

8 Práticas Jazzísticas no Ensino do Clarinete

Paulo Gaspar e Eduardo Lopes

Introdução

Com a chegada da estética do jazz ao ensino superior português e consequente integração das suas especificidades nas metodologias de ensino da música, é oportuno questionar a relação entre o ensino tradicional de instrumento e o ensino de instrumento jazz. Neste artigo iremos abordar de que forma as “práticas jazzísticas” poderão ser um conjunto relevante de ferramentas a integrar no ensino tradicional do clarinete. Como ponto de partida indicar-se-ão algumas das principais diferenças estéticas e culturais entre os géneros afro-americanos e o cânone dos géneros de tradição europeia. Por outro lado, e numa perspectiva inclusiva, analisaremos o método para ensino do clarinete da autoria de Benny Goodman publicado em 1942 – sendo Goodman reconhecido internacionalmente como um dos melhores exemplos de um clarinetista multifacetado. Observa-se também que a forma como o músico de jazz aborda o estudo do seu instrumento, em especial a nível da exploração de materiais melódicos, harmónicos e rítmicos poderá ser de grande importância para o ensino tradicional do clarinete bem como para a abordagem

(estudo/interpretação) do seu repertório tradicional. Ao integrar estas práticas, o clarinetista não só ficará equipado com um espectro mais largo de exercícios para o estudo do seu instrumento, bem como incorporará no seu dia-a-dia o estudo da sempre tão “inacessível” improvisação.

Diferentes pontos de partida

Começemos por abordar alguns clichés que estão associados à música de tradição erudita e seus similares associados à *folk music* afro-americana - que engloba o jazz. Doug Goodkin (2004), no seu livro **Now's The Time Teaching Jazz to all Ages** apresenta uma análise de conteúdo às diferenças estéticas (Quadro 1) comparando algumas diferenças entre a música de tradição erudita e as músicas de raiz afro-americanas (em especial ao género musical que é habitualmente apelidado de *mainstream jazz*).

Quadro 1. Diferenças Estéticas

European-American Art Music	African-American Folk Music
1. Beat	1. Offbeat
2. Straight rhythm	2. <i>Swing</i> rhythm
3. Head tone in singing	3. Chest tone
4. Clear timbre	4. Mixed timbre (growls buzz, etc.)
5. Precise articulation	5. Relaxed articulation
6. Long melodic lines (Gregorian chant)	6. Short phrases (riffs)
7. Polyphony	7. Polyrhythm
8. I-V	8. I-IV
9. Variation	9. Repetition
10. Composition	10. Improvisation
11. Interpretation	11. Self-expression
12. Written	12. Oral
13. Individual (composer, virtuoso)	13. Communal
14. Serious	14. Playful
15. Select participation	15. Complete participation
16. Polite detached audience	16. Involved, responsive audience
17. Formal study, separated from daily life	17. Informal, integrated with daily life
18. Dance incidental	18. Dance essential
19. Absolute music	19. Story
20. Conceptual meaning	20. Emotional meaning
21. Linear time conception	21. Circular time conception
22. Vertical (ascending)	22. Horizontal (gettin' down)
23. Spirit	23. Soul

Apesar destas diferenças estéticas, ao longo da história da música as influências de certa música não erudita no seio da música erudita tem sido uma constante. Foram muitos os compositores que fundiram as duas tradições, ultrapassando barreiras estilísticas e provando a sua compatibilidade. Além dos aspectos estéticos que são intrínsecos nas diversas “músicas do mundo”, também a improvisação (embora pouco frequente na música “escrita”) tem merecido muito interesse de intérpretes consagrados. De facto, a música erudita tem absorvido diversas influências de diferentes músicas populares dos “quatro cantos do mundo”. O jazz tem sido reconhecido como um dos géneros musicais que mais facilmente faz a ponte entre as tradições erudita e não erudita, sendo inúmeros os casos de compositores e obras que ilustram este facto. Não podendo deixar de assinalar que a influência da música popular no seio da música erudita é secular, o processo de mistura do jazz com a música erudita foi iniciado nos anos 20 do século XX e mantém-se até hoje.

