, sintetizadores e efeitos eletrônicos que conferiam novas texturas.

A estrutura rítmica do jazz fusion era mais voltada para o groove, com baterias amplamente influenciadas pelo funk e pelo rock, muitas vezes optando por ritmos repetitivos e complexos, mantendo o jazz acessível, mas ao mesmo tempo experimental. As composições eram mais acessíveis e permitiam longas secções de improvisação, muitas vezes por vários músicos ao mesmo tempo (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.6.2. Impacto Sociocultural

Este estilo abriu novas portas para a fusão do jazz com outros gêneros e trouxe uma geração de novos ouvintes. Ao mesmo tempo, criou um legado de inovação tecnológica, influenciando até mesmo o rock progressivo e a música eletrônica. Nos anos 80, surgiram bandas como os “The Pat Metheny Group” e novos artistas, como o George Benson, que popularizaram ainda mais o jazz fusion, com abordagens melódicas e experimentais, levando-o à categorização de subgênero globalmente influente (DeVeaux & Giddins, 2009).

Apesar de todo este sucesso, o estilo foi criticado por alguns músicos e admiradores de jazz tradicional que sentiam que o estilo se afastava dos elementos essenciais do jazz. Para alguns críticos, o uso extensivo de instrumentos elétricos e a ênfase no ritmo e na acessibilidade colocavam em causa a essência do jazz, sendo que o jazz fusion foi, muitas vezes, considerado demasiado comercial (Gioia, 2021).

3.1.6.3. Personalidades e grupos importantes

3.1.6.3.1. Miles Davis (1926-1991)



Figura 25 - Miles Davis (obtido de www.jimcarrollsblog.com)

Miles Davis contribuiu para o jazz fusion com o seu álbum *"Bitches Brew"* (1970). Este álbum é amplamente considerado o ponto de partida do novo movimento. Nele, Davis usou uma abordagem que misturava elementos do rock, com instrumentação elétrica e improvisação livre. *"Bitches Brew"* influenciou profundamente o jazz e foi um marco na carreira de Davis, que explorou estes novos territórios musicais ao longo dos anos 70 e 80. Miles Davis foi o "arquiteto" do jazz fusion, introduzindo novos paradigmas sonoros que misturavam géneros e transcendiam fronteiras (Tingen, 2003).

3.1.6.3.2. Weather Report (1970-1986)



Figura 26 - Banda Weather Report (obtido de www.spotify.com)

A banda Weather Report, fundada por Joe Zawinul e Wayne Shorter, levou o jazz fusion a outro nível ao incorporar elementos da música do mundo e rock progressivo. Álbuns como *"Heavy Weather"* (1977), com a icónica música *"Birdland"*, misturavam ritmos do mundo com jazz eletrónico, e o baixista, Jaco Pastorius, tornou-se uma lenda do baixo com o seu estilo virtuoso e inovador. Os Weather Report redefiniram o jazz fusion ao integrar elementos de música eletrónica, grooves de funk e texturas atmosféricas, de forma a criar uma sonoridade que era ao mesmo tempo inovadora e acessível (Nicholson, 1998).

3.1.6.3.3. Herbie Hancock (1940-)



Figura 27 - Herbie Hancock (obtido de www.everythingjazz.com)

Herbie Hancock introduziu um jazz “funky” com sintetizadores e grooves de bateria, criando um estilo musical altamente acessível. A música “*Chameleon*” do álbum “*Head Hunters*” (1973) tornou-se um símbolo do jazz fusion e mostrou como o jazz podia integrar sintetizadores e, ao mesmo tempo, ser autêntico (Kahn, 2006).

3.1.7. Jazz Contemporâneo e Pós-Moderno (1990-presente)

Na época contemporânea, o jazz tornou-se um gênero verdadeiramente global, e os músicos de jazz de todo o mundo começaram a integrar influências regionais e a explorar novas fronteiras. O jazz contemporâneo não é limitado a uma única sonoridade ou estilo, mas reflete uma fusão cultural e musical que se desenvolveu de forma ampla e diversificada. Este novo subgênero reflete a globalização e a digitalização, com músicos de diferentes partes do mundo a conectarem-se e a colaborar, quebrando assim barreiras culturais e linguísticas (Chinen, 2018).

3.1.7.1. Jazz e o Hip-Hop

Nos anos 1990, o hip-hop tornou-se o estilo musical predominante nos Estados Unidos da América, e muitos músicos de jazz e hip-hop começaram a colaborar entre si. Como por exemplo, a banda “A Tribe Called Quest” e o rapper Guru, do duo “Gang Starr”, lançaram álbuns como *“Jazzmatazz”*, que fundiam ritmos de hip-hop com solos jazzísticos de saxofone e trompete.

Na década de 2010, esta fusão continuou, especialmente com o álbum *“To Pimp a Butterfly”* (2015) do rapper Kendrick Lamar, no qual o saxofonista jazz Kamasi Washington colaborou regularmente, integrando arranjos de jazz que se fundiam com as letras politizadas de Lamar (Chinen, 2018).

3.1.7.2. Jazz Eletrônico

O jazz contemporâneo também passou a explorar amplamente a música eletrônica, com artistas como o Flying Lotus e Robert Glasper a misturarem jazz com samplers, sintetizadores e até mesmo com elementos de house⁴ e dubstep⁵. O som experimental de Flying Lotus e as colaborações de Glasper com artistas de hip-hop e R&B exemplificam como a eletrônica se tornou uma extensão natural do jazz.

“BadBadNotGood” e “Snarky Puppy” são outros exemplos de bandas que combinam o jazz com a eletrônica e elementos de improvisação, podendo, desta forma, criar texturas sonoras únicas e acessíveis a novos públicos (Chinen, 2018).

⁴ Estilo de música eletrônica.

⁵ Estilo de música eletrônica.

3.1.7.3. Jazz Global

Nos dias de hoje, muitos músicos contemporâneos estão a incorporar ritmos e melodias de várias tradições culturais. A música do mundo fundiu-se com o jazz, produzindo estilos ricos e variados, onde instrumentos como o sitar, a tabla e a corá são integrados nas mais novas composições jazzísticas (Giddins, 1998).

O saxofonista Pharoah Sanders e a vocalista Esperanza Spalding são figuras de destaque nesta vertente, onde integram o jazz com influências afro-brasileiras, indianas e africanas, num estilo de jazz mais contemplativo (Chinen, 2018).

3.1.7.4. Exploração do Jazz Tradicional

Alguns artistas, como o trompetista Wynton Marsalis, mantêm a tradição do jazz acústico e focam-se no bebop e no swing. Estes artistas reinterpretem regularmente os clássicos de Duke Ellington e Louis Armstrong, e, desta forma, mantêm o jazz tradicional vivo nas suas obras e programas educativos de música (Gioia, 2021).

Wynton Marsalis, com o seu projeto “Jazz at Lincoln Center Orchestra”, destaca-se como um dos maiores embaixadores do jazz tradicional, onde mistura a herança do jazz com interpretações que ensinam e conectam as novas gerações (DeVeaux & Giddins, 2009).

3.1.7.5. Impacto Sociocultural

O jazz contemporâneo representa o ápice da exploração artística, onde o género transcende fronteiras culturais, tecnológicas e estilísticas. Embora mantenha raízes em estilos clássicos, é um género em constante renovação, capaz de capturar e refletir as realidades culturais e musicais dos nossos tempos (Chinen, 2018).

Este estilo abraçou novas audiências e tornou-se num género musical sem fronteiras. Músicos de todo o mundo integram estilos, tecnologias e tradições musicais regionais, mantendo o jazz inovador e amplamente diversificado. Este espírito de exploração musical, juntamente com a tecnologia e a produção moderna, assegura que o jazz continua a evoluir com relevância cultural e artística (Gioia, 2021).

3.1.7.6. Pessoas e grupos importantes

3.1.7.6.1. Kamasi Washington (1981-)



Figura 28 - Kamasi Washington (obtido de www.wikipedia.org)

Kamasi Washington é um saxofonista jazz americano. Como já referido anteriormente, este colaborou para o jazz moderno em gravações com estrelas do hip-hop, como o rapper Kendrick Lamar. Com álbuns como o *"The Epic"*, Washington criou obras monumentais que fundem jazz e orquestrações complexas, mantendo a improvisação e a espiritualidade que remontam ao tempo de John Coltrane (Chinen, 2018).

3.1.7.6.2. Esperanza Spalding (1984-)



Figura 29 - Esperanza Spalding (obtido de www.npr.org)

A baixista e cantora Esperanza Spalding mistura o jazz com música clássica e música do mundo. A sua versatilidade trouxe um novo tipo de presença ao jazz, ganhando assim popularidade com o seu álbum "*Emily's D+Evolution*" (Chinen, 2018).

3.1.7.6.3. Jacob Collier (1994-)



Figura 30 - Jacob Collier no seu estúdio (www.thetimes.com)

Jacob Collier é conhecido por ser um jovem prodígio, multi-instrumentista, que mistura harmonias complexas e estilos de música global. Utiliza várias camadas instrumentais e vocais, criando uma interpretação do jazz incrivelmente moderna e tecnicamente avançada (Chinen, 2018).

3.2. O papel da trompa no jazz

A primeira aparição da trompa no jazz remonta à década de 1930. Ao longo do tempo, a trompa encontrou um lugar bastante importante nas criações musicais de vários artistas de jazz, tais como Chet Baker, Miles Davis, Gil Evans, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, entre outros. Com o passar dos anos, houve também um grande crescimento quantitativo de solistas de trompa jazz e um aumento significativo de composições musicais de jazz para este instrumento (Spinola, 2013).

3.2.1. A Trompa

A trompa moderna que conhecemos nos dias de hoje é um produto revolucionário da trompa de caça da idade média, criada a partir de chifres de animais, de modo a executar sons fortes para anunciar o início das festas, e também para anunciar avisos, como por exemplo, a aproximação de inimigos ou predadores. O *shofar* hebraico é um bom exemplo de um chifre de animal que foi, e ainda é, amplamente utilizado em celebrações. Estes cornos de carneiro, culturalmente significativos, são usados para anunciar feriados e celebrações judaicas importantes. No entanto, estes instrumentos não permitem muita manipulação sonora, a não ser a mudança da vibração dos lábios (Bellis, 2020).



Figura 31 - Shofar (obtido de <https://www.moreshtyeshua.org.br/>)

A primeira vez que estes instrumentos foram vistos a serem utilizados como um instrumento musical e não como uma ferramenta de comunicação, foi nas óperas do século XVI. Estes instrumentos eram feitos em metal, mas com a mesma estrutura dos chifres, o que também não possibilitava grande flexibilidade a nível tonal. Para ajudar na mudança entre tons, começaram a existir instrumentos de diferentes tamanhos, obrigando assim os músicos a trocar de instrumento durante as performances, não sendo uma solução muito versátil (Bellis, 2020).

No decorrer do século XVII, foram feitas algumas modificações no instrumento, como por exemplo, o aumento do tamanho da campânula, o que promoveu o nascimento do nome do instrumento, proveniente do francês “*cor de chasse*”, traduzido posteriormente para o inglês como “*French Horn*”, ou “*Horn*”, e para o português como “trompa”. Apesar das modificações, a trompa continuava a ser um instrumento monótono, não permitindo a mudança de tons de forma espontânea (Bellis, 2020).

No ano de 1753, o trompista Anton Joseph Hampel (1710-1771) inventou a aplicação de bombas (tubos de metal enrolados) removíveis de diferentes tamanhos, o que possibilitou a mudança de tons de uma forma mais versátil. Quanto maior a bomba, mais grave se tornava o som. Posteriormente, no ano de 1760, Hampel descobriu uma nova técnica revolucionária na trompa. Esta técnica consiste na colocação da mão direita no interior da campânula, de modo a baixar a afinação do som, possibilitando a execução de outras notas da escala cromática. O “*bouché*” (do francês) ou “*stopped*” (do inglês), é uma técnica que permitiu que as famosas composições de Haydn, Mozart e Weber para trompa fossem escritas. Esta nova abordagem permitiu também que os músicos trocassem de bombas com menor frequência. Contudo, esta técnica tinha um lado negativo: a colocação da mão na campânula modificava também o som a nível tímbrico, criando um som mais abafado em algumas notas (Bellis, 2020).

No início do século XIX, o trompista e músico membro da banda do duque de Pless, na Polónia, Heinrich Stölzel (1777-1844), criou a primeira válvula que viria a ser utilizada na trompa e noutros instrumentos da família dos metais. Esta nova invenção facilitou a passagem de nota para nota sem que houvesse nenhuma alteração do timbre do som e sem trocar de instrumento ou bombas. Permitiu também aos trompistas terem uma maior amplitude de registo (Bellis, 2020).

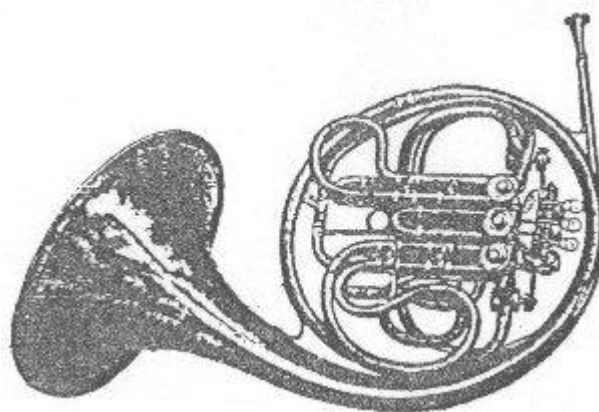


Figura 32 - Primeira ilustração da trompa dupla (Ericson, *The Double Horn and Its Invention in 1897*, 1998)

Finalmente, no ano de 1897, o inventor alemão e fabricante de trompas Friedrich Kruspe, juntamente com o trompista Edmund Gumpert, criaram os primeiros protótipos da trompa dupla, que combina a trompa em fá com a trompa em si bemol, permitindo ao trompista explorar mais o registo agudo da trompa em si bemol com mais assertividade nas notas, e ao mesmo tempo o som volumoso, redondo e mais afinado da trompa em fá (Bellis, 2020).

Quando a trompa chegou ao jazz, a mesma já tinha passado por toda a sua evolução até chegar ao que conhecemos nos dias de hoje.

3.2.2. O Aparecimento da Trompa no Jazz

A trompa tem sido frequentemente estereotipada com um instrumento incapaz de tocar jazz. Este equívoco deve-se ao facto de a trompa ser utilizada mais frequentemente em contextos orquestrais e sinfónicos. No início do século XX, a trompa não tinha qualquer lugar em fóruns de jazz, e os estudantes deste instrumento limitavam-se a seguir carreiras orquestrais.

No início da década de 1940, com o crescente aumento da popularidade do jazz, surgiu a necessidade de haver novos estilos e instrumentação diferentes. No decorrer desta mesma década, os músicos de jazz começaram a adotar instrumentos não tradicionalmente associados ao jazz. A trompa foi frequentemente utilizada em vários arranjos para “Big Bands”, como por exemplo as obras arranjadas por Gil Evans e Stan Kenton.

Segundo o autor Patrick Gregory Smith (2005), “Embora raramente fosse apresentada como instrumento principal ou solista nestes conjuntos, o uso da trompa em contextos de jazz tornou-se regular” (Smith, 2005, p. 1).

Ainda na década de 1940, alguns trompistas das grandes orquestras dos Estados Unidos da América souberam deste novo movimento artístico, o que levou alguns a escolher abandonar a “vida sinfónica” para seguir carreiras como solistas de trompa jazz.

Um dos primeiros trompistas de orquestra a tentar mudar de género musical foi John Graas, que abandonou o seu lugar na Orquestra Sinfónica de Indianápolis (ISO). Após a sua saída, mudou-se para a Califórnia e começou a gravar alguns álbuns como trompa jazz solista. Graas nunca conseguiu atingir um grande patamar a nível de sucesso no jazz. Este foi criticado a nível técnico, por não executar o jazz da forma correta, em termos de articulação, som e estilo de performance (Smith, 2005).

3.2.3. Julius Watkins: O Mestre da Trompa no Jazz



Figura 33 - Julius Watkins a tocar trompa (obtido de www.bluenote.com)

Julius Burton Watkins nasceu a 10 de outubro de 1921, na maior cidade do estado de Michigan, em Detroit. Aos nove anos de idade, Watkins começou a estudar trompa, logo após ter tocado trompete durante três anos (Waxman, 2013). A trompa atraiu Watkins para longe dos trompetes, saxofones e bateria, que eram alguns dos instrumentos mais populares do que a trompa, na época (Smith, 2005). Durante o seu percurso na trompa, Julius Watkins teve a oportunidade de estudar na Cass Technical High School, em Detroit, com o renomado trompista Francis Hellstein, e teve as suas bases no ensino da trompa tradicional ou “clássico” (Ericson, 2020). No decorrer do verão de 1937, Julius Watkins determinou que a sua carreira musical iria ser, de certo modo, diferente de qualquer carreira de qualquer outro trompista da sua época (Ericson, 2020).

A notória habilidade de Julius Watkins com a trompa, que combinava a vivacidade brilhante de um trompete com a sonoridade grave de um trombone, justifica a grande procura pelo seu talento. Após ter terminado os seus estudos na Manhattan School of Music, em 1952, ficou a residir em Nova Iorque, e tornou-se o trompista “de eleição”, quer para trabalhos com orquestras de teatro da Broadway, como por exemplo, com a famosa orquestra New World Symphony Orchestra, quer para trabalhos, e mais notoriamente, como solista ou membro de ensemble de gravações de estúdio das mais renomadas “Bid Bands”, como por exemplo, os álbuns “*Porgy and Bess*” e “*Miles Ahead*” de Miles Davis (da editora Columbia Jazz Masterpieces), o álbum “*Africa/Brass*” de John

Coltrane (da editora Impulse! Records), o álbum “*New Bottle Old Wine*” de Gil Evans (da editora Pacific Jazz Records), entre outros (Waxman, 2013).

Entre 1956 e 1959, Watkins foi também colíder do conhecido quinteto *Les Jazz Modes*, juntamente com o saxofonista Charlie Rouse. Entre os grandes grupos de *hard bop*, o som dos *Les Jazz Modes* era evocativo e intrincado, com interpretações e improvisações diretas de Rouse e Watkins (Waxman, 2013). Após o término do grupo supracitado, Julius Watkins fundou o seu novo grupo *Julius Watkins Sextet*, onde tinha mais liberdade e controlo criativo sobre o seu trabalho como líder (Smith, 2005).

Além das suas capacidades como performer, Julius Watkins era também um renomado professor de trompa. Dois dos seus alunos da época tornaram-se alguns dos trompistas jazz mais proeminentes, como o trompista Tom Varner, que depois de trabalhar com vários grandes artistas da área do jazz, começou também a lecionar na Cornish College of the Arts, em Seattle, e o trompista Vincent Chancey que colaborou também com várias grandes formações do jazz (Waxman, 2013).

Segundo Waxman (2013):

A stylist whose innovative work in the ‘50s and ‘60s putting the French horn into a jazz context is analogous to what Coleman Hawkins did for the tenor saxophone and Louis Armstrong for the trumpet 30 years earlier, Julius Watkins almost singlehandedly created a viable role for the curved horn during the bop and post-bop eras.

3.2.4. Trompistas Jazz Proeminentes do Presente

Nos dias de hoje, o legado de Watkins da trompa no jazz perdura, não só com os exemplos dos trompistas Tom Varner e Vincent Chancey, mas também com outros trompistas jazz de todo o mundo. Entre os anos 1994 e 1998, realizou-se o Festival Anual de Trompa Jazz Julius Watkins (Julius Watkins Jazz Horn Festival), onde vários trompistas jazz e trompistas de área da música clássica se juntavam para partilhar ideias e discutir o legado deixado por Julius Watkins (Waxman, 2013),

3.2.4.1. Tom Varner



Figura 34 - Tom Varner (obtido de www.archive.seattletimes.com)

Tom Varner é um dos trompistas pioneiros mais reconhecidos no mundo do jazz. Nos anos 1970, teve a oportunidade de estudar com Julius Watkins. Depois de colaborar com diversos músicos e grupos renomados, decidiu iniciar a sua carreira como líder. Nos anos 1980, formou o seu próprio grupo, com a trompa como instrumento principal.

Nos dias de hoje, continua a compor e a gravar, mantendo assim a sua relevância no âmbito musical. Após passar vários anos em Nova Iorque, vive agora em Seattle, onde leciona na Cornish College of the Arts (Varner, 2024).

3.2.4.2. Vincent Chancey



Figura 35 - Vincent Chancey (obtido de www.440gallery.com)

Vincent Chancey, natural de Chicago, formou-se na Escola de Música da Southern Illinois University antes de se mudar para Nova Iorque com o objetivo de encontrar Julius Watkins. Com o apoio de uma bolsa da National Endowment for the Arts (NEA), Chancey estudou com Watkins durante vários anos. Após este período, tornou-se membro regular da Sun Ra Arkestra, com a qual gravou vários álbuns. Posteriormente, integrou a Carla Bley Band, onde participou em numerosas digressões internacionais e em diversas gravações. Mais tarde, juntou-se ao grupo *Brass Fantasy* de Lester Bowie, onde participou em digressões pela Europa, pelos Estados Unidos e pelo Japão, e esteve presente em oito dos nove álbuns do grupo. Além disso, colaborou também em cinco álbuns da “*David Murray Big Band*” e em vários trabalhos com Muhal Richard Abrams (Chancey, 2024).

Com 74 anos de idade, à data desta investigação, Vincent Chancey terminou a sua carreira em 2019, pouco antes de começar a pandemia de Covid-19. Até então, Chancey participava em algumas palestras sobre o jazz e a sua vida enquanto trompista de jazz.

3.2.4.3. Arkady Shilkloper



Figura 36 - Arkady Shilkloper (obtido de www.music.metason.net)

Arkady Shilkloper é um dos trompistas jazz mais proeminentes da era do jazz contemporâneo. Shilkloper tem participado nos simpósios da International Horn Society, com o jazz e a improvisação em vários instrumentos, como na trompa e na trompa alpina. Arkady nasceu em Moscovo, no ano de 1956, e vive na Alemanha. Iniciou os seus estudos musicais com seis anos de idade a tocar trompa alto e decidiu mudar para trompa aquando da sua entrada na Moscow Military Music School, com 11 anos de idade. Depois de dois anos de serviço militar, começou a estudar no Moscow Gnessin Institute, entre 1976 e 1981. Arkady trabalhou também com algumas orquestras, como por exemplo, a Bolshoi Theatre Orchestra, entre 1978 e 1985, e a Moscow Philharmonic Orchestra, entre 1985 e 1989 (International Horn Society, 2024).

Em 1998, Arkady Shilkloper decidiu explorar um pouco mais sobre os diferentes tipos de trompas e aplicá-las ao jazz. Com isto, começou a tocar trompa alpina, que é um instrumento muito pouco usual na música improvisada. Em 2004, Arkady estreou a obra *“Concerto for Alphorn and Orchestra”* do renomado compositor Daniel Schnyder, no Menuhin Festival, em Gstaad na Suíça. Depois desta grande estreia, Arkady começou a gravar vários álbuns com a trompa alpina a solo (International Horn Society, 2024).

Arkady Shilkloper continua a atuar em vários simpósios da organização International Horn Society, e em vários concertos com os seus grupos, onde explora a trompa e a trompa alpina no âmbito do jazz contemporâneo.

Segundo a organização International Horn Society (2024), “Arkady has changed the perception around the world of what is possible on the horn and on instruments related to the horn, especially in the realm of jazz.” (International Horn Society, 2024)

4. Plano de investigação e metodologia

As metodologias adotadas no presente estudo foram a investigação-ação e a investigação-descritiva. Com essa finalidade, utilizei vários métodos de pesquisa, tais como questionários aos trompistas jazz mais influentes da atualidade, bem como uma entrevista presencial ao Professor Doutor Ricardo Matosinhos onde foram discutidas as suas ideias aquando da composição dos seus Estudos Jazzísticos, bem como as suas opiniões em relação à integração do jazz no ensino da trompa. Para complementar a minha investigação, realizei também uma breve análise de planos curriculares da disciplina de Trompa de duas escolas portuguesas: a Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro e o Conservatório de Música de Guimarães.

