



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

ROBERTO LEOPOLDO GASTALDI

O TROMPETE NO SAMBA: PADRÕES RÍTMICOS E ARTICULAÇÕES

Salvador
2019

ROBERTO LEOPOLDO GASTALDI

O TROMPETE NO SAMBA: PADRÕES RÍTMICOS E ARTICULAÇÕES

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito.

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música – UFBA

G255 Gastaldi, Roberto Leopoldo
O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações / Roberto
Leopoldo Gastaldi.- Salvador, 2019.
179 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2019.

1. Trompete. 2. Samba. 3. Rítmico - Padrões. I. Benedito, Celso
José Rodrigues. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 788.92

ROBERTO LEOPOLDO GASTALDI

O TROMPETE NO SAMBA: PADRÕES RÍTMICOS E ARTICULAÇÕES

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito.

Aprovada em 22 de novembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Celso José Rodrigues Benedito (orientador)

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Professor da Universidade Federal da Bahia

Wellington Mendes da Silva Filho (Membro)

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Professor da Universidade Federal da Bahia

João Riso Souza Liberato

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Professor da Universidade Federal de Sergipe

Luciane Aparecida Cardassi

Doutora em *Contemporary Music Performance*, Universidade da Califórnia, EUA
Professora da Universidade Federal da Bahia

Dedico ao meu pai, Helio Gastaldi (*in memoriam*), que me apresentou o trompete e me colocou no universo da música, e à minha mãe, Virgínia, que foi sempre uma apoiadora incondicional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao poder superior pela vida e por todas as possibilidades que ela nos oferece a cada novo dia.

Ao meu orientador, Professor Doutor Celso José Rodrigues Benedito, pelas oportunidades de aprendizado que me proporcionou.

Aos meus professores de trompete ao longo de minha vida: Helio Gastaldi, Séttimo Paoletti, Haroldo Paladino, Sérgio Cascapera – todos tocando seus trompetes em outras dimensões – e a todos os outros professores de música que me mostraram os caminhos a serem seguidos.

À Patricia Antoniazi, por estar sempre ao meu lado e contribuir com as minhas reflexões; à Maria Virginia Gastaldi, pelas opiniões e colaborações; à Camila Bonfim, por sua enorme cooperação; ao mestre Júlio César Figueiredo, pelas aulas de revisão teórica musical; e à Maria Gorette Nunes Marques e André Castro Cotti Moreira pelos auxílios técnicos e revisões.

Aos professores do Conservatório Municipal de Guarulhos, pelo apoio e pela troca de ideias: Fabio Bonvenuto, Ary Junior, João Geraldo Alves, Victor Castelhamo, Ronaldo Gama e a todos os demais colegas do Conservatório.

Aos professores da UFBA sou imensamente grato pela transmissão de seus conhecimentos com competência e generosidade.

Aos meus colegas de mestrado, pelas risadas e pelos diálogos: Gleison Mascarenhas, Marcos Ferreira, Hélio Santana, Diego Esteves, Karina Petry, Rudney Machado, Márcia Boroto, Alexandre da Silva Montenegro, Elias Lins, Guilherme Scott e Luã Almeida.

Aos professores que gentilmente contribuíram para as entrevistas constantes neste trabalho: Walmir Gil, Nailor Proveta, Roberto Sion, Joatan Nascimento e Edilson Nery.

Aos músicos que participaram da gravação dos *playbacks* de acompanhamento: Jean-Pierre Ryckebusch, Thomas Howard e Douglas Alonso.

Enfim, agradeço a todos que, de alguma forma, deram força para a realização deste trabalho.

“O samba é pai do prazer, o samba é filho da dor.”

Caetano Veloso

GASTALDI, Roberto Leopoldo. O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações, 2019. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar e descrever o processo de pesquisa e os resultados alcançados em decorrência do curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia – PPGPROM. O produto final desenvolvido durante o curso é um método com uma série de exercícios práticos para execução de samba no trompete, com *playbacks* de acompanhamento. Além da versão em Si bemol desses estudos, também estão disponíveis uma versão em Dó e outra para instrumentos na clave de Fá. O trabalho é composto de memorial descritivo, memorial acadêmico, um artigo e o produto final: no memorial descritivo constam acontecimentos referentes à trajetória musical do autor; no memorial acadêmico estão descritas as etapas percorridas durante o curso de mestrado; o artigo procura relatar as motivações e os processos para a criação dos exercícios; e o produto final apresenta o método desenvolvido. Pretende-se que esses estudos sirvam como ferramenta de ingresso ao mundo da interpretação de sambas e como agentes motivadores para a construção de novos trabalhos que estudem e valorizem a música brasileira.

Palavras chave: Trompete; Samba; Método; Interpretação; Música Brasileira.

GASTALDI, Roberto Leopoldo. **The trumpet in samba: rhythmic patterns and articulations**, 2019 – Professional Post-Graduation Program in Music, School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, Brazil, 2019.

ABSTRACT

This paper aims to present and describe the research process and the results achieved as a conclusion of the Master's course in the Professional Graduate Program in Music, Federal University of Bahia – PPGPROM. The final product developed during the course is a method with a series of practical exercises for performing samba on the trumpet, with accompanying playbacks. In addition to the B-flat version of these studies, there is also a C-version and a Bass Clef-instrument version. The work is composed of the descriptive memorial, academic memorial, an article, and the final product: the descriptive memorial contains events related to the author's musical trajectory; the academic memorial describes the steps taken during the master's degree; the article seeks to report the motivations and processes for creating the exercises; and the final product presents the developed method. It is intended that these studies serve as a tool for entering the world of samba's interpretation and as motivating agents for the construction of new works that study and value Brazilian music.

Keywords: Trumpet; Samba; Method; Interpretation, Brazilian Music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exercício número 2 do livro de primeiro trompete.....	40
Figura 2 – Início da cantiga popular Sambalelê.....	43
Figura 3 – Padrão rítmico do exercício nº 1.....	44
Figura 4 – Padrão rítmico do exercício nº 2.....	44
Figura 5 – Padrão rítmico do exercício nº 3.....	44
Figura 6 – Padrão rítmico do exercício nº 4.....	44
Figura 7 – Símbolo do TENUITO.....	46
Figura 8 – Símbolo do STACCATO.....	46
Figura 9 – Símbolo do MARTELLATO.....	46
Figura 10 – Símbolo do MARCATO.....	47
Figura 11 – Símbolo do TENUITO E MARCATO combinados.....	47
Figura 12 – Exercício nº 1 com sugestões de articulação e pronúncia.....	48
Figura 13 – Exercício nº 4 com sugestões de articulação e pronúncia.....	48

SUMÁRIO

1.	MEMORIAL.....	12
1.1.	O INÍCIO DA MÚSICA	12
1.2.	AS BANDAS DE MÚSICA.....	12
1.3.	SHOWS E MÚSICA POP	13
1.4.	AS ORQUESTRAS DE BAILE.....	14
1.5.	AS TAXI-GIRLS	16
1.6.	OS GRUPOS INSTRUMENTAIS	17
1.7.	OS CARNAVAIS	18
1.8.	NO TEATRO.....	18
1.9.	MÚSICA ERUDITA.....	19
1.10.	A ATIVIDADE DISCENTE	19
1.11.	A CARREIRA DOCENTE	20
1.12.	O TROMPETE.....	20
1.13.	O SAMBA	21
1.14.	O TROMPETE NO SAMBA DE GAFIEIRA	22
1.15.	A PALAVRA DOS BAMBAS	24
1.16.	O MESTRADO	27
1.17.	MÓDULO ACADÊMICO	28
1.18.	DISCIPLINAS ACADÊMICAS.....	29
1.18.1.	MUS 502: Estudos Bibliográficos e Metodológicos.....	29
1.18.2.	MUS D42: Métodos de Pesquisa em Execução Musical	30
1.18.3.	MUS D45: Estudos Especiais em Interpretação Musical.....	31
1.18.4.	MUS D46: Estudos Especiais em Educação Musical.....	31
1.18.5.	MUS D45: Estudos Especiais em Interpretação Musical.....	32
1.19.	PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS.....	32
1.19.1.	MUS E95: Oficina de Prática Técnico-Interpretativa	33
1.19.2.	MUS F04: Prática Docente em Ensino Individual Instrumental	33
1.19.3.	MUS F03: Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental.....	33
1.19.4.	MUS E92: Exame Qualificativo	34
1.19.5.	MUS D47: Projeto de Conclusão Final.....	34
1.20.	BREVES CONSIDERAÇÕES.....	34
2.	ARTIGO ACADÊMICO	36
2.1.	AS ORQUESTRAS DE BAILE E OUTRAS VIVÊNCIAS.....	38

2.2.	A CONSTATAÇÃO DA AUSÊNCIA DE METODOLOGIAS	39
2.3.	O SAMBA E O SAMBA DE GAFIEIRA	41
2.4.	A SÍNCOPA COMO MOLA PROPULSORA NO SAMBA	42
2.5.	A CRIAÇÃO DOS EXERCÍCIOS.....	43
2.5.1.	OS PADRÕES RÍTMICOS	43
2.5.2.	AS ARTICULAÇÕES.....	45
2.5.3.	AS SÍLABAS E PRONÚNCIAS	47
2.5.4.	A GRAVAÇÃO DOS <i>PLAYBACKS</i>	48
2.6.	CONCLUSÃO.....	49
3.	MÉTODO.....	50
3.1.	APRESENTAÇÃO	52
3.2.	CONTEÚDO	52
3.3.	AS ARTICULAÇÕES UTILIZADAS	53
3.4.	SOBRE AS SÍLABAS E PRONÚNCIAS	54
3.5.	ELEMENTOS DO SAMBA	55
3.5.1.	ESTRUTURA RÍTMICA	55
3.5.2.	SÍNCOPA	56
3.5.3.	COMO ESTUDAR	57
3.6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
3.7.	EXERCÍCIOS – O TROMPETE NO SAMBA	59
3.7.1.	Versão para instrumentos em Bb.....	59
3.7.2.	Versão para instrumentos em C.....	86
3.7.3.	Versão para instrumentos na clave de F	113
3.8.	FAIXAS DO CD.....	140
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
	ANEXO A – REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS	145
	ANEXO B – REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS	147
	ANEXO C – REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS	150
	ANEXO D – Entrevista com o trompetista Edilson Nery.....	152
	ANEXO E – Entrevista com o trompetista Joatan Nascimento	154
	ANEXO F – Entrevista com o saxofonista Nailor Proveta	158
	ANEXO G – Entrevista com o maestro e saxofonista Roberto Sion	163
	ANEXO H – Entrevista com o trompetista Walmir Gil.....	169
	ANEXO I – FOTOS	171

1. MEMORIAL

1.1. O INÍCIO DA MÚSICA

Nasci em uma cidade do interior de São Paulo chamada Jarinu e aos dois anos de idade minha família mudou-se para a capital paulista.

Quando tinha 11 anos, no final da década de 70, meu pai começou a me ensinar música, inicialmente só solfejo, e logo em seguida me apresentou o trompete. Ele não teve estudo formal, mas sim uma diversificada experiência como músico. No interior foi maestro da banda municipal e, quando faltava algum músico, ele pegava o respectivo instrumento e tocava na apresentação, para não haver desfalque na instrumentação. Ele me contava que, como não havia fotocópia naquele tempo, passava muitas noites à luz de velas copiando músicas que queria incluir no repertório da banda e, por conta disso, tinha dobrados inteiros registrados na memória. Tocou tuba, eufônio (comumente conhecido como bombardino), mas os instrumentos com os quais se identificou e que tocou por mais tempo foram a clarineta e o trompete.

Com os estudos de solfejo e com um pequeno repertório adequado ao meu nível, fui tomando gosto pela música.

1.2. AS BANDAS DE MÚSICA

Tenho muito apreço pelas bandas de música (em alguns locais conhecidas como filarmônicas) com seus típicos dobrados.

Aos 12 anos meu pai me levou para conhecer a Banda Infantil de Diadema, na cidade de mesmo nome, em São Paulo, que foi onde efetivamente ingressei na música, e comecei a tocar e interagir com outros jovens estudantes. Dois anos depois, em 1983, nos mudamos para Apucarana, no Paraná, e lá fui membro da Banda Municipal Maestro João Florindo da Silva por 3 anos, quando retornamos para São Paulo. Mantenho até hoje a amizade com companheiros daquele tempo.

De volta a São Paulo, meu pai e eu tocamos nas bandas municipais de Taboão da Serra, Osasco, Embu das Artes e outras.