Importantes figuras do panorama erudito mundial, tais como Vladimir Horowitz, Francis Poulenc, Walter Gieseking, e Arturo Toscanini, eram visitas frequentes dos clubes de jazz da rua 52 em Nova Iorque. Todos eles iam maravilhar-se com os músicos de jazz da altura, entre os quais o prodigioso pianista Art Tatum, cujo brilhantismo musical lhes parecia quase sobre-humano (Gelly 2000). Tendo em conta estes exemplos, não será de estranhar que muitos compositores tenham sido e sejam

influenciados por elementos característicos do jazz no seu processo de composição.

Por outro lado observa-se que, conscientes do valor estético do jazz bem como da sua importância social, compositores integraram aspectos do jazz também em obras para orquestra sinfónica. Como exemplos disto temos: George Gershwin em *American in Paris*, *Porgy and Bess* e em especial na *Rhapsody in Blue* (referida nos jornais da época como uma rapsódia de jazz); Rolf Liebermann no *Concerto for Band and Symphony Orchestra*; Paul Hindemith na *Suite 1922*, Darius Milhaud na obra *La Création du Monde*. Este fenómeno iniciado nos EUA no início do século passado, tem proliferado um pouco por todo o mundo.

Do ponto de vista do intérprete, o pianista Bob Levin, especialista em repertório do classicismo, improvisa sempre as cadências dos concertos que interpreta. Nos recitais, depois de pedir um tema à plateia, improvisa sobre este ao estilo de diversos compositores. A pianista venezuelana Gabriela Montero é uma especialista em improvisações clássicas. De acordo com a própria: “Quanto menos penso no que vou tocar, mais divertida é a experiência”. Também o pianista português João Paulo Esteves da Silva, em certos recitais de piano solo, improvisa sobre temas populares portugueses. Nestas peças musicais improvisadas podemos ouvir influências que vão desde a música erudita até ao jazz, num discurso esteticamente aberto.

Benny Goodman foi primeiro clarinetista de jazz a ser reconhecido no seio da música erudita. Como veremos mais à frente, um número significativo de obras compostas por personalidades de renome da tradição erudita foram-lhe dedicadas, incorporando estas referências à música jazz. Também o clarinetista Eddie Daniels, para além de diversas gravações de obras eruditas de Brahms e Weber, é um dos destacados intérpretes do jazz actual. No disco *Breakthrough* (GRP 1024) podemos ouvir uma fusão de estilos; a partir de temas eruditos como *Solfeggietto* ou *Siciliano* de Carl Phillippe Emmanuel Bach, e após a apresentação do tema na sua forma original, é feita uma variação jazzística na qual Daniels improvisa com o acompanhamento de uma secção rítmica de jazz, sendo o tema no final retomado na sua versão erudita.

Para além dos casos mencionadas acima outros músicos são internacionalmente reconhecidos pela sua ambivalência estilística. O trompetista Wynton Marsalis ganhou os prémios *Grammy* nas modalidades de jazz e música clássica no mesmo ano. Keith Jarrett é considerado “o pianista de jazz vivo mais influente”; além de inúmeras gravações de jazz, gravou também *O Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach e diversos concertos para piano de Mozart, os quais receberam grande aplauso da crítica (Gelly 2000). O célebre violoncelista Yo Yo Ma, a par da sua imensa discografia de repertório erudito, gravou também música popular brasileira no disco *Obrigado Brazil*, assim como *Improvisation on Dona Nobis Pacem*, faixa do disco *Songs for Joy and Peace*. O

pianista e maestro André Previn, paralelamente ao seu trabalho como músico erudito, tem dedicado parte da sua carreira ao jazz. Para além da sua formação como pianista clássico, tocou com Goodman, tendo participado em algumas das suas gravações. Gravou também com o trombonista J. J. Johnson música de Kurt Weill e, enquanto director da orquestra de Boston, conjugava programas que combinavam repertório erudito e jazz (Firestone 1993).

O ensino do jazz e da música erudita no séc. XXI

Tendo em conta as sugestões de base presentes no acordo de Bolonha para a unificação do sistema de Ensino Superior na Europa, são muitos os autores que referem a importância do ensino da improvisação nas escolas oficiais como forma de desenvolver a criatividade. Na realidade, com a supressão da improvisação na música erudita durante a segunda metade do séc. XIX, o jazz surge como o género musical que assume esta como parte integrante da sua estética.