Também de modo a complementar este estudo, decidi realizar uma breve análise de planos curriculares de duas escolas portuguesas que possuem currículo de jazz: a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e a Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, bem como o plano curricular de uma escola especializada em jazz: a Escola de Jazz Luiz Villas-Boas do Hot Clube de Portugal.

Para concluir, realizei também um estudo prático com dois alunos de trompa da Academia de Música de Castelo de Paiva, de modo a entender de que forma os alunos se sentiram interessados e entusiasmados com a aprendizagem jazzística, após a prática de um estudo do livro “10 Estudos Jazzísticos” (2013) do trompista e compositor Ricardo Matosinhos, entendendo também, desta forma, quais foram as maiores dificuldades e facilidades.

4.1. Questionário

Como metodologia de investigação para este estudo, decidi desenvolver um questionário, o qual foi elaborado através da plataforma *Google Forms* e direcionado a três dos mais influentes trompistas jazz da atualidade: Tom Varner, Arkady Shilkloper e Victor Prado. Foram realizadas as mesmas perguntas a todos os intervenientes. O guião elaborado consiste numa série de perguntas relacionadas com a carreira profissional dos artistas supracitados, bem como com o panorama do jazz na trompa e no ensino da trompa, e o crescimento desta vertente. Todos os questionários foram elaborados e entregues aos participantes durante o mês de setembro de 2024. O guião foi constituído pelas seguintes perguntas:

- Quando e onde iniciou os seus estudos de trompa?
- Iniciou os seus estudos de trompa no género clássico ou no jazz?
- Em quais instituições estudou trompa?
- Quando foi o seu primeiro contacto com o jazz?
- O que fez despertar interesse pelo jazz?

- Quando ingressou no jazz, pensou em mudar de instrumento, ou sempre quis continuar na trompa?
- Como foram as primeiras aulas de trompa jazz? O seu professor era trompista?
- Na sua opinião, de que forma tem sido fomentada a exploração do jazz na trompa?
- Quais competências e técnicas poderão ser desenvolvidas através do estudo de jazz na trompa?
- Na sua região, existem escolas de música que oferecem currículo de jazz, tendo a trompa como instrumento específico de jazz? Se sim, quais?
- Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de jazz nas escolas de música?
- Resposta livre.

Na secção seguinte serão apresentados os três trompistas profissionais, com ampla experiência no mundo do jazz, que aceitaram fazer parte do presente estudo.

4.1.1. Tom Varner



Figura 37 - Tom Varner (obtido de www.cornish.edu)

Tom Varner é conhecido como um dos principais pioneiros vivos do jazz e da improvisação na trompa, um compositor inventivo e apaixonado pelos seus diversos ensembles, além de uma autoridade na história e no repertório de jazz para trompa. (International Horn Society, 2024)

Tom nasceu em 1957, cresceu em Nova Jérquia e estudou piano com a professora Capitola Dickerson. Começou a tocar trompa na quarta classe, escolhendo o instrumento a partir de uma fotografia. Durante o primeiro ano do ensino secundário, iniciou aulas particulares, concentrando-se na música clássica. Quando começou a interessar-se pelo jazz, pensou que só poderia ouvi-lo, não tocá-lo, devido ao seu instrumento, até que um amigo apresentou-lhe um disco de Thelonious Monk com um solo de trompa interpretado por Julius Watkins. Tom Varner tocava em orquestras escolares e

comunitárias, mas também na “Big Band” de jazz da escola. Em 1976, teve pequenas aulas com o pioneiro do jazz para trompa Julius Watkins, onde começou a ganhar confiança de que era possível tocar jazz neste instrumento. (International Horn Society, 2024)

Tom estudou dois anos no Oberlin College antes de seguir para o New England Conservatory of Music, em Boston, onde estudou trompa com Thomas Newell e improvisação e composição de jazz com Ran Blake, George Russell e Jaki Byard, obtendo assim o grau de Bacharel em Música em 1979. Mais tarde, obteve o grau de Mestre (2005) pela City College of New York, onde estudou com Jim McNeely, Scott Reeves e John Patitucci. Tom viveu 26 anos em Nova Iorque antes de se mudar para Seattle em 2005. (International Horn Society, 2024)

Varner participou em mais de 70 álbuns e gravou 14 como compositor/líder. Desde meados da década de 1990, tem sido anualmente nomeado no Top Ten do *Down Beat Critics Poll* e foi distinguido com bolsas da *Jack Straw Foundation*, *4Culture* de Seattle, *National Endowment for the Arts* e *Chamber Music America/Doris Duke Foundation*. Foi também residente nas colónias artísticas *MacDowell*, *Blue Mountain* e *Centrum*. (International Horn Society, 2024)

Entre os músicos que participaram nos seus álbuns como líder estão Steve Wilson, Tony Malaby, Ed Jackson, Ellery Eskelin, Tom Rainey, Cameron Brown, Drew Gress, Matt Wilson, Kenny Barron, Victor Lewis, Fred Hopkins e Billy Hart. Tom tocou e gravou com Miles Davis, Quincy Jones, McCoy Tyner, a Mingus Orchestra, entre muitos outros. As suas influências incluem Ornette Coleman, Steve Lacy, Charles Mingus, Anthony Braxton, Sonny Rollins e compositores minimalistas como Steve Reich e Philip Glass. O seu primeiro álbum apresenta uma formação com trompa, saxofone alto, contrabaixo e bateria. Álbuns posteriores incluem quintetos com trompa, dois saxofones, contrabaixo e bateria, frequentemente com convidados. “*Nine Surprises*” foi composto para um noneto com três metais, quatro instrumentos de sopro, contrabaixo e bateria. (International Horn Society, 2024)

Muitos dos álbuns de Tom Varner refletem um interesse sério e humorístico pela religião, especialmente o primeiro século, as convulsões do Império Romano, os primeiros 200 anos do Cristianismo e também filmes bíblicos de Hollywood. Embora tenha crescido em Nova Jérnia, os pais de Tom eram ambos de uma pequena cidade no Missouri, onde frequentava a igreja semanalmente durante a sua infância. Outras influências incluem ciência e ficção científica, mitologia e folclore, cultura americana e urbana, James Brown e a música do século XX. (International Horn Society, 2024)

Atualmente, Tom é Professor Associado de Música no Cornish College of the Arts, em Seattle. Escreveu artigos sobre Julius Watkins e outros para a revista *The Horn Call* (1988, 1989). Enquanto vivia em Nova Iorque, organizou o primeiro Festival de Jazz para Trompa Francesa Julius Watkins, com a participação de artistas como ele próprio, Mark Taylor, John Clark e Vincent Chancey. (International Horn Society, 2024)

4.1.2. Arkady Shilkloper

Arkady Shilkloper é um dos trompistas jazz mais proeminentes da era do jazz contemporâneo. Shilkloper tem participado nos simpósios da International Horn Society, com o jazz e a improvisação em vários instrumentos, como na trompa e na trompa alpina. Arkady nasceu em Moscovo, no ano de 1956, e vive na Alemanha. Iniciou os seus estudos musicais com 6 anos de idade a tocar trompa alto e decidiu mudar para trompa aquando da sua entrada na Moscow Military Music School, com 11 anos de idade. Depois de 2 anos de serviço militar, começou a estudar no Moscow Gnessin Institute, entre 1976 e 1981. Arkady trabalhou também com algumas orquestras, como por exemplo, a Bolshoi Theatre Orchestra, entre 1978 e 1985, e a Moscow Philharmonic Orchestra, entre 1985 e 1989. (International Horn Society, 2024)



Figura 38 - Arkady Shilkloper (obtido de www.wikipedia.org)

Desde 1986, Arkady Shilkloper tem colaborado com o pianista Mikhail Alperin. Este duo acabou por se tornar um trio, juntando o clarinetista e investigador Sergey Starostin. Este grupo de Arakdy é dedicado a interpretar música russa, mais precisamente o ethno jazz russo. Em 1995, Arkady fundou um novo grupo com o violista austríaco Tcho Theissing, com o pianista suíço John Wolf Brennan, e com o contrabaixista austríaco Georg Breinschmid. Mais tarde, em 2012, o baixista e contrabaixista Tom Götze juntou-se ao grupo. O grupo Mauve Trio foi também fundado por Shilkloper, com o guitarrista brasileiro Alegre Correa e o contrabaixista austríaco, já citado anteriormente, Georg Breinschmid. O grupo Mauve Trio, com o seu álbum de estreia, venceu o Hans Koller Prize como disco do ano. (International Horn Society, 2024)

Em 1998, Arkady Shilkloper decidiu explorar um pouco mais sobre os diferentes tipos de trompas e aplicá-las ao jazz. Com isto, começou a tocar trompa alpina, que é um instrumento muito pouco usual na música improvisada. Em 2004, Arkady estreou a obra *“Concerto for Alphorn and Orchestra”* do renomado compositor Daniel Schnyder, no Menuhin Festival, em Gstaad na Suíça. Depois desta grande estreia, Arkady começou a gravar vários álbuns com a trompa alpina a solo. (International Horn Society, 2024)

Arkady Shilkloper continua a atuar em vários simpósios da organização International Horn Society, e em vários concertos com os seus grupos, onde explora a trompa e a trompa alpina no âmbito do jazz contemporâneo. (International Horn Society, 2024)

4.1.3. Victor Prado



Figura 39 - Victor Prado (obtido de www.instrumentalsescbrasil.org.br)

Há mais de 10 anos, Victor Prado tem integrado a cena da música instrumental paulistana, destacando-se como um "trompista popular". Em outubro de 2020, lançou o seu primeiro single de música instrumental, intitulado "*MundanaTrompa*". Victor tem atuado como trompista em colaboração com diversos artistas e grupos de diferentes formações, como a *Zerró Santos Big Band*, *Rogério Botter Maio*, *Noneto09*,

Coletivo Imaginário, entre outros. Com o *Progjazz do Absurdo*, gravou 12 álbuns. Participou também em gravações de discos do *Timeline Trio*, *Novos Planos Inclinados*, *Os Amanticidas* e da *Orquestra Jovem Tom Jobim* (Prado, 2024).

“Considerado um dos pioneiros da trompa popular no Brasil, Victor Prado atua na cena paulistana há mais de dez anos após retirar a trompa do cenário habitual dos grupos sinfónicos e da música erudita europeia. Com uma linguagem própria no instrumento e foco na improvisação, o músico traz em seu repertório compositores brasileiros contemporâneos com forte influência no jazz (...)” (Instrumental SESC Brasil, 2024).

Além da sua experiência no Brasil, possui também uma carreira internacional, tendo participado em festivais de música no Brasil e na Argentina, bem como em conferências de jazz e improvisação na Europa e nos Estados Unidos. Em 2019, conquistou o segundo lugar no Jazz Horn Competition, na Bélgica.

Em 2021, Victor gravou um tributo a Julius Watkins com o seu quinteto e foi convidado a participar num dos mais prestigiados programas de música instrumental do Brasil, o Instrumental SESC Brasil. Neste contexto, realizou um concerto com um repertório que inclui músicas autorais, temas de jazz e música latino-americana (Prado, 2024).

4.2. Entrevista Presencial ao Professor Doutor Ricardo Matosinhos

Como metodologia de investigação, realizei também uma entrevista presencial ao professor e compositor Ricardo Matosinhos, com perguntas relacionadas com o tema desta investigação, bem como a sua carreira no âmbito do ensino, e também sobre algumas das suas composições jazzísticas presentes nos livros de estudos “*12 Estudos Jazzísticos para Trompa*” e “*10 Estudos Jazzísticos para Trompa*”, publicados nos anos de 2010 e 2013, respetivamente. A entrevista realizou-se no dia 22 de outubro de 2024, na Academia de Música de Costa Cabral, no Porto. A contribuição do professor Ricardo Matosinhos para esta investigação é de elevada importância, pois à data desta investigação, o mesmo foi o único compositor português a criar material didático com influência jazzística, com a finalidade de integrar o estilo no ensino clássico da trompa.

4.2.1. Entrevistado



Figura 40 - Ricardo Manuel dos Santos Teixeira Matosinhos
(obtido de www.meloteca.com)

Ricardo Manuel dos Santos Teixeira Matosinhos, nascido em 1982, estudou trompa com Ivan Kučera na ESPROARTE (1994-2000) e Bohdan Šebestik na ESMAE, onde se licenciou em 2004. Explorou a trompa no jazz, tendo aulas com o saxofonista Mário Santos, o que influenciou o seu estilo composicional. Em 2012, concluiu o mestrado em Ensino da Música na Universidade Católica, apresentando uma dissertação sobre estudos para trompa. Em 2021, obteve o doutoramento na Universidade de Évora com uma tese sobre elementos idiomáticos em obras para trompa. Participou em cursos de aperfeiçoamento em Portugal e no estrangeiro e foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1998-2004). Em 2007, conquistou o 2.º prémio no concurso Jovens Músicos na modalidade de Trompa Nível Superior. Como artista convidado, colaborou com várias orquestras, incluindo a Orquestra Filarmonia das Beiras, Orquestra do Norte e Orquestra de Jazz de Matosinhos. Realizou workshops e cursos em diversos países, como Portugal, Brasil, Chéquia, Estónia, Letónia e Estados Unidos. Na área da composição, criou materiais pedagógicos para ensino da trompa, obras para várias formações instrumentais e um musical baseado num livro infantil da sua autoria, recebendo prémios nacionais e internacionais pelas suas composições. Atualmente, é professor na Academia de Costa

Cabral (Porto) e membro da International Horn Society, da Sociedade Portuguesa de Autores e da GDA (Matosinhos, 2024).

4.3. Recolha de Planos Curriculares de Trompa e de Jazz

Em Portugal, todas as academias, conservatórios ou escolas de música incluem a trompa como instrumento principal de estudo, à exceção de algumas escolas que sejam destinadas a certos géneros musicais, como por exemplo, as escolas de rock. Desta forma, cada estabelecimento de ensino define quais são os conteúdos programáticos que os alunos de trompa frequentam, determinando os objetivos gerais e específicos da disciplina.

De um modo geral, estes programas curriculares estão organizados por graus (do 1.º grau ao 8.º grau) e por dificuldade: quanto mais alto for o grau de ensino, mais difíceis e desafiantes serão os objetivos e as obras que os alunos terão de estudar.

Como metodologia de investigação para o meu trabalho, realizei uma recolha de planos curriculares de trompa e de jazz de algumas das mais influentes escolas de ensino artístico especializado em Portugal.

As escolas que selecionei para a minha pesquisa foram:

- Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro (Plano Curricular de Trompa) – Anexo D
- Conservatório de Guimarães (Plano Curricular de Trompa) – Anexo E
- Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (Plano Curricular de Jazz)⁶
- Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (Plano Curricular de Jazz)⁷
- Escola de Jazz Luiz Villas-Boas (Plano Curricular de Jazz) – Anexo F

⁶ Plano curricular obtido em: <https://www.emcn.edu.pt/escola/documentos/documentos-curriculares>

⁷ Plano curricular obtido em: <https://conservatoriomcoimbra.pt/cpj/curso/>

4.4. Estudo Prático

Durante o início do presente ano letivo de 2024/2025, pedi ao professor Marco Costa, professor de trompa na Academia de Música de Castelo de Paiva, que seleccionasse dois dos seus alunos para participar num estudo prático, como complementação da minha investigação. O estudo prático em questão consistiu em os alunos estudarem durante cerca de dois meses um estudo selecionado de um dos livros de estudos jazzísticos do trompista e compositor Ricardo Matosinhos. Neste caso, o estudo escolhido foi o estudo “N.º 1 – Crazy Steps” do livro “10 Estudos Jazzísticos para Trompa”, publicado no ano de 2013. Os alunos selecionados encontram-se no 6.º e 7.º graus.

No final do primeiro período do ano letivo, elaborei, através da plataforma *Google Forms*, um pequeno questionário sobre a experiência que os alunos obtiveram ao praticar este estudo durante esse mesmo período.

O questionário consistiu nas seguintes perguntas:

- Numa escala de 1 a 10, qual foi o grau de dificuldade interpretativa da obra?
- Numa escala de 1 a 10, qual foi o grau de interesse quando soube que iria trabalhar esta obra?
- Considera que os elementos jazzísticos presentes na obra são difíceis de aprender?
- Quais foram as maiores dificuldades que teve ao praticar a obra?
- Voltaria a trabalhar uma obra do mesmo género?
- A obra foi sorteada ou escolhida para apresentar numa audição ou prova?
- Quanto tempo levou para preparar a obra?
- Sente-se satisfeito com o resultado final da obra, após praticar a mesma?

Elaborei também um pequeno questionário, elaborado na mesma plataforma supracitada, direcionado para o professor Marco Costa, que lecionou algumas aulas com o estudo selecionado, a ambos os alunos.

O questionário direcionado ao professor consistiu nas seguintes perguntas:

- Como classifica a dificuldade de leção do estudo selecionado?
- Considera importante a aprendizagem dos elementos jazzísticos no ensino da trompa?
- Considera que os alunos tiveram interesse em aprender os elementos jazzísticos presentes na obra?
- Quais foram as maiores dificuldades ao lecionar o mesmo estudo?
- Indique 3 competências de aprendizagem que podem ser desenvolvidas através do estudo de obras com carácter jazzístico.

- Em que altura considera que os alunos estão aptos para aprender os elementos deste género musical?
- Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de jazz nas escolas de música, e, possivelmente, no mercado de trabalho do jazz?

5. Apresentação e Análise dos Resultados

5.1. Questionário aos trompistas jazz

O presente subcapítulo apresenta as respostas dos três trompistas especialistas em jazz que aceitaram responder ao questionário. As respostas estão divididas pelas diferentes perguntas colocadas e a sua análise é feita após a apresentação das respostas a cada questão. Os questionários estão presentes nos anexos A, B e C desta investigação.

(A) Quando e onde iniciou os seus estudos de trompa?

Tom Varner (TV): Iniciei os meus estudos de trompa com 9 anos de idade, em escolas públicas de New Jersey, nas bandas escolares. Depois, com 14 anos de idade, tive aulas de trompa particulares.

Arkady Shilkloper (AS): Comecei a tocar trompa em 1967 na *Moscow Suvorov Musical School*, com 10 anos de idade. Antes disso, toquei trompa alto, num ensemble de metais amador, onde o meu irmão mais velho Valery, tocava eufónio.

Victor Prado (VP): Comecei os meus estudos de trompa na Escola do Auditório Ibirapuera, no estado de São Paulo, no Brasil, em 2008.

De acordo com as respostas a esta pergunta, é possível reparar que todos os intervenientes iniciaram os seus estudos bastante cedo, por volta das idades de 9 ou 10 anos. Geograficamente, iniciaram os seus estudos nas cidades de onde são naturais.

(B) Iniciou os seus estudos de trompa no género clássico ou no jazz?

TV: Clássico.

AS: Clássico. Tocávamos marchas, *polkas*, valsas, entre outros.

VP: Clássico.

Segundo as respostas, todos os intervenientes iniciaram os seus estudos de trompa, com base no género clássico, o que significa que, de um modo geral, os alunos de trompa começam os seus estudos com base no género clássico, e apenas mais tarde, começam a procurar novas vertentes.

(C) Em quais instituições estudou trompa?

TV: Frequentei o Oberlin College durante 2 anos, mas em estudos de artes liberais, não no conservatório de música. Não me foi "permitido" ter aulas de trompa. No entanto, toquei em ensembles de jazz, "Big Bands", estudei teoria musical, treino auditivo e etnomusicologia. Além disso, tive aulas com um colega dois anos mais velho do que eu, o Bob Ward, que mais tarde seria o trompista principal na Orquestra Sinfónica de São Francisco. Depois, transferi-me para o New England Conservatory. Durante 2 anos, estudei trompa com o professor Thomas Newell, e jazz com Jaki Byard e George Russell. Foi então que me tornei oficialmente um "estudante de jazz" na trompa.

AS: Estudei no Gnessin Moscow Musical and Pedagogical Institute, que agora é a Gnessin Russian Academy of Music.

VP: Estudei na Escola do Auditório Ibirapuera, na Escola Municipal de Música de São Paulo e na Escola de Música do Estado de São Paulo.

Com base nas repostas a esta pergunta, é possível concluir que todos os intervenientes estudaram em instituições sediadas nos seus países de origem, o que também conclui que existem escolas ou professores que podem fornecer ensinamentos da vertente do jazz para a trompa, mesmo que o professor não seja trompista.

(D) Quando foi o seu primeiro contacto com o jazz?

TV: A minha irmã mais velha tinha discos do Eric Dolphy e os meus pais adoravam ouvir as "Big Bands" da década de 1940. Vi o Duke Ellington ao vivo quando tinha cerca de 15 anos. Além disso, vários amigos do liceu eram fãs de jazz, especialmente do Miles Davis na sua fase eléctrica, e de outras bandas de fusão da época.

AS: Eu penso que em 1978.

VP: Foi em 2006.

De acordo com as repostas dos intervenientes, é possível verificar que o primeiro contacto com o jazz aconteceu em idades entre os 15 e os 22.

(E) O que fez despertar interesse pelo jazz?

TV: O meu vizinho gostava de jazz e tinha o disco "*Friday The 13th*" de Thelonious Monk com o trompista Julius Watkins. Quando ouvi aquilo, pensei: "AHA! Eu também posso fazer isto! Mais LIBERDADE!"

AS: A energia, o groove, a explosão emocional, a liberdade de pensamento musical, a oportunidade de ultrapassar os limites da performance, etc.

VP: A improvisação e a possibilidade de tocar algo sempre diferente.

No caso do interveniente Tom Varner, o interesse pelo jazz surgiu por influência do seu vizinho, que era ouvinte regular de jazz. Ouviu um disco de Thelonious Monk que tem um solo de trompa, interpretado pelo trompista jazz Julius Watkins, e ficou bastante interessado pelo género musical.

Por outro lado, já no caso dos intervenientes Arkady Shilkloper e Victor Prado, o interesse pelo jazz surgiu através de vantagens e fatores que o jazz oferece em relação a outros géneros musicais, como por exemplo, a improvisação, a liberdade de pensamento musical, o groove, a explosão emocional e a possibilidade de tocar algo sempre diferente.

(F) Quando ingressou no jazz, alguma vez pensou em mudar de instrumento, ou sempre quis continuar na trompa?

TV: Sim, inicialmente pensei que talvez devesse mudar para o trompete, mas já era tarde demais para mudar a minha embocadura, pois já tinha 16 anos de idade).

AS: Eu não sabia, não supunha, nem sequer imaginava que existia uma história do jazz para trompa! Não sabia que Julius Watkins, John Graas, David Amram ou Gunther Schuller existiam, por isso comecei a tocar baixo elétrico numa banda de jazz do exército!

VP: Nunca tive esse pensamento, por isso, continuei sempre na trompa.

Nesta questão, dois dos intervenientes nunca mudaram de instrumentos, enquanto um começou a tocar baixo elétrico numa banda de jazz. Tom Varner não chegou a mudar de instrumento, pois quando pensou em mudar, já tinha 16 anos de idade, o que seria tarde demais para uma alteração tão grande como a mudança de instrumento. Já Victor Prado revela que nunca teve a intenção de mudar de instrumento. Arkady Shilkloper afirma que não tinha conhecimento da existência da trompa na história do jazz, e, por isso, começou a tocar baixo elétrico numa banda de jazz do exército.

(G) Como foram as primeiras aulas de trompa jazz? O seu professor era trompista?

TV: As minhas primeiras aulas foram em 1976 com o trompista Julius Watkins. Fiz-lhe imensas perguntas. Ele foi bastante prestável e descontraído. Disse-me: “Devias mesmo aprender o tema *Cherokee*”. E eu aprendi!