Em 1989 fui aprovado no concurso para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, na qual toquei por 27 anos, até a sua extinção, no início de 2017. Esse conjunto sinfônico foi o fomentador de muitas estreias mundiais de obras de compositores como Ronaldo Miranda, Marlos Nobre, Mário Ficarelli, Daniel Havens, André Mehmari e tantos outros. Com esse grupo participei em 1997, na cidade de Schladming, Áustria, da 8ª Conferência da WASBE (*World Association for Symphonic Bands and Ensembles*), ocasião em que o grupo conquistou notoriedade executando obras brasileiras.

1.3. SHOWS E MÚSICA POP

Por volta dos 20 anos, fiz parte de grupos de música que tinham seu próprio repertório autoral. Era o auge de casas noturnas em São Paulo, como o *Aeroanta*, o *Damaxoc* e, posteriormente, o *Blen Blen Club*. Toquei nesses locais com bandas de *reggae* e de *rock*, como *Casa Forte*, *Os Pacíficos da Ilha*, *Since Mila*, *Banda Nômades*, *Banda Gueto* (com a qual gravei um CD) e outras.

Toquei com Skowa e a Máfia nos anos 90, com Os Guanabaras em 1992 e 1993, com a cantora Suzana Salles de 1994 a 1996. Com Paulo Padilha gravei um CD e fiz vários shows, além da Orquestra Paulista de Soul em 1994, Orquestra Paissandu em 1995 e Orquestra Heart Breakers em 1995 e 1996, com repertório de salsas e sambas.

Em 1990 fundei, com colegas, uma banda inspirada no filme *The Blues Brothers*, chamada Banda Cara de Pau. Fui produtor dessa banda e, além de tocar, fiz várias transcrições e arranjos.

No ano 2000 toquei no Rock in Rio com Sá, Rodrix e Guarabira; em 2005 fiz dois shows com uma orquestra montada para acompanhar o líder do Jethro Tull, Ian Anderson, e em 2005 e 2006 fiz duas temporadas com a atriz/cantora Bibi Ferreira, no espetáculo Bibi in Concert 3.

Uma experiência que considero relevante é a de ter tocado durante um ano, no final dos anos 80, em um típico conjunto de música mexicana, ou seja, um *mariachi*, composto de harpa, violão, *guitarron* (um contrabaixo acústico no formato de violão), *las trompetas* (duas) e “*el cantante*”.

No âmbito dos registros fonográficos, estou em álbuns de Chico César, Suzana Salles, Sergio Molina, Paulo Padilha, Fortuna, Lincon Antonio, Os Guanabaras, Banda Gueto, Aquilo Del Nisso, Banda Paralela, Klébi Nori, Sopro Brasileiro e outros.

Nesse livre contexto, atualmente faço parte de uma banda chamada RotoRoots, somente instrumental, cuja proposta é um repertório de músicas brasileiras antigas, como maxixes e afins, com bases firmadas nos pilares do reggae. Em 2018 lançamos o disco virtual Cortando a Jaca, que consta das plataformas digitais.

1.4. AS ORQUESTRAS DE BAILE

Nos anos 80, incentivado por meu professor Sétimo Paoletti, comecei a participar de algumas orquestras de baile em São Paulo. A formação instrumental era semelhante às *big bands* americanas, com 5 saxofones, 4 trombones, 4 trompetes, cozinha (guitarra, teclado, baixo, bateria e percussão) e, geralmente, 4 cantores (2 homens e 2 mulheres). As apresentações ocorriam em clubes ou salões e tocavam seleções de vários gêneros musicais, como mambo, chá-chá-chá, rumba, bolero, *foxtrot*, samba e samba-canção.

O horário das apresentações geralmente era das 23h às 4h. Nos finais de semana, com figurino a rigor, eram chamadas de baile, e durante a semana, com traje mais informal, eram – de forma bem-humorada – chamadas pelos músicos de “pé inchado¹”.

Em tempo: essas orquestras e toda uma geração de músicos viveu períodos de muito sucesso, com música ao vivo em clubes e cassinos que alavancavam apresentações. As orquestras de baile surgiram nos anos 40, tiveram épocas áureas nos anos 50 e 60, e se mantiveram populares até o final dos anos 70.

Havia tanto trabalho naquela época que era comum os músicos serem contratados pelas gravadoras com registro na carteira profissional. Muitos me relatavam que iam diariamente aos estúdios, sempre havia discos e comerciais para serem gravados.

¹ Conversei com vários músicos que tocaram em orquestras de baile para saber o que significa exatamente o termo “pé inchado”. Houve diferentes explicações, mas acredito que a que mais faz sentido é sobre o inchaço das pernas comum em muitos idosos, em decorrência da idade, causado pela diminuição da circulação sanguínea nas pernas, e pelo fato de ficar várias horas em pé, dançando. É provável que nos dias de hoje não seja politicamente correto manter uma brincadeira como essa, mas não podemos esquecer que o termo surgiu há várias décadas.

Entretanto, no período em que participei, já havia diminuído muito esse fluxo, mas mesmo assim era comum eu tocar todas as noites da semana, com orquestras variadas e em salões distintos.

Eu me sentava ao lado do naipe de 4 trompetes, lia e tocava os arranjos, ao vivo, e tinha o privilégio de poder aprender ouvindo os experientes profissionais, além de receber as generosas e consistentes orientações de meu professor, Séttimo Paoletti.

A convivência, os diálogos, as percepções durante as execuções, iam naturalmente moldando a prática e ajudando a ter discernimento entre estilos, criando em cada instrumentista sua própria concepção musical, convivência essa que atualmente a maioria dos músicos não tem a oportunidade de vivenciar.

Esses ambientes eram também excelentes locais para se estudar leitura à primeira vista. A rigor, revezava-se entre uma música com a orquestra toda, só instrumental ou com voz solista, e outra só o cantor e a cozinha (guitarra, baixo, teclado, bateria e percussão). E o repertório ia sendo definido no decorrer do baile: enquanto o cantor solava uma canção, o maestro indicava com os dedos o número do próximo arranjo, todos em uma pasta gigante, às vezes com mais de 300 músicas. O cantor, por sua vez, enquanto a orquestra executava o arranjo, informava aos músicos da cozinha o nome e a tonalidade da música seguinte, que ele interpretaria.

Era comum os cantores encomendarem aos maestros arranjos de determinadas músicas em tonalidades de acordo com a tessitura de sua voz. Dessa forma, vez por outra, durante o baile, em determinada hora da madrugada surgia um cantor com suas pastas debaixo do braço, para “dar canja²”. As partes eram distribuídas, e todos liam à primeira vista, com público presente e a pista sempre cheia.

Uma coisa que sempre me chamava a atenção era o respeito entre o público, composto quase totalmente de senhoras e senhores na faixa etária entre 50 e 70 anos. Eu ficava admirado em observar seus trajes, sempre muito bem alinhados, e sua gentileza. Não que fossem pessoas ricas, mas valorizavam o convívio e faziam o seu melhor. Por várias vezes flagrei algum cavalheiro, trajando impecavelmente terno e

² Gíria que significa que o músico foi dar uma mostra do seu trabalho em algum evento que esteja acontecendo, *performance* ao vivo sem prévia combinação.

gravata, ao chegar na porta do salão, antes de entrar, tirar um pente do bolso e dar uma última ajeitada no cabelo. E a forma de se dirigirem às damas era sempre com muita elegância, e vice-versa. Também costumavam aplaudir a orquestra ao final de cada seleção.

Existiam os prefixos e sufixos. O que eram? Cada orquestra tinha sua música de abertura do baile, o prefixo, e a de encerramento da noite, o sufixo. O prefixo geralmente era uma música alegre, e o sufixo, algo mais tranquilo, em clima de encerramento. Os maestros arranjadores e líderes de orquestra compunham os seus, eram marcas registradas de cada um. E quantos arranjos e composições havia! Caixas e caixas de partituras devem estar guardadas em algum lugar!

Apesar de já não ser mais o auge das orquestras, iniciei minha trajetória nesses grupos nos anos 80. Tive a oportunidade de tocar com as orquestras dos maestros Osmar Millani, Silvio Mazzuca, Zezinho (do programa *Qual é a Música?*), Élcio Álvarez, orquestra do cantor Francisco Petrônio, Bandaza, do maestro Azevedo, Orquestra Clóvis e Eli, Orquestra Columbia, Orquestra Cubana, entre outras.

1.5. AS TAXI-GIRLS

Por relatos de músicos mais velhos do que eu e de meus professores tive conhecimento de que a época dos bailes e *big bands* brasileiras foi muito presente na sociedade. Existiam em alguns clubes de dança, como o Avenida Danças, por exemplo, então situado na Avenida Ipiranga, próximo à Avenida São João (o famoso cruzamento imortalizado na música “Sampa”, de Caetano Veloso – por sinal, um samba-canção) as *taxi-girls*.

Essas moças eram dançarinas profissionais contratadas pela casa para dançar com os clientes. O cidadão entrava no salão, sempre com uso obrigatório de terno e gravata, e recebia um cartão, uma espécie das atuais “comandas”, e, em cada música que dançava com a *taxi-girl*, ela perfurava o cartão com um picotador semelhante ao dos antigos cobradores de passagem de trem, e o cliente pagava no final.

Pesquisando sobre este assunto, encontrei o livro *Giro Noturno: taxi dancings*, da jornalista e escritora Thaís Matarazzo, de 2017, Editora Matarazzo, sobre os *taxi-dancings* existentes nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e muitas histórias que giraram ao redor deles.

1.6. OS GRUPOS INSTRUMENTAIS

No início dos anos 90, a partir de brincadeiras musicais nos intervalos de apresentações e viagens da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, alguns colegas e eu criamos uma banda itinerante, que batizamos de “Banda Paralela”. Fui produtor e empresário dessa banda, contribuí com vários arranjos e produzi o primeiro CD, para o qual convidei o cantor e compositor Mauricio Pereira para ser o produtor musical. Posteriormente a esse primeiro CD, participamos da temporada de shows do lançamento do primeiro CD de Mauricio Pereira intitulado “Na Tradição”. Como eu vinha das bandas, e o universo da Banda Paralela girava em torno desse tema, passamos a vestir uniformes de fanfarra nas apresentações, um diferente do outro, e usávamos ainda óculos escuros. Fazíamos muitos, mas muitos shows mesmo, chegando a ter cinco apresentações em um único dia, desde público infantil, adolescentes, ou terceira idade, sempre direcionando o repertório. Tocávamos andando e sem partituras. Eu me desliguei do grupo em 2004.

Naquele mesmo ano criei o grupo “Sopro Brasileiro”, composto de 3 trompetes, 2 trombones, 1 tuba e 2 percussões, que teve como mote inicial uma homenagem às orquestras de baile. Esse grupo apresenta-se, desde então, no palco ou em movimento, e tem no repertório gêneros como samba, samba-rock, mambo, chá-chá-chá, rock, e música pop em geral. O Sopro Brasileiro está presente no CD de Chico César, *Amídalas*, lançado em 2004, na faixa *Pum*, com vocais de Marisa Orth e André Abujamra e arranjos deste escriba. No ano de 2006, firmamos uma parceria com o grupo de teatro-musical *Furunfunfum* e lançamos o CD *Furunfunfum no Carnaval*, onde assino os arranjos, a produção musical e a arregimentação. O grupo também pode ser ouvido no CD *Na Casa da Ruth*, de 2008, da cantora Fortuna, na faixa *Toda Criança do Mundo*, de Hélio Ziskind.

Outro trabalho musical que considero relevante a respeito da minha vivência em sambas, é a *Banda Savana*, na qual toquei por vários anos. Sob a direção e arranjos do

Maestro Branco, essa *big band* é uma espécie de “banda mãe” das bandas instrumentais da cidade de São Paulo, com linguagem brasileira.

1.7. OS CARNAVAIS

Toquei meu primeiro carnaval em 1983, com 14 anos, em uma pequena cidade no interior do Paraná, e foi um desafio para mim, pois eu era o único trompetista do grupo. No ano seguinte fui convidado a fazer parte do time oficial, na cidade de Maringá, e o carnaval lá durava 5 noites e 2 matinês, sem banda de revezamento. Além dos aprendizados musicais e de convivência, foi um compromisso de resistência, conseguir me manter com a embocadura em ordem e com bom desempenho até o final do evento.

Toquei por alguns anos na cidade de Maringá, mesmo depois do meu retorno para São Paulo. Ano após ano, toquei em mais de 30 carnavais, com conjuntos distintos e em várias cidades do interior Paulista, como Araraquara, Piracicaba, Águas de São Pedro e Itanhaém.

Hoje em dia, toco em vários eventos de carnaval por conta do *CD Furunfunfum no Carnaval*.

1.8. NO TEATRO

Em 1994 estive em temporada no Teatro Sérgio Cardoso com o musical infantil Bissolândia, do ator e diretor Patricio Bisso.