A improvisação é também vista como forma de desenvolvimento auditivo e intelectual (Pressing 1998). Nesta perspectiva é também defendido que o estudo das escalas/arpejos seja não só feito por razões de ordem técnica, mas também com vista à sua utilização na improvisação (Birkett 1995). As técnicas de improvisação requerem o domínio de padrões formais (Nettl & Russel 1998) e, segundo Sternberg (2000), “o desenvolvimento da

memória e da capacidade de análise exigido pelo estudo do jazz, favorecem as capacidades de interpretar música escrita assim como motivam os alunos para aprender”. Para Gellrich (1995), “o ensino da improvisação deve ser dividido em diversas áreas e articulado com o ensino tradicional”. Cada músico tem características sonoras individuais e uma personalidade musical distinta. Esta personalidade compreende traços estilísticos individuais, tais como: fraseado, articulação, som (por ex. timbre), e ideias musicais características. O processo de aprendizagem compreende então a procura por uma voz própria (Berliner 1994), sendo o ouvido o sentido mais importante neste processo.

É frequentemente apontado que os músicos de jazz não são leitores exímios de partituras, mas possuindo (em jeito de compensação) grandes capacidades de memória auditiva. O contrário parece ser apontado na música erudita. Num contexto em que a leitura é essencial, por vezes a audição do conjunto (e da própria parte) poderá por vezes ser negligenciada. Neste aspecto, como em muitos outros, a formação do músico de jazz e do músico erudito terá muito a ganhar com um ensino articulado, em que tópicos como os acima descritos poderão ser complementares. Vale a pena acrescentar a opinião de Wynton Marsalis que, enquanto director do Lincoln Center em Nova York, diz a propósito da estratégia educativa deste importante organismo: “O objectivo a longo prazo é fazer incluir o jazz como

parte importante da formação artística de todos – como parte da democracia, digamos assim” (Gelly 2000).

Questões metodológicas

Benny Goodman é uma das grandes figuras da música do séc. XX, e ainda hoje é o clarinetista de jazz mais conhecido. Começou por ter uma formação erudita, tocando jazz desde cedo na sua vida. Como clarinetista multifacetado, desenvolveu uma carreira proeminente no jazz, facto que lhe valeu o título de “Rei do *Swing*”. É também conhecida a sua paixão pela música erudita, nomeadamente pelas obras de Mozart, Weber, Brahms, Debussy. O seu contacto com alguns dos compositores mais importantes do seu tempo, proporcionaram o enriquecimento do repertório para clarinete. Compositores como William O. Smith e Morton Gould chegaram mesmo a dedicar-lhe obras, tendo o próprio Goodman encomendado obras a Béla Bartók, Aaron Copland, Ingolf Dahl, Alex North e Malcolm Arnold.

O “Método para Clarinete de Benny Goodman” (1942), apresenta-se como “*um livro de Benny Goodman para o ensino do clarinete ao seu estilo, em termos de som, estilo, técnica*”, tendo sido compilado e editado por Charlie Hathaway. A sua primeira edição data de 1941, tendo sido reeditado em 1989, pela editora Ragbag Music Publishing Corporation. Este livro integra uma grande diversidade de informação destacando as múltiplas facetas de Goodman. Fornece também um conjunto relevante de

aspectos relacionados com a sua própria prática musical que são ainda hoje actuais e por esta razão relevantes para o ensino do clarinete.

A primeira secção começa por mostrar as várias partes do instrumento. Logo a seguir, temos várias fotos sobre a colocação das mãos; a posição sentada e de pé. A página 4 fala-nos um pouco da história do instrumento: quem o inventou, a família do clarinete, os registos e extensão. Embora o clarinete em Sib tenha sido o mais utilizado por Goodman no jazz, utilizou também o clarinete soprano em Lá em obras como o *Quinteto* e o *Concerto* de Mozart, o *Quinteto* de Brahms, a *História do Soldado* de Igor Stravinsky, o *Concerto* de Carl Nielsen e em *Contrasts*, de Béla Bartók.