AS: O meu primeiro professor foi Julius Watkins, ou melhor, o seu disco *Les Jazz Modes* de 1957. Comecei a transcrever os seus solos e a tentar imitá-los!

VP: O meu primeiro professor era trompetista e depois, saxofonista.

Segundo as respostas para esta questão, Tom Varner teve as suas primeiras aulas de trompa jazz com o trompista Julius Watkins. Arkady Shilkloper afirma que teve as suas primeiras aulas de trompa jazz através do um dos discos de Julius Watkins, ao transcrever e imitar os solos do renomado trompista jazz. Já Victor Prado teve as suas primeiras aulas com um trompetista e, posteriormente, com um saxofonista. Com base nas respostas é possível concluir que a imitação é uma boa técnica para começar a aprender as bases do jazz, bem como as aulas com professores da vertente jazzística de outros instrumentos.

(H) Na sua opinião, de que forma tem sido fomentada a exploração do jazz na trompa?

TV: Mais ou menos. Alguns professores concordam. Outros—"não! vais prejudicar a tua técnica clássica!".

AS: Pelo que sei, compositores e arranjadores de jazz famosos têm apreciado usar o timbre da trompa, assim como o da tuba, nos seus arranjos ou composições.

VP: Atualmente, o movimento tem crescido bastante, sobretudo na Europa e na América do Sul.

De acordo com as respostas a esta pergunta, é possível verificar que a trompa tem sido explorada por arranjadores e compositores de jazz, que apreciam o timbre característico da trompa. Segundo Victor Prado, a exploração do jazz na trompa é um movimento que tem crescido bastante nos últimos anos, especialmente no continente europeu e na América do Sul. Por outro lado, é também possível verificar de que alguns professores de trompa acreditam que o estudo de jazz na trompa pode prejudicar a técnica clássica do aluno.

(I) Quais competências e técnicas poderão ser desenvolvidas através do estudo de jazz na trompa?

TV: Treino auditivo; Técnica geral; Uma melhor sensação de tempo no geral; Uma gama muito mais ampla de diferentes ataques e frases legato; Musicalidade; Ser capaz de ser um músico mais completo e versátil.

AS: Ao estudar jazz, podes desenvolver exatamente as mesmas técnicas e habilidades que no trompete, trombone, melofone, etc. Existem muitas publicações dedicadas ao desenvolvimento de habilidades em improvisação, harmonia, organização rítmica e métrica, e às peculiaridades das tendências estilísticas.

VP: Técnica estendida, criatividade, harmonia, audição, sonoridade, articulação e musicalidade.

Com base nas respostas fornecidas a esta questão, ao estudar jazz na trompa, pode-se desenvolver a mesmas técnicas que no trompete ou no trombone, devido ao facto de serem instrumentos da família dos metais. O desenvolvimento de outras técnicas, como a improvisação, harmonia, musicalidade e a criatividade, pode também ser obtido através do estudo de jazz.

(J) Na sua região, existem escolas de música que oferecem currículo de jazz, tendo a trompa como instrumento específico de jazz? Se sim, quais?

TV (Estados Unidos da América): Não tenho a certeza. Acho que o New England Conservatory, em Boston, permitiria isso (permitiram no meu caso). Onde eu leciono, no Cornish College of the Arts, em Seattle, sim. Acho que muitas universidades com um Bacharelado em Estudos de Jazz permitiriam o ingresso de um trompista.

AS (Europa): A *Codarts WMDC building (Jazz, Pop and World Music)* poderá aceitar um trompista nos seus cursos de jazz.

VP (Brasil): Não tenho conhecimento de alguma escola no Brasil que ofereça curso de jazz para trompa.

De acordo com as respostas a esta questão, é possível concluir que nos Estados Unidos da América e na Europa, existem algumas instituições que oferecem currículos de jazz, onde a trompa pode ser escolhida como um instrumento aplicável ao jazz, principalmente na cidade de Seattle, onde leciona o interveniente Tom Varner. Por outro lado, no Brasil, não há conhecimento de alguma escola que oferece um currículo de jazz que possa ter a trompa como instrumento participante.

(K) Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de jazz nas escolas de música?

TV: Espero que sim. Cada vez mais “Big Bands” e alguns grupos de jazz têm trompa. Isto é importante. No mundo da improvisação, todos os instrumentos são bem-vindos. Em geral, eu diria que sim.

AS: Sim!

VP: Acredito que através de muita luta, podemos conseguir isso nos conservatórios e universidades ao redor do mundo, tendo a trompa como um possível instrumento dentro dos cursos de música popular e jazz.

Nos últimos anos, tem ocorrido uma maior integração da trompa em “Big Bands” ou outros grupos de jazz. Desta forma, é provável que, futuramente, a trompa possa ser integrada em mais cursos de jazz, ao redor do mundo. Tom Varner afirma ainda que, “no mundo da improvisação, todos os instrumentos são bem-vindos”.

(L) Resposta Livre

Opcionalmente, o questionário possui uma resposta livre, no final do mesmo, para o caso do interveniente quiser complementar com mais alguma informação adicional. Com isto, só os trompistas Tom Varner e Arkady Shilkloper responderam a esta questão aberta.

TV: Quando eu tinha 16 ou 17 anos, na verdade, só conhecia cerca de 5 improvisadores de jazz na trompa. Agora, há, por todo o mundo... 200? 300? — ou seja, é um movimento em crescimento.

AS: A estética do jazz ajuda um músico a tornar-se, não só um intérprete profissional, mas também um criador, construtor, a encontrar a sua própria voz, a descobrir a sua individualidade, etc.

Na resposta livre é possível analisar que, com o passar dos anos, a quantidade de trompistas jazz tem aumentado exponencialmente, sendo assim, um movimento em crescimento. Shilkloper acrescenta ainda que além do jazz ajudar o músico a tornar-se um intérprete profissional, o artista torna-se também um criador, descobrindo assim a sua individualidade no mundo da música.

5.2. Entrevista presencial ao Professor Doutor Ricardo Matosinhos

Neste subcapítulo é apresentada a transcrição da entrevista presencial que realizei ao professor doutor Ricardo Matosinhos. A transcrição está organizada por oradores, Entrevistador (E) e o próprio Ricardo Matosinhos (RM). No subcapítulo 5.2.2. é realizada uma análise e discussão da entrevista.

5.2.1. Entrevista

Entrevistador (E): Alguma vez teve contacto profissional com o jazz, ou seja, se já trabalhou com alguma orquestra ou grupo de jazz, e, se sim, como é que foi essa experiência?

Ricardo Matosinhos (RM): Sim, já tive alguns contactos com esse mundo, mas é preciso distanciar o jazz da improvisação em si, até porque, tradicionalmente, a trompa acaba por aparecer em algumas formações de jazz em meados do século passado, em alguns discos de Miles Davis, em que a trompa faz parte da “Big Band” sem qualquer improvisação. Já fiz alguns trabalhos com a Orquestra de Jazz de Matosinhos, com a UMO Jazz Orchestra, no Porto 2001, e outros grupos de fusão, onde tudo o que o trompista tinha de tocar estava escrito efetivamente na partitura.

E: Poderia se caracterizar como um apoio harmónico?

RM: Sim, estava tudo escrito. É assim que habitualmente aparece, mesmo nos temas do álbum “Miles Ahead”, ou do “Sketches of Spain”, quando há alguns instrumentos que improvisam, em algumas obras os saxofonistas estão a tocar flauta alto ou outros instrumentos. Isto ocorreu numa altura em que se buscavam diferentes tonalidades orquestrais, e ao buscar essas tonalidades orquestrais, claro, aparecem umas “trompinhas” como um elemento não habitual.

E: Quando é que decidiu escrever os livros de Estudos Jazzísticos, e em que contexto surgiu essa ideia?

RM: Eu tive algumas aulas com o saxofonista Mário Santos. Essas aulas estavam relacionadas com improvisação, com harmonia, e também estava a trabalhar com um combo composto por alunos dele, onde trabalhava a improvisação. A ideia, quando comecei a escrever alguns estudos, decidi incluir o elemento jazzístico, não requerendo qualquer improvisação. Existem determinados elementos que são difíceis de trabalhar na trompa, da mesma forma, como digo nos livros, que há determinados medicamentos que são difíceis de engolir. Como, por exemplo, uma pessoa que está a trabalhar mudanças para o registo médio grave durante meia hora, não se vai aperceber que está a trabalhar algo que é difícil. O mesmo acontece com os estudos jazzísticos.

E: E quando é que decidiu compor esses estudos?

RM: Os estudos foram escritos em 2007, pouco depois das aulas com o Mário Santos, e foram publicados em 2010.

E: De uma forma geral, os seus alunos costumam praticar estes estudos?

RM: Sim, é habitual os alunos, principalmente no secundário ou no terceiro ciclo, tocarem estudos com elementos jazzísticos, quer estes estudos jazzísticos, quer outros estudos que não têm o nome jazzístico, mas também têm influência jazzística, como por exemplo, alguns estudos presentes no livro “15 Estudos para Trompa Grave”, ou no livro “13 (Un)Lucky Etudes”. Alguns desses estudos têm influência jazzística, mesmo não tendo o nome jazzístico.

E: Em relação aos seus alunos, que efetivamente praticam estes estudos, eles apresentam os mesmo em provas ou audições?

RM: Sim, tanto são apresentados em provas como em audições. Alguns têm caráter mais performativo, outros são utilizados em recitais, como pequenos encores, ou em concursos, onde os alunos participam.

E: De que forma se sentem os alunos ao tocar e estudar estes estudos? Interessados pelo género musical? Cativados? Ou não têm grande interesse?

RM: A primeira grande questão pode-se ver pela história da publicação do primeiro livro de estudos. Quando tentei publicar o primeiro livro de estudos, cheguei a ter a resposta de um editor, um trompista, editor de uma música específica para trompa que só publicava música escrita para humanos. Entretanto, já organizei alguns concursos internacionais e houve alunos de 13, 14, 15 anos a tocar esses estudos. Acho que não houve nenhum extraterrestre a tocar. Ou seja, alguns dos estudos à primeira vista parecem muito difíceis. A primeira sensação dos alunos é: “isto é muito difícil” ou “não consigo”. Agora, quanto mais novo é o aluno, mais facilmente se tira qualquer preconceito. À medida que os alunos começam a ser mais velhos, que até tocam os estudos que são mais difíceis, mas pensam: “isto é muito difícil, é melhor não”. Ou seja, com os alunos mais novos, torna-se mais fácil e sentem-se muito entusiasmados. Com os alunos mais velhos, é bem mais difícil tirar esse preconceito.

E: E a nível do interesse pelo género musical?

RM: Sim, isso acaba por acontecer, de alguma forma. Um dos propósitos é mesmo esse. Existem alguns elementos nos estudos, não só os elementos jazzísticos, mas são outros elementos que cativam o interesse dos alunos. Por exemplo, os alunos gostam bastante de multifónicos. Alguns estudos têm multifónicos no último compasso, como se fosse um bónus, e isso, de certa forma, cativa os alunos a praticar os estudos.

E: Na sua opinião, que técnicas e abordagens interpretativas existem para a trompa no jazz?

RM: A trompa tem algumas vantagens no que diz respeito à questão da posição privilegiada da mão. Ao contrário dos trompetes, que têm que utilizar uma série de surdinas para modificar o som, a mão já está num sítio privilegiado. Ou seja, tudo o que

diz respeito a glissandos, já podem ser feitos com a mão. Modificação entre som de echo e som bouché, facilmente podem ser feitos com a mão, algo que noutro instrumento, no caso do trompete, é necessário mesmo trocar de surdina. A trompa pode também ter esse tipo de surdinas, como no caso do trompete, mas tem a vantagem de poder modificar o som de forma fácil e rápida.

E: Que competências de aprendizagem poderão ser desenvolvidas através do estudo de jazz na trompa?

RM: Primeira, toda a parte relacionada com a forma musical, mesmo que as pessoas não estejam a improvisar. Se há um estudo que é baseado num blues, tem uma forma de 12 compassos, tem uma harmonia que se vai repetir a cada 12 compassos. Geralmente são estudos que têm uma forte ênfase no ritmo, portanto, há toda essa questão. E também algo comum, mais especificamente nos estudos que eu escrevo, é que ao contrário de, por exemplo, os estudos de Verne Reynolds, onde os estudos foram escritos de uma forma difícil, porque Verne Reynolds acreditava que se nos colocarmos à prova é que conseguimos verdadeiramente ultrapassar as nossas dificuldades, no meu caso, nos meus estudos, para cada elemento difícil que existe, há sempre alguma coisa fácil. Isto porquê? Se tudo for difícil, não conseguimos evoluir. Se tudo for fácil, não temos nada que nos leve a evoluir. Então, se há algum estudo que tem um elemento difícil, por exemplo, como o ritmo, certamente vai ser num registo mais confortável. Ou é preciso mexer o terceiro dedo, mas é sempre o terceiro dedo, não há mais outros dedos. E não acontece só nos estudos. Há uma série de peças que escrevi para a trompa que acabam por ter esses elementos com o mesmo propósito. Qualquer elemento difícil que exista, há sempre algo mais fácil para contrabalançar.

E: Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de Jazz nas escolas de música, e possivelmente no mercado de trabalho do Jazz?

RM: Acredito que será muito difícil, e um bom exemplo disso, que cursos de jazz é que nós temos em Portugal? Temos cursos de jazz bastante fechados. Se formos ver é a mesma coisa válida para a música antiga. Quando terminei a licenciatura, falei com o Departamento de Música Antiga sobre a possibilidade de abrirem para a trompa natural. Eles disseram que era difícil, e eu acabei por ter de estudar trompa natural sozinho. É a mesma questão do jazz. Há coisas que podem mudar com o tempo, mas vão efetivamente demorar. Noutros países, um pouco mais abertos, se falarmos da Bélgica, se da Holanda, ou dos Estados Unidos, que tem grande tradição, aí sim já existem cursos específicos. Lembro-me que quando organizei o primeiro concurso internacional, onde estavam os estudos jazzísticos, houve um trompista belga que participou várias edições. Passado alguns anos enviou-me um trabalho da disciplina de composição, em que teve de fazer umas variações baseadas num tema, e escolheu um tema dos meus estudos jazzísticos. Esse trompista, hoje, está a estudar em cursos específicos de jazz. Ou seja, é bom saber que de alguma forma, o facto de algures no seu percurso, teve um “cheirinho” dos estudos que não estavam relacionados sequer com

o jazz, ou um estilo jazzístico, mas seguiu os estudos nessa área. Portanto, de alguma forma, pode haver alguma influência.

E: Como é que vê o panorama da trompa no jazz, a nível mundial? Temos grandes trompistas jazz, como o Arkady Shilkloper ou o Tom Varner.

RM: Sim, grande parte desses trompistas acabam por se iniciar no mundo do jazz sem uma orientação de trompistas. Neste momento já há alguns desses trompistas que estão a dar aulas, e o caso do Tom Varner tem mesmo alunos de trompa jazz. O Arkady, geralmente, não está ligado ao ensino, mas faz alguns workshops. Há sempre essa questão, que nos Estados Unidos poderá haver outra abertura, que noutros países é difícil obter a mesma abertura. Podemos ver em Espanha alguns curiosos relativamente ao jazz, no Brasil, em Itália, ou seja, podemos ver nos vários países que existem alguns curiosos que acabam por desbravar terreno, mas infelizmente acabam por começar sempre com professores de saxofone, trombone, trompete.

E: O que acha sobre a influência do jazz no ensino da trompa em Portugal?

RM: Não sei se podemos dizer que existe uma influência direta, até quando falamos em jazz e falamos de improvisação, falamos de outras coisas. Há várias obras a solo que têm influência jazzística, há algumas peças para trompa e piano, tuba wagneriana e piano que têm a mesma influência. Em algumas dessas obras, há algumas improvisações opcionais, nas quais o trompista tem sempre a possibilidade de tocar aquilo que está escrito, e se quiser pode acabar por improvisar. É interessante ver alguns alunos que acabam efetivamente por improvisar, mas se fôssemos falar não só do jazz, mas da própria improvisação, dizer para alunos de um conservatório improvisarem, em algumas escolas ainda é considerado tabu. Portanto dificilmente haverá uma influência direta, mas indiretamente sim, porque vemos de tempos em tempos, trompistas a serem chamados para fazer programas com influência jazzística, e tendo as portas abertas, vai haver maiores oportunidades efetivamente do ponto de vista do trabalho.

5.2.2. Análise da entrevista

A entrevista iniciou-se com algumas perguntas sobre a sua carreira musical, mais especificamente na vertente do jazz. O entrevistado afirma que já participou em alguns trabalhos de jazz, com alguns ensembles em Portugal, como a Orquestra de Jazz de Matosinhos e a UMO Jazz Orchestra, o que prova que a trompa pode ser integrada em grupos de jazz, de carácter profissional, em Portugal. O mesmo enfatiza que, na sua experiência profissional, a trompa é inserida no jazz, em âmbito de orquestra, sem qualquer tipo de improvisação, estando, desta forma, tudo escrito na partitura. Matosinhos acrescenta também que a trompa apareceu nas orquestras de jazz “numa altura em que se buscavam diferentes tonalidades orquestrais”.

Posteriormente, decidi fazer algumas perguntas sobre os seus livros de estudos jazzísticos. Ricardo Matosinhos afirma que começou a sua aventura no jazz após algumas aulas de improvisação e harmonia com o saxofonista Mário Santos. Após essas mesmas aulas, começou a escrever o seu primeiro livro de estudos jazzísticos, em meados do ano de 2007. Matosinhos afirma que, nos seus estudos, existem determinados elementos que são difíceis de trabalhar na trompa, mas se houver insistência por parte de quem os está a estudar, os resultados começam a aparecer. O mesmo dá o seguinte exemplo: "(...) uma pessoa que está a trabalhar mudanças para o registo médio grave durante meia hora, não se vai aperceber que está a trabalhar algo que é difícil. O mesmo acontece com os estudos jazzísticos."

Ainda relacionado com os estudos, realizei algumas perguntas sobre de que forma o professor Ricardo Matosinhos aplica os mesmos estudos nas aulas com os seus alunos, e de que forma os alunos recebem as obras. Matosinhos revela que é bastante habitual que os seus alunos estudem estas obras com influência jazzística, principalmente a partir do terceiro ciclo até ao secundário. O mesmo destaca também que existem outros livros de estudos da sua autoria que têm influência jazzística, mas que não tem o nome jazzístico, como é o exemplo do livro "15 Estudos para Trompa Grave. O entrevistado ressalta que a primeira sensação de alguns alunos ao olharem para os estudos é que não conseguem ou que acham muito difícil. Curiosamente, Matosinhos salienta que quanto mais novo é o aluno, mais entusiasmado fica por aprender algo novo, pois existe menos preconceito por parte do aluno. Com os alunos que são mais velhos, torna-se mais difícil, pois os mesmos têm mais preconceito com elementos que estão fora da sua zona de conforto. Os mesmos estudos costumam fazer parte do repertório das provas, audições e concursos.

A nível do interesse dos alunos pelo género musical, Matosinhos afirma que algures no processo, acaba por acontecer, e que um dos propósitos dos estudos é trazer esse interesse pelo jazz dos alunos de trompa. O autor dos estudos afirma também que existem alguns elementos nos estudos, que não são elementos jazzísticos, que cativa o interesse dos alunos, como por exemplo, os multifónicos.

Numa segunda parte da entrevista, realizei algumas perguntas sobre as técnicas e abordagens interpretativas que existem para a trompa no jazz, bem como o desenvolvimento de competências de aprendizagem através do estudo do jazz na trompa e sobre o futuro da trompa nos currículos de jazz nas escolas.

Ricardo Matosinhos salienta que a trompa tem uma vantagem no que toca à posição da mão direita. Alguns instrumentos, como o trompete ou o trombone, para criar sons diferentes, necessitam, por vezes, de colocar diferentes surdinas, enquanto na trompa, a mão direita pode fazer esse trabalho, sem qualquer uso de materiais externos, como por exemplo, o som bouché ou o som de echo.

Relativamente às competências de aprendizagem que podem ser desenvolvidas através do estudo de jazz na trompa, Ricardo Matosinhos afirma que nos estudos que escreveu, sempre que exista qualquer elemento difícil, há sempre outro elemento mais

fácil para equilibrar. Matosinhos enfatiza também que a aprendizagem das diferentes formas musicais do jazz é algo que se deve aprender ao longo do processo do estudo de obras com caráter jazzístico. Por exemplo, “se há um estudo que é baseado num blues, tem uma forma de 12 compassos, tem uma harmonia que se vai repetir a cada 12 compassos. Geralmente são estudos que têm uma forte ênfase no ritmo (...)”.

Em relação ao futuro da trompa nos currículos de jazz nas escolas, Ricardo Matosinhos acredita que haverá uma grande dificuldade de isso acontecer, comparando a mesma situação da trompa no jazz à trompa na música antiga. Matosinhos conta que quando terminou a sua licenciatura, averiguou, juntamente com o Departamento de Música Antiga da sua escola, sobre a possibilidade de abrirem vaga para a trompa natural. Matosinhos acabou por estudar trompa natural por conta própria. Acredita também que, provavelmente, noutros países, como a Bélgica ou os Países Baixos, já existem cursos específicos, dando o exemplo de um trompista belga, que já teve aulas com o professor Ricardo Matosinhos, que se encontra neste momento a estudar cursos específicos de jazz.

Sobre o panorama mundial da trompa no jazz, Ricardo Matosinhos salienta que a maioria dos trompistas jazz que existem no mundo começam sempre sem orientação de trompistas. O número de professores de trompa jazz no mundo tem aumentado, como por exemplo, o professor Tom Varner, que tem alunos especificamente de trompa jazz. O mesmo afirma também que vão aparecendo alguns “curiosos” sobre o jazz em vários países ao redor do mundo, mas começam sempre sob a orientação de um professor saxofonista, ou trompetista.

Por fim, perguntei ao professor Ricardo Matosinhos sobre a sua opinião sobre a influência do jazz no ensino da trompa em Portugal. O mesmo afirma que não deve existir uma influência direta do jazz no ensino da trompa. Existem inúmeras obras para trompa a solo ou para trompa e piano que têm influência jazzística, onde se encontram algumas improvisações opcionais. Matosinhos salienta que é interessante quando alguns alunos acabam por improvisarem, mas que em algumas escolas, ainda é tabu. Segundo Ricardo Matosinhos, por outro lado, existe uma influência indireta, quando alguns trompistas em Portugal são chamados para realizar alguns trabalhos com alguns grupos de jazz portugueses, “e tendo as portas abertas, vai haver maiores oportunidades efetivamente do ponto de vista do trabalho.”

5.3. Análise dos Planos Curriculares de Trompa e de Jazz recolhidos

No presente subcapítulo é realizada a análise dos diferentes planos curriculares recolhidos das várias escolas supracitadas. Cada plano curricular encontra-se na secção dos anexos desta investigação (exceto os planos curriculares da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, que se encontram explícitos nos websites das mesmas instituições).

5.3.1. Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro - Plano Curricular de Trompa 2023/2024

Neste plano curricular (Anexo D) é possível observar que para cada grau diferente do Ensino Básico e Secundário, estão descritos os objetivos gerais, os objetivos específicos, o repertório que o aluno poderá tocar, bem como a caracterização das provas. Os métodos ou peças utilizadas estão descritas no plano curricular, mas podem ser diferentes, dependendo do ritmo de aprendizagem do aluno, sendo ao critério do professor. Ao analisar o plano, é possível verificar que, a partir do 6.º grau/10.º ano, existe integração de alguns métodos e obras com caráter jazzístico, como é o exemplo do livro de estudos *“Intermediate 12 Jazz Etudes”* do compositor Billy Holcombe, ou os livros de estudos *“12 Estudos Jazzísticos para Trompa”* e *“10 Estudos Jazzísticos para Trompa”* do compositor e pedagogo Ricardo Matosinhos.