Em 2008 estreamos a primeira peça da trilogia infantil O Circo do Seu Lé, de Marcelo Zurawski. Em 2010 veio O domador de férias, e em 2013, Tô índio no circo. As três temporadas foram no Teatro Alfa Real e as peças continuam com apresentações eventuais até os dias de hoje.

Nessas peças atuo como trompetista, diretor musical e também colaborei com algumas composições.

1.9. MÚSICA ERUDITA

Apesar de a Banda Sinfônica ter parte do repertório firmado na música popular, eu a considero um grupo de música erudita e, neste segmento, tive outras oportunidades de trabalho.

Toquei em quintetos e grupos de metais, fui integrante da Orquestra Experimental de Repertório em 1991 e 1992, fiz “cachês” na Orquestra Municipal de São Paulo, na Orquestra do Estado de São Paulo e na Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto.

1.10. A ATIVIDADE DISCENTE

Além de meu pai, meus professores de trompete foram Sétimo Paoletti, Haroldo Paladino (Lelé) e Sérgio Cascapera.

Em 1985 fui bolsista do V Festival de Música de Londrina (PR).

Em São Paulo cursei a Escola Municipal de Música de 1987 a 1990.

Particpei do *Festival de Inverno de Campos do Jordão* nos anos de 1991 a 1994. Em 1993, participei da *big band* do festival, dirigida pelo maestro Roberto Sion. A interação entre os músicos aconteceu de forma fluente, amizades brotaram, e seguimos com o grupo, tocando em eventos e festivais de *jazz* pelo país durante três anos.

Tive aulas particulares e em grupo, de arranjo e harmonia, com os professores Nelson Ayres, Júlio César Figueiredo, Roberto Sion, Ricardo Brein e Ian Guest.

Particpei de *workshops* dos trompetistas Phillip Smith, Cláudio Roditi, Winton Marsalis, Malte Burba e Charles Schlueter.

Terminei minha graduação, bacharelado em trompete, pela Faculdade Mozarteum em 1993.

1.11.A CARREIRA DOCENTE

Iniciei minhas atividades como professor de trompete nos anos 90, trabalhando na escola Nova Música, de José Carlos Prandini, e posteriormente na Espaço Musical, de Ricardo Breim, além da Intermezzo e das aulas particulares.

Lecionei na Faculdade e Instituto Tecnológico de Osasco – FITO (Osasco, SP) de 2003 a 2008.

Desde 2014 trabalho no Conservatório Municipal de Guarulhos e, além das aulas individuais, coordeno 3 projetos: *Iniciação ao Trompete*, *De Sol a Sol* (grupo para a prática de solfejo) e *trompete.com.br*. Foi neste último grupo, voltado ao estudo de diferentes gêneros musicais, que surgiram as primeiras investidas para a criação dos exercícios constantes no produto final deste trabalho.

1.12.O TROMPETE

Disse mais o Senhor a Moisés: Faze duas trombetas de prata, de obra batida as farás, servir-te-ão para convocares a congregação, e para a partida dos arraiais.

A Bíblia Sagrada, apud CASCAPERA, 1992, p.11.

O trompete é um instrumento altamente versátil, presente na música erudita e na música popular. *Trompete* em alemão, *trompette* em francês, *tromba* em italiano, *trompeta* em espanhol, *trumpet* em inglês, é o instrumento de sopro mais agudo da família dos metais e soa na mesma região da voz soprano. Suas funções religiosas e militares sempre lhe atribuíram grande relevância.

Os primeiros trompetes construídos em metal de que se tem conhecimento foram encontrados em 1923 no túmulo do faraó Tutankhamon e foram utilizados durante seu reinado por volta de 1350 a.C. (CASCAPERA, 1992, p. 10).

Foi amplamente utilizado no período barroco, quando só reproduzia as notas da série harmônica natural, e passou a ser um instrumento cromático, com adição das válvulas a pistão em 1815 (BAPTISTA, 2010, p. 36).

O trompete participa da música clássica integrando orquestras sinfônicas, grupos ou quintetos de metais ou como solista – e muitos virtuosos se destacam pelo mundo. Surge no *jazz*, desde o início do século XX, em *big bands*, *marching bands* ou com solistas e improvisadores que inovaram e criaram outros caminhos de execução. É instrumento típico da música mexicana, com seus característicos duetos cheios de *vibratos*, é muito presente e evidente na música cubana, onde é executado com sonoridade “aberta”, muito comum nos instrumentistas de Cuba.

No Brasil, além das utilizações citadas, está presente na tradicional música sertaneja (influenciada pela música mexicana), nas bandas de música (também conhecidas como filarmônicas) e em novas formações jazzísticas. Foi muito presente nas praticamente extintas bandas de baile, seja como solista de um bolero, ou no naipe, executando um mambo, um chá-chá-chá ou outro gênero. Com a contribuição do método desenvolvido neste estudo, quiçá estará cada vez mais presente no samba.

1.13.O SAMBA

Quem não gosta de samba, bom sujeito não é, é ruim da cabeça, ou doente do pé.

Samba da minha terra, Dorival Caymmi.

De matrizes africanas e com elementos de estilos europeus, o samba é provavelmente o gênero mais difundido da música popular brasileira.

No final do século XIX, após a recente abolição da escravatura, muitos negros, a maioria vinda de Angola, migraram da Bahia (provável berço do samba) e estabeleceram-se em vários estados e regiões brasileiras, levando toda uma cultura com hábitos e expressões inerentes ao samba, como religiosidade, candomblé, batuques, fazer musical, coletividade, dança e alegria.

O Rio de Janeiro tem papel de destaque na história do samba, desde a origem, no final do século XIX, com o samba-maxixe, até o estilo criado no Bairro do Estácio no final

dos anos 1920, com elementos da marcha, que se assemelha ao samba que conhecemos hoje em dia (SANDRONI, 2013), além do fato de serem cariocas muitos dos maiores sambistas do país.

O samba já foi marginalizado e confinado a guetos, sendo tratado como “caso de polícia”, foi elevado à categoria de “produto nacional” no Estado Novo (1937-1945), no governo de Getúlio Vargas, e já passou por muitas transformações em suas formas e ritmos (ALVES, 2008; DINIZ, 2017; DÖRING, 2016; LIMA, DÖRING, OLIVEIRA PINTO, 2018; LOPES, 2011; MALAGRINO, 2017; MESTRINEL, 2010; MOURA, 1983; MOURA, 1995; NETO, 2017; NOGUEIRA, 2009; PARANHOS, 2003; SANDRONI, 2010; SANDRONI, 2013).

1.14.O TROMPETE NO SAMBA DE GAFIEIRA

Na gafieira segue o baile calmamente
Com muita gente dando volta no salão
[...]
Mas a orquestra sempre toma providência
Tocando alto pra polícia não manjar
E nessa altura, como parte da rotina
O piston tira a surdina
E põe as coisas no lugar.
Piston de Gafieira, Billy Blanco

Chego aqui ao ponto que considero de maior importância para a criação dos exercícios propostos neste estudo: o samba de gafieira, subgênero no qual se iniciou minha vivência.

Essa variação de samba caracteriza-se pelo ritmo sincopado tocado em clubes ou salões. Era comum ser executado por orquestra (*big band*) ou conjunto reduzido (em vez de 13, apenas 3 sopros), com vozes solistas (geralmente dois homens e duas mulheres) em que se destacam os arranjos para os metais e palhetas intercalando com a interpretação dos cantores.

Em seu livro *Samba de Gafieira – A História da Dança de Salão Brasileira*, Marco Antonio Perna traça um esboço da dança de salão brasileira, em particular do samba de

gafieira. Ele relata que a dança de salão chegou ao Brasil com os portugueses, no início do século XIX. O samba de gafieira é a dança do divertimento, dança do baile (PERNA, 2005).

“O termo gafieira não é utilizado para designar a dança, mas sim o local de danças de salão.” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 16).

No Brasil, a valsa, desde 1837, e a polca, a partir de 1845, são exemplos de gêneros dançados em salão pela burguesia, enquanto as classes menos favorecidas dançavam o lundum, derivado da umbigada, posteriormente o maxixe, o *schottish*, a *habanera*, a varsoviana, a quadrilha, a redova, além de outras (COSTA, 2013, p. 14; SÃO JOSÉ, 2005, p. 45).

O lundu é considerado uma dança derivada das rodas de batuque africano e consta que surgiu no final do século XVIII, constituindo-se como uma dança popular de par separado, sensual e que fazia requebrar o corpo. Posteriormente o termo passou a designar um gênero musical (SÃO JOSÉ, 2005, p. 51). “Anteriormente ao samba já se dançava o batuque africano, e o nome desta dança era umbigada.” (PERNA, 2005).

A primeira Dança de Salão a dois enlaçada considerada brasileira foi o maxixe, do qual se derivou o samba de gafieira (PERNA, 2005).

O maxixe emergiu entre 1870 e 1880 e destacou-se como dança popular urbana, caracterizada por requebros de quadris, voltas, quedas e movimentos de rosca (SÃO JOSÉ, 2005, p. 55).

No século XX, anteriormente aos anos 30, o maxixe cedeu o seu lugar ao samba de gafieira, que teve origem na cidade do Rio de Janeiro e posteriormente espalhou-se pelos salões do Brasil (SÃO JOSÉ, 2005, p. 60).

As orquestras de baile no formato das que participei foram difusoras do samba de gafieira nos clubes de dança. Com o declínio dessas orquestras, também se esvaiu um clima de efervescência e movimentação no cenário musical, bem como a oportunidade de praticar estilos – incluía-se aí o samba – bebendo de fontes conhecedoras do assunto.

Acredito que a única que sobrevive heroica e bravamente é a Orquestra Tabajara (fundada em 1934, em João Pessoa, e estabelecida no Rio de Janeiro a partir de 1944) de Severino Araújo, falecido em 2012, que esteve à sua frente por 74 anos.

1.15.A PALAVRA DOS BAMBAS

Os norte-americanos dedicam-se muito à pedagogia de sua música, com vários métodos e metodologias. A fim de verificar aspectos didáticos em relação à música brasileira, fizemos uma pesquisa com cinco profissionais do trompete e do saxofone que continuam ativos no cenário musical e com grande experiência no tema central deste trabalho: interpretação de sambas. As perguntas foram enviadas por *e-mail*, e as respostas chegaram de três formas: *e-mail*, texto ou áudio do *whatsapp*. Anteriormente a este processo, eu me encontrei com os entrevistados para explicar o contexto em que as entrevistas seriam aproveitadas, quais os objetivos, como ficaria o produto final e também para acertar maiores detalhes sobre o processo todo. As entrevistas aconteceram entre maio, junho e julho de 2019 e encontram-se na íntegra nos anexos deste trabalho.

O trompetista Walmir Gil³, perguntado sobre como pensa a interpretação do samba, respondeu:

“Penso em uma clave que tenha a ver com a música que estou por tocar e a partir daí decido, por exemplo, se as notas serão curtas ou cheias. Quando estou ensaiando um grupo ou ministrando alguma oficina [...] peço para que os participantes cantem e se possível batuem [...]”.

E completa, dizendo que “todos os músicos deveriam, além de cantar, ser capazes de acompanhar um samba com um instrumento de percussão”.

³ Mestre pela Unicamp, já trabalhou com Djavan, João Bosco, Rosa Passos, Jamelão, Adoniran Barbosa, Roberto Carlos, Alcione, Leila Pinheiro, Paquito D’Rivera, Branca Di Neve, Cesar Camargo Mariano (para citar apenas alguns que fazem parte de seu extenso currículo), além de atuar na Banda Mantiqueira há mais de 25 anos.

Já o trompetista Joatan Nascimento⁴ relata que considera que o samba não está presente em seu fazer musical de forma racional, que aprendeu de tanto ouvir e perceber “que havia uma maneira de dizer certas coisas”.

“O samba vem como um componente muito forte na minha formação cultural, eu não tive nenhum treinamento institucional a respeito de como tocar samba, numa escola, num grupo, eu nunca tive isso!”

E prossegue: “A minha relação com o samba vem desde a infância, de ouvir muito, eventualmente tocar, durante a minha adolescência, e nesses trabalhos profissionais. Eu tento me valer dos elementos estéticos que aprendi, que eu assimilei, e que, depois de um certo tempo tocando, eu pude perceber que esses elementos estavam presentes na minha maneira de tocar”.

Edilson Nery⁵, trompetista, diz que “o samba tem uma característica sincopada muito marcante, e isto faz com que a linguagem propriamente dita seja muito variada”.

E arremata: “Penso que uma articulação intercalando T e D [consoantes linguodentais utilizadas para articular recomendadas nos métodos técnicos], variando muito as vogais, dependendo do executor, traz uma visão mais simples da linguagem”.