Na secção seguinte é feita uma proposta para o tempo de estudo de uma hora; dividida em períodos de dez e vinte minutos. Antes das primeiras notas musicais (página 7), aparecem mais quatro tópicos essenciais resumidos: embocadura, acção da língua, controlo da respiração e vibrato. Entre as páginas 7-22 são propostos exercícios práticos para o estudo do instrumento no sentido de conhecer todas as tonalidades maiores e as menores melódicas. De facto, as escalas maiores e menores melódicas são as escalas a partir das quais se extraem muitos dos modos utilizados no jazz, ou seja, todos os modos mais comuns saem das escalas maiores: mixolídio (modo do V grau), dórico (modo do II grau), eólio (modo do VI grau, a mesma que a escala menor

natural), ou os modos que têm como base na escala menor melódica, mixolídio b6 (modo do V) ou o superlórico (modo do VII), para falar apenas das mais utilizadas.

A página 26 contempla os exercícios de mecanismo (estudos técnicos) que visam o desenvolvimento técnico do clarinetista. Apesar de estes aspectos serem de fundamental importância, apenas os encontramos no exercício 18, e sempre no contexto harmônico de Dó Maior (CΔ); embora não sejam sugeridos, parte-se do princípio que devem ser estudados em todos os tons. No que toca aos arpejos apresentados, seria também vantajoso associá-los às escalas, pois a relação escala/arpejo/acorde é um dos pilares da construção de toda a música tonal ocidental, e em especial do jazz. Será sempre um bom desafio fazer todos os exercícios em todas as tonalidades, uma vez que, os exercícios de mecanismo têm determinados objetivos de coordenação motora dos dedos, descritos assim pelo autor: “a coordenação dos dedos e a pureza do som são características importantes de um excelente instrumentista, e são obtidas com estes exercícios”.

Seguem-se os estudos de cromatismo (página 33), que se resumem a tocar a escala cromática na extensão de duas oitavas e repeti-las cromaticamente com este importante conselho: “O estudante deve começar por estudar os exercícios devagar e aumentar a rapidez à medida que as dificuldades diminuem.” Os exemplos 29 e 30 abordam o “staccato rítmico”, mas reduzem-se à figura da colcheia entre figuras e pausas; todas as notas têm um

ponto e segundo o autor “cada nota deve ser atacada com um leve toque da língua sem perder a qualidade do som”. Na sequência, o exemplo 31 utiliza semicolcheias, enquanto as notas sugerem alguns padrões que vão do mi² ao mi⁴ sempre na tonalidade de Dó Maior (CΔ), o texto refere como objectivo que este estudo “deverá ajudar o aluno a perceber o *feeling* exacto da semicolcheia.”

Na página 38, temos duos, que ao estilo de Goodman, utilizam a figura  para representar a divisão do tempo. O texto que precede os exercícios 36 e 37 refere as acentuações no segundo e quarto tempos e das síncopas, sugerindo o uso do metrónomo ou, em sua substituição “o aluno deve ouvir o tic-tac de um relógio ou o ritmo de um motor a trabalhar.” No exemplo 37, surge o compasso 2/4, seguido pelo compasso 3/4 (ex. 37A). Todos esses exemplos abordam a acentuação e, no rodapé da página 40, o autor faz uma recomendação essencial: “ao respirar no meio de uma passagem, a respiração deve ser o mais rápido possível e feita pelos cantos da boca, é importante recomeçar a tempo após a respiração”. A seguir ao título “Estudos Rítmicos em Várias Tonalidades”, encontramos 19 estudos (45 a 54) que, na verdade, apenas utilizam seis tonalidades: CΔ, FΔ, BbΔ, DΔ, AΔ e EbΔ.

O título da página 48 (exercícios 55 e seguintes) é “exercícios técnicos e rítmicos”. Nesta secção o autor sugere que os exercícios devem ser praticados em legato e depois em staccato: “Os compassos que apresentem dificuldades devem ser marcados

e praticados até se tornarem fáceis.” Os compassos variam entre 4/4, 3/4 e 2/4; as tonalidades não vão além das três alterações na armação de clave, mas os subtítulos dos exercícios também sugerem assuntos muito interessantes como: (61) “estudo das semicolcheias no compasso 2/4”, (62) “estudo rítmico”, (64) “estudo em tempo de valsa”, (65) “estudo dos acentos rítmicos”, (69) “combinação entre staccato e legato”, (71) “estudo técnico”, (72) “estudo das tercinas”. Além do carácter tonal e da simplicidade rítmica dos exercícios, as sugestões são interessantes e na realidade dão pistas sobre as preocupações essenciais dos clarinetistas até aos nossos dias.