5.3.2. Conservatório de Guimarães - Plano Curricular de Trompa 2020/2020

Neste programa curricular (Anexo E) é possível visualizar que para cada grau do Ensino Básico e Secundário, estão definidos o programa mínimo anual, as competências específicas e os conteúdos programáticos, bem como a caracterização das provas trimestrais realizadas neste estabelecimento de ensino. Diferente do plano curricular anterior, no programa do Conservatório de Guimarães não está descrita qualquer ideia de repertório que o aluno tenha de trabalhar, ficando assim a cargo total do professor. Desta forma, não há descrição de alguma obra com caráter ou influência jazzística.

5.3.3. Escola Artística de Música do Conservatório Nacional⁸ e a Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra⁹ - Planos Curriculares de Jazz

Em Portugal, existem escolas que possuem currículos de jazz, como é o exemplo da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) e o exemplo da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC). De acordo com os websites oficiais destas mesmas escolas, ambas as instituições oferecem um plano curricular idêntico, com disciplinas de formação sociocultural, de formação científica e de formação técnica (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024) (Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, 2024).

Tabela 17 - Disciplinas do plano curricular da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

	EAMCN	EACMC
Formação Sociocultural	<ul style="list-style-type: none"> • Português; • Inglês; • Área de Integração; • Tecnologias de Informação e Comunicação; • História da Cultura e das Artes; 	<ul style="list-style-type: none"> • Português; • Inglês; • Área de Integração; • Tecnologias de Informação e Comunicação; • História da Cultura e das Artes;
Formação Científica	<ul style="list-style-type: none"> • Física do Som; • Teoria e Análise Musical; 	<ul style="list-style-type: none"> • Física do Som; • Teoria e Análise Musical;
Formação Técnica	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumento jazz; • Combo; • Orquestra de Jazz e Naípe; • Técnicas de Improvisação; • Formação em Contexto de Trabalho; 	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumento jazz; • Combo; • Orquestra de Jazz e Naípe; • Técnicas de Improvisação; • Formação em Contexto de Trabalho;

⁸ Plano curricular obtido em: <https://www.emcn.edu.pt/escola/documentos/documentos-curriculares>

⁹ Plano curricular obtido em: <https://conservatoriomcoimbra.pt/cpj/curso/>

Já nos instrumentos que são aceites para fazerem parte destes cursos profissionais de jazz, há uma grande diferença quantitativa entre as duas instituições, como se pode verificar na seguinte tabela:

Tabela 18 - Lista de instrumentos aceites na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

EAMCN	EACMC
<ul style="list-style-type: none"> • Baixo Elétrico/Contrabaixo • Bateria • Guitarra • Piano • Saxofone • Voz 	<ul style="list-style-type: none"> • Canto • Flauta • Saxofone • Trompete • Trombone • Piano • Guitarra • Baixo/Contrabaixo • Vibrafone • Bateria • Violino • Violoncelo

Como é possível observar, a Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra oferece uma maior variedade e quantidade de instrumentos aceites no seu curso profissional, em relação à Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.

5.3.4. Escola de Jazz Luiz Villas-Boas - Plano Curricular de Jazz

Em contrapartida, a Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, trata-se de uma escola específica de jazz, oriunda de um clube de jazz em Lisboa, o Hot Clube de Portugal. Esta escola oferece um plano curricular (Anexo F) mais focado no jazz, com disciplinas como: História do Jazz; História do Jazz Contemporâneo; Música do Séc. XX e XXI – Erudito; Música do Séc. XX e XXI – Pop e Rock; Teoria e Treino Auditivo; Composição e Arranjo; Ritmo; Introdução à Comunicação e Produção Visual; Noções Básicas de Som e Estúdio; Noções Básicas de Songwriting, Arranjos e Composição; Combo. (Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, 2023)

De acordo com o plano curricular 2023/2024 da Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, os instrumentos aceites no curso de jazz são:

- Bateria;
- Contrabaixo/Baixo Elétrico;
- Piano;
- Guitarra;

- Voz;
- Saxofone;
- Clarinete;
- Flauta;
- Trombone;
- Trompete;
- Vibrafone.

No final da listagem de instrumentos aceites no curso de jazz desta mesma instituição, presente no Anexo F é referido que “*outros instrumentos serão analisados caso a caso*” (Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, 2023), havendo assim a possibilidade da trompa ser inserida no curso de jazz desta mesma escola.

Após a análise de todos os programas supracitados, é possível concluir que nem todas as escolas de música em Portugal possui um curso específico de jazz. Mesmo nas escolas que possuem um curso dedicado ao jazz, não existe em qualquer plano a integração da trompa como uma opção de admissão no curso. Em contrapartida, existem planos curriculares de trompa em escolas que não possuem curso de jazz que integram algum material didático jazzístico, como é o exemplo da Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro. Ao analisar o plano curricular da Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, é possível concluir que existe uma certa abertura para instrumentos que não são considerados comuns no âmbito do jazz.

5.4. Estudo Prático

Neste subcapítulo estão presentes as respostas dos alunos e professor que aceitaram contribuir para esta investigação. No subcapítulo 5.4.1. estão descritas as respostas dos alunos selecionados, bem como a análise de cada questão no final da mesma. No subcapítulo 5.4.2. estão descritas as respostas do professor dos alunos selecionados e a análise de cada resposta no final da mesma. Os questionários estão presentes nos Anexos G, H e I deste estudo.

5.4.1. Questionário aos alunos

(A) Numa escala de 1 (Fácil) a 10 (Difícil), qual foi o grau de dificuldade interpretativa da obra?

Aluno do 6.º grau: 5.

Aluno do 7.º grau: 7.

Os alunos consideram que a obra selecionada tem uma dificuldade moderada, tendo em conta as limitações dos mesmos, mostrando assim que não se trata de uma obra ou um estilo impraticável, nem muito fácil, considerando-se assim desafiador, o que promove a evolução dos alunos.

(B) Numa escala de 1 (Pouco Interesse) a 10 (Muito Interesse), qual foi o grau de interesse quando soube que iria trabalhar esta obra?

Aluno do 6.º grau: 6.

Aluno do 7.º grau: 6.

Ambos os alunos responderam de igual forma, sendo esta resposta positiva, em relação ao interesse por parte dos alunos para trabalhar obras dentro do estilo jazzístico.

(C) Considera que os elementos jazzísticos presentes na obra são difíceis de aprender?

Aluno do 6.º grau: Não.

Aluno do 7.º grau: Não.

Ambos os alunos responderam “não”, o que mostra que além das dificuldades que a obra apresenta a nível rítmico, os elementos jazzísticos da obra não são difíceis de aprender, o que pode levar ao aumento do interesse dos alunos pelo estilo musical.

(D) Quais foram as maiores dificuldades que teve ao praticar a obra?

Aluno do 6.º grau: Tercinas.

Aluno do 7.º grau: Flexibilidade e saltos de intervalos.

Os alunos apresentaram dificuldades técnicas, como na parte rítmica e na parte técnica do próprio instrumento, como a flexibilidade. O estudo selecionado contém na sua base rítmica a tercina, o que se tornou uma dificuldade para o aluno do 6.º grau. Já com o aluno do 7.º grau, a dificuldade persistente foi a flexibilidade, sendo esta uma dificuldade mais pessoal, do que da própria obra.

(E) Voltaria a trabalhar uma obra do mesmo género?

Aluno do 6.º grau: Sim.

Aluno do 7.º grau: Sim.

Quando os alunos foram questionados se voltariam a trabalhar uma obra do mesmo género, os mesmos responderam de forma positiva, o que mostra o interesse que os alunos adquiriram no decorrer do trabalho da obra.

(F) A obra foi sorteada ou escolhida para apresentar numa audição ou prova?

Aluno do 6.º grau: Não.

Aluno do 7.º grau: Não.

Segundo as respostas a esta questão, ambos os alunos responderam “não”, o que leva a concluir que os mesmos não se sentiam prontos para tocar a obra, ou não estavam confiantes para a interpretar em carácter de prova ou audição. Por outro lado, em caso de sorteio, a obra pode não ter sido sorteada para ser apresentada.

(G) Quanto tempo necessitou para preparar a obra?

Aluno do 6.º grau: 1 mês.

Aluno do 7.º grau: 1 mês.

De acordo com os alunos, em ambos os casos, a obra levou cerca de um mês para preparar, ou seja, não se trata de uma obra de preparação rápida, com ritmos simples. Estas obras de caráter jazzístico levam algum tempo a serem preparadas, pois contêm bastantes elementos que, para um aluno que nunca teve contacto com alguma obra do mesmo género, necessitam de algum tempo para os aprender.

(H) Sente-se satisfeito com o resultado final da obra, após praticar a mesma?

Aluno do 6.º grau: Mais ou menos.

Aluno do 7.º grau: Sim.

Por fim, na questão *“sente-se satisfeito com o resultado final da obra, após praticar a mesma?”*, o aluno de 6.º grau respondeu “mais ou menos”, enquanto o aluno de 7.º grau respondeu “sim”, demonstrando assim satisfação no fim da preparação da obra, apesar de ter alguns aspetos a melhorar e da mesma não ter sido utilizada para efeitos de avaliação.

5.4.2. Questionário ao professor

(A) Numa escala de 1 (Fácil) a 10 (Difícil), como classifica a dificuldade de lecionação do estudo selecionado?

Resposta (R): 3.

Na primeira questão do questionário direcionado ao professor dos alunos que participaram no estudo prático desta investigação, o professor considera a lecionação do estudo como relativamente fácil. A lecionação destes estudos jazzísticos varia de acordo com a dificuldade de execução de cada estudo, tendo em conta a quantidade e dificuldade dos elementos jazzísticos neles presente.

(B) Considera importante a aprendizagem dos elementos jazzísticos no ensino da trompa?

R: Sim.

O professor respondeu “sim”, o que confirma que, além das bases clássicas que os alunos de trompa aprendem no ensino “normal” da trompa, é importante expandir horizontes e procurar por novas experiências e estilos musicais. Por outro lado, como referido na entrevista com o professor Tom Varner, existem alguns pedagogos que não são a favor da expansão da trompa para outros estilos musicais, pois pode “ferir” a

técnica clássica do aluno. Neste estudo prático em concreto, verifica-se uma positividade em relação à aprendizagem de elementos jazzísticos na trompa.

(C) Considera que os alunos tiveram interesse em aprender os elementos jazzísticos presentes na obra?

R: Sim.

A esta questão, o professor respondeu “sim”, o que pode comprovar, uma vez mais, que os alunos de trompa que participaram neste estudo prático tiveram interesse em aprender e estudar uma obra com carácter jazzístico.

(D) Quais foram as maiores dificuldades ao lecionar o estudo selecionado?

R: Ritmo.

De acordo com a resposta do professor à questão supracitada, o mesmo afirma que o ritmo foi uma das maiores dificuldades do mesmo ao lecionar. Por ser um estudo com alguma rapidez e ritmo mais complexo com swing, o mesmo pode-se tornar difícil de lecionar para alguns alunos que tenham dificuldade em perceber e sentir o swing, e todos os outros elementos jazzísticos presentes na obra.

(E) Indique 3 competências de aprendizagem que podem ser desenvolvidas através do estudo de obras com carácter jazzístico.

R: Ritmo, estilo e dinâmicas.

(F) Em que altura considera que os alunos estão aptos para aprender os elementos deste género musical?

R: Secundário (6.º, 7.º e 8.º graus).

Segundo a resposta do professor às questões (E) e (F), é possível verificar que algumas das competências que podem ser desenvolvidas através do estudo de obras com carácter jazzístico, na sua opinião, são: o ritmo, o estilo e dinâmicas. O mesmo considera também que o ensino secundário, ou seja, os 6.º, 7.º e 8.º graus será a altura ideal onde os alunos se encontram aptos para aprender elementos musicais do jazz.

(G) Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de Jazz nas escolas de música, e possivelmente no mercado de trabalho do Jazz?

R: Sim.

Segundo a resposta a esta questão, o professor acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de jazz e no mercado de trabalho do género musical.

6. Considerações finais

Ao longo desta investigação, foi possível constatar que a incorporação de elementos do jazz no repertório e na metodologia pedagógica para este instrumento enriquece a formação dos músicos, de modo a promover a versatilidade técnica e a criatividade interpretativa. Através da análise de questionários, planos curriculares, uma entrevista e testemunhos de dois alunos e o seu professor, ficou evidente que o jazz contribui para o desenvolvimento de uma abordagem mais dinâmica e inclusiva no ensino da trompa, rompendo com tradições exclusivamente clássicas e abrindo novos horizontes musicais.

A elaboração desta investigação permitiu-me aprofundar os meus conhecimentos relativamente ao panorama jazzístico da trompa no ensino artístico português, e as possibilidades que nele existem de um aluno de trompa poder escolher ou procurar mais sobre este género musical inovador. As questões presentes na problemática deste tema tiveram origem na escassez de oportunidades académicas para alunos que queiram seguir uma carreira jazzística no instrumento supracitado.

- Como é que a trompa foi inserida na história do jazz?
- Que técnicas e abordagens interpretativas existem para a trompa no jazz?
- Que trompistas profissionais fomentaram a exploração do jazz na trompa?
- Qual é a importância da integração do jazz no currículo de aprendizagem da trompa?
- Qual o impacto da aprendizagem de jazz no ensino da trompa?
- Que competências de aprendizagem poderão ser desenvolvidas através do estudo de jazz na trompa?

Na 1.^a questão, *“como é que a trompa foi inserida na história do jazz?”*, é possível concluir que a trompa entrou na história do jazz de forma discreta, inicialmente como um instrumento pouco convencional neste género musical. Embora o jazz seja dominado por instrumentos como o trompete, o saxofone e o trombone, a trompa foi gradualmente integrada devido à sua capacidade de criar timbres ricos e únicos, que se destacam em formações mais experimentais. A sua introdução no jazz deve-se, em grande parte, à inovação de músicos que procuraram explorar as suas possibilidades sonoras em estilos como o cool jazz e o jazz fusion. Foi nos anos 1940 e 1950, com o surgimento de orquestras e “Big Bands”, que a trompa ganhou maior visibilidade, sendo usada para adicionar profundidade e cor a arranjos orquestrais.

Na 2.^a questão, *“que técnicas e abordagens interpretativas existem para a trompa no jazz?”*, pode-se concluir que existem inúmeras técnicas e abordagens que podem ser

utilizadas pela trompa no contexto do jazz. Existe também uma vantagem da trompa em relação aos outros instrumentos de sopro, regularmente presentes nas orquestras de jazz. Vantagem essa que está relacionada com a posição da mão direita dentro da campânula da trompa. Esta posição da mão privilegiada permita criar algumas técnicas de forma mais fácil, como glissandos, ou sons diferentes sem o uso de qualquer surdina. Outra abordagem interpretativa é a utilização da trompa em contexto de jazz como exploração tímbrica, através do seu som considerado doce e escuro.

Na 3.^a questão, *“que trompistas profissionais fomentaram a exploração do jazz na trompa?”*, conclui-se que Julius Watkins foi o pioneiro da trompa no jazz, sendo ele o primeiro a alcançar sucesso como trompista jazz a solo, participando em inúmeros álbuns de artistas jazz de renome, como Miles Davis e Thelonious Monk. No presente, segundo o professor Tom Varner, podem existir em todo o mundo mais cerca de 200 a 300 trompistas que trabalham dentro do género musical jazzístico, como por exemplo, os trompistas Arkady Shilkloper, Victor Prado, e o próprio Tom Varner. De acordo com a pesquisa, a exploração da trompa no jazz tornou-se um movimento em constante crescimento ao redor do mundo.

Na 4.^a questão, *“qual é a importância da integração do jazz no currículo de aprendizagem da trompa?”*, os resultados apontam para a ideia de que integração de obras com carácter jazzístico nos currículos de trompa poderá enriquecer a formação de jovens trompistas, estender os seus horizontes e torna-los músicos mais versáteis. O estudo destas obras permite o desenvolvimento de competências como o pensamento criativo e a sensibilidade interpretativa, que, por vezes, não são tão exploradas no contexto clássico. Além disso, a prática de expor alunos a diferentes estilos musicais, parece promover uma maior compreensão da linguagem musical e uma maior abertura à experimentação. A nível de materiais didáticos, de acordo com o professor doutor Ricardo Matosinhos, existem inúmeras obras que não se chamam obras jazzísticas, mas que têm alguma influência do género musical, além dos estudos criados pelo próprio. Desta forma, é necessário frisar que não existe falta de material didático, mas sim falta de abertura por parte das escolas portuguesas.

Na 5.^a questão, *“qual o impacto da aprendizagem de jazz no ensino da trompa?”*, pode-se concluir que, apesar da subexploração da trompa no âmbito do jazz a nível académico, parece existir um impacto indireto na aprendizagem de elementos jazzísticos, pois o estudo dos mesmos promove o desenvolvimento de várias competências de aprendizagem consideradas importantes para a maturidade musical do trompista.

Na 6.^a questão, “*que competências de aprendizagem poderão ser desenvolvidas através do estudo de jazz na trompa?*”, conclui-se que o estudo de elementos jazzísticos promove o desenvolvimento de inúmeras competências de aprendizagem, com por exemplo: a versatilidade técnica; a criatividade; a musicalidade; uma melhor compreensão das formas musicais; a improvisação; a compreensão harmónica; a confiança performativa; a liberdade interpretativa. Além disso, o estudo do estilo jazzístico desafia os alunos a sair da sua zona de conforto, de forma a ensiná-los a reagir a contextos musicais dinâmicos, tornando-se capazes de se adaptar a diferentes géneros e exigências artísticas. Segundo Arkady Shilkloper, “*a estética do jazz ajuda um músico a tornar-se, não só um intérprete profissional, mas também um criador, construtor, a encontrar a sua própria voz e a descobrir a sua individualidade.*”.

Em relação ao panorama académico do jazz e na abertura das escolas de Portugal à recetividade de um aluno de trompa para um currículo de jazz, após a análise dos planos curriculares de alguns dos mais importantes conservatórios e academias do país, é possível concluir que pode existir essa abertura, em algumas escolas, como por exemplo a Escola de Jazz Luiz Villas-Boas, em Lisboa, após a análise do plano curricular de jazz da mesma instituição. Por outro lado, outras escolas, como a Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, inclui no seu programa curricular obras com carácter jazzístico, possibilitando aos seus alunos explorar novos estilos.

É importante ter em conta que um estudo deste âmbito acarreta diversas limitações, entre as quais, o facto de o estudo prático ter acontecido com apenas dois alunos. Teria sido interessante aplicar o mesmo estudo noutras escolas e em mais alunos, de forma a adquirir mais informações e perceber melhor o interesse dos alunos, bem como as suas dificuldades ao explorar o estilo do jazz. A realização de entrevistas mais extensas aos trompistas especialistas também teria contribuído de melhor forma para esta investigação, o que não foi possível de acontecer. Seria interessante obter mais informações sobre a forma como os trompistas questionados observam o panorama jazzístico na trompa de uma forma mais ampla.

Conclusivamente, o presente estudo possibilitou aprimorar o conhecimento sobre a história do jazz, o aparecimento da trompa no jazz, a integração do jazz nos currículos de trompa nas escolas de música em Portugal, bem como a sua influência no ensino da trompa. Permitiu também saber opiniões de alguns dos trompistas jazz mais influentes e de renomados pedagogos da trompa sobre as competências de aprendizagem que poderão ser desenvolvidas através do estudo de elementos jazzísticos e o seu impacto na aprendizagem da trompa.

Futuramente, será importante investigar o crescimento do movimento da trompa no jazz, no panorama profissional e académico. Será, de igual forma, interessante estudar a quantidade e qualidade do material didático para este efeito, o que à data desta investigação se encontra bastante pequeno quantitativamente. Por fim, a

aceitação das escolas de música a jovens trompistas que queiram fazer parte dos cursos profissionais de jazz é também um ponto de estudo muito interessante para o futuro.

7. Referências Bibliográficas

- Academia de Música de Castelo de Paiva. (2020). Projeto Educativo 2020/2025. *Projeto Educativo 2020/2025: Um Projeto para Dentro e para Fora*.
- Allen, W., Wright, L., & Rust, B. (1987). *"King" Oliver*. Reino Unido: Storyville.
- Baraka, A. (1963). *Blues People: Negro Music in White America*. Estados Unidos da América: William Morrow.
- Bellis, M. (2 de Janeiro de 2020). *History of the French Horn: A Musical Invention Based on Early Hunting Horns*. Obtido de ThoughtCo: <https://www.thoughtco.com/history-of-the-french-horn-1991798>
- Bergreen, L. (1997). *Louis Armstrong: An Extravagant Life*. EUA: Broadway Books.
- Brunn, H. (1960). *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*. Louisiana, EUA: Louisiana State University Press.
- Butterfield, M. W. (2010). *Why Do Jazz Musicians Swing? Groove, Rhythm, and the Listener's Experience*. Estados Unidos da América: Oxford University Press.
- Chancey, V. (2024). *Biography*. Obtido em 28 de novembro de 2024, de Vincent Chancey: <https://vincentchancey.com/bio/>
- Chinen, N. (2018). *Playing Changes: Jazz for the New Century*. EUA: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Clark, P. (2021). *Dave Brubeck: a Life in Time*. EUA: Headline Publishing Group.
- Collier, J. L. (1989). *Benny Goodman and the Swing Era*. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press.
- Conservatório de Guimarães. (2020). Plano Curricular de Trompa - Ano letivo 2020/2021.
- Dance, S. (1980). *The World of Count Basie*. Nova Iorque, EUA: C. Scribner's Sons.
- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. EUA: University of California Press.
- DeVeaux, S., & Giddins, G. (2009). *Jazz*. EUA: W. W. Norton.
- DeVeaux, S., & Giddins, G. (2019). *Jazz: Essential Listening*. EUA: W. W. Norton.
- Direção-Geral da Educação. (julho de 2018). *Aprendizagens Essenciais: Articulação com o Perfil dos Alunos. 1º Ciclo do Ensino Básico*.
- Ericson, J. (maio de 1998). The Double Horn and Its Invention in 1897. *The Horn Call*.
- Ericson, J. (17 de setembro de 2020). *Julius Watkins, jazz French horn pioneer*. Obtido de Horn Matters: <https://www.hornmatters.com/2020/09/julius-watkins-jazz-french-horn-pioneer/>

- Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2024). *Documentos Curriculares*. Obtido em 14 de dezembro de 2024, de Curso Profissional de Instrumentista de Jazz: <https://www.emcn.edu.pt/escola/documentos/documentos-curriculares>
- Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro. (2023). Plano Curricular de Trompa - Ano letivo 2023/2024.
- Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra. (2024). *Curso Profissional de Jazz*. Obtido em 14 de dezembro de 2024, de Curso: <https://conservatoriomcoimbra.pt/cpj/curso/>
- Escola de Jazz Luiz Villas-Boas. (2023). Dossier Informativo 2023/2024.
- Floyd, S. (1996). *The Power of Black Music*. EUA: Oxford University Press.
- Gavin, J. (2002). *Deep in a Dream: The Long Night of Chet Baker*. EUA: Alfred A. Knopf.
- Giddins, G. (1998). *Visions of Jazz: The First Century*. EUA: Oxford University Press.
- Gilde, C. (13 de Abril de 2023). *Jazz as Story Telling*. Obtido de <https://call-and-response.org/2023/04/13/jazz-as-story-telling/>
- Gioia, T. (2021). *The History of Jazz*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Oxford University Press.
- Giro, R. (2008). *The Oxford Dictionary of Music*. EUA: Oxford University Press.
- Gitler, I. (1984). *Jazz Masters of the '40s*. EUA: Da Capo Press.
- Gridley, M. C. (1985). *Jazz Styles: History & Analysis, Volume 1*. EUA: Prentice-Hall.
- Hersch, C. (2007). *Subversive Sounds: Race and the Birth of Jazz in New Orleans*. Chicago, EUA: University of Chicago Press.
- Instrumental SESC Brasil. (2024). *Victor Prado*. Obtido em 10 de dezembro de 2024, de Instrumental SESC Brasil: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/victor-prado>
- International Horn Society. (2024). *Arkady Shilkloper*. Obtido em 29 de novembro de 2024, de International Horn Society.
- International Horn Society. (2024). *Tom Varner*. Obtido em 10 de dezembro de 2024, de International Horn Society.
- Jost, E. (1975). *Free Jazz*. EUA: Hachette Books.
- Kahn, A. (2002). *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*. EUA: Penguin.
- Kahn, A. (2006). *The House That Trane Built: The Story of Impulse Records*. EUA: W. W. Norton & Company.
- Kelley, R. (2010). *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. EUA: Simon and Schuster.