O saxofonista e clarinetista Nailor “Proveta”⁶ relata que é um músico que se formou nas bandas de música e no choro, que é um gênero bem anterior ao samba, mas chama a atenção para um ponto relacionado à improvisação: “Sempre vai ficar fácil resolver de forma jazzística o samba, não é? Todos os músicos acabam indo por esse caminho, e, enfim, aí é uma influência muito grande das *big bands* americanas”.

⁴ Doutor em música pela Universidade Federal da Bahia-UFBA, onde leciona, é membro da Orquestra Sinfônica da Bahia-OSBA e do Quinteto de Metais da OSBA, já tocou com Daniela Mercury, Caetano Veloso, Luiz Melodia, Carlinhos Brown e Timbalada, Fafá de Belém, Orquestra Rumpilezz, tem dois discos de choro gravados como solista, entre outros trabalhos.

⁵ Bacharel em trompete pela faculdade Mozarteum, professor da Escola de Música do Estado de São Paulo-Emesp, tocou por vários anos na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, fez cachês na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, foi integrante da *Soundscape Big Band*, Banda Savana, Banda Mantiqueira, participou do *Show* Internacional de Música Brasileira “Oba Oba” nos EUA e Canadá.

⁶ Bacharel em saxofone pela faculdade Mozarteum, é líder e arranjador da Banda Mantiqueira, indicada duas vezes ao Grammy, já tocou com Jane Duboc, Nelson Gonçalves, Elza Soares, João Bosco, Fabiana Cozza, Benny Carter, Anita O’Day, Berry White, participou de CDs memoráveis, como *Ouro Negro*, de Moacir Santos, é solista no álbum *Brasileiro Saxofone* (somente choros), foi convidado como solista na turnê de Winton Marsalis em São Paulo, entre outras atividades.

“O samba é parente do choro, ele vem da linhagem do choro, então, assim: existe o tema, existe uma harmonia, e existe uma linguagem melódica; quando se improvisa o samba se espera que a pessoa seja específica naquilo que ela esteja fazendo no comentário dela.”

E segue, dando a dica de que, para se tocar samba, é necessário conhecer o choro:

“Não tem como você tocar um gênero que nasceu em 1927, 1928, sem conhecer o que aconteceu em 1840, quando começa a ser criada uma linguagem através de polcas, valsas, maxixes, *habaneras*, o choro, propriamente, em 1870 e, enfim, depois vem aí ainda as marchas de carnaval, até chegar no samba...”

Roberto Sion⁷, maestro e saxofonista, relata que suas primeiras vivências com o samba foi tocando em bailes por influência de seu pai: “Então, desde pequeno eu via o conjunto ensaiando e ele me ensinou um pouquinho o ritmo do samba no piano”.

Sion conta que sempre praticou atentando-se à levada rítmica: “Inclusive, o Edson Machado eu conheci quando eu já tocava um pouco de saxofone, com catorze anos [...] e a tarde toda a gente ficava estudando juntos [...] Ele era um grande baterista de samba!”.

Uma dica que ele dá é a respeito das levadas de piano dos trios (*Tamba Trio*, *Zimbo Trio*, *Jongo Trio*), da época da bossa nova: “Então, eu aconselho, dentro de um estudo de samba, a gente pegar todo esse período da bossa nova e estudar os trios, porque ali tem muitos caminhos para se aprender”.

E referindo-se a *playbacks* de percussão, finaliza: “[...] Tem várias batucadas [...] você pode mexer no andamento, deixar o samba mais lento, mais rápido, é bom pra estudar choro, também”.

⁷ Doutor em música pela Unicamp, toca saxofone, flauta, clarineta e piano, tocou no Olympia de Paris com Vinicius de Moraes e Tom Jobim, apresentou-se na Europa com Nelson Ayres, com quem fundou o *Grupo Pau-Brasil*, atuou como flautista ao lado de Claudio Roditi, apresentou-se como solista e compositor à frente de várias orquestras, foi criador e maestro da *Orquestra Jovem Tom Jobim*, enfim, uma extensa carreira na música brasileira, no jazz e como professor.

Enfim, esses são profissionais instrumentistas com trabalhos muito sólidos, de extrema dedicação à música brasileira, com foco no samba. O que podemos observar com os depoimentos é que cada um desenvolveu sua própria forma de entendimento e interpretação, não há um padrão fixo, não temos uma “escola” para o samba. Uma forma democrática que não existe mais eram as orquestras de baile, que possibilitavam a prática “ao vivo”.

Novamente faço um comparativo com a música norte-americana: você pode estudar *jazz* ouvindo e praticando os discos, buscando nas raízes do *blues*. Certamente esse é um caminho muito importante, mas por qual motivo os norte-americanos têm tantos métodos, escolas e didática desenvolvida para esses estudos?

Por que nós, brasileiros, temos tão pouco material para estudar o samba, especialmente no campo das melodias instrumentais?

Espero que os estudos desenvolvidos neste trabalho venham contribuir para diminuir essa lacuna.

1.16.O MESTRADO

Iniciei em agosto de 2018 o curso no programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PPGPROM – da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na área de Criação Musical/Performance sob a orientação do Professor Doutor Celso José Rodrigues Benedito.

A possibilidade de relacionar a minha experiência profissional com o universo acadêmico através de disciplinas teóricas e de práticas supervisionadas foi o que mais me motivou para o ingresso no curso.

Escolhi a área de criação musical por ser trompetista profissional e professor, atuando em aulas individuais e projetos coletivos. Acredito que desta forma a contribuição é mútua, possibilitando a divulgação de práticas profissionais e ao mesmo tempo sistematizando e aperfeiçoando as metodologias aplicadas.

Através dos processos e das reflexões desenvolvidas durante as disciplinas foi possível amadurecer e enriquecer o meu trabalho. Os excelentes professores foram

fontes de enorme contribuição, através de textos, práticas e diálogos nos caminhos percorridos para o aperfeiçoamento do produto final.

Experiências e metodologias utilizadas para o ensino e a criação de obras formalizadas através da produção acadêmica podem contribuir muito para a produção e divulgação de novas obras. Assim, a série de exercícios destinados à interpretação de sambas no trompete que me propus a disponibilizar pode auxiliar para o aumento do número de trabalhos disponíveis para o estudo da música brasileira. O mestrado foi uma oportunidade para objetivar e sistematizar estes exercícios que já vinha desenvolvendo, porém com muito mais recursos para tal.

Resumindo, gostaria de enfatizar que cursar o mestrado, com suas disciplinas teóricas e práticas supervisionadas, gerou uma ampliação de horizontes. Minhas experiências profissionais no campo da docência e interpretação musical foram ampliadas com novos e consistentes recursos e reflexões para melhor desempenhá-las. Os diálogos e o convívio com os colegas, o acesso ao universo de conhecimento de cada professor, as preciosas orientações e conversas com meu orientador me motivam a seguir na árdua, porém agradável, busca pelo conhecimento, com os objetivos de crescimento pessoal e compartilhamento de informações.

1.17.MÓDULO ACADÊMICO

O curso ocorreu em formato de módulos com disciplinas teóricas e práticas que foram fundamentais para a ampliação de meu conhecimento e para o desenvolvimento do projeto.

Com um total de seis módulos, cada um deles teve duração de uma semana, sendo três módulos por semestre. Cada disciplina teórica teve carga horária de três horas diárias. No primeiro semestre cursei três disciplinas, e no segundo, duas.

Datas dos módulos:

1º Semestre

Módulo 1 – 24/9/2018 a 28/9/2018

Módulo 2 – 29/10/2018 a 1/11/2018

Módulo 3 – 17/12/2018 a 21/12/2018

2º Semestre

Módulo 1 – 22/4/2019 a 26/4/2019

Módulo 2 – 13/5/2019 a 17/5/2019

Módulo 3 – 10/6/2019 a 14/6/2019

As práticas supervisionadas foram trabalhadas durante todo o curso.

O conteúdo oferecido pelo PPGPROM, através das disciplinas teóricas e práticas supervisionadas, foi de fundamental importância nesta incursão pelo mundo acadêmico. A forma como o conteúdo foi apresentado, a riqueza e a diversidade de temas, a experiência de cada professor serviram para estimular reflexões, incentivar a pesquisa, trocar conhecimentos, além de serem essenciais na elaboração dos textos do artigo acadêmico e do produto final: **O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações.**

1.18.DISCIPLINAS ACADÊMICAS

1.18.1. MUS 502: Estudos Bibliográficos e Metodológicos

Prof. Pedro Amorim Filho

A matéria demonstrou ser condição básica para o ingresso no mundo acadêmico, tendo como abordagem inicial a apresentação de bibliografia diversificada, contatos com diferentes formas de pesquisa, leitura e análise de textos científicos, diálogos, prática de escrita. Após a introdução dos textos iniciais sobre a matéria, passamos para estudos mais aprofundados abrangendo propriamente os estudos bibliográficos e metodológicos.

Ao mesmo tempo que se iniciou a compreensão da forma de linguagem acadêmica, surgiram novas ideias, caminhos e possibilidades.

Com as leituras e escritas praticadas nas aulas fui desenvolvendo noções sobre diferentes formatos de textos acadêmicos, e as atividades apresentadas mostraram-se matéria-prima básica para os primeiros esboços de meu artigo.

As orientações do professor Pedro foram muito abrangentes e encamparam temas como linhas de pesquisa, referências e metodologia para desenvolvimento de pesquisa, formas de escrita acadêmica, análise de textos, tópicos e estrutura do projeto, formatação de textos e referências bibliográficas. Ao apresentar esse conteúdo, a matéria foi ferramenta essencial para a elaboração dos meus textos.

1.18.2. MUS D42: Métodos de Pesquisa em Execução Musical

Profs. Lucas Robatto, Luciane Cardassi e Diana Santiago

Esta matéria abordou diversos textos e diálogos sobre processos interpretativos, performance musical e interpretação de textos em formatos acadêmicos.

O professor Lucas apresentou uma série de conteúdos escritos sobre teorias e práticas de interpretação e proporcionou uma série de debates e reflexões sobre o assunto.

A professora Luciane abordou diversos aspectos sobre a realização de performances através de textos e diálogos, incluindo seu artigo intitulado “Pisando no Palco: Prática de Performance e Produção de Recitais”.

A professora Diana trabalhou temas como prática interpretativa, metodologias, pesquisa científica, pesquisa artística e recursos eletrônicos em pesquisa.

Foi uma matéria muito rica em literatura, proporcionou muitas reflexões e troca de informações entre os alunos e me influenciou bastante na maneira de pensar os processos interpretativos e no conteúdo dos textos que redigi.

1.18.3. MUS D45: Estudos Especiais em Interpretação Musical

Prof. Lucas Robatto

A matéria tratou de temas referentes à Teoria e Prática da Edição Musical. Professor Lucas nos mostrou a importância de termos o máximo de informações sobre a edição de uma partitura, e com isso nos motivou a pesquisar sobre a origem, a vida do autor, período em que foi composta a obra, qual foi a primeira edição, quem foi o revisor, qual foi a fonte utilizada para determinada versão, além de outros dados.

É impactante saber como essas informações podem influenciar muito na interpretação de uma peça, por isso aprendemos como reconhecer uma boa edição, realizada por editores competentes.

Também estudamos sobre *softwares*, padronização de linguagens musicais, outros diversos assuntos pertinentes ao tema e tivemos vários convidados que ajudaram a enriquecer as aulas.

1.18.4. MUS D46: Estudos Especiais em Educação Musical

Profa. Katharina Döring

Estudamos temas relacionados à etnomusicologia com enfoque nas músicas africana e afro-americana.

A professora Katharina nos apresentou diversos artigos, livros e vídeos e pudemos ter acesso a estudos e representações de gêneros musicais de matrizes africanas.

Como a música faz parte da cultura de um povo como um todo, analisamos e debatemos aspectos políticos, sociais, culturais e musicais dessas populações.

Realizamos seminários e preparamos aulas sobre artigos estudados e diversos estilos musicais. Foram encontros muito ricos sobre conhecimento e musicalidade, que me colocaram em contato com materiais que ajudaram a ampliar os horizontes para o meu trabalho, uma vez que o samba é também resultante da cultura dos povos da diáspora negra.

1.18.5. MUS D45: Estudos Especiais em Interpretação Musical

Profs. Pedro Robatto, Beatriz Aléssio, Suzana Kato e Luciane Cardassi.

Para maior aprofundamento da prática interpretativa cursei a disciplina ministrada pelos professores Pedro, Beatriz, Suzana e Luciane.

Foram vistos e discutidos assuntos como teoria e prática da interpretação musical, formas de avaliação de performances, processos e metodologias para o próprio desenvolvimento como intérprete, organização e programação dos estudos a fim de se extrair o melhor resultado, otimizando as horas de estudo.

Os recursos e materiais utilizados foram textos sobre performances, musicalidade, comparativos sobre programas de estudos, vídeos com diferentes interpretações sobre a mesma obra e atividades que realizamos, como textos e análises referentes à matéria de cada professor.