A última secção de estudos, intitulada “estudos rítmicos modernos”, consiste num grupo de exercícios concebidos para “preparar o estudante com os fundamentos principais para a performance avançada” e serão uma ajuda importante para tocar música moderna. Para citar um exemplo, podemos falar do *Concerto for Clarinet and Orchestra* Op. 57 de Carl Nielsen, uma das obras mais difíceis de todo o repertório e que foi gravada por Benny Goodman.

A penúltima secção do método contém onze temas maioritariamente da autoria de Benny Goodman e os respectivos solos gravados na década de 1930 por diversos grupos liderados pelo próprio Goodman: (1) *Grand Slam*, (2) *Gone with What Draft*, (3) *Slipped Disc*, (4) *Shivers*, (5) *Breakfast Feud*, (8) *Scarecrow*, (10) *Cocanut Grove* e (11) *Six Appeal*. Os outros

temas são de autores como Mel Powell (6) *Clarinade* e (7) *I'm Here*, assim como (9) *Oomph Fah Fah*, da autoria de Ellis L. Larkins. Enquanto folheamos os temas, encontramos pelo meio vinte e dois desenhos legendados que funcionam como uma pequena fotobiografia de Benny Goodman. Estes desenhos ilustram o percurso do músico desde o início da sua carreira até 1940, quando o seu estilo já tinha alcançado grande maturidade. Apesar da grande quantidade de bons conselhos e apresentação de exercícios de referência, nesta secção do método seria relevante haver uma pequena abordagem das cifras e das formas dos temas. Este tipo de abordagem seria relevante sabendo que Benny Goodman deu um importante contributo ao jazz como improvisador, podendo assim indicar processos visando o estudo da improvisação.

Neste campo, e sabendo hoje que certos processos de estudo do jazz são comuns a muitos músicos, complementar-se-ia o método proposto por Goodman, apontando por exemplo utilização dos números árabes. Neste contexto, os numerais podem indicar quaisquer exercícios técnicos a estudar, sem recurso a escrita musical, usando simultaneamente a relação dos números árabes com os graus da escala e acorde ou arpejo. Também um dos exercícios sequenciais mais populares entre os professores de clarinete pode ser classificado com recurso aos números árabes: 1234, 2345, 3456.

No pensamento escalar, os músicos de jazz relacionam as escalas entre si de forma independente, falando de modos naturalmente. São de referir, por exemplo a sucessão dos graus de uma escala que, no ensino tradicional, estão relacionados com uma armação de clave, enquanto no jazz se privilegia a sucessão de tons e meios-tons e a relação interválica entre o acorde e os vários graus da escala - sendo aqui a acuidade auditiva da maior importância. É necessário tratar as escalas dentro de um contexto harmónico e não apenas como uma sucessão de notas. Por exemplo, a diferença entre a escala maior e a menor melódica é apenas no terceiro grau menor.

O estudo sistemático nos 12 tons é também comum a grande parte dos músicos de jazz. Desta forma, o padrão melódico que caracteriza cada escala é interiorizado como uma entidade sonora e repetido de ouvido em todos os tons.

O método para clarinete de Benny Goodman, além de fornecer diversas pistas sobre o estudo do clarinete, é um documento que apresenta bem a sua imagem nas diversas vertentes: clarinetista de jazz, clarinetista erudito, líder, compositor, maestro, enfim um símbolo dos EUA. Na verdade, este livro contém factos da carreira de Goodman que ocorreram até ao ano de 1940, ou seja, menos de metade da carreira do clarinetista mais famoso da História.

Improvisação estudada e pré-composição

Será vantajoso para o clarinetista estudar as escalas e os arpejos com vista à sua utilização no repertório e na improvisação, e este trabalho não deve ser visto como meramente técnico. Numa primeira fase esse apetrechamento é uma mais-valia na formação, mas pode também ter como objectivo o desenvolvimento de ferramentas com vista à improvisação. Por exemplo, a **cifra** pode ser usada na análise de passagens difíceis, de obras como o *Concerto* de Jean Françaix. É importante a desmistificação da visão da improvisação como a criação de algo novo como que por artes mágicas. Existe um ciclo eterno entre improvisação e pré-composição. Existem muitos elementos musicais que são trabalhados anteriormente e que compreendem muita memorização e modificação. Este trabalho pode/deve ser feito com um duplo sentido. As próprias composições podem ter em vista a exploração de ideias improvisativas específicas (rítmicas, melódicas ou harmónicas).