- Marquis, D. (1980). *In Search of Buddy Bolden: First Man of Jazz*. EUA: Hachette Books.
- Matosinhos, R. (2024). *Biografia*. Obtido em 11 de dezembro de 2024, de Ricardo Matosinhos:
<https://www.ricardomatosinhos.com/index.php/pt/sobre/biografia>
- Nicholson, S. (1998). *Jazz-rock: A History*. EUA: Canongate Books.
- Peretti, B. W. (1994). *The Creation of Jazz: Music, Race, and Culture in Urban America*. Illinois, Estados Unidos da América: University of Illinois Press.
- Prado, V. (2024). *Trompa IN JAM*. Obtido em 10 de dezembro de 2024, de HotMart:
<https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/trompa-in-jam/Y71656001C>
- Rosenthal, D. H. (1994). *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965*. EUA: Oxford University Press.
- Rush, S. (2016). *Free Jazz, Harmolodics, and Ornette Coleman*. Reino Unido: Routledge.
- Schuller, G. (1986). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. EUA: Oxford University Press.
- Schuller, G. (1989). *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press.
- Shipton, A. (2007). *A New History of Jazz*. EUA: Continuum.
- Smith, P. G. (2005). *Julius Watkins and the Evolution of the Jazz French Horn Genre*. Florida, EUA: University of Florida Press. Obtido de https://web.archive.org/web/20100727190250/http://etd.fcla.edu/UF/UFE0012940/smith_p.pdf
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans: A History*. EUA: Norton.
- Spinola, S. J. (Maio de 2013). *An Oral History of the Horn in Jazz*. Obtido de University of Miami: <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/An-Oral-History-of-the-Horn/9910314470957029>
- Stowe, D. (1994). *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*. EUA: Harvard University Press.
- Teachout, T. (2013). *Duke: A Life of Duke Ellington*. EUA: Gotham Books.
- Tingen, P. (2003). *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991*. EUA: Billboard Books.
- Titon, J. T. (1995). *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. Estados Unidos da América: The University of North Carolina Press.
- Turner, V. (2011). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Estados Unidos da América: Transaction Publishers.

Varner, T. (2024). *About*. Obtido em 28 de novembro de 2024, de Tom Varner: <https://tomvarnermusic.org/about/>

Waxman, K. (14 de outubro de 2013). *Lest We Forget: Julius Watkins*. Obtido em 27 de novembro de 2024, de JazzWord: <https://www.jazzword.com/reviews/julius-watkins-thelonious-monk-john-coltrane-charles-mingus-gil-evans-charlie-rouse-tom-varner-vincent-chancey/>

8. Anexos

Anexo A - Questionário ao Tom Varner

Não é possível editar as respostas

Questionnaire/Interview - Tom Varner

This questionnaire/interview will serve as a complement to the research for the Master's thesis in Music Education by student Samuel Martins Ferreira, titled "Jazz and Its Influence on French Horn Teaching in Portugal."

When and where did you begin your horn studies?

New Jersey, USA, public schools, around age 9, in 'band.' Then, private lessons in horn at around age 14.

Did you start your horn studies in Classical genre or Jazz?

Classical

At which institutions did you study horn?

I went to Oberlin College for 2 years, BUT, in liberal arts studies, not in the music conservatory. I was not 'allowed' to take horn lessons. BUT, I played in jazz ensembles, big band, studied music theory, eartraining, ethnomusicology. And studied with a fellow student 2 years older than me, Bob Ward, who would later be principal in San Francisco Symphony. THEN, I transferred to New England Conservatory. For 2 years I studied jazz, and horn with Thomas Newell, and jazz studies with Jaki Byard and George Russell. I was then a 'jazz major' on horn.

When was your first contact with Jazz?

My big sister had Eric Dolphy records. And my parents loved the 40s big bands. And I saw Duke Ellington, live, when I was around 15. Then, several high school friends were into jazz, especially electric Miles Davis. And other fusion at the time.

What sparked your interest in Jazz?

My neighbor liked jazz and had the Thelonious Monk record with Julius Watkins, Fridath the 13th, and when i heard that, I thought—AHA! -- I could do that too! More FREEDOM!

When you started playing Jazz, did you consider changing instruments, or did you always want to continue with the horn?

Yes--i thought at first maybe I should change to trumpet—but it is too late to change my embouchure! (haha, I was around 16)

How were your first Jazz horn lessons? Was your teacher a horn player?

I took around 5 lessons in January 1976 with Julius Watkins. I asked him many questions. He was kind and easygoing. He said, 'you should really learn the tune Cherokee.' I did!

In your opinion, how has the exploration of Jazz on the horn been encouraged?

So-so. Some teachers, very positive. Some--"no! you will hurt your classical technique! "

What skills and techniques can be developed through the study of Jazz on the horn?

Eartraining! General technique! A better overall time feel! A much wider range of different attacks and legato phrasing! Musicality! Being able to be a more well-rounded overall musician!

In the United States, are there music schools that offer a Jazz curriculum with the horn as a specific Jazz instrument? If so, which ones?

I am not sure. I think NEC in Boston would allow this. (They did for me.) Where i teach, Cornish college of the Arts in Seattle, yes! I think many colleges with a B.M. in jazz studies would now allow a horn player.

Do you believe that there will be greater integration of the horn in Jazz curriculum in music schools in the future?

I hope so. More big bands and medium-size groups now have horn. It is important. In the improvisation world, all instruments are welcome, In general, I would say, yes.

Open Response

If you would like to add any additional information to complement this questionnaire, you may do so in this section.

I am so glad you are asking these questions! When i was 16 or 17, there was really only about 5 jazz improvisers on the horn that i knew about. (Watkins, Clark, Amram, and....?) Now, there are, across the world.....200? 300? - —meaning Victor, Komer, Shanyse, Morris, Martin M, Armand, Runar, Arkady, Abram, Lydia, Hayden Douglass, many many more! Thank you Samuel! — t v

Enviado a 25/09/24, 01:10

Anexo B - Questionário ao Arkady Shilkloper

Não é possível editar as respostas

Questionnaire/Interview - Arkady Shilkloper

This questionnaire/interview will serve as a complement to the research for the Master's thesis in Music Education by student Samuel Martins Ferreira, titled "Jazz and Its Influence on French Horn Teaching in Portugal."

When and where did you begin your horn studies?

I started playing the French horn in 1967 at the Moscow Suvorov Musical School when I was 10 years old! Before that I played the Alto horn in an amateur brass band, in which my older brother Valery played the baritone!

Did you start your horn studies in Classical genre or Jazz?

We played more marches, polkas, waltzes, etc.

At which institutions did you study horn?

Gnessin Moscow Musical and Pedagogical Institute, now the Gnessin Russian Academy of Music

When was your first contact with Jazz?

I think in 1978.

What sparked your interest in Jazz?

The energy, the groove, the emotional outburst, the freedom of musical thinking, the opportunity to push the limits of performance, etc.

When you started playing Jazz, did you consider changing instruments, or did you always want to continue with the horn?

I didn't know, didn't assume, didn't think there was a history of the jazz French horn! I didn't know Julius Watkins, John Graas, David Amram, Gunther Schuller existed, so I started playing bass guitar in an army jazz band!

How were your first Jazz horn lessons? Was your teacher a horn player?

My first teacher was Julius Watkins, or rather his Les Jazz Modes record from 1957. I started transcribing his solos and trying to copy!

In your opinion, how has the exploration of Jazz on the horn been encouraged?

As far as I know famous jazz composers and arrangers have enjoyed using the timbre of the French horn as well as the tuba in their works.

What skills and techniques can be developed through the study of Jazz on the horn?

By studying jazz you can develop exactly the same techniques and skills as on trumpet, trombone, mellophone, etc... There are many different publications devoted to developing skills in improvisation, harmony, rhythmic and metrical organisation, and the peculiarities of stylistic trends!..

Do you know any schools in Europe that offer a Jazz curriculum with the horn as a specific Jazz instrument? If so, which ones?

Codarts WMDC building (Jazz, Pop and World Music)

Pieter de Hoochweg 125
3024 BG Rotterdam
T: +31 10 244 45 00

Do you believe that there will be greater integration of the horn in Jazz curriculum in music schools in the future?

Yes!

Open Response

If you would like to add any additional information to complement this questionnaire, you may do so in this section.

Jazz aesthetics helps a musician to become not only a professional performer, but also a creator, builder, find his own voice, find individuality, etc.

Enviado a 02/10/24, 21:37

Anexo C - Questionário ao Victor Prado

Não é possível editar as respostas

Questionário/Entrevista - Victor Prado

Este questionário/entrevista servirá como complementação da investigação para tese do Mestrado em Ensino da Música do aluno Samuel Martins Ferreira, que se intitula como "O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal".

Quando e onde iniciou os seus estudos de trompa?

Escola do Auditorio Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2008

Iniciou os seus estudos de trompa no Clássico ou no Jazz?

Classico

Em quais instituições estudou trompa?

Escola do Auditório Ibirapuera, Escola Municipal de Musica de São Paulo e Escola de Musica do Estado de São Paulo.

Quando foi o seu primeiro contacto com o Jazz?

Em 2006

O que fez despertar interesse pelo Jazz?

A improvisação e a possibilidade de tocar algo sempre diferente.

Quando ingressou no Jazz, pensou em mudar de instrumento, ou sempre quis continuar na trompa?

Nao

Como foram as primeiras aulas de trompa Jazz? O seu professor era trompista?

O primeiro professor era trompetista e depois, saxofonista.

Na sua opinião, de que forma tem sido fomentada a exploração do Jazz na trompa?

Hoje em dia, o movimento tem crescido bastante, sobretudo na Europa e na América do Sul.

Que competências e técnicas poderão ser desenvolvidas através do estudo de Jazz na trompa?

Técnica estendida, criatividade, harmonia, audição, sonoridade, articulação e musicalidade.

No Brasil, existem escolas de música que oferecem currículo de Jazz, tendo a trompa como instrumento específico de Jazz? Se sim, quais?

Não há.

Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de Jazz nas escolas de música?

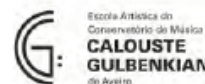
Acredito que através de muita luta, podemos conseguir isso nos conservatórios e universidades ao redor do mundo, tendo a trompa como um possível instrumento dentro dos cursos de musica popular e jazz.

Resposta Livre

Se quiser acrescentar mais alguma informação para complementar este questionário, pode fazê-lo nesta secção.

Enviado a 24/09/24, 22:12

Anexo D - Plano Curricular de Trompa da Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro



ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO
 DEGECE - Direção de Serviços Região Centro
 Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
 Grupo disciplinar: TROMPA
 2023/2024

404198

Informações da Disciplina

Provas de Acesso à EACMCGA - CONDIÇÕES GERAIS

Para admissão à frequência de qualquer dos cursos ministrados neste Conservatório de Música (CMACG) é realizada uma prova de Aptidão musical e uma prova de Aptidão Instrumental ao Instrumento a que se candidata.

Prova de acesso ao curso básico 1.º ciclo / iniciação: cada prova será classificada até 200 pontos

Prova	Conteúdos	Pontuação	Ponderação
1ª Prova	Aptidão musical	200 pontos	40%
2ª prova	Aptidão instrumental	200 pontos	60%

Consultar programa das disciplinas (formação musical e instrumento) do ano anterior ao que se candidata.

Exemplo: candidato ao 4.º ano deverá consultar programa do final do 3.º ano de iniciação.

Caso o aluno não tenha qualquer conhecimento a nível musical/instrumental, as referidas provas serão compostas por uma avaliação dirigida a capacidades auditiva, rítmica, de coordenação motora, postura, relaxamento muscular e de resposta a tarefas propostas

Prova de acesso ao curso básico 5.º ano/1.º grau: cada prova será classificada até 200 pontos

Prova	Conteúdos	Pontuação	Ponderação
1ª Prova	Aptidão musical	200 pontos	40%
2ª Prova	Aptidão instrumental	200 pontos	60%

Consultar programa das disciplinas (formação musical e instrumento) do ano/grau anterior ao que se candidata.

Exemplo: candidato ao 1.º grau deverá consultar programa do final do 4.º ano de iniciação.

Caso o aluno não tenha qualquer conhecimento a nível musical/instrumental, as referidas provas serão compostas por uma avaliação dirigida a capacidades rítmicas, melódicas, de coordenação motora, postura, relaxamento muscular e de resposta a tarefas propostas.

Prova de acesso ao curso básico 6.º ano/2.º grau: cada prova será classificada até 200 pontos

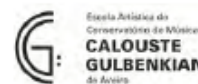
Conteúdos	Pontuação
1 Escala Maior até duas alterações	40 pontos
1 Estudo, sorteado entre 2 apresentados, dentro dos que fazem parte do programa do 1º grau ou de nível superior	80 pontos
1 Peça à escolha do candidato	80 pontos

Consultar programa das disciplinas (formação musical e instrumento) do ano/grau anterior ao que se candidata.

Exemplo: candidato ao 6.º ano/2.º grau deverá consultar programa do final do 5.º ano/1.º grau.

Prova de acesso ao curso básico 7.º ano/3.º grau: cada prova será classificada até 200 pontos

Conteúdos	Pontuação
1 Escala Maior três alterações	40 pontos
1 Estudo, sorteado entre 2 apresentados, dentro dos que fazem parte do programa do 1º grau ou de nível superior	80 pontos



ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO
 DEDEGEC - Direção de Serviços Região Centro
 Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
 Grupo disciplinar: TROMPA
 2023/2024

404198

1 Peça à escolha do candidato	80 pontos
-------------------------------	-----------

Consultar programa das disciplinas (formação musical e instrumento) do ano/grau anterior ao que se candidata.
 Exemplo: candidato ao 7.º ano/3.º grau deverá consultar programa do final do 6.º ano/2.º grau.

Prova de acesso ao curso secundário: cada prova será classificada até 200 pontos

Conteúdos	Pontuação
2 escalas, sorteadas no momento da prova, arpejos e escala cromática	30 pontos
1 Estudo apresentado pelo aluno	40 pontos
1 obra, sorteadas no momento da prova, entre 2 apresentadas pelo aluno	100 pontos
Transposição / Leitura à 1ª vista de um trecho musical apresentado pelo júri	30 pontos

Provas de Transferência para à EACMCGA - CONDIÇÕES GERAIS

Os alunos que já frequentam uma escola do ensino artístico especializado da música, da rede pública ou da rede particular e cooperativa, e que pretendam ingressar no CMACG, não fazem acesso por via da prova de acesso. A estes alunos aplica-se o processo de transferência.

As transferências devem ser solicitadas na escola de origem após a publicação das classificações finais e no ato da renovação de matrícula.

Estes alunos serão sujeitos a provas de aferição que serão calendarizadas em função dos pedidos que derem entrada nos serviços de administração escolar do CMACG.

Para estas provas deverá ser consultada a matriz da prova trimestral do 3.º período letivo, do ano/grau imediatamente anterior ao qual se candidata.

Recital

O Recital de conclusão do curso secundário é de carácter obrigatório; a não comparência injustificada determina a retenção no respetivo grau à disciplina

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Peso percentual de cada período na avaliação final de frequência:

1º Período = 25%; 2º Período = 40%; 3º Período = 35%

1º, 2º, 3º CICLO E SECUNDÁRIO*					
*Os critérios, o tipo de trabalhos e ferramentas de avaliação a aplicar, são da inteira responsabilidade do professor					
Domínio da Avaliação	Critérios Gerais	Critérios Específicos	Instrumentos Indicadores de Avaliação		%
COGNITIVOS APTIDÕES CAPACIDADES COMPETÊNCIAS	Aquisição de competências essenciais e específicas	Coordenação psico-motora Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado Qualidade do som trabalhado Realização de diferentes articulações e dinâmicas Utilização correta das dedilhações para cada nota Fluência da leitura Agilidade e segurança na execução	Execução: aula a aula das obras musicais exigidas no grau frequentado Cumprimento da quantidade de programa mínimo exigido* Audições/Atividades Artísticas	50%	A V A L I A Ç A O C O N T I N U A
	Domínio dos conteúdos programáticos	Respeito pelo andamento que as obras determinam Capacidade de concentração e memorização Capacidade de abordar a ambiência e estilo da obra Capacidade de formulação e apreciação crítica Capacidade de abordar e explorar repertório novo Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los Postura em apresentações públicas, como participante e como ouvinte			
DIMENSÃO SOCIAL E HUMANA (ATITUDES E VALORES)	Hábitos de estudo Responsabilidade e autonomia Espírito de tolerância, de cooperação e de solidariedade Intrapessoalidade Autoestima Autoconfiança Socialização Motivação Postura Civismo	Assiduidade e pontualidade Apresentação do material necessário para a aula Interesse e empenho na disciplina Métodos de estudo Atitude na sala de aula Cumprimento das tarefas atribuídas Regularidade e qualidade do estudo Participação nas atividades da escola (dentro e fora da escola) Respeito pelos outros, pelos materiais e equipamentos escolares	Observação direta	20%	
PERFORMATIVOS PSICO/MOTORES	SENTIDO DE ESPETÁCULO SENTIDO DE RESPONSABILIDADE ARTÍSTICA. SENTIDO DE COMPROMISSO ARTÍSTICO	Postura em palco Sobriedade da indumentária apresentada Sentido de fraseado Qualidade sonora Realização de diferentes articulações e dinâmicas Fluência, Agilidade e segurança na execução manutenção do andamento que as obras determinam Capacidade de concentração e memorização Capacidade de manter a abordagem da ambiência e estilo da obra Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los de imediato	Provas de Avaliação de final de período (Júri de 3 professores)	30%	A V A L I A Ç A O P E R I Ó D I C A
Ponderação da prova global/recital de 5º grau na nota do 3º período = 30% Ponderação da prova global/recital de 8º grau na nota do 3º período = 50%					

Os programas e critérios aplicam-se no ensino presencial, misto e à distância.

Programa

OBJETIVOS EDUCATIVOS

Os objetivos da disciplina foram organizados consoante os níveis de ensino, tendo em consideração as características de cada aluno e o seu ritmo de aprendizagem.. Os objetivos gerais estão pensados de acordo com os objetivos do departamento, sendo coincidentes com o que se pretende para a generalidade dos instrumentos de sopro.

Os objetivos específicos foram elaborados de acordo com o que se consideram ser as aprendizagens mínimas a desenvolver em cada grau de ensino de trompa. Sugerimos que antes de cada ponto a leitura seja sempre precedida de “O aluno deverá ser capaz de...”.

OBJETIVOS EDUCATIVOS

OBJETIVO EDUCATIVO FUNDAMENTAL

Apreciar, executar e compreender a performance da música enquanto arte, permitindo respostas e reconhecimentos estéticos, dentro de vários géneros e estilos musicais, com organização, conhecimento, compreensão, aplicação, análise, síntese e avaliação da linguagem musical ao nível semântico, sintático, discursivo, histórico, estilístico e notacional. Os **objetivos dos processos educacionais artísticos organizam-se em 3 áreas não mutuamente exclusivas**: - a cognitiva (ligada ao saber) - a afetiva (ligada a sentimentos e posturas) e - a psicomotora (ligada a ações físicas)

Dimensão do Conhecimento	Dimensão do Processo Cognitivo					
	Factual – factos Conceptual – conceitos Processual - processos	Conhecimento: Lembrar, Reconhecer Recordar	Compreensão: Classificar, Comparar, Exemplificar, Explicar, Inferir, Interpretar, Resumir	Aplicação: Executar, Realizar	Análise: Atribuir, Diferenciar, Organizar	Avaliação: Crítico, Verificar
Dimensão do Conhecimento	Dimensão do Processo Afetivo					
Comportamento, Atitude, Responsabilidade, Respeito, Emoção, Valores	Receção: Dar-se conta de factos, Predisposição para ouvir, Atenção seletiva	Resposta: Envolver-se (participar) na aprendizagem, Responder a estímulos, Apresentar ideias, Questionar ideias e conceitos, Seguir regras.	Atribuir valores a: Fenómenos, Objetos Comportamentos.	Organização de valores: Atribuir prioridades a valores Resolver conflitos entre valores Criar um sistema de valores	Interiorização: Adotar um sistema de valores, Praticar esse sistema	
Dimensão do Conhecimento	Dimensão do Processo Psico-Motor					
Reflexos Movimentos básicos Habilidades de perceção Movimentos aperfeiçoados	Conhecimento: Lembrar, Reconhecer Recordar	Compreensão: Comparar, Exemplificar, Inferir, Interpretar	Aplicação: Executar, Realizar	Análise: Atribuir, Diferenciar, Organizar	Avaliação: Crítico, Verificar	Síntese: Criar, Gerar, Planear, Produzir

Peças e estudos: consultar programa da experiência pedagógica 1973/74 com as devidas alterações feitas pelo GETAP, ficando à escolha do professor substituí-las por outras de igual grau de dificuldade

1º CICLO CURSO BÁSICO/ INICIAÇÃO 2º, 3º, 4º ANOS

Objetivos Gerais:

Estimular as capacidades do aluno e favorecer a sua formação e o desenvolvimento equilibrado de todas as suas potencialidades. Fomentar a integração do aluno no seio da classe de Trompa e da própria turma, tendo em vista o desenvolvimento da sua sociabilidade.

Desenvolver o gosto por uma constante evolução e atualização de conhecimentos resultantes de bons hábitos de estudo.

Objetivos Específicos:

Introdução ao instrumento:

- Explicar a montagem
- Constituição
- Manutenção e conservação
- História do instrumento

Postura:

- Posição do corpo/ instrumento
- Forma correta de manusear o instrumento
- Posição correta para executar sentado e de pé

Respiração:

- Funcionamento básico (inspiração/expiração)
- Explicação do processo muscular
- Importância da mesma para a obtenção de melhor controlo da sonoridade

Embocadura:

- Noções de colocação
- Adaptação do aluno ao instrumento
- Direção do ar
- Emissão do som

Articulação:

- Staccato (diferentes tipos)
- Legatto
- Tipos de ligaduras (expressão e prolongação)

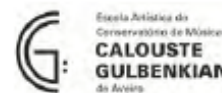
Dedilhações:

- Primeiras dedilhações
- Adaptação correta das mãos ao instrumento

Conteúdos programáticos

Primeiras noções de:

- Pulsação
- Ritmo
- Dinâmica
- Frase musical
- Treino de memorização
- Hábitos/ métodos de estudo
- Organização do dossier por aluno (mapa de estudo)
- Planificação modular (escalas/estudos/peças)



DESEcE - Direção de Serviços Região Centro

ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO

404198

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO

Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

Provas Trimestrais: (100 pontos). O repertório executado em provas de avaliação não pode ser apresentado noutras provas. Tempo limite 10'

1º Período	%	2º Período	%	3º Período	%
1 escala maior até 1 alteração	20	1 escala maior até 1 alteração	20	1 escala maior até 1 alteração	20
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	40	1 peça apresentada pelo aluno	40	1 peça apresentada pelo aluno	40

2º e 3º Anos

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Bernhard Krol	Naturhorn – Studien	Edition Pro Musica
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Szilágyi - Kökényessy	Hornschnle I	Edition Musica Budapest
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Chris Morgan	The Boosey & Hawkes	Boosey & Hawkes

PEÇAS: (no mínimo 1 peça por período) Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Szilágyi - Kökényessy	Hornschnle I	Edition Musica Budapest
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Chris Morgan	The Boosey & Hawkes	Boosey & Hawkes

Provas trimestrais: O repertório executado em prova de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período	%	2º Período	%	3º Período	%
1 exercício de harmónicos	20	1 exercício de harmónicos	20	1 exercício de harmónicos	20
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	40	1 peça apresentada pelo aluno	40	1 peça apresentada pelo aluno	40

4º Ano

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Bernhard Krol	Naturhorn – Studien	Edition Pro Musica
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Szilágyi - Kökényessy	Hornschnle I	Edition Musica Budapest
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Chris Morgan	The Boosey & Hawkes	Boosey & Hawkes

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

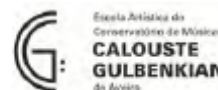
Compositor	Nome da obra	Editora
Szilágyi - Kökényessy	Hornschnle I	Edition Musica Budapest
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Chris Morgan	The Boosey & Hawkes	Boosey & Hawkes

Provas trimestrais: O repertório executado em prova de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período		2º Período		3º Período	
	%		%		%
1 exercício de harmónicos	20	1 exercício de harmónicos	20	1 exercício de harmónicos	20
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	40	1 peça apresentada pelo aluno	40	1 peça apresentada pelo aluno	40

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor.