A disciplina contribuiu com muito conteúdo para meus textos e também para uma melhor reflexão e preparação para a *performance*.

1.19. PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS

Durante o Mestrado Profissional, além das disciplinas acadêmicas, também realizamos as práticas supervisionadas. Elas encamparam minhas atividades profissionais como músico e docente e envolveram a supervisão de meu orientador.

Essas práticas mostraram-se como uma oportunidade para aprimorar meus trabalhos, resultando em aperfeiçoamento para minhas atividades docentes e ganho para meus alunos. Adiante estão as descrições dessas práticas e seus respectivos códigos, que contêm: práticas de ensino individual e coletivo e práticas interpretativas, realizadas na escola de Música da UFBA e em meu local de trabalho, o Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos – SP), como professor de trompete e coordenador de projetos. Os detalhes de cada uma dessas práticas estão disponibilizados nos relatórios localizados nos anexos de A a C deste trabalho.

1.19.1. MUS E95: Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Prof. Celso José Rodrigues Benedito

Esta prática possibilitou um melhor desenvolvimento dos exercícios de samba que proponho. Através dela realizamos pesquisas bibliográficas para averiguação de possíveis materiais disponíveis e aperfeiçoamento dos estudos.

Foram várias conversas com o orientador para a definição de padrões e metodologias a serem aplicados nos estudos.

Por meio de apresentações musicais e dissertativas no Conservatório Municipal de Guarulhos e na Escola de Música da UFBA, tive a oportunidade de expor as etapas que envolveram o meu trabalho, assim como discutir e dialogar com meus colegas mestrandos.

1.19.2. MUS F04: Prática Docente em Ensino Individual Instrumental

Essa prática diz respeito a uma parte da minha vida profissional e foi desenvolvida durante todo o curso através das aulas individuais que ministro no Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos – SP). As aulas são gratuitas e os alunos ingressam na escola por meio de testes.

Minha carga horária total é de 20 horas semanais e abrange em sua maioria aulas individuais. Com a prática e os diálogos com o orientador, puderam ser aperfeiçoados temas como critérios de avaliação de alunos, revisão de metodologias aplicadas, pesquisa e atualização de métodos e repertórios a serem trabalhados.

1.19.3. MUS F03: Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental

Realizei esta prática através dos projetos que coordeno no Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos – SP).

Disponibilizo três períodos para projetos, que são: *Iniciação ao Trompete*, para principiantes ou amadores que queiram se aperfeiçoar no instrumento; *trompete.com.br*, em que a proposta é estudar e interpretar diferentes gêneros musicais, sobretudo os

brasileiros, e *De Sol a Sol*, grupo para estudos e prática de solfejo. Todos os projetos são livres e gratuitos, com apresentações, geralmente, no final de cada semestre.

O projeto *trompete.com.br* foi a minha primeira motivação para começar a criar os estudos de samba.

1.19.4. MUS E92: Exame Qualificativo

Na preparação para o exame qualificativo, procurei aliar ao meu projeto inicial de ingresso na UFBA os conteúdos trabalhados durante as disciplinas e as práticas vivenciadas durante o mestrado.

Os comentários, as críticas, as sugestões e as reflexões desenvolvidos por meu orientador foram de importância vital para eu continuar organizando meu trabalho com clareza em direção ao projeto final.

1.19.5. MUS D47: Projeto de Conclusão Final

Para o trabalho de conclusão do curso do mestrado busquei o máximo de informações possíveis, oriundas de pesquisa bibliográfica e também recebidas ao longo do curso, procurando apresentar um trabalho final com conteúdo, mas objetivo. Tive como meta seguir estritamente a ordem e os parâmetros apontados pela direção do PPGPROM e por meu orientador.

Este trabalho é composto de três partes principais: os memoriais descritivo e acadêmico, o artigo e o produto final, além dos relatórios das práticas supervisionadas e dos anexos constantes no final.

1.20. BREVES CONSIDERAÇÕES

O produto final está disponível na forma de método **O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações**, que contém 32 exercícios práticos escritos, com *playbacks* de acompanhamento. A realização foi toda alavancada por este curso de Mestrado Profissional.

Tenho como meta que este método possa ser útil para muitos jovens estudantes, para profissionais que atuam em outras áreas da música e queiram adentrar o universo do samba, ou mesmo para amadores que tenham curiosidade e ímpeto para novos desafios.

Sou realmente muito grato por ter tido a oportunidade de ter cursado o PPGPROM da UFBA e estou motivado a seguir com os estudos acadêmicos, além dos práticos, e totalmente convicto de que informação, conhecimento, dedicação e generosidade são o caminho para um mundo musical melhor, pois foi isso que presenciei neste curso.

2. ARTIGO ACADÊMICO

TEM TROMPETE NA CADÊNCIA DO SAMBA

Roberto Leopoldo Gastaldi, PPGPROM UFBA – e-mail: soprobrasileiro@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo descrever as etapas percorridas para a elaboração de um método para se executar samba no trompete: “O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações”. As primeiras ideias para a criação deste método surgiram durante os encontros do projeto que coordeno no Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos, SP) intitulado *trompete.com.br*. A minha vivência como trompetista em bandas de baile e instrumentais e a constatação da ausência de metodologia específica para esse gênero tão presente no Brasil, o samba, no que diz respeito à linha melódica, estão diretamente relacionadas à criação destes estudos. O método é composto de uma sequência de 32 exercícios que se iniciam com a síncopa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia e se desenvolvem em uma sucessão progressiva. Finaliza com trechos baseados em melodias populares, todos com faixas de áudio de acompanhamento.

Palavras-chave: Trompete; Samba; Método; Articulação; Padrões Rítmicos.

ABSTRACT

This article aims to describe the steps taken to develop a method for performing samba on the trumpet: "The trumpet in samba: rhythmic patterns and articulations". The first ideas for the creation of this method came from the project that I coordinate at the Guarulhos Municipal Conservatory (Guarulhos, SP, Brazil) entitled trompete.com.br. My experience as a trumpeter in dance and instrumental bands and the lack of a specific methodology for this genre so present in Brazil, samba, with regard to the melodic line, are directly related to the creation of these studies. The method consists of a sequence of 32 exercises that begin with the sixteenth note, eighth note and sixteenth note syncopé and develops into progressive succession. It ends with sections based on popular melodies, all with accompanying audio tracks.

Keywords: Trumpet; Samba; Method; Articulation; Rhythmic Patterns.

2.1. AS ORQUESTRAS DE BAILE E OUTRAS VIVÊNCIAS

Em minha carreira como trompetista, uma das mais significativas vivências em relação à interpretação de sambas foi ter tocado em orquestras de baile. Elas tinham a formação instrumental semelhante às *big bands* americanas, com 5 saxofones, 4 trombones, 4 trompetes, cozinha (guitarra, teclado, baixo, bateria e percussão) e geralmente 4 cantores (2 homens e 2 mulheres). Apresentavam-se em clubes ou salões e tocavam seleções de vários gêneros musicais, como mambo, chá-chá-chá, rumba, bolero, *foxtrot*, samba e samba-canção. Eu me sentava ao lado do naipe de 4 trompetes, lia e tocava os arranjos, ao vivo, e tinha o privilégio de poder aprender com os experientes profissionais, além de receber as generosas e consistentes orientações de meu professor, Sétimo Paoletti. Essa minha vivência como músico-trompetista foi a primeira referência de que me vali para o desafio da criação dos estudos descritos neste artigo.

Apesar de já não ser mais o auge das orquestras, iniciei minha trajetória nesses grupos nos anos 80. Tive a oportunidade de tocar com as orquestras do maestro Osmar Millani, maestro Silvio Mazzuca, maestro Zezinho (do programa *Qual é a Música?*), maestro Élcio Álvarez, orquestra do cantor Francisco Petrônio, maestro Azevedo, Orquestra Clóvis e Eli, Orquestra Columbia, Orquestra Cubana e outras. A convivência entre diferentes gerações, os diálogos e as percepções durante as execuções, iam naturalmente moldando minha interpretação e me ajudando a ter discernimento entre estilos, criando o que chamo de concepção musical.

Outro trabalho musical que considero relevante a respeito da minha vivência em sambas é a Banda Savana. Dirigida e com arranjos do Maestro Branco, essa *big band* é uma espécie de “banda mãe” das bandas instrumentais da cidade de São Paulo, com linguagem brasileira, onde toquei por vários anos.

Os primeiros embriões dos estudos de samba tiveram como estímulo inicial um projeto que coordeno no Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos, SP), intitulado *trompete.com.br*, projeto que tem como objetivo “estimular o conhecimento, a apreciação e a consciência para solidificar formas de interpretação de diversos gêneros musicais”, com ênfase na música brasileira, especialmente o samba.

Leciono trompete nessa instituição desde 2015 e tenho observado que as interpretações dos estudantes, com a prática dos exercícios por mim criados, saem da execução estritamente técnica e passam a trazer aspectos pertinentes ao estilo, que resultam em uma melhor compreensão dos padrões rítmicos e das articulações do samba no trompete. Esses resultados significativos me animaram e me motivaram a aprofundar, formalizar e disponibilizar estes estudos.

2.2. A CONSTATAÇÃO DA AUSÊNCIA DE METODOLOGIAS

Após observar a falta de familiaridade dos estudantes com a rítmica e com as acentuações características do samba, coloquei-me o objetivo de criar mecanismos para melhorar essa prática. Lembrei-me de muitos exemplos que encontrei em arranjos que já havia tocado ou nas próprias melodias das músicas. Pensei em como meus alunos poderiam alcançar desenvoltura em executar tais células e optei por começar por um elemento essencial do samba: a síncopa.

Com a ideia de trabalhar gêneros musicais nas aulas e nos grupos que leciono, não encontrei material didático específico sobre o assunto. Com o objetivo de ajudar meus alunos a discernir e interpretar linhas melódicas de diferentes estilos – o que chamo de “concepção musical” –, comecei a criar exercícios práticos em até quatro vozes.

Este artigo busca descrever os processos de criação de uma série de exercícios com acompanhamentos de *playbacks* para a prática do gênero samba no trompete, com uma versão em “Si bemol”, uma para instrumentos em “Dó” e outra na “clave de Fá”.

Em minhas pesquisas bibliográficas sobre o assunto, só encontrei um livro intitulado “Samba/Jazz, Frases, Prática de leitura”, escrito pelo músico Eduardo Pecci, que tem como proposta fazer um paralelo entre frases de *jazz* e de samba, utilizando a mesma melodia para exemplificar os dois estilos. Não se trata exatamente de um método para a execução do samba, mas, de qualquer forma, pode ser considerada uma iniciativa muito importante para a divulgação da linguagem, com uma boa ideia, porém a metodologia escapou das sutilezas que o samba tem.

A maioria dos gêneros musicais norte-americanos – como o *rock*, o *rhythm and blues*, o *soul* e o *funk* – deriva do *blues* e dos *spirituals* levados pelos africanos. Os norte-americanos desenvolveram e destrincharam seus estilos ao máximo, especialmente o *jazz*. São altamente profissionais, criaram muitos métodos, linhas pedagógicas, escolas, festivais e todo aparato necessário para a formação do músico nesse gênero.

Então, o pensamento que me veio foi: por que não podemos criar nossas próprias metodologias para estudar e aperfeiçoar a música brasileira? Coloquei o foco nos estudos de samba e, em função dos bons resultados, percebi que é possível criar e desenvolver metodologias para esse tipo de estudo. A partir daí fui elaborando os exercícios práticos, pensados para músicos desenvolverem uma linguagem em comum, tocando como solista ou em naípe, através de padrões e articulações rítmicas, em unísono ou com abertura de até quatro vozes.

Entre os métodos norte-americanos, muitos são destinados ao desenvolvimento da improvisação e muitos voltados à linguagem do *jazz* propriamente dita. Neste último campo, um livro que pratiquei em 1993, durante o Festival de Inverno de Campos do Jordão, com o maestro Roberto Sion, foi *Developing the High School Stage Band, a Programmed Method*, de John LaPorta, um conjunto de estudos para iniciação na linguagem do *jazz*, para ser estudado em grupo, na formação de *big band*. Esse material faz parte do acervo pedagógico da *Berklee College of Music*, uma das mais importantes e tradicionais escolas de *jazz* nos Estados Unidos, situada em Boston (LAPORTA, 1965).

Nesse método LaPorta utiliza basicamente dois tipos de articulação, o *tenuto* e o *martellato*, e orienta a seguinte pronúncia: “Doo” (Du) para os *tenutos* e “Dot” para os *martellatos*.

Figura 01: Exercício número 2 do livro de primeiro trompete

MORE DOO-DOTS ("Doo" or "Dot" as marked)

2 *mf*

Practice this in the same manner as exercise 1. Remember that pitch is not an important consideration in the singing of these exercises. The prime purpose is to control the articulation.