Existem outros pontos importantes respeitantes à improvisação no jazz, tais como os diferentes **tipos de swing**, economia de notas, expressividade, tratamento das dissonâncias, e o espaço para respirar entre as frases. Deste modo, a improvisação é um processo que compreende várias e complexas abordagens e muito deste previamente interiorizado. Os melhores exemplos são as escalas e os arpejos, cuja prática é essencial no desenvolvimento

técnico do instrumentista, com vista à interpretação do repertório, sendo o seu domínio essencial também para a improvisação.

Assim como as seculares escalas pentatónicas orientais se tornaram um dos “ingredientes” principais dos *blues*, outras escalas exploradas no jazz são actualmente utilizadas por compositores contemporâneos. Podemos dar como exemplo a escala octotónica utilizada por Robert Muckzinski em diversos momentos da obra para clarinete e piano *Time Pieces* OP. 43 ou, noutro contexto, pelo compositor espanhol Ferrer Ferran na obra *Tormenta del Desierto* para Banda Sinfónica. Estas escalas não são novas e até são estudadas nas aulas teóricas, falta agora incorporá-las nas aulas práticas de instrumento. Em vez de se exigir aos alunos que estudem apenas as passagens que incluem este tipo de material, importa garantir que são aprofundadas em todos os tons e em toda a extensão do instrumento. Desta maneira, garante-se que os músicos do futuro estejam preparados para corresponder rapidamente em obras que utilizem este tipo de material.

É fundamental no jazz conhecer qual o acorde que está simbolizado na cifra, quais as notas que o compõem e o contexto tonal em que está inserido; ou seja, além da relação interna em cada acorde, é necessário ter em conta a relação com os acordes vizinhos. Neste aspecto, será uma boa ajuda a utilização dos números romanos como forma de se analisar os graus da tonalidade. Em cada acorde temos uma ou mais escalas que são

mais apropriadas e esse conhecimento prévio é imprescindível para que o discurso na improvisação explore correctamente estas relações, e faça a gestão correcta das dissonâncias e consonâncias. Em alguns temas o autor indica também a escala ou modo que deve ser utilizada, por exemplo: *alt* refere-se à escala alterada ou modo superlórico, por exemplo F7 *alt*. Pode ser considerado como o modo do 7º grau da escala menor melódica e a sua sucessão interválica é MTMTTTT. Nos temas *Milestone* ou *So What* para além da cifra, o seu autor, Miles Davis, indicou também o modo que deve ser utilizado na improvisação, Dm7 dórico ou Am7 eólio. De facto, estes princípios, ao serem explorados pelo clarinetista erudito tornam-se muito importantes na performance musical de todo o repertório do seu instrumento, já que, na música tonal, a relação entre melodia e harmonia é também uma constante.

Na relação melodia/harmonia, o instrumentista deve ter sempre uma consciência harmónica, sabendo qual é a função da sua nota no contexto harmónico. Outro bom recurso será a utilização da cifra na análise do repertório. Quer em termos formais, como em passagens isoladas, fragmentos de escalas ou arpejos tenderão sempre a fazer parte de um contexto tonal.

A abordagem da **articulação** é útil quando, na orquestra, o repertório inclui obras como *American In Paris* ou a *2ª Sinfonia de Alfred Reed* que indica na partitura *swing style*. Para preparar os clarinetistas para a interpretação destas obras, torna-se

necessário, para além de ouvir jazz, praticar as escalas e os arpejos, tocando-os com uma articulação swing até à 9ª; isto de forma a manter um movimento de contínuo de colcheias num compasso quaternário. Poder-se-á também decidir uma sucessão de acordes ou tonalidades e praticá-los nos doze tons.