Compositor	Nome da obra	Editora
Michael Appleford	Three Easy Pieces	Editions Marc Reift



DEGEste - Direção de Serviços Região Centro

ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO

404198

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

2.º CICLO -5º/6º Anos – 1º/2º Grau

Objetivos Gerais

Estimular as capacidades do aluno e favorecer a sua formação e o desenvolvimento equilibrado de todas as suas potencialidades.
Fomentar a integração do aluno no seio da classe de Trompa, tendo em vista o desenvolvimento da sua sociabilidade.
Desenvolver o gosto por uma constante evolução e atualização de conhecimentos resultantes de bons hábitos de estudo.
Contacto com o exterior através de concursos, masterclasses, recitais, entre outros.

5º Ano/1º Grau

Objetivos Específicos

Noções básicas de respiração e embocadura

Postura

Noções básicas do instrumento (articulação, técnica, sonoridade e flexibilidade)

Organização e planificação do estudo individual

O aluno deve, no final do ano letivo, dominar os harmónicos com 4 notas, escalas até 1 alteração, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, ter executado no mínimo 20 estudos e três peças.

Programa

Exercícios de harmónicos com 4 notas

Escalas até 1 alteração, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Bernhard Krol	Naturhorn – Studien	Edition Pro Musica
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Szilágyi – Kókényessy	Hornschule I	Edition Musica Budapest
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Lasse Eerola	30 Etydiä käyrätorvelle	Uusinta Publishing Company
Jürhen Runge	100 leichte Etüden für Waldhorn	Musikschule Potsdam
Chris Morgan	The Boosey & Hawkes	Boosey & Hawkes
Robert W. Getchell	First Book of Practical Studies	Belwin-Mills Publishing Corp.

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Szilágyi - Kókényessy	Hornschule I	Edition Musica Budapest
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Horn Solos Book One	Arthur Campbell	Faber Music
Gamins D'Paris	Pascal Proust	Gérard Billaudot Éditeur
Le Cor Classique	Pascal Proust	Editions Combres Paris
Meet the Great Masters!	James Cumow	Cumow Music
The Boosey Brass Method	Chris Morgan	Boosey & Hawkes
Pjotr Iljics Csajkovszkij	Arioso	Legato 2004.
Forrest Buchtel	Solitude	Neil A. Kjos Music Company

Provas trimestrais: (100 %) O repertório executado em provas de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período	%	2º Período	%	3º Período	%
2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15
1 escala	15	1 escala	15	1 escala	15
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30

6º Ano/2º Grau

Objetivos Específicos

Desenvolvimento das noções básicas de respiração e embocadura

Postura

Assimilação das noções básicas do instrumento (articulação, técnica, sonoridade e flexibilidade)

Organização e planificação do estudo individual

O aluno deve, no final do ano letivo, dominar os harmónicos com 4 notas, escalas até 2 alterações, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, escala cromática, ter executado no mínimo 20 estudos e três peças.

Programa

Exercícios de harmónicos com 5 notas

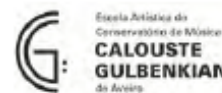
Escalas até 2 alterações, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, escala cromática.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Bernhard Krol	Naturhorn – Studien	Edition Pro Musica
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Franz Nauber	30 Leichte Melodische Übungen	Zimmermann
Peter Wastall	Aprendendo la Trompa	Mundimúsica Ediciones Musicales
Otakar Pihrt	Skola hry na lesní roh	Musica Viva
Robert W. Getchell	First Book of Practical Studies	Belwin-Mills Publishing Corp.
Lasse Eerola	30 Etydiä käyrätorvelle	Uusinta Publishing Company
Jürhen Runge	100 leichte Etüden für Waldhorn	Musikschule Potsdam
Jean – Louis Martin	20 Études	Gérard Billaudot Éditeur

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Ónozó – Kovács	Horn Music	Edition Musica Budapest
César Franck	Panis Angelicus	Edition Simonffy
Arthur Campbell	Horn Solos Book One	Faber Music
Pascal Proust	Gamins D'Paris	Gérard Billaudot Éditeur
Pascal Proust	Le Cor Classique	Editions Combrel Paris
James Curnow	Meet the Great Masters!	Cumow Music
Chris Morgan	The Boosey Brass Method	Boosey & Hawkes
Zdenek Sesták	Concertino	Editio Supraphon
João Carlos Alves	15 Pequenas peças para trompa e piano	Ava Musical Editions
Jérome Naulais	Le Baladin	Editions Robert Martin



ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO
 DESE - Direção de Serviços Região Centro
 Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
 Grupo disciplinar: TROMPA
 2023/2024

404188

Provas trimestrais: (100 %) O repertório executado em provas de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período	%	2º Período	%	3º Período – Prova Global	%
2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15
1 escala	15	1 escala	15	1 escala	15
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30

3º CICLO CURSO BÁSICO: 7º/8º/9º Anos – 3º/4º/5º Graus

Objetivos Gerais

Desenvolver todos os parâmetros propostos nos anos anteriores.

Adaptação de repertório que potencie a evolução nos aspetos rítmico, técnico, expressividade musical, dinâmica e memorização.

Reforçar a importância dos hábitos de estudo corretos assim como a audição de música.

Trabalhar no sentido de continuar a responsabilizar o aluno, não só a nível do estudo e organização pessoais, mas também ao nível cívico.

Participação em audições.

Estimular o desenvolvimento da musicalidade do aluno.

Contacto com o exterior através de concursos, master-classes, recitais, entre outros.

7º Ano/3º Grau

Objetivos Específicos

Consolidação das noções básicas de respiração e embocadura

Desenvolvimento de uma postura global correta: corpo/instrumento/embocadura

Assimilação das noções do instrumento (respiração, vibração labial, emissão/ataque, articulação, técnica, sonoridade e flexibilidade)

Organização e planificação do estudo individual

Tocar com sentido rítmico e melódico

Executar as diferentes dinâmicas

O aluno deve, no final do ano letivo, dominar os harmónicos com 6 notas, escalas até 3 alterações, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, escala cromática, ter executado no mínimo 20 estudos e três peças.

Programa

Exercícios de harmónicos com 6 notas

Escalas até 3 alterações, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, escala cromática.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Bernhard Krol	Naturhorn – Studien	Edition Pro Musica
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Franz Nauber	30 Leichte Melodische Übungen	Zimmermann
Robert W. Getchell	First Book of Practical Studies	Belwin-Mills Publishing Corp.
Vicente Zarzo Pitarch	Estudios Primarios para Trompa 3º L.O.G. S.E.	Piles editorial de música
Jean – Louis Martin	20 Études	Gérard Billaudot Éditeur
Maxime Alphonse	1º Caderno	Alphonse Leduc

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Onozó – Kovács	Horn Music	Edition Musica Budapest
César Franck	Panis Angelicus	Edition Simonffy
Jules Massenet	Elegia	FAM
Richard Bissil & Arthur Campbell	Going Solo	Faber Music
Pierre Bigot	Prélude et Habanera	Gérard Billaudot Éditeur
Michel Delgiudice	Évocation	Alphonse Leduc
Vladimir Studnicka	Canzona	Ritornel
Paul Koepke	La chasse	2203-5-PL

Provas trimestrais: (100 %) O repertório executado em provas de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período	%	2º Período	%	3º Período	%
2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15
1 escala	15	1 escala	15	1 escala	15
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30

8º Ano/4º Grau
Objetivos Específicos

Conhecer, relacionar e explorar as várias partes do instrumento

Desenvolvimento de uma postura global correta: corpo/instrumento/embocadura

Assimilação das noções do instrumento (respiração, vibração labial, emissão/ataque, articulação, técnica, sonoridade e flexibilidade)

Adquirir motivação e orientação para o estudo individual

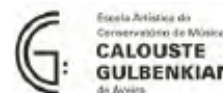
Tocar com rigor, sentido rítmico, melódico e com noção de frase

Executar as diferentes dinâmicas

O aluno deve, no final do ano letivo, dominar os harmónicos com 7 notas, escalas até 4 alterações, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, escala cromática, arpejo de 7ª Dominante, ter executado no mínimo 20 estudos e três peças.

Programa

Exercícios de harmónicos com 7 notas



ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO
DEGESE – Direção de Serviços Região Centro

404188

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

Escalas até 4 alterações, com respetivas escalas menores e arpejos com diferentes articulações, escala cromática, arpejo de 7ª Dominante.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editores
Bernhard Krol	Naturhorn – Studien	Edition Pro Musica
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Franz Nauber	30 Leichte Melodische Übungen	Zimmermann
Jerome Naulais	30 Études Recreatives	International Music Diffusion
C. Kopprasch	60 Studies	International Music Company
Robert W. Getchell	Second Book of Practical Studies	Belwin-Mills Publishing Corp.
Jean – Louis Martin	20 Études	Gérard Billaudot Éditeur
Vicente Zarzo Pitarch	Estudios Primarios para Trompa 4º L.O.G. S.E.	Piles editorial de música

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editores
E. Bozza	En Irlande	Alphonse Leduc
Keith Terrett	A Hornist goes Ballroom dancing	Musikverlag Uetz
Josef Dominik Skroup	Konzert in B-dur	Edition Diawa
Richard Bissil & Arthur Campbell	Going Solo	Faber Music
Alexander Scriabine	Romance für Horn & Klavier	Hans Pizka Edition
Zdenek Fibich	Poème	Scott Music
Vários	The Horn Collection (Intermediate Level)	G. Schirmer, Inc.
Arcangelo Corelli	Sonata in F- Major	Edition Musicus
G. P. Telemann	Adagio and Presto	Southern Music Company
Victor Brightmore	Four Peaceful Pieces	Emerson Edition
Camille Saint-Saëns	Romance	International Music Company
Various	Recital Pieces	International Music Company

Provas trimestrais: (100 %) O repertório executado em provas de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período	%	2º Período	%	3º Período	%
2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15
1 escala	15	1 escala	15	1 escala	15
1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30

9º Ano/5º Grau

Objetivos Específicos

Conhecer, relacionar e explorar as várias partes do instrumento

Desenvolvimento de uma postura global correta: corpo/instrumento/embocadura

Assimilação das noções do instrumento (respiração, vibração labial, emissão/ataque, articulação, técnica, sonoridade e flexibilidade)

Adquirir motivação e orientação para o estudo individual

Tocar com rigor, sentido rítmico, melódico e com noção de frase

Executar as diferentes dinâmicas

O aluno deve, no final do ano letivo, dominar os harmónicos com 8 notas, escalas até 5 alterações, com respetivas escalas menores,

escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Majores, menores, 7ª

Dominante) com inversões de 3 e 4 notas, ter executado no mínimo 20 estudos e três peças (sonatas, concertos).

Programa

Exercícios de harmónicos com 8 notas

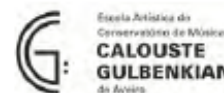
Escalas até 5 alterações, com respetivas escalas menores, escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Majores, menores, 7ª Dominante) com inversões de 3 e 4 notas.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Bernhard Krol	Waldhorn Studien	Simrock Original Edition
Franz Nauber	30 Leichte Melodische Übungen	Zimmermann
Jerome Naulais	30 Études Recreatives	International Music Diffusion
C. Kopprasch	60 Studies	International Music Company
Robert W. Getchell	Second Book of Practical Studies	Belwin-Mills Publishing Corp.
Gunther Schuller	Studies for Unaccompanied Horn	Oxford University Press
Panzeron	20 Cantilena	Trio Art Horn Series
Maxime Alphonse	3ª Caderno	Alphonse Leduc

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
David de Souza	Berceuse	Ava Musical Editions
Dávid Gyula	Concerto	Editio Musica Budapest
Fr. Devienne	Horn Concerto	Edition KaWe – Amsterdam
W. A. Mozart	Konzert in D (nº1)	Bärenreiter
Arnold Cooke	Rondo	Schott Music
Luigi Cherubini	I. Sonate	Ammerkung
Camille Saint – Saëns	Romance	Verlag Masters Music Publications
Carl Nielsen	Canto Serioso	Atelier Elektra
Alexander Glazunov	Rêverie	Masters Music Publications, Inc.
Reinhold Glière	Four Pieces for Horn & Piano	Hans Pizka Edition
Emanuel Chabrier	Larghetto	Masters Music Publications
Eduard Muller	Am Abend	Zimmermann, Leipzig
Carl Reinecke	Notturmo	B. Schott's, Mainz
Alan Abbott	Alla Caccia	Arcadia Music Publishing
W. A. Mozart	Konzert-Rondo	Edition Breitkopf



DESE - Direção de Serviços Região Centro

ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO

404188

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO

Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

Provas trimestrais: (100 %) O repertório executado em provas de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com a exceção da prova global.

1º Período	%	2º Período	%	3º Período	%
2 exercícios de harmónicos	15	2 exercícios de harmónicos	15	1 escala	15
1 escala	15	1 escala	15	1 estudo apresentado pelo aluno	20
2 estudo apresentado pelo aluno	40	2 estudo apresentado pelo aluno	40	1 obra (sorteada entre 2 apresentadas)	50
1 peça apresentada pelo aluno	30	1 peça apresentada pelo aluno	30	Leitura à 1ª vista de um trecho musical apresentado pelo júri	15

Nota: As obras apresentadas devem constar do programa de 5º Grau, ou serem de dificuldade equivalente ou superior.

Matriz de Exame de Equivalência à Frequência do 5.º Grau (200 pontos)

ESTRUTURA

1ª Prova – Duas escalas, sendo uma maior e outra menor (natural, harmónica e melódica); três arpejos com inversões (perfeito maior, perfeito menor e 7ª da dominante); uma escala cromática com diferentes articulações.

2ª Prova – 2 estudos:

Um estudo sorteado entre três apresentados pelo aluno e outro à escolha do aluno.

3ª Prova – 2 obras:

Uma obra sorteada entre três apresentadas pelo aluno e outra completa (mínimo 3 andamentos) à escolha do aluno.

4ª Prova – Transposição/ou leitura à 1ª vista de um trecho musical à escolha do júri.

AVALIAÇÃO (200 pontos)

Prova	Conteúdos	Pontuação
1ª Prova	Escalas, arpejos e escala cromática	30 Pontos
2ª Prova	Estudo sorteado	25 Pontos
	Estudo à escolha do aluno	50 Pontos
3ª Prova	Obra completa	25 Pontos
	Obra sorteada de entre três apresentadas pelo aluno	50 Pontos
4ª Prova	Transposição/ou leitura à 1ª vista	20 Pontos

Obs. As obras apresentadas devem constar no programa do Conservatório para o 5º grau.

SECUNDÁRIO: 10^o/11^o/12^o Anos – 6^o/7^o/8^o Graus

Objetivos Gerais

Os objetivos desenvolvidos no curso básico de Trompa deverão ser aperfeiçoados e amadurecidos do ponto de vista técnico e musical no curso complementar. Ao mesmo tempo, o aluno deverá ter estímulo para o trabalho de pesquisa e abordagem de novos repertórios, visando o desenvolvimento intelectual. Deverão igualmente suscitar o desejo permanente de aperfeiçoamento cultural e profissional e possibilitar a correspondente concretização, integrando os conhecimentos que vão sendo adquiridos numa estrutura intelectual sistematizadora do conhecimento de cada geração.

Preparar o aluno para realizar um recital público, o acesso ao ensino superior, o contacto com o exterior através de concursos, masterclasses, recitais entre outros e uma maior autonomia e desenvolvimento das suas ideias musicais.

O pleno desenvolvimento da personalidade, da formação do carácter e da cidadania, através de uma reflexão consciente sobre os valores musicais, estéticos, morais e cívicos.

Deve-se continuar a estimular a musicalidade do aluno, bem como a iniciativa e o sentido crítico, com o objetivo de o tornar cada vez mais autónomo.

Objetivos Específicos

Desenvolver e aperfeiçoar os elementos técnicos de forma a executar o repertório exigido

Desenvolvimento de uma postura global correta: corpo/instrumento/embocadura

Interpretar as obras respeitando a forma e estilo musical

Adquirir motivação e orientação para o estudo individual

Tocar com rigor, sentido rítmico, melódico

Executar com rigor e sentido musical as diferentes dinâmicas

Frasear com clareza, expressividade e sentido musical

Capacidade de leitura de excertos de orquestra à primeira vista com transposição

O aluno deve, no final do ano letivo, dominar os harmónicos com 12 notas, todas as escalas com respetivas escalas menores, escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Maiores, menores, 7^a Dominante) com inversões de 3 e 4 notas, ter executado no mínimo 20 estudos e quatro peças (sonatas, concertos).

10^o Ano/6^o Grau

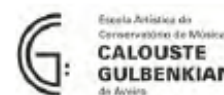
Programa

Exercícios de harmónicos com 10 notas

Todas as escalas com respetivas escalas menores, escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Maiores, menores, 7^a Dominante) com inversões de 3 e 4 notas.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editores
E. Paudert	Schule der Geläufigkeit und des Vortrags	Anton J. Benjamin
Eduard Müller	Etüden für Horn Heft 1	Hofheim Leipzig
Hermann Neuling		Thompson Edition
Billy Holcombe	Intermediate 12 Jazz Etudes	Musicians Publications
C. Kopprasch	60 Studies	International Music Company
Gunther Schuller	Studies for Unaccompanied Horn	Oxford University Press
Oskar Franz	Etüden und Concert-Etüden	Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig
Maxime Alphonse	3 ^o Cademo	Alphonse Leduc



ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO
DEGEste – Direção de Serviços Região Centro

404198

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Bernhard Krol	Sonate	Pro Musica Verlag
Joseph Rheinberger	Sonate	Schoot Music
Fidelio F. Finke	Sonate	Edition Breitkopf
Franz Strauss	Nocturno	Universal Edition
W. A. Mozart	Konzert in Es (nº3)	Bärenreiter
Luigi Cherubini	II. Sonate	Ammerkung
Chant Lointain	Eugène Bozza	Alphonse Leduc
Alexander Glazunov	Rêverie	Masters Music Publications, Inc.
Théodore Dubois	Cavatine	Zimmermann - Frankfurt
Franz Strauss	Les Adieux	
Marcel Poot	Légende	Alphonse Leduc
Richard Strauss	Andante	Boosey & Hawkes

Provas trimestrais: (200 pontos) O repertório executado em prova de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com exceção da prova global.

1º Período		2º Período		3º Período	
Exercícios técnicos específicos do instrumento (escalas, arpejos, exercícios técnicos, estudos técnicos, entre outros), a definir pelo professor.	60	Exercícios técnicos específicos do instrumento (escalas, arpejos, exercícios técnicos, estudos técnicos, entre outros), a definir pelo professor.	60	Exercícios técnicos específicos do instrumento (escalas, arpejos, exercícios técnicos, estudos técnicos, entre outros), a definir pelo professor.	60
1 estudo (sorteado entre 2 apresentados)	40	1 estudo (sorteado entre 2 apresentados)	40	1 estudo apresentado pelo aluno	40
1 peça	80	1 peça	80	1 peça	80
Leitura à primeira vista com transposição	20	Leitura à primeira vista com transposição	20	Leitura à primeira vista com transposição	20

11º Ano/7º Grau

Programa

Exercícios de harmónicos com 12 notas

Todas as escalas com respetivas escalas menores, escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Majores, menores, 7ª Dominante) com inversões de 3 e 4 notas.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
E. Paudert	Schule der Geläufigkeit und des Vortrags	Anton J. Benjamin
Eduard Müller	Etüden für Horn Heft 1	Hofheim Leipzig
Hermann Neuling	30 Spezial – Etüden für tiefes Horn	Pro Musica Verlag Leipzig
Henri Kling	40 Studies	International Music Company
C. Kopprasch	60 Studies	International Music Company

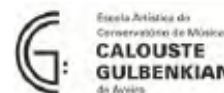
Gunther Schuller	Studies for Unaccompanied Horn	Oxford University Press
Oskar Franz	Etüden und Concert-Etüden	Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig
Maxime Alphonse	4º Caderno	Alphonse Leduc
J. F. Gallay	Douze Etudes pour second cor	Alphonse Leduc
Joseph Mohr	Etüden	Hanz Pizka Edition
Albin Frehse	34 Etüden für tiefes Horn	Verl. Friederich Hofmeister Leipzig
Ricardo Matosinhos	12 Jazzy Etudes for Horn	Phoenix Music Publications
Ricardo Matosinhos	10 Jazzy Etudes for Horn (book 2)	Phoenix Music Publications

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Joseph Haydn	Konzert nº2	Edition Breitkopf
Malcolm Arnold	Fantasy for Horn	Faber Music
Franz Strauss	Concerto No. 2	Hans Pizka
W. A. Mozart	Konzert in Es (nº4)	Bärenreiter
Ludwig van Beethoven	Sonate	Edition Peters
Gilbert Vinter	Hunter's Moon	Boosey & Hawkes
Roger Boutry	Chassacor	Alphonse Leduc
Franz Strauss	Thema und Variationen	Zimmermann
Henri Busser	La chasse de Saint Hubert	Alphonse Leduc
York Bowen	Sonata in E – flat	Emerson Edition Ltd.
Franz Danzi	Sonate Es – Dur	
Henry Eccles	Sonata	International Music Company
Franz Strauss	Hornkonzert op. 8	Universal Edition

Provas trimestrais: (200 pontos) O repertório executado em prova de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com exceção da prova global.

1º Período		2º Período		3º Período	
Exercícios técnicos específicos do instrumento (escalas, arpejos, exercícios técnicos, estudos técnicos, entre outros), a definir pelo professor.	60	Exercícios técnicos específicos do instrumento (escalas, arpejos, exercícios técnicos, estudos técnicos, entre outros), a definir pelo professor.	60	Exercícios técnicos específicos do instrumento (escalas, arpejos, exercícios técnicos, estudos técnicos, entre outros), a definir pelo professor.	60
2 estudo (sorteado entre 3 apresentados)	40	2 estudo (sorteado entre 3 apresentados)	40	2 estudo (sorteado entre 3 apresentados)	40
1 peça	80	1 peça	80	1 peça	80
Leitura á primeira vista com transposição	20	Leitura á primeira vista com transposição	20	Leitura á primeira vista com transposição	20



ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO
DEGESE – Direção de Serviços Região Centro

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO
Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

404198

12^o Ano/8^o Grau

Objetivos Gerais

Preparação do aluno para um recital público, para o ensino superior.
Contacto com o exterior através de concursos, masterclasses, recitais, entre outros.
Maior autonomia e desenvolvimento das suas ideias musicais.
Pleno desenvolvimento da personalidade, da formação do caráter e da cidadania, através de uma reflexão consciente sobre os valores musicais, estéticos, morais e cívicos.
Desenvolver a capacidade para o trabalho e proporcionar, com base numa sólida formação geral, uma formação específica para a ocupação de um justo lugar na vida ativa.
Reforçar os hábitos de trabalho, individual e em grupo e favorecer o desenvolvimento de atitudes de reflexão metódica.