Fonte: (LAPORTA, 1965, p.14).

Os métodos americanos que analisei e os cursos dos quais participei, como o do professor Roberto Sion sobre aspectos da linguagem do jazz, me ajudaram a refletir sobre como construir os exercícios de samba.

Dessa forma, a segunda referência de que me vali para este desafio foi a metodologia encontrada em livros de *jazz*, como o fraseado característico do estilo, a sequência progressiva dos estudos, a forma prática e objetiva de tratar as articulações, a estrutura de tópicos e a utilização de *playbacks*.

2.3. O SAMBA E O SAMBA DE GAFIEIRA

O samba se fixou como um estilo de música após a abolição da escravatura, no final do século XIX, com a liberdade de expressão que os negros ganharam com a alforria. Muitos se estabeleceram na Bahia, outros migraram para o Rio de Janeiro e grande parte se fixou nos vários estados e regiões do Brasil, levando consigo toda uma cultura com hábitos e expressões inerentes a esse gênero de música, como religiosidade, candomblé, batuques, fazer musical, coletividade, dança e alegria (DÖRING, 2016; MOURA, 1983; NETO, 2017; PARANHOS, 2003; SANDRONI, 2013). O samba é, provavelmente, o gênero mais difundido da música popular brasileira e o fato de ele estar tão presente e retratar uma boa parte da cultura brasileira contribuiu muito na minha busca por uma metodologia específica.

O termo “samba de gafieira” se refere ao gênero executado nos salões de baile de matriz carioca (SÃO JOSÉ, 2005, p. 10).

Em seu livro “Samba de Gafieira – A História da Dança de Salão Brasileira”, Marco Antonio Perna traça um esboço da dança de salão brasileira, em particular o samba de gafieira. Ele relata que a dança de salão chegou ao Brasil com os portugueses, no início do século XIX. É a dança do divertimento, a dança de baile (PERNA, 2005).

O samba de gafieira é um estilo de dança de salão derivado do maxixe. “O termo gafieira não é utilizado para designar a dança, mas sim o local de danças de salão.” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 16).

O maxixe emergiu entre 1870 e 1880 e destacou-se como dança popular urbana e no século XX, anteriormente aos anos 30, esse estilo cedeu lugar ao samba de gafieira, que teve origem na cidade do Rio de Janeiro e posteriormente espalhou-se pelos salões do Brasil (SÃO JOSÉ, 2005, pp. 55 e 60). Ou seja, essa cultura de música ao vivo para dançar, essa prática de se tocar em naípe, com determinado padrão interiorizado pelos músicos, era vivenciada nas orquestras de baile.

2.4. A SÍNCOPA COMO MOLA PROPULSORA NO SAMBA

A síncopa é, provavelmente, a característica mais marcante, a figura central que dá balanço e movimento ao samba. Basta ouvir uma gravação ou analisar uma partitura para se perceber a constante ocorrência da síncopa e os seus contrastes com a marcação de base.

Nos livros tradicionais de teoria, “síncopa é a supressão de um acento normal do compasso, pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca de tempo, para tempo forte ou parte forte de tempo” (LACERDA, 1967, p. 39).

Vale ressaltar que o conceito de síncopa, assim como definiu Willy Apel (apud SANDRONI, 2013), foi formulado conforme nosso sistema musical ocidental, em que aprendemos fórmula de compasso, tempo forte, tempo fraco. Existem culturas que englobam esse tema de forma diferente (SANDRONI, 2013).

Segundo Arildo Colares dos Santos, percussionista, no samba podemos entender o som grave (surdo) como o “chão”, o que “nos reforça a necessidade de marcar o pulso com os pés”, e “a maioria dos instrumentos que exercem a sincopação do pulso é de som agudo, realizando-se perfeitamente uma oposição à marcação (SANTOS, 2018, p. 72).

2.5.A CRIAÇÃO DOS EXERCÍCIOS

A proposta deste método **O trompete no Samba: Padrões Rítmicos e Articulações** é o desenvolvimento de concepções para interpretação musical através de rítmica e articulação características do samba.

Formas de articular no instrumento, suas respectivas pronúncias e duração de notas, precisão rítmica, enfim, as linguagens inclusas no gênero que o identificam como tal é o que se pretende estimular. Não houve preocupação em abordar outros assuntos técnicos, como virtuosismo ou grandes tessituras, mas, apesar disso, não é um método para iniciantes em música, uma vez que é necessário ter alguma desenvoltura no instrumento e na leitura.

Todos os exercícios foram escritos em compasso 2/4 (Dois por Quatro). Foram utilizadas como referências as melodias e orquestrações que já vi e toquei, contidas em álbuns, arranjos e outros.

São 32 exercícios com acompanhamentos de *playbacks*, com uma versão para instrumentos em Si bemol, uma para instrumentos em Dó (as duas na clave de Sol) e outra para instrumentos na clave de Fá.

2.5.1. OS PADRÕES RÍTMICOS

O primeiro padrão rítmico do samba é uma síncopa básica, proveniente do maxixe, daí o surgimento do primeiro exercício e o ingresso neste universo “sambístico”.

Tomei como ponto de partida a síncopa abaixo, como a que inicia a canção infantil Sambalelê, que é um maxixe.

Figura 2: Início da cantiga popular Sambalelê.



Fonte: próprio autor.

Então, surgiu o primeiro exercício baseado nesse padrão rítmico:

Figura 3: Padrão rítmico do exercício nº 1.



Fonte: próprio autor.

O segundo exercício difere do primeiro pela pausa substituindo a primeira semicolcheia.

Figura 4: Padrão rítmico do exercício nº 2.



Fonte: próprio autor.

O terceiro exercício difere do primeiro pela utilização da ligadura que une a última semicolcheia do primeiro tempo e a primeira semicolcheia do segundo tempo.

Figura 5: Padrão rítmico do exercício nº 3.



Fonte: próprio autor.

O quarto exercício difere do terceiro pela substituição da primeira semicolcheia pela pausa.

Figura 6: Padrão rítmico do exercício nº 4.



Fonte: próprio autor.

Dessa forma, progressivamente, novos padrões rítmicos vão sendo abordados, sempre com o objetivo de colocar em prática as células encontradas em músicas e arranjos de samba.

Esses exercícios iniciais, além de estarem focados estritamente na articulação, estão em andamento relativamente lento, semínima = 72, para facilitar a assimilação pelo praticante.

Os primeiros 8 exercícios estão em apenas uma voz e, a partir do exercício de nº 9, são retomados os padrões rítmicos iniciais, mas já com melodias e a quatro vozes, ou seja, podem ser estudados por um, dois, três ou quatro trompetistas (e demais instrumentos) juntos e em andamento de semínima = 80.

Há variados padrões rítmicos, sempre originados da subdivisão em semicolcheias. A partir do exercício 23, pausas e notas de colcheia e semicolcheia são alternadas para se firmar bastante a precisão rítmica, e também há alternância de andamentos entre os exercícios.

Os exercícios de número 28 ao 32 são trechos extraídos de melodias de sambas populares, a quatro vozes.

2.5.2. AS ARTICULAÇÕES

Utilizando as articulações convencionais contidas em músicas, em métodos para trompete tradicionais, em arranjos de samba e em livros de *jazz* norte-americanos, busquei exemplificar com articulações e sílabas referentes a cada nota, sempre com o objetivo de aproximar o praticante dos exercícios ao máximo do espírito do samba e poder criar suas próprias referências sobre o estilo.

As articulações que aparecem no método são as seguintes:

TENUTO

Para indicar articulações suaves com o valor integral da nota. Geralmente aparece associado ao uso das sílabas Du (Doo) ou Da.

Figura 7: Símbolo do TENUTO.



Fonte: próprio autor.

STACCATO

Para indicar separação entre as notas. Nos métodos para trompete é recomendada a utilização das sílabas Tu ou Ta.

Figura 8: Símbolo do STACCATO.



Fonte: próprio autor.

MARTELLATO

Para indicar que a nota deve ser acentuada fortemente. Nos métodos de *jazz* norte-americanos sobre articulação o martellato costuma ser vinculado à pronúncia com a sílaba Dot. Em função das prévias experimentações, nos exercícios aqui descritos foi adaptada para Dat.

Figura 9: Símbolo do MARTELLATO.



Fonte: próprio autor.

MARCATO

Para indicar que a nota deve ser atacada e enfatizada.

Figura 10: Símbolo do MARCATO.



Fonte: próprio autor.

TENUTO E MARCATO COMBINADOS

Para indicar que a nota deve ser acentuada, enfatizada e sustentada com o seu valor integral.

Figura 11: Símbolo do TENUTO E MARCATO COMBINADOS.



Fonte: próprio autor.

2.5.3. AS SÍLABAS E PRONÚNCIAS

A utilização das sílabas associadas às articulações tem o objetivo de servir como mais uma ferramenta na interpretação. Elas foram modificadas e readaptadas várias vezes. Pelo fato de não haver encontrado nenhuma literatura abordando articulação no samba, fui desenvolvendo um padrão de pronúncias, através da minha prática e a de meus alunos.

Ao mesmo tempo em que procurei representar ao máximo o espírito de cada nota, da maneira como a compreendo, também evitei diversificar demais. Utilizei as sílabas Ta, Da, Tã, Dã (vogal anasalada) e Dat. A seguir, dois exemplos sobre como aparecem nos exercícios, sempre associadas à articulação.

Figura 12: Exercício nº 1 com sugestões de articulação e pronúncia.



Fonte: próprio autor.

Figura 13: Exercício nº 4 com sugestões de articulação e pronúncia.



Fonte: próprio autor.

2.5.4. A GRAVAÇÃO DOS *PLAYBACKS*

Para auxiliar na compreensão do estilo e tornar a prática dos estudos mais musical, foram criados *playbacks* de acompanhamento para cada exercício. Procurei desenvolver os áudios dentro da tradição do samba, com instrumentos típicos e músicos atuantes no segmento.

Foram gravados, editados e masterizados no *home* estúdio do trompetista Jean Pierre Ryckebusch em setembro, outubro e novembro de 2019. O violão sete cordas e o violão base ficaram por conta de Thomas Howard, que também criou as harmonias. Douglas Alonso gravou a percussão, contendo surdo, pandeiro, tamborim, caixa, repinique, frigideira, cuíca, agogô e ganzá. Os trompetes foram gravados por mim.

2.6. CONCLUSÃO

Com este método pretendo contribuir para o aperfeiçoamento do músico, sem a intenção de determinar a interpretação, pois isso resulta de muitos fatores, como a percepção e a bagagem musical de cada músico, mas servindo como um guia, uma metodologia que possibilite uma melhor compreensão do estilo e possa alavancar maiores aprofundamentos no samba.

A prática dos exercícios com o apoio dos *playbacks* pode servir como porta de entrada e reflexão para o entendimento e aperfeiçoamento desse gênero por cada instrumentista, além de auxiliar no desenvolvimento individual de uma sólida concepção técnico-musical.

Uma escuta ativa de registros de sambas, instrumental ou vocal, atentando-se aos instrumentos rítmicos, aos de base, aos sopros, aos solistas, aos cantores e até mesmo às letras – que podem determinar todo o clima da canção –, sempre será de grande valia, bem como conhecer os gêneros anteriores na história da música brasileira.

Acredito na forma de ensino que caminha passo a passo, por isso, o que pode parecer algo simples, começando com uma célula básica, pode ser o início do caminho para estudos mais aprofundados.

Buscar ferramentas pedagógicas que fomentem o músico a conhecer mais da sua própria música, da riqueza e diversidade dessa manifestação cultural que é o samba é contribuir com a memória e a cultura do nosso país.

3. MÉTODO

O TROMPETE NO SAMBA: PADRÕES RÍTMICOS E ARTICULAÇÕES



**32 exercícios com *playbacks* de acompanhamento
Para instrumentos em Bb, em C e na Clave de F**

ROBERTO GASTALDI

2019

Dedico este trabalho a meu pai, Helio Gastaldi, *in memoriam*, que me ensinou a tocar trompete e possibilitou toda a minha vida musical.

E a todos que, de alguma maneira, contribuíram para a minha caminhada.

O TROMPETE NO SAMBA – PADRÕES RÍTMICOS E ARTICULAÇÕES

3.1. APRESENTAÇÃO

É com grande alegria que compartilho este método como ferramenta auxiliar para a interpretação de sambas no trompete ou outros instrumentos melódicos.

Este trabalho foi apresentado como produto final para a conclusão do curso de mestrado no PPGPROM – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Celso José Rodrigues Benedito, aos excelentes professores da UFBA e a todos que, de alguma forma, contribuíram para esta realização.