O início do solo da obra *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofieff é constantemente referido como um bom exemplo para o trabalho em sequência. Além de fortalecer o domínio técnico, desenvolve o ouvido e permite adquirir vocabulário técnico com vista à improvisação. A este tipo de exemplo poder-se-á chamar **exercícios preparatórios** com vista a performance da obra em causa; mas também contendo elementos melódicos que desenvolvem a técnica e a musicalidade. Aqui também para além do objectivo primário de desenvolver a fluência melódica, este tipo de exercícios poderão ser usados simultaneamente para o estudo de aspectos da improvisação.

Como já vimos, transposição em **doze tons** é prática comum no estudo do jazz, como forma de desenvolver o conceito de transposição de ouvido. Como sugestão, o professor pode dar um trecho ao aluno para ser estudado nos doze tons; como por exemplo, o tema do primeiro andamento do *Concerto* de Mozart.

A improvisação na progressão **II-V-I** em doze tons, progressão harmónica mais comum no jazz, será uma boa forma de começar a compor em tempo real. Para isto bastará ter um tempo

metronómico fixo, colegas para interagir, experimentando assim a relação melodia/harmonia e a sensação de tocar para além do que está escrito. Será importante fazer estas experiências, ainda que de forma básica, uma vez que a esmagadora maioria da música erudita está totalmente definida.

Conclusão

Se a relação entre a melodia e a harmonia por si só contam uma parte da História da Música; no jazz, em particular, são o ponto de partida para todo o um trabalho de pesquisa sonora. O estudo da improvisação (numa perspectiva de melodia) permite aliviar o aluno da tensão habitual de ter de tocar de acordo com critérios previamente impostos pelo professor, ou até pela tradição estética de algum género específico. O estudo da improvisação pode ser dividido em diversas fases, sendo fundamental o estudo das diversas escalas e arpejos. Este material sonoro, além de fomentar o desenvolvimento auditivo, permitirá aos alunos o desenvolvimento técnico no instrumento, para além de facilitar a iniciação à improvisação. Assim sendo, a improvisação, para além de uma actividade criativa, permitirá ao aluno tomar as suas próprias decisões e desenvolver a sua personalidade musical enquanto intérprete. O conceito da utilização de uma “audição activa” melhorará seguramente a performance. Utilizar mais o ouvido e tocar com recurso a uma análise aplicada, será mais útil que seguir apenas a partitura - um conjunto de símbolos que não reflecte a totalidade da realização e da experiência musical.

Conclui-se então que uma metodologia de ensino inclusiva do ponto de vista de prática e género, não só servirá para ajudar a resolução de dificuldades pontuais de aprendizagem do instrumento tradicional, mas preparará melhor o clarinetista para os desafios profissionais que lhe são feitos no séc. XXI. Acreditamos profundamente que a escola do futuro deverá formar instrumentistas capazes de integrar uma orquestra sinfónica, assim como uma *big band* de jazz – tal como prova o percurso de Benny Goodman. Assim, a formação académica do músico prático do futuro será enriquecida, sendo capaz de responder às exigências e desafios de um universo musical cada vez mais globalizado esteticamente.

Bibliografia

Berliner, Paul (1994). *Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press.

Birkett, J. (1995). *Gaining Access to the Inner Mechanisms of Jazz Improvisation*. Doctoral Dissertation, Open University, Milton Keynes.

Bull, Jae Ellis (2006). *Benny Goodman: From “King of Swing” to Third Stream*, MA, Marshall University.

Goodkin, Doug (2004). *Now’s the Time, Teaching Jazz to All Ages*. Pentatonic Press. San Francisco.

Kernfeld, Barry (2001). “Goodman, Benny” in *The New Grove Dictionary of Jazz*, I: A-K (438-441).

Firestone, Ross (1993). *Swing, Swing, Swing: Life and Times of Benny Goodman*, Hodder & Stoughton.

Gelly, Dave (2000). *Icons of Jazz, A History In Photographs*. Thunder Bay Press.

Gellrich, M. (1995). *Umrisse zu Einer Methode der Improvisation*.

Nettl, Bruno (1974). *Thoughts on Improvisation. A Comparative Approach*. *Musical Quarterly* (60, 1-19).

Pressing, J. (1998). *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*. In B. Nettl and M. Russell (Eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisational* (pp. 47-67). Chicago: University of Chicago Press.