Objetivos Específicos

Consolidar as competências desenvolvidas anteriormente
Desenvolver e aperfeiçoar os elementos técnicos de forma a executar o repertório exigido
Apresentar-se em público com postura e nível musical adequados
Interpretar as obras respeitando a forma e estilo musical
Preparação de audições públicas
Capacidade para orientar o próprio estudo individual e seguir tendências e estéticas
Executar com rigor e sentido musical as diferentes dinâmicas
Frasear com clareza, expressividade e sentido musical
Capacidade de leitura de excertos de orquestra à primeira vista com transposição
O aluno deve, no final do ano letivo, dominar todas as escalas com respetivas escalas menores, escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Majores, menores, 7^a Dominante) com inversões de 3 e 4 notas, ter executado no mínimo 20 estudos e quatro peças (sonatas, concertos).

Programa

Todas as escalas com respetivas escalas menores, escala cromática com todas as articulações (sempre executando na máxima extensão possível), arpejos (Majores, menores, 7^a Dominante) com inversões de 3 e 4 notas.

Métodos: Ou outros de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

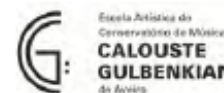
Compositor	Nome da obra	Editora
E. Paudert	Schule der Geläufigkeit und des Vortrags	Anton J. Benjamin
Eduard Müller	Etüden für Horn Heft 2	Hofheim Leipzig
Hermann Neuling	30 Spezial – Etüden für tiefes Horn	Pro Musica Verlag Leipzig
Henri Kling	40 Studies	International Music Company
C. Kopprasch	60 Studies	International Music Company
Gunther Schuller	Studies for Unaccompanied Horn	Oxford University Press
Joseph Rudolph Lewy	Zehn ausgewählte Etüden für Horn	7450b
Umberto Baccelli	16 Etudes caractéristiques	Gérald Billaudot
Maxime Alphonse	5 ^o e 6 ^o Cademos	Alphonse Leduc
Albin Frehse	34 Etüden für tiefes Horn	Veb Friederich Hofmeister Leipzig
Ricardo Matosinhos	12 Jazzy Etudes for Horn	Phoenix Music Publications
Ricardo Matosinhos	10 Jazzy Etudes for Horn (book 2)	Phoenix Music Publications
Joseph Mohr	Etüden	Hanz Pizka Edition
J. F. Gallay	Douze Etudes pour second cor	Alphonse Leduc

Peças: Ou outras de dificuldade equivalente ou superior, ao critério do professor

Compositor	Nome da obra	Editora
Richard Strauss	Konzert No. 1	Universal Editions
Camille Saint – Saëns	Morceau de Concert	Durand Edition Musicales
Jan Václav Slich-Giovanni Punto	Concerto No. 7	Philharmonic Orchestra Prague
Jan Václav Slich-Giovanni Punto	Concerto No. 5	Hans Pizka Edition
W. A. Mozart	Konzert in Es (nº2)	Bärenreiter
Bernhard Krol	Laudatio	Simrock Original Edition
Paul Hindemith	Sonata (1939)	Schott Music
Antonio Rosetti	Concerto in Eb Major	International Music Company
Frigyes Hidas	Concerto per Como	Editio Musica Budapest
Eurico Carrapatoso	Sweet Rústica	Editions BIM
Hermann Neuling	Bagatelle	Edition Pro Musica
Paul Dukas	Villanelle	Durand Edition Musicales
Vincent Persichetti	Parable for solo horn	Elkan-Vogel, Inc.
Joseph Haydn	Konzert nº1	Edition Breitkopf
Johann Wenzel Kalliwoda	Introduction and Rondo	Breitkopf & Härtel
Richard Strauss	Introduktion, Thema und Variationen	Edition Schott
François Devienne	Horn Concerto in C Major	Edition KaWe - Amsterdam
Gioacchino Rossini	Prélude, Thème et Variations	Gérard Billaudot Éditeur
Franz Danzi	Konzert E-Dur	Veb Musik Leipzig
Malcolm Arnold	Fantasy for Horn	Faber Music
António Victorino DAlmeida	Casamento à moda antiga	Ava Musical Editions
Lars – Erik Larsson	Concertino	AB Carl Musiförlag, Stockholm
Kerry Turner	Sonata for Horn and Piano	Zde Horn Music
Robert Schumann	Adagio und Allegro	Edition Breitkopf
Jean Francaix	Divertimento	Éditions Musicales Transatlantiques
Henri Busser	Cantecor	Alphonse Leduc
S. R. Mercadante	Concerto	Edizioni Curci

Provas trimestrais: (200 pontos) O repertório executado em prova de avaliação não pode ser apresentado noutras provas, com exceção da prova global.

1º Período		2º Período		3º Período (Recital)	
2 estudos (sorteados entre 3 apresentados)	60	2 estudos (sorteados entre 3 apresentados)	60	Três peças de carácter contrastante apresentadas pelo aluno	
2 peças	120	2 peças	120	Organização e preparação do recital	15
Leitura á primeira vista com transposição	20	Leitura á primeira vista com transposição	20	Conhecimento e domínio estilístico das obras	85
				Domínio técnico do(s) instrumento(s)	85
				Presença e postura em palco	15



DEGEcE - Direção de Serviços Região Centro

ESCOLA ARTÍSTICA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, AVEIRO

404198

Departamento Curricular: INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO

Grupo disciplinar: TROMPA
2023/2024

Nota: * Três peças de carácter contrastante apresentadas pelo aluno, podendo uma delas constar do programa de 6º ou 7º grau. As restantes deverão constar do programa de 8º grau.

O Recital de conclusão do curso secundário é de carácter obrigatório; a não comparência injustificada determina a retenção no respetivo grau à disciplina

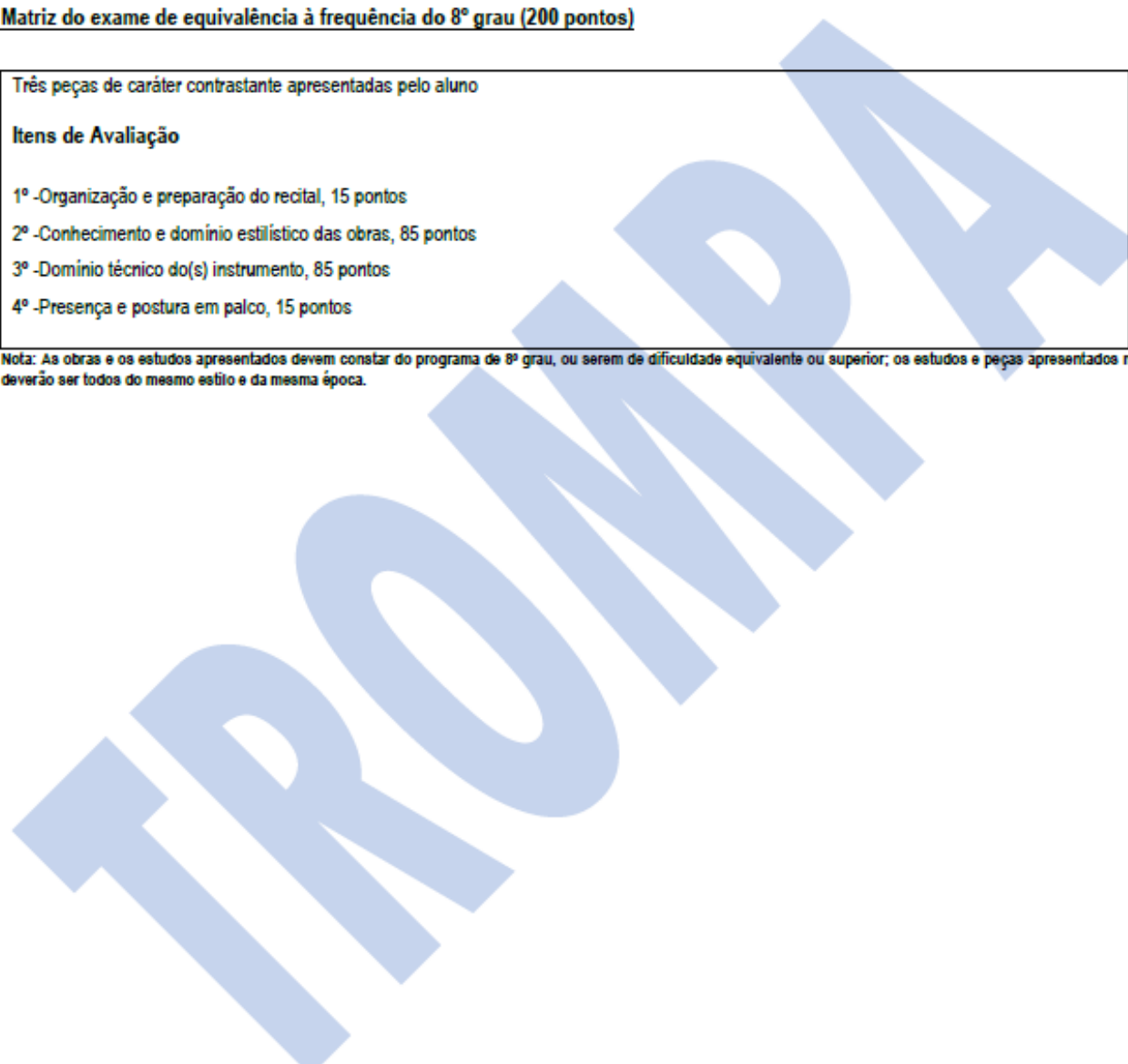
Matriz do exame de equivalência à frequência do 8º grau (200 pontos)

Três peças de carácter contrastante apresentadas pelo aluno

Itens de Avaliação

- 1º -Organização e preparação do recital, 15 pontos
- 2º -Conhecimento e domínio estilístico das obras, 85 pontos
- 3º -Domínio técnico do(s) instrumento, 85 pontos
- 4º -Presença e postura em palco, 15 pontos

Nota: As obras e os estudos apresentados devem constar do programa de 8º grau, ou serem de dificuldade equivalente ou superior; os estudos e peças apresentados não deverão ser todos do mesmo estilo e da mesma época.



Anexo E - Plano Curricular de Trompa do Conservatório de Guimarães



PLANO CURRICULAR DE DISCIPLINA INSTRUMENTO - TROMPA

ANO LETIVO 2020 / 2021

SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**

2020/2021

CURSO BÁSICO DE MÚSICA

1º CICLO | INICIAÇÃO - 1º, 2º e 4º ANOS

Programa Mínimo Anual	Competências Específicas	Conteúdos Programáticos
✓ 6 Unidades	Postura ao instrumento Respiração	<ul style="list-style-type: none"> • Adoção de uma postura correta e confortável de acordo com o crescimento do aluno. • Aperfeiçoamento da respiração diafragmática
	Capacidade de reprodução do texto musical: - Coordenação - Perceção e técnica musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da leitura da clave de sol; • Coordenação entre o movimento do ar e a articulação da língua. • Perceção e execução correta das obras aprendidas;
	Capacidade de apreensão e auto correção	<ul style="list-style-type: none"> • Aprendizagem de organização e método de estudo individual; • Desenvolvimento da autonomia na leitura das obras;
	Segurança na execução musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da capacidade de memorização e apresentação em público;
	Adequação ao estilo e estética musical	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecimento e execução de diferentes tipos de articulação e de dinâmica; • Desenvolvimento do sentido frásico e rítmico;
	Conhecimento das diferentes potencialidades tímbricas do instrumento	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecimento do instrumento e desenvolvimento da qualidade do som produzido;

PROVAS TRIMESTRAIS: 100%

1º Período	2º Período	3º Período
2 Unidades: 50% + 50%	2 Unidades: 50% + 50%	2 Unidades: 50% + 50%
<p>- A classificação da prova de avaliação trimestral tem um peso de 15% na nota final do período. N.B.: Os alunos estão dispensados da prova trimestral de avaliação à disciplina de instrumento, no primeiro período que frequentam o curso, independentemente do período e ano em que se inscrevem.</p>		



SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**
2020/2021

PROVAS TRIMESTRAIS: 100%

1º PERÍODO	- 1 Unidade	50%
	- 1 Unidade	50%
2º PERÍODO	- 1 Unidade	50%
	- 1 Unidade	50%
3º PERÍODO	- 1 Unidade	50%
	- 1 Unidade	50%
<p>- A classificação da prova de avaliação trimestral tem um peso de 15% na nota final do período.</p> <p>N.B.: Os alunos estão dispensados da prova trimestral de avaliação à disciplina de instrumento, no primeiro período que frequentam o curso, independentemente do período e ano em que se inscrevem.</p>		

SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**

2020/2021

2º CICLO – 5º e 6º ANOS

Programa Mínimo Anual	Competências Específicas	Conteúdos Programáticos
✓ Escalas maiores até 2 alterações, - Relativas menores - Arpejos maiores e menores ✓ 9 Estudos ✓ 3 Peças	Postura ao instrumento Respiração	<ul style="list-style-type: none"> Adoção de uma postura correta e confortável de acordo com o crescimento do aluno. Aperfeiçoamento da respiração diafragmática
	Capacidade de reprodução do texto musical: - Coordenação - Perceção e técnica musical	<ul style="list-style-type: none"> Desenvolvimento da leitura da clave de sol; Coordenação entre o movimento do ar e a articulação da língua. Perceção e execução correta das obras aprendidas;
	Capacidade de apreensão e auto correção	<ul style="list-style-type: none"> Aprendizagem de organização e método de estudo individual; Desenvolvimento da autonomia na leitura das obras;
	Segurança na execução musical	<ul style="list-style-type: none"> Desenvolvimento da capacidade de memorização e apresentação em público;
	Adequação ao estilo e estética musical	<ul style="list-style-type: none"> Conhecimento e execução de diferentes tipos de articulação e de dinâmica; Desenvolvimento do sentido frásico e rítmico;
	Conhecimento das diferentes potencialidades tímbricas do instrumento	<ul style="list-style-type: none"> Conhecimento do instrumento e desenvolvimento da qualidade do som produzido;

PROVAS TRIMESTRAIS: 100%

	5º ANO / 1º GRAU		6º ANO / 2º GRAU	
1º PERÍODO	- 1 Escala Maior ou exercício equivalente	25%	- 1 Escala maior até 2 alterações	25%
	- 1 Estudo	25%	- Relativa menor	
	- 1 Peça	50%	- Arpejo maior e menor	
	* Prova com facultativo		- 2 Estudos dos quais será sorteado 1	55%
			- 1 Peça	50%
2º PERÍODO	- 1 Escala Maior ou exercício equivalente	25%	- 1 Escala maior até 2 alterações	25%
	- 1 Estudo	25%	- Relativa menor	
	- 1 Peça	50%	- Arpejo maior e menor	
			- 2 Estudos dos quais será sorteado 1	25%
			- 1 Peça	50%
3º PERÍODO	- 1 Escala Maior ou exercício equivalente	25%	- 1 Escala maior até 2 alterações	25%
			- Relativa menor	


SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: TROMPA
2020/2021

	<ul style="list-style-type: none"> - 1 Estudo - 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> 25% 50% 	<ul style="list-style-type: none"> - Arpejo maior e menor - Escala cromática - 2 Estudos dos quais será sorteado 1 - 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> 25% 50%
<p>- A classificação da prova de avaliação trimestral tem um peso de 20% na nota final do período.</p> <p>No 3º período será realizada uma <u>Prova Global</u> à disciplina de Instrumento para os alunos do 6º ano de escolaridade/2º grau. O peso desta prova é de 20% da nota final da disciplina.</p>				


 SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
 DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**
 2020/2021

3º CICLO – 7º ANO

Programa Mínimo Anual	Competências Específicas	Conteúdos Programáticos
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Escalas maiores até 3 alterações, - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Escalas cromáticas - Inversões de 3 sons ✓ 9 Estudos ✓ 3 Peças 	Postura ao instrumento Respiração	<ul style="list-style-type: none"> • Reforço de uma postura correta e confortável de acordo com o crescimento do aluno. • Aperfeiçoamento da respiração diafragmática
	Capacidade de reprodução do texto musical: - Coordenação - Perceção e técnica musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da agilidade e velocidade; • Coordenação entre a velocidade do ar e a língua. Perceção e execução correta das obras aprendidas; • Conhecimento das tonalidades maiores, menores e respetivos acordes e arpejos;
	Capacidade de apreensão e auto correcção	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da autonomia na organização e método de estudo individual; • Desenvolvimento da autonomia na leitura das obras;
	Segurança na execução musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da capacidade de memorização e apresentação em público;
	Adequação ao estilo e estética musical	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecimento e execução dos vários tipos de articulação e sua relação com a dinâmica, de acordo com o estilo e compositor; • Conceito de frase e forma musical – reconhecimento nas obras aprendidas; • Consciencialização das diferenças de género, estilo e compositor;
	Conhecimento das diferentes potencialidades tímbricas do instrumento	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento de uma relação mais íntima com o instrumento e suas possibilidades sonoras;

PROVAS TRIMESTRAIS: 100%

7º ANO / 3º GRAU		
1º PERÍODO	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 3 alterações sorteada no momento da prova - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Escala cromática - Inversões de 3 sons 	25%
	<ul style="list-style-type: none"> • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 	25%
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Leitura à 1ª vista 	10%
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Peça 	40%
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 3 alterações sorteada no momento da prova - Relativas menores 	25%

SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: TROMPA

2020/2021

2º PERÍODO	<ul style="list-style-type: none"> - Arpejos maiores e menores - Escala cromática - Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 1 Peça 	25% 10% 40%
3º PERÍODO	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 3 alterações sorteada no momento da prova - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Escala cromática - Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 1 Peça 	25% 25% 10% 40%
<p>- A classificação da prova de avaliação trimestral tem um peso de 25% na nota final do período.</p>		

3º CICLO | 8º e 9º ANOS

Programa Mínimo Anual	Competências Específicas	Conteúdos Programáticos
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Escalas maiores até 6 alterações, preferencialmente em 2 oitavas. - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Arpejo de 7ª dominante - Escalas cromáticas - Inversões de 3 sons - Inversões de 4 sons ✓ 9 Estudos ✓ 3 Peças ✓ 3 Andamentos de Concerto ou Sonata 	Postura ao instrumento	<ul style="list-style-type: none"> • Reforço de uma postura correta e confortável de acordo com o crescimento do aluno. • Aperfeiçoamento da respiração diafragmática
	Capacidade de reprodução do texto musical:	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da agilidade e velocidade; • Coordenação entre a velocidade do ar e a língua. Perceção e execução correta das obras aprendidas; • Conhecimento das tonalidades maiores, menores e respetivos acordes e arpejos;
	Capacidade de apreensão e auto correcção	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da autonomia na organização e método de estudo individual; • Desenvolvimento da autonomia na leitura das obras;
	Segurança na execução musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da capacidade de memorização e apresentação em público;
	Adequação ao estilo e estética musical	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecimento e execução dos vários tipos de articulação e sua relação com a dinâmica, de acordo com o estilo e compositor; • Conceito de frase e forma musical – reconhecimento nas obras aprendidas; • Consciencialização das diferenças de género, estilo e compositor;
Conhecimento das diferentes	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento de uma relação mais 	

SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: TROMPA

2020/2021

	potencialidades tímbricas do instrumento	íntima com o instrumento e suas possibilidades sonoras;
--	--	---


PROVAS TRIMESTRAIS: 100%

	8º ANO / 4º GRAU		9º ANO / 5º GRAU	
1º PERÍODO	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 4 alterações sorteada no momento da prova, preferencialmente em 2 oitavas. - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Escala cromática - Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 1 Peça 	25%	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 5 alterações sorteada no momento da prova, preferencialmente em 2 oitavas. - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Arpejo de 7ª dominante - Escala cromática - Inversões de 3 sons - Inversões de 4 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 2 Peças das quais será sorteada 1. 	25%
2º PERÍODO	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 4 alterações sorteada no momento da prova preferencialmente em duas oitavas. - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Escala cromática - Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 1 Peça 	25%	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 6 alterações sorteada no momento da prova, preferencialmente em duas oitavas. - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Arpejo de 7ª dominante - Escala cromática - Inversões de 3 sons - Inversões de 4 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 2 Peças das quais será sorteada 1 	25%
3º PERÍODO	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 4 alterações sorteada no momento da prova, 	25%	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Escala maior até 6 alterações sorteada no momento da prova, 	25%

SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: TROMPA

2020/2021

	<p>preferencialmente em duas oitavas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Escala cromática - Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 1 Peça 	<p>25%</p> <p>10%</p> <p>40%</p>	<p>preferencialmente em duas oitavas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Relativas menores - Arpejos maiores e menores - Arpejo de 7ª dominante - Escala cromática - Inversões de 3 sons - Inversões de 4 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista • 2 Peças das quais será sorteada 1. 	<p>25%</p> <p>10%</p> <p>40%</p>
<p>- A classificação da prova de avaliação trimestral tem um peso de 25% na nota final do período.</p> <p>- No 3º período será realizada uma <u>Prova Global</u> às disciplinas de Instrumento e de Formação Musical para os alunos do 9º ano de escolaridade/5º grau. O peso desta prova é de 30% da nota final da disciplina. Para os alunos que completam o Curso Básico em regime articulado no Conservatório, a prova global substitui a prova de acesso ao Curso Secundário de Música.</p>				


 SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
 DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: TROMPA
 2020/2021

CURSO SECUNDÁRIO – 10º e 11º ANOS

Programa Mínimo Anual	Competências Específicas	Conteúdos Programáticos
<ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Escalas maiores até 7 alterações, preferencialmente em 2 oitavas</i> - <i>Relativas menores</i> - <i>Arpejos maiores e menores</i> - <i>Arpejo de 7ª dominante</i> - <i>Escalas cromáticas</i> - <i>Escalas por terceiras</i> - <i>Inversões de 3 sons</i> - <i>Inversões de 4 sons</i> ✓ <i>9 Estudos</i> ✓ <i>3 Excertos orquestrais</i> ✓ <i>6 Peças (1 das quais será a solo)</i> 	Postura ao instrumento	<ul style="list-style-type: none"> • Reforço de uma postura correta e confortável de acordo com o crescimento do aluno. • Aperfeiçoamento da respiração diafragmática
	Capacidade de reprodução do texto musical: <ul style="list-style-type: none"> - Coordenação - Percepção e técnica musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da agilidade, velocidade e resistência; • Desenvolvimento da técnica digital; • Desenvolver as capacidades técnicas e de afinação; • Percepção e execução correta e segura das obras aprendidas;
	Capacidade de apreensão e auto correção	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da autonomia na organização e método de estudo individual; • Desenvolvimento da autonomia na leitura e interpretação musical nas obras aprendidas; • Desenvolvimento da autonomia na resolução de problemas que se colocam à execução pianística; • Aprofundamento e enriquecimento do espírito crítico; • Estímulo da criatividade na procura de mecanismos para resolução dos diversos desafios que as obras apresentam;
	Segurança na execução musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da capacidade de memorização e apresentação em público;
	Adequação ao estilo e estética musical	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento do conhecimento e execução dos vários tipos de articulação e sua relação com a dinâmica, de acordo com o estilo e compositor; • Conceito de frase, forma e estrutura harmónica – reconhecimento nas obras aprendidas; • Capacidade de análise e contextualização das obras; • Consciencialização das diferenças de género, estilo e compositor;
	Conhecimento das diferentes potencialidades tímbricas do instrumento	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento de uma relação mais íntima com o instrumento e suas possibilidades sonoras; • Desenvolvimento da qualidade do som produzido;


 SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
 DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**

2020/2021

	- Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Leitura à 1ª vista 2 Peças	3 2 12	- Inversões de 3 sons • 2 Estudos dos quais será sorteado 1 • 1 Excerto orquestral • 2 Peças	3 2 12
- A classificação da prova de avaliação tem um peso de 30% na nota final do período.				