O nascimento da série de estudos ocorreu quando, com a ideia de trabalhar gêneros musicais nas aulas e nos grupos em que leciono, não encontrei material didático específico sobre o assunto. Com o objetivo de ajudar meus alunos de trompete a discernir e interpretar linhas melódicas de diferentes estilos – o que chamo de “concepção musical” –, comecei a criar exercícios práticos em até quatro vozes.

Centralizei meus esforços nos estudos de samba e, em função dos bons resultados, percebi que é possível criar e desenvolver metodologias para esse tipo de estudo. A partir daí fui desenvolvendo os exercícios práticos, pensados para músicos de diferentes instrumentos praticarem, em uma linguagem em comum, através de padrões rítmicos e articulações, tocando como solista ou em naipe, em uníssono ou com abertura de vozes.

3.2. CONTEÚDO

Este material contém 32 exercícios escritos com uma versão para instrumentos em Si bemol, em Dó e na clave de Fá.

Até o exercício nº 8 só há uma linha melódica e a partir do nº 9 os estudos contêm 4 vozes. Todos os exercícios podem ser estudados por 1, 2, 3 ou 4 instrumentos.

Cada exercício tem duas faixas de áudio, uma só com o acompanhamento rítmico e harmônico, com instrumentos de percussão e linhas de violão, e outra com a melodia

acrescentada. O objetivo de gravar esses *playbacks* foi o de possibilitar uma melhor compreensão do estilo e incentivar o interessado, dando a essa prática técnica o caráter mais musical possível.

3.3. AS ARTICULAÇÕES UTILIZADAS

A ideia de articulação remete diretamente às pronúncias que são emitidas no instrumento. Literalmente, é como falamos no trompete (ou outro instrumento de sopro) ao produzir as notas. Tal qual a fala humana, pode ser nítida ou de difícil compreensão, com clareza de emissão ou não.

Não necessariamente a articulação marcada é algo definitivo. Ela pode variar em função do estilo musical, das ideias do arranjador/compositor ou da concepção do intérprete.

Muitas vezes, um sinal de articulação empregado tem uma função de intenção musical maior do que a interpretação ao “pé da letra” desse sinal indicado.

Utilizando as articulações convencionais contidas em músicas, em métodos para trompete tradicionais, em arranjos de samba, em livros de *jazz* norte-americanos, busquei exemplificar com articulações e sílabas referentes a cada nota, sempre com o objetivo de aproximar ao máximo o praticante destes exercícios do espírito do samba, para que ele possa criar suas próprias referências sobre o estilo.

As articulações que aparecem no método são as seguintes:

TENUTO

Símbolo:



Articular com suavidade e manter todo o valor da nota. Nos métodos aparece associada ao uso das sílabas Du (Doo) ou Da.

STACCATO

Símbolo:



Indica que há separação entre as notas. Na literatura é comum ser recomendada a utilização das sílabas Tu ou Ta.

MARTELLATO

Símbolo:



Indica que a nota deve ser acentuada fortemente. Nos métodos de *jazz* norte-americanos sobre articulação o martellato costuma ser vinculado à pronúncia com a sílaba Dot. Em função das prévias experimentações, nos exercícios adaptei para Dat.

MARCATO

Símbolo:



Indica que a nota deve ser atacada e enfatizada.

LEGATO E MARCATO COMBINADOS Símbolo:

Indica que a nota deve ser acentuada, enfatizada e sustentada com o seu valor integral.

3.4. SOBRE AS SÍLABAS E PRONÚNCIAS

A utilização das sílabas associadas às articulações tem o objetivo de servir como mais uma ferramenta na interpretação. Foram modificadas e readaptadas várias vezes pelo fato de não ter sido encontrada nenhuma literatura abordando articulação no samba. Com isso, fui desenvolvendo um padrão de pronúncias através da minha prática e a de meus alunos.

Ao mesmo tempo em que procurei representar ao máximo o espírito de cada nota, da maneira como compreendo, também evitei diversificar demais. Utilizei as sílabas *Ta*, *Da*, *Tã* (vogal anasalada), *Dã* e *Dat*.

3.5. ELEMENTOS DO SAMBA

3.5.1. ESTRUTURA RÍTMICA



É muito importante que o praticante tenha contato com o máximo de informações do estilo que quer interpretar. Existem muitas variações de ritmo no universo sambístico. Abaixo dois exemplos de estrutura rítmica e instrumentação do samba:

Exemplo 1:

Exemplo 1 shows the rhythmic structure for three instruments in 2/4 time. The Pandeiro part consists of a repeating pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic accents. The Tamborim part consists of a repeating pattern of eighth notes. The Surdo part consists of a repeating pattern of quarter notes, with the notes labeled F and A. The notation is divided into two measures by a vertical line.

Exemplo 2:

Exemplo 2 shows the rhythmic structure for three instruments in 2/4 time. The Pandeiro part consists of a repeating pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic accents. The Tamborim part consists of a repeating pattern of eighth notes. The Surdo part consists of a repeating pattern of quarter notes, with the notes labeled F and A. The notation is divided into two measures by a vertical line.

Pandeiro – o pandeiro toca as semicolcheias do samba, ou seja, faz a subdivisão do ritmo. Nos sistemas acima a figura  representa as platinelas e a figura  representa o som da pele do pandeiro.

Tamborim – o tamborim reproduz um padrão rítmico que pode ser considerado uma clave do samba, ou seja, uma frase que se repete constantemente sobre o pulso e serve como uma linha guia de orientação rítmica. Nos desenhos acima estão exemplificadas duas possibilidades de claves, mas existem muitas outras variações.

Surdo – É o instrumento que faz a marcação e determina o pulso da música. Para exemplificar, a nota na cabeça do compasso está com um F (som Fechado), indicando o som abafado, e a nota no segundo tempo está com um A (som Aberto), para representar o som percutido pela baqueta sem ser abafado com a mão.

3.5.2. SÍNCOPA

A síncopa é uma das características mais marcantes do samba, a figura rítmica que lhe dá balanço e movimento. Basta ouvir uma gravação ou analisar uma partitura para se perceber a constante ocorrência e os seus contrastes com a marcação de base.

Partindo do princípio de que temos o pulso, que representa o tempo forte, a síncopa seria a figura que se inicia no tempo fraco ou parte fraca do tempo e se prolonga para tempo forte ou parte forte do tempo.

Em relação à base rítmica, geralmente a síncopa é feita pelos instrumentos agudos em contraposição aos graves, que usualmente marcam o tempo forte.

O primeiro exercício é guiado por uma síncopa básica que gradualmente vai sendo alterada em cada exercício que se segue.

3.5.3. COMO ESTUDAR

Procure observar e associar as articulações e pronúncias propostas em cada exercício. Além das sílabas *Ta* e *Da*, usualmente empregadas nos métodos tradicionais como *Tu* e *Du*, acrescentei as sílabas *Dat* para representar um corte no final da nota (a consoante *t* é praticamente muda, o que deve sobressair é o *Da* inicial), e as sílabas *Tã* e *Dã*, para indicar sons anasalados e fechados.

A articulação é colocada somente no primeiro padrão rítmico de cada exercício. A ideia é que o praticante se acostume com a linguagem e possa compreender e interpretar frases musicais de samba mesmo que as partituras não contenham sinais de articulação grafados.

Uma boa forma de praticar é memorizar o padrão rítmico proposto no exercício, pensar na articulação escrita e cantar utilizando as sílabas propostas.

Minha sugestão é que, antes de tocar os exercícios, o praticante cante com os *playbacks* de acompanhamento até se familiarizar com cada um.

3.6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo destes estudos é auxiliar e contribuir para o aperfeiçoamento do músico sem a intenção de determinar a interpretação, pois isso resulta da percepção e da bagagem musical de cada intérprete, mas servindo como um guia, uma metodologia que possibilite uma melhor compreensão do samba.

O samba é composto de padrões rítmicos, com acentuações específicas, e a sua subdivisão pode ser sentida em semicolcheias. Para haver uma boa execução é muito importante interiorizar essa subdivisão e manter o pulso (em semínimas); dessa forma, o praticante terá recursos para executar padrões rítmicos encontrados nas músicas, como frases iniciando na segunda semicolcheia do primeiro tempo, na última semicolcheia do primeiro tempo, na segunda semicolcheia do segundo tempo e combinações entre colcheias e semicolcheias, só para citar alguns exemplos.

No meu entendimento, a combinação das articulações sobre os padrões rítmicos é que vai dar o caráter da música. Sob o aspecto melódico, é esse o principal ponto que distingue os gêneros.

Uma escuta ativa de registros desse estilo, em gravações instrumentais ou vocais, atentando-se aos instrumentos rítmicos, aos de base, aos sopros, aos solistas, aos cantores, até mesmo às letras – que podem determinar todo o clima da canção – sempre será de grande valia, bem como conhecer os gêneros anteriores que deram origem ao samba.

Bons estudos!

Roberto Gastaldi

3.7. EXERCÍCIOS – O TROMPETE NO SAMBA

3.7.1. Versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 1

$\text{♩} = 72$

Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

9

Exercício nº 2

$\text{♩} = 72$

Dat TaDa Dat Ta Da

10

No exercício nº 3 a pronúncia *Tã* aparece pela primeira vez, na terceira nota do primeiro compasso. Ela indica o som anasalado e prolongado do *a*, bem como o *Dã* também aparecerá em exercícios seguintes com o mesmo propósito.

Exercício nº 3

$\text{♩} = 72$

TaDat Tã Dat Ta Da

10

Existem formas de escrita musical que facilitam a leitura e existem formas que, apesar de corretas graficamente, demandam um pouco mais de tempo para serem decifradas. É fundamental que se tenha uma boa leitura musical à primeira vista e que se esteja familiarizado com a grafia musical.

Apenas como ilustração dessas variações de escrita, abaixo foi acrescentado um exemplo de grafias diferentes que representam o mesmo desenho rítmico, as duas constantes no exercício nº 3.

e

Exercício nº 4

$\text{♩} = 72$

Dat Tã Dat Ta Da

11

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 5

$\text{♩} = 72$

TaDat Tä Dat Tä Dat Ta

7

1. 2.

15

Exercício nº 6

$\text{♩} = 72$

Dat Tä Dat Tä Dat Ta

7

1. 2.

15

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 7

♩ = 72

Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

9

O exercício nº 7A contém uma pequena variação no padrão rítmico em relação ao exercício nº 7.

Exercício nº 7A

♩ = 72

Tã Dat TaDat Tã Dat Tã DaDat

7

15

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 8

$\text{♩} = 72$

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

12

O exercício nº 8A contém uma pequena variação no padrão rítmico em relação ao exercício nº 8.

Exercício nº 8A

$\text{♩} = 72$

Dat Tã DaDat Tã Dat TaDat Ta

11

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Do exercício nº 9 em diante todos os estudos passarão a ter quatro vozes.

A ideia é que se possa praticar sozinho, em dois, três ou quatro trompetes (ou outros instrumentos), o que pode se tornar uma forma de estímulo de estudos e troca de informações entre colegas músicos.

É necessário ser muito rigoroso em relação ao ritmo e às articulações!

Exercício nº 9

$\text{♩} = 80$

Trompete 1
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

Trompete 2
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

Trompete 3
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

Trompete 4
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 10

$\text{♩} = 80$

Trompete 1
Dat Ta Da Dat Ta Da

Trompete 2
Dat Ta Da Dat Ta Da

Trompete 3
Dat Ta Da Dat Ta Da

Trompete 4
Dat Ta Da Dat Ta Da

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

Exercício nº 11

$\text{♩} = 80$

Trompete 1
TaDat Tä Dat Ta Da

Trompete 2
TaDat Tä Dat Ta Da

Trompete 3
TaDat Tä Dat Ta Da

Trompete 4
TaDat Tä Dat Ta Da

Exercício nº 12

$\text{♩} = 80$

Trompete 1
Dat Tä Dat Ta Da

Trompete 2
Dat Tä Dat Ta Da

Trompete 3
Dat Tä Dat Ta Da

Trompete 4
Dat Tä Dat Ta Da

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 13

$\text{♩} = 86$

Trompete 1
Ta Dat Tä Dat Tä Dat Ta

Trompete 2
Ta Dat Tä Dat Tä Dat Ta

Trompete 3
Ta Dat Tä Dat Tä Dat Ta

Trompete 4
Ta Dat Tä Dat Tä Dat Ta

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 14

$\text{♩} = 86$

Trompete 1
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Trompete 2
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Trompete 3
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Trompete 4
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 15

$\text{♩} = 86$

Trompete 1
Tā Dat TaDat Tā Dat TaDā Dat

Trompete 2
Tā Dat TaDat Tā Dat TaDā Dat

Trompete 3
Tā Dat TaDat Tā Dat TaDā Dat

Trompete 4
Tā Dat TaDat Tā Dat TaDā Dat

6

Trpe 1
Dat Dat Ta

Trpe 2
Dat Dat Ta

Trpe 3
Dat Dat Ta

Trpe 4
Dat Dat Ta

1. 2.