CURSO SECUNDÁRIO | 12º ANO

Programa Mínimo Anual	Competências Específicas	Conteúdos Programáticos	
<ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Escalas maiores até 7 alterações, preferencialmente em 2 oitavas</i> - <i>Relativas menores</i> - <i>Arpejos maiores e menores</i> - <i>Arpejo de 7ª dominante</i> - <i>Escalas cromáticas</i> - <i>Escalas por terceiras</i> - <i>Inversões de 3 sons</i> - <i>Inversões de 4 sons</i> ✓ <i>9 Estudos</i> ✓ <i>6 Excertos orquestrais</i> ✓ <i>6 Peças (1 das quais deverá ser de autor Português)</i> ✓ <i>3 Andamentos de Sonata ou Concerto</i> 	Postura ao instrumento	<ul style="list-style-type: none"> • Reforço de uma postura correta e confortável de acordo com o crescimento do aluno. • Aperfeiçoamento da respiração diafragmática 	
	Capacidade de reprodução do texto musical:	<ul style="list-style-type: none"> - Coordenação - Percepção e técnica musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da agilidade, velocidade e resistência; • Desenvolvimento da técnica digital; • Desenvolver as capacidades técnicas e de afinação • Percepção e execução correta e segura das obras aprendidas;
	Capacidade de apreensão e auto correção		<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da autonomia na organização e método de estudo individual; • Desenvolvimento da autonomia na leitura e interpretação musical nas obras aprendidas; • Desenvolvimento da autonomia na resolução de problemas que se colocam à execução pianística; • Aprofundamento e enriquecimento do espírito crítico; • Estimulo da criatividade na procura de mecanismos para resolução dos diversos desafios que as obras apresentam;
	Segurança na execução musical		<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento da capacidade de memorização e apresentação em público;
	Adequação ao estilo e estética musical		<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento do conhecimento e execução dos vários tipos de articulação e sua relação com a dinâmica, de acordo com o estilo e compositor; • Conceito de frase, forma e estrutura harmónica – reconhecimento nas obras aprendidas; • Capacidade de análise e contextualização das obras; • Consciencialização das diferenças de género, estilo e compositor;
	Conhecimento das diferentes potencialidades tímbricas do instrumento		<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento de uma relação mais íntima com o instrumento e suas possibilidades sonoras; • Desenvolvimento da qualidade do som produzido;


 SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
 DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**
 2020/2021

PROVAS TRIMESTRAIS: 20 Valores

12º ANO / 8º GRAU		
PROVA GLOBAL	- Recital com programa à escolha, de carácter e estilo contrastantes, com duração aproximada de 30 minutos.	20
- A classificação da Prova Global tem um peso de 40% do cálculo da classificação de frequência da disciplina.		

METODOLOGIAS E ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS

1. Utilizar metodologias didático-pedagógicas adequadas;
2. Demonstrar capacidade de adaptação e de adequação da planificação e das estratégias de ensino e aprendizagem à situação em sala de aula;
3. Promover a aquisição integrada de métodos de estudo e estimular o trabalho autónomo e cooperativo dos alunos;
4. Cumprir com o máximo rigor os objetivos propostos;
5. Desenvolver uma relação afetivo-pedagógica;
6. Estabelecer relações positivas com os alunos, proporcionando um ambiente favorável ao seu bem estar e ao seu desenvolvimento afetivo, emocional e social;
7. Demonstrar capacidade de comunicação;
8. Proporcionar aos alunos iguais oportunidades de participação, facilitando a sua integração e prevenindo situações de isolamento ou desmotivação;
9. Promover a adaptação de regras de convivência, colaboração, respeito solidário e trabalho colaborativo entre todos os alunos;
10. Desenvolver ações adequadas para a manutenção da disciplina na sala de aula;
11. Sensibilizar os alunos para a importância do conhecimento e cultura numa futura integração profissional no desempenho de capacidades.

AValiação Formativa

1. A avaliação formativa configura-se num processo de verificação contínua e sistemática dos domínios cognitivo e socio afetivo dos alunos.
2. A avaliação formativa visa a regulação de todo o processo de ensino e aprendizagem. Como tal, recorre-se a uma variedade de instrumentos de recolha de informação, conforme a natureza das aprendizagens e dos contextos em que estas se desenvolvem.

Competências Gerais

Domínios	Indicadores
DOMÍNIO COGNITIVO <i>Conteúdos programáticos</i> (competências específicas)	<ul style="list-style-type: none"> • Resultados em momentos de avaliação; • Resultados dos trabalhos propostos; • Desempenho em contexto de aula; • Perceção e técnica musical; • Coordenação motora; • Capacidade de auto regulação; • Transferir e aplicar conhecimentos adquiridos a novos contextos; • Criatividade.
DOMÍNIO SÓCIO AFETIVO (atitudes e valores)	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de organização e responsabilidade; • Interesse, empenho e participação do aluno; • Relação interpessoal; • Cooperação e dinâmica de grupo; • Cumprimento das normas e regulamento estipulado; • Autonomia e aplicação dos métodos de estudo.

Competências Específicas

Instrumento	
Percussão	Metais
<ul style="list-style-type: none"> • Postura ao instrumento; • Afinação; • Sonoridade; • Segurança na execução musical; • Adequação ao estilo e estética musical; • Capacidade de reprodução do texto musical. 	<ul style="list-style-type: none"> • Postura ao instrumento; • Respiração; • Afinação; • Sonoridade; • Segurança na execução musical; • Adequação ao estilo e estética musical; • Capacidade de reprodução do texto musical.


 SMG - CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES
 DEPARTAMENTO DE METAIS E PERCUSSÃO | DISCIPLINA: **TROMPA**
 2020/2021

AVALIAÇÃO SUMATIVA

1. A avaliação sumativa incide sobre as aprendizagens e competências musicais dos alunos e tem como referência os planos curriculares de disciplina;
2. No 3º período será realizada uma Prova Global à disciplina de Instrumento para os alunos do 6º ano de escolaridade/2º grau. O peso desta prova é de 20% da nota final da disciplina;
3. No 3º período será realizada uma Prova Global às disciplinas de Instrumento e de Formação Musical para os alunos do 9º ano de escolaridade/5º grau. O peso desta prova é de 30% da nota final da disciplina;
4. No 3º período será realizada uma Prova Global às disciplinas de Instrumento (no Curso de Instrumento) ou Formação Musical (no Curso de Formação Musical) para os alunos do 12º ano de escolaridade/8º grau. O peso desta prova é de 40% do cálculo da classificação de frequência da disciplina;
5. Os alunos de iniciação realizam provas de avaliação nos 3º e 4º anos. Os alunos estão dispensados da prova trimestral de avaliação à disciplina de instrumento, no primeiro período que frequentam o curso, independentemente do ano em que se inscrevem.

Avaliação e Classificação

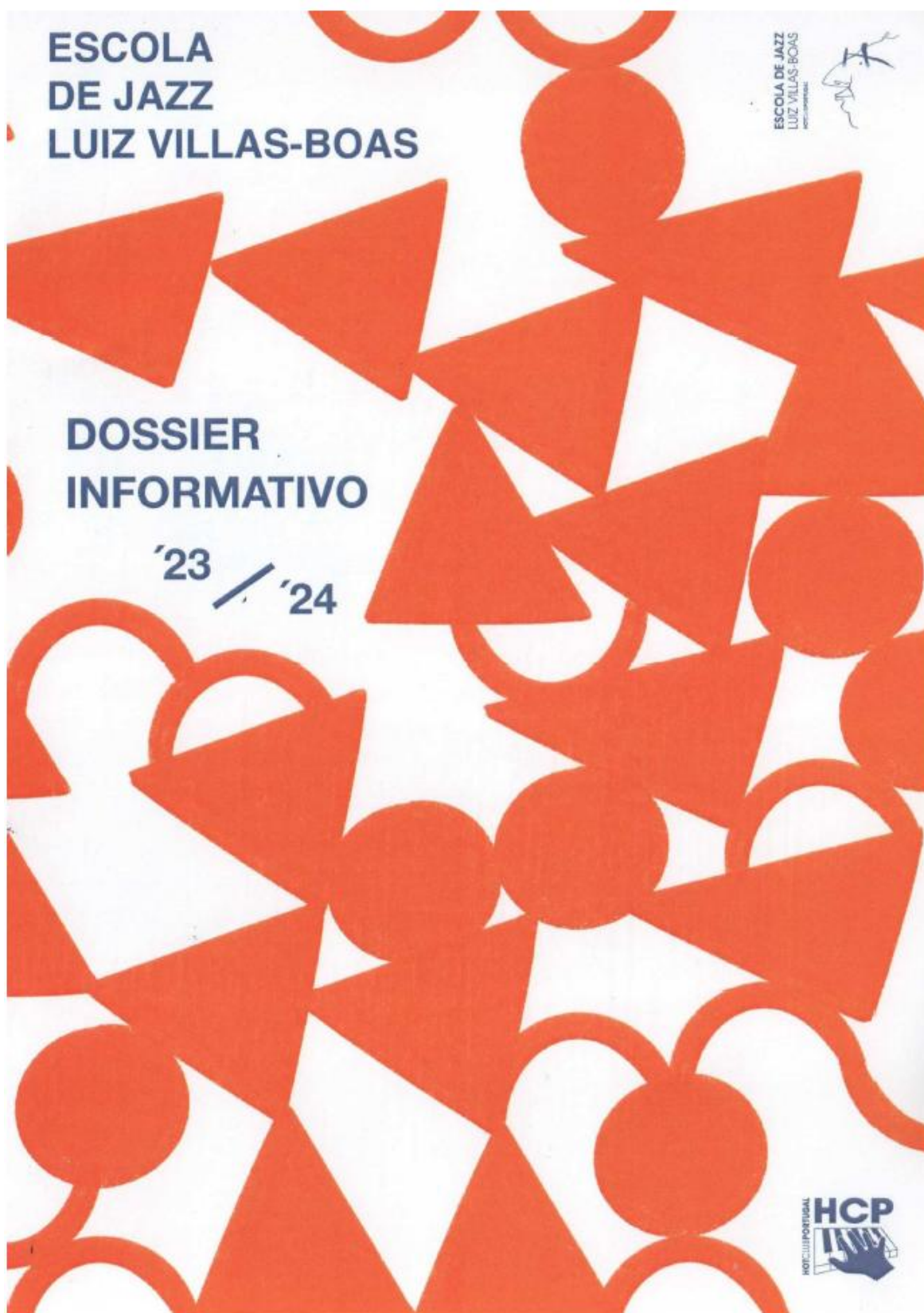
Nível de Ensino	Níveis de classificação
Iniciação Musical - 1 ciclo	Classificação Qualitativa
Curso Básico - 2º e 3º ciclo	Classificação de 1 a 5
Curso Secundário	Classificação de 0 a 20

Nomenclatura de Classificação

Percentagem	Classificação Qualitativa	Níveis	Valores
0 - 19%	Fraco	Nível 1	0 - 7
20 - 49%	Não Satisfaz	Nível 2	8 - 9
50 - 69%	Satisfaz	Nível 3	10 - 13
70 - 89%	Satisfaz Bastante	Nível 4	14 - 17
90 - 100%	Excelente	Nível 5	18 - 20

Domínios	Percentagem			
	1º Ciclo	2º Ciclo	3.º Ciclo	Secundário
Domínio cognitivo	55%	65%	70%	85%
Atitudes e Valores	45%	35%	30%	15%

Anexo F - Plano Curricular da Escola de Jazz Luiz Villas-Boas



DISCIPLINAS - CURSO REGULAR

1º - 2º - 3º ano

Instrumento - Conceitos técnicos e de linguagem em formato de grupo para o 1º e 2º ano (3 a 4 alunos), e regime individual para o 3º ano (20 aulas no ano lectivo).

Nível de iniciação - Alguns candidatos ficam colocados em iniciação de modo a adquirirem e consolidarem conhecimentos que permitam transitar para o 1º ano e assim estarem aptos para as aulas de grupo (laboratório de instrumento e combo).

A transição para nível I depende do parecer do professor, no final do ano lectivo.

Combo - Aula de conjunto, constituída por formações que podem ir de 4 a 8 elementos, para trabalhar/executar repertório.

História do Jazz* - Os estilos, histórias e figuras mais importantes da história do jazz, desde as suas origens até aos anos 60.

História do Jazz Contemporâneo* - Os estilos, histórias e figuras mais importantes do jazz contemporâneo, partindo das vanguardas dos anos 60 e 70, até aos dias de hoje.

Teoria - Conceitos, análise e estudo de harmonia jazz, teoria musical e solfejo.

Treino Auditivo - Aula de formação, reconhecimento e análise auditiva: ditados melódicos, rítmicos e harmónicos, transcrições, cantar a vozes, intervalos, escalas, modos, acordes, entre outros.

Música do Sec. XX e XXI - só 3º Ano - (ver pág.9)

* as duas Histórias de Jazz terão de ser frequentadas algures nos 3 primeiros anos do curso regular (HJ seguida de HJC ou as duas em simultâneo).

4º ano – Variante Jazz

Instrumento - Conceitos técnicos e de linguagem em regime individual (20 aulas no ano lectivo).

Combo Temático - Aula de conjunto, constituída por formações que podem ir de 4 a 8 elementos, para trabalhar/executar repertório.

Composição e Arranjo - Conceitos e noções de arranjo para pequenas e grandes formações.

Ritmo - Estudo aprofundado da componente rítmica da linguagem jazz.

Música do Sec. XX e XXI - (ver pág.9)

4º ano – Variante outras Músicas

Instrumento - Conceitos técnicos e de linguagem em regime individual (20 aulas no ano lectivo).

Noções básicas de songwriting, arranjos e composição - Conceitos básicos para escrita de canções, composição e arranjos, adaptados ao formato canção. Aula teórico-prática.

Introdução à comunicação e produção visual - Noções básicas de comunicação, promoção, fotografia e vídeo e como aplicá-las de forma criativa.

Noções básicas de som - Conceitos básicos de captação, mistura, edição, software, hardware e produção em estúdio.

Música do Sec. XX e XXI - (ver pág.9)

3º ano / 4º ano - qualquer variante

Música do Sec. XX e XXI - Erudito** - São abordados algumas das principais figuras, estéticas e tendências da música erudita nos séc XX e XXI, não esquecendo a sua relação com jazz e eventualmente com outros estilos também.

Música do Sec. XX e XXI - Pop e Rock** - São abordados algumas das principais figuras e tendências da pop e do rock, não esquecendo a sua relação com jazz e eventualmente com outros estilos também.

** para a conclusão do Curso Regular os alunos deverão ter uma duas Músicas do Sec. XX e XXI, concluídas. Estas disciplinas terão de ser frequentadas no 3º ou no 4º ano (qualquer das variantes).

Os alunos interessados poderão frequentar as duas disciplinas (no caso de haver vaga na turma pretendida).

Todos os anos (qualquer matrícula ou variante)

Disciplinas Opcionais - Propostas pelos nossos professores e que visam complementar o plano curricular. Funcionam em regime semestral ou anual, sempre com o limite mínimo de 3 alunos e com temáticas variadas.

Não fazendo parte do plano curricular, são pagas fora do plano anual da propina

Semana de Actividades - Durante 2 semanas (uma em cada semestre), as aulas regulares (curso regular e curso livre) são substituídas por actividades/masterclasses propostas pelos nossos professores e/ou convidados.

Masterclasses/Residências - Contacto com músicos nacionais e estrangeiros.

- Faz parte do Plano de Estudos de todos os cursos a participação de todos os alunos nas semanas de actividades, workshops, masterclasses e residências que a Escola organiza regularmente com músicos, nacionais e estrangeiros.

Nas semanas de actividades não há aulas do curso regular nem de curso livre, nem é possível a utilização das salas (para estudo ou ensaios) no horário das actividades.

CORPO DOCENTE

História do Jazz: Nemanja Delic

História do Jazz Contemporâneo: Luís Cunha

Música do Sec. XX e XXI - Erudito: Gonçalo Marques

Música do Sec. XX e XXI - Pop e Rock: João Roque

Teoria e Treino Auditivo: Miguel Barrosa, Luís Cunha, Nuno Ferreira, João Firmino, Jorge Moniz, Bruno Pernadas, Joel Silva, Pedro Viana

Composição e Arranjo: André Carvalho, Bruno Santos

Ritmo: Pedro Felgar, Pedro Viana

Introdução à Comunicação e Produção Visual: Mariana Santos e David Cachopo

Noções Básicas de Som e Estúdio: Luís Candeias e Miguel Barrosa

Noções Básicas de Songwriting, Arranjos e Composição: Joana Espadinha e João Firmino

Instrumento:

Bateria: Luís Candeias, Pedro Felgar, Bruno Pedroso, Joel Silva, Pedro Viana

Contrabaixo/Baixo-eléctrico: José Almeida, Francisco Brito, André Carvalho, Gonçalo Leonardo, André Rosinha

Piano: Luís Barrigas, João Bernardo, Margarida Campelo, Katerina L'Dokova, Samuel Gapp, Óscar Graça, Pedro Nobre, Isabel Rato, João Coelho

Guitarra: Miguel Barrosa, João Carreiro, Filipe Duarte, João Espadinha, Nuno Ferreira, João Firmino, Bruno Pernadas, João Roque, André Santos, Bruno Santos

Voz: Leonor Arnaut, Joana Espadinha, Marta Hugon, Joana Machado, Beatriz Nunes, Liliana Fartaria

Saxofone: João Capinha, Gonçalo Prazeres

Clarinete: Paulo Gaspar, Gonçalo Prazeres, João Capinha

Flauta: João Capinha

Trombone: Luís Cunha

Trompete: Luís Cunha, Gonçalo Marques, António Morais, Micael Pereira

Vibrafone: Paulo Santo

Combo: Luís Barrigas, Miguel Barrosa, João Bernardo, Francisco Brito, Margarida Campelo, João Carreiro, André Carvalho, Luís Cunha, Filipe Duarte, Nuno Ferreira, Gonçalo Leonardo, Joana Machado, Gonçalo Marques, Pedro Nobre, Bruno Pernadas, Gonçalo Prazeres, Isabel Rato, João Roque, Paulo Santo, Bruno Santos, Joel Silva, Pedro Viana.

Outros instrumentos serão analisados caso a caso (ex.: violino, violoncelo, etc).

PLANO DE ESTUDOS

CURSO REGULAR

Ano	Disciplinas	Hora Aula	Horas por Ano	Instrumento*
1º ano	História do Jazz ^(a)	1h30m	42h	1º e 2º ano - 28 aulas de 1h em formato Laboratório
	Teoria	1h	28h	
	Treino Auditivo	1h	28h	
	Instrumento *	1h	28h	
	Combo	1h30m	42h	
2º ano	História do Jazz Contemporâneo ^(a)	1h	28h	
	Teoria	1h	28h	
	Treino Auditivo	1h	28h	
	Instrumento	1h	28h	
	Combo	2h	56h	
3º ano	Teoria	1h	28h	3º ano - 20 aulas individuais
	Treino Auditivo	1h	28h	
	Instrumento	1h	20h	
	Combo Temático	2h	56h	

Variante Jazz

Variante Outras Músicas

4º ano	Composição e Arranjo	Introdução à comunicação e produção visual	1h	28h	4º ano - 20 aulas individuais
	Ritmo	Noções básicas de som e estúdio	1h	28h	
	Instrumento	Instrumento (programa adaptado à variante)	1h	20h	
	Combo Temático	Noções básicas de songwriting, arranjos e composição	2h	56h	

3º ano / 4º ano (qualquer variante)

Música do Sec. XX e XXI - Erudito ^(b)	1h	28h
Música do Sec. XX e XXI - Pop e Rock ^(b)	1h	28h

Para todas as disciplinas existem vários momentos de avaliação de presença obrigatória

* Nas aulas de instrumento do 1º ano, o aluno poderá ser colocado num regime de aulas individuais de 30 minutos para preparar o acesso ao 1º ano - **Iniciação**

^(a) As duas Histórias de Jazz terão de ser frequentadas algures nos 3 primeiros anos do curso regular (HJ seguida de HJC ou as duas em simultâneo)

^(b) Terão de ser frequentadas no 3º ou no 4º ano

Anexo G - Questionário do Estudo Prático - Aluno do 6.º grau

Não é possível editar as respostas

Estudo Prático - Alunos

Este questionário servirá como complementação para o estudo prático da investigação para o Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino da Música do aluno Samuel Martins Ferreira, que se intitula como "O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal".

* Indica uma pergunta obrigatória

Nome da Obra e Compositor *

Crazy Steps - Ricardo Matosinhos

Numa escala de 1 a 10, qual foi o grau de dificuldade interpretativa da obra? *

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Fácil	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Difícil

Numa escala de 1 a 10, qual foi o grau de interesse quando soube que iria trabalhar esta obra? *

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Pouco Interesse	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito Interesse

Considera que os elementos jazzísticos presentes na obra são difíceis de aprender? *

- Sim
- Não

Quais foram as maiores dificuldades que teve ao praticar a obra? *

Tercinas

Voltaria a trabalhar uma obra do mesmo género? *

- Sim
- Não
- Talvez

A obra foi sorteada ou escolhida para apresentar numa audição ou prova? *

- Sim
- Não

Quanto tempo levou para preparar a obra? *

1 mês

Sente-se satisfeito com o resultado final da obra, após praticar a mesma? *

- Sim
- Mais ou menos
- Não

Anexo H - Questionário do Estudo Prático - Aluno do 7.º grau

Não é possível editar as respostas

Estudo Prático - Alunos

Este questionário servirá como complementação para o estudo prático da investigação para o Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino da Música do aluno Samuel Martins Ferreira, que se intitula como "O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal".

* Indica uma pergunta obrigatória

Nome da Obra e Compositor *

Crazy Steps - Ricardo Matosinhos

Numa escala de 1 a 10, qual foi o grau de dificuldade interpretativa da obra? *

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Fácil	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Difícil

Numa escala de 1 a 10, qual foi o grau de interesse quando soube que iria trabalhar esta obra? *

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Pouco Interesse	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito Interesse

Considera que os elementos jazzísticos presentes na obra são difíceis de aprender? *

- Sim
- Não

Quais foram as maiores dificuldades que teve ao praticar a obra? *

Flexibilidade e saltos de intervalos

Voltaria a trabalhar uma obra do mesmo género? *

- Sim
- Não
- Talvez

A obra foi sorteada ou escolhida para apresentar numa audição ou prova? *

- Sim
- Não

Quanto tempo levou para preparar a obra? *

1 mês

Sente-se satisfeito com o resultado final da obra, após praticar a mesma? *

- Sim
- Mais ou menos
- Não

Enviado a 12/12/24, 16:32

Anexo I - Questionário do Estudo Prático - Professor

Não é possível editar as respostas

Estudo Prático - Professor

Este questionário servirá como complementação para o caso prático da investigação para o Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino da Música do aluno Samuel Martins Ferreira, que se intitula como "O Jazz e a sua Influência no Ensino da Trompa em Portugal".

* Indica uma pergunta obrigatória

Como classifica a dificuldade de lecionação das obras com carácter jazzístico? *

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Fácil	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Difícil

Considera importante a aprendizagem dos elementos jazzísticos no ensino da trompa? *

- Sim
 Não

Considera que os alunos tiveram interesse em aprender os elementos jazzísticos presentes nas obras? *

- Sim
 Mais ou menos
 Não

Quais foram as maiores dificuldades ao lecionar estas obras com elementos jazzísticos? *

Ritmo

Indique 3 competências de aprendizagem que podem ser desenvolvidas através do estudo de obras com carácter jazzístico. *

Ritmo, estilo, dinâmicas

Em que altura considera que os alunos estão aptos para aprender os elementos deste género musical? *

- Iniciação
- 2.º ciclo (1.º e 2.º graus)
- 3.º ciclo (3.º, 4.º e 5.º graus)
- Secundário (6.º, 7.º e 8.º graus)

Acredita que futuramente haverá uma maior integração da trompa nos currículos de Jazz nas escolas de música, e possivelmente no mercado de trabalho do Jazz? *

- Sim
- Não
- Talvez

Enviado a 12/12/24, 16:26