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 16

$\text{♩} = 86$

Trompete 1
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Trompete 2
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Trompete 3
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Trompete 4
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

6

Trpe 1
Ta

Trpe 2
Ta

Trpe 3
Ta

Trpe 4
Ta

The image shows a musical score for Exercise 16, titled "Exercício nº 16". It is for four trumpets (Trompete 1, 2, 3, 4) and is in 2/4 time with a tempo of 86. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system contains the main melody for each trumpet, with lyrics "Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta" written below the notes. The second system, starting at measure 6, shows the trumpets playing a rhythmic pattern of eighth notes, with the word "Ta" written below the notes.

Exercício nº 17

$\text{♩} = 92$

Trompete 1
Dat Dat

Trompete 2
Dat Dat

Trompete 3
Dat Dat

Trompete 4
Dat Dat

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 18

$\text{♩} = 92$

Trompete 1
Dat Dat

Trompete 2
Dat Dat

Trompete 3
Dat Dat

Trompete 4
Dat Dat

6

1. 2.

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 19

$J = 92$

Trompete 1
Dat Tã Dat Ta

Trompete 2
Dat Tã Dat Ta

Trompete 3
Dat Tã Dat Ta

Trompete 4
Dat Tã Dat Ta

7

Trpe 1
1. 2.

Trpe 2
1. 2.

Trpe 3
1. 2.

Trpe 4
1. 2.

Exercício nº 20

$\text{♩} = 92$

The image shows a musical score for Exercise 20, titled "Exercício nº 20". The score is written for four trumpets (Trompete 1, 2, 3, and 4) and is set in 2/4 time with a tempo of 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The first system contains four staves, each with a trumpet part and the lyrics "Tã Dat Tã Dat Ta" written below the notes. The second system, starting at measure 5, contains four staves for the trumpets without lyrics. The music consists of rhythmic patterns of eighth and quarter notes.

Trompete 1
Tã Dat Tã Dat Ta

Trompete 2
Tã Dat Tã Dat Ta

Trompete 3
Tã Dat Tã Dat Ta

Trompete 4
Tã Dat Tã Dat Ta

5
Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

Exercício nº 21

$\text{♩} = 92$

Trompete 1
Trompete 2
Trompete 3
Trompete 4

Tā Dat Tā Dat Ta
Tā Dat Tā Dat Ta
Tā Dat Tā Dat Ta
Tā Dat Tā Dat Ta

5 FIM

Trpe 1
Trpe 2
Trpe 3
Trpe 4

Exercício nº 22

$\text{♩} = 92$

Trompete 1
Tā Dā Dat Ta

Trompete 2
Tā Dā Dat Ta

Trompete 3
Tā Dā Dat Ta

Trompete 4
Tā Dā Dat Ta

Exercício nº 23

$\text{♩} = 100$

Trompete 1
Dat

Trompete 2
Dat

Trompete 3
Dat

Trompete 4
Dat

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 24

$\text{♩} = 86$

Trompete 1
Dat TaDat Tã Dat Ta Dã Dat Tã

Trompete 2
Dat TaDat Tã Dat Ta Dã Dat Tã

Trompete 3
Dat TaDat Tã Dat Ta Dã Dat Tã

Trompete 4
Dat TaDat Tã Dat Ta Dã Dat Tã

5

Trpe 1
Tã Ta Dat Tã Dat

Trpe 2
Tã Ta Dat Tã Dat

Trpe 3
Tã Ta Dat Tã Dat

Trpe 4
Tã Ta Dat Tã Dat

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 25

$\text{♩} = 96$

Trompete 1
Ta Dat Tä Dat Ta Dat Tä Dat

Trompete 2
Ta Dat Tä Dat Ta Dat Tä Dat

Trompete 3
Ta Dat Tä Dat Ta Dat Tä Dat

Trompete 4
Ta Dat Tä Dat Ta Dat Tä Dat

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 26

$\text{♩} = 62$

Trompete 1
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Trompete 2
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Trompete 3
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Trompete 4
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

5 1.

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

9 2.

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 27

$\text{♩} = 96$

Trompete 1
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

Trompete 2
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

Trompete 3
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

Trompete 4
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

5

Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

Exercício nº 28

Trecho extraído de "Aquarela do Brasil de Ary Barroso

$\text{♩} = 80$

Trompete 1
Trompete 2
Trompete 3
Trompete 4

Tä Dat Tä Tä Dat Tä Da Dat
Tä Dat Tä Tä Dat Tä Da Dat
Tä Dat Tä Tä Dat Tä Da Dat
Tä Dat Tä Tä Dat Tä Da Dat

5
Trpe 1
Trpe 2
Trpe 3
Trpe 4

Exercício nº 29

Trecho extraído de "Filho da véia" de Luiz Américo e Braguinha

$\text{♩} = 92$

Trompete 1
Dat Tä Dat Tä Dat Ta Ta Da Da Dat Tä Da

Trompete 2
Dat Tä Dat Tä Dat Ta Ta Da Da Dat Tä Da

Trompete 3
Dat Tä Dat Tä Dat Ta Ta Da Da Dat Tä Da

Trompete 4
Dat Tä Dat Tä Dat Ta Ta Da Da Dat Tä Da

5
Trpe 1

Trpe 2

Trpe 3

Trpe 4

Exercício nº 30

Trecho extraído de "Se acaso você chegasse" de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins

♩ = 86

Trompete 1

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dä Dä Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

Trompete 2

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dä Dä Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

Trompete 3

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dä Dä Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

Trompete 4

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dä Dä Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

6

1. 2.

Trpe 1

Dat Tä

Trpe 2

Dat Tä

Trpe 3

Dat Tä

Trpe 4

Dat Tä

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 31

Trecho extraído de "Foi um rio que passou em minha vida" de Paulinho da Viola

$\text{♩} = 100$

Trompete 1
Trompete 2
Trompete 3
Trompete 4

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

1.
2.

Trpe 1
Trpe 2
Trpe 3
Trpe 4

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

Exercício nº 32

Trecho extraído de "É hoje" de Didi e Mestrinho

$\text{♩} = 120$

Trompete 1
Trompete 2
Trompete 3
Trompete 4

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

1.
2.

Trape 1
Trape 2
Trape 3
Trape 4

Dã Dã Dat Tã Da

Dã Dã Dat Tã Da

Dã Dã Dat Tã Da

Dã Dã Dat Tã Da

13

Trape 1
Trape 2
Trape 3
Trape 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em Bb

EXERCÍCIOS – O TROMPETE NO SAMBA

3.7.2. Versão para instrumentos em C

Exercício nº 1

$\text{♩} = 72$

Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

9

Exercício nº 2

$\text{♩} = 72$

Dat TaDa Dat Ta Da

10

No exercício nº 3 a pronúncia *Tã* aparece pela primeira vez, na terceira nota do primeiro compasso. Ela indica o som anasalado e prolongado do *a*, bem como o *Dã* também aparecerá em exercícios seguintes com o mesmo propósito.

Exercício nº 3

$\text{♩} = 72$

TaDat Tã Dat Ta Da

10

Existem formas de escrita musical que facilitam a leitura e existem formas que, apesar de corretas graficamente, demandam um pouco mais de tempo para serem decifradas. É muito importante que se tenha uma boa leitura musical à primeira vista e que se esteja familiarizado com a grafia musical.

Apenas como ilustração dessas variações de escrita, abaixo foi acrescentado um exemplo de grafias diferentes que representam o mesmo desenho rítmico, as duas constantes no exercício nº 3.

e

Exercício nº 4

$\text{♩} = 72$

Dat Tã Dat Ta Da

11

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em C

Exercício nº 5

$\text{♩} = 72$

Ta Dat Tä Dat Tä Dat Ta

7 1. 2.

15

Exercício nº 6

$\text{♩} = 72$

Dat Tä Dat Tä Dat Ta

7 1. 2.

15

Exercício nº 7

$\text{♩} = 72$

Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

11

O exercício nº 7A contém uma pequena variação no padrão rítmico em relação ao exercício nº 7.

Exercício nº 7A

$\text{♩} = 72$

Tã Dat TaDat Tã Dat Tã DaDat

9

15

Exercício nº 8

$\text{♩} = 72$

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

12

O exercício nº 8A contém uma pequena variação no padrão rítmico em relação ao exercício nº 8.

Exercício nº 8A

$\text{♩} = 72$

Dat Tã DaDat Ta Dat TaDat Ta

11

Do exercício nº 9 em diante todos os estudos passarão a ter quatro vozes.

A ideia é que se possa praticar sozinho, em dois, três ou quatro trompetes (ou outros instrumentos), o que pode se tornar uma forma de estímulo de estudos e troca de informações entre colegas músicos.

É necessário ser muito rigoroso em relação ao ritmo e às articulações!

Exercício nº 9

$\text{♩} = 80$

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 10

$\text{♩} = 80$

Instr. 1 em C

Dat Ta Da Dat Ta Da

Instr. 2 em C

Dat Ta Da Dat Ta Da

Instr. 3 em C

Dat Ta Da Dat Ta Da

Instr. 4 em C

Dat Ta Da Dat Ta Da

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 11

$\text{♩} = 80$

Instr. 1 em C

TaDat Tä Dat Ta Da

Instr. 2 em C

TaDat Tä Dat Ta Da

Instr. 3 em C

TaDat Tä Dat Ta Da

Instr. 4 em C

TaDat Tä Dat Ta Da

Exercício nº 12

$\text{♩} = 80$

Instr. 1 em C

Dat Tä Dat Ta Da

Instr. 2 em C

Dat Tä Dat Ta Da

Instr. 2 em C

Dat Tä Dat Ta Da

Instr. 4 em C

Dat Tä Dat Ta Da

1. 2.

Exercício nº 13

$\text{♩} = 86$

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

The musical score consists of two systems of four staves each, labeled Instr. 1 em C through Instr. 4 em C. The first system includes rhythmic notation (Ta Dat) for each instrument. The second system shows the melodic lines for all four instruments starting at measure 5. The tempo is marked as quarter note = 86. The key signature is C major, and the time signature is 2/4.

Exercício nº 14

$\text{♩} = 86$

Instr. 1 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instr. 2 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instr. 3 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instr. 4 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 15

$\text{♩} = 86$

Instr. 1 em C

Tä Dat TaDat Tä Dat TaDä Dat

Instr. 2 em C

Tä Dat TaDat Tä Dat TaDä Dat

Instr. 3 em C

Tä Dat TaDat Tä Dat TaDä Dat

Instr. 4 em C

Tä Dat TaDat Tä Dat TaDä Dat

6

Instr. 1 em C

Dat Dat Ta

Instr. 2 em C

Dat Dat Ta

Instr. 3 em C

Dat Dat Ta

Instr. 4 em C

Dat Dat Ta

1. 2.

Exercício nº 16

$\text{♩} = 86$

Instr. 1 em C

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Instr. 2 em C

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Instr. 3 em C

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Instr. 4 em C

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

6

Instr. 1 em C

Ta

Instr. 2 em C

Ta

Instr. 3 em C

Ta

Instr. 4 em C

Ta

Exercício nº 17

$\text{♩} = 92$

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Detailed description of the musical score: The score is for four instruments, all in C major. The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 92. The first system consists of four staves. Each staff begins with a repeat sign. The first two measures of each staff contain the lyrics 'Dat' and 'Dat' respectively. The notes are: Instr. 1: Bb, G, F, Eb; Instr. 2: Bb, G, F, Eb; Instr. 3: Bb, G, F, Eb; Instr. 4: Bb, G, F, Eb. The second system starts at measure 5 and continues for four measures. The notes are: Instr. 1: D, C, Bb, A; Instr. 2: D, C, Bb, A; Instr. 3: D, C, Bb, A; Instr. 4: D, C, Bb, A. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exercício nº 18

♩ = 92

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Dat Dat

Dat Dat

Dat Dat

Dat Dat

6

1. 2.

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 19

♩ = 92

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Dat Tã Dat Ta

Dat Tã Dat Ta

Dat Tã Dat Ta

Dat Tã Dat Ta

7

1.

2.

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Detailed description of the musical score: The score is for Exercise 19, titled 'Exercício nº 19'. It is in C major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 92. The score consists of four instrumental parts, labeled 'Instr. 1 em C' through 'Instr. 4 em C'. Each part has a vocal line with the syllables 'Dat Tã' and 'Dat Ta' written below it. The first four measures of each part are identical, featuring a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. At measure 7, there is a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads back to the beginning of the exercise, while the second ending concludes the piece. The notation includes various musical symbols such as accents (^), slurs, and dynamic markings (v).

Exercício nº 20

$\text{♩} = 92$

Instr. 1 em C

Tā Dat Tā Dat Ta

Instr. 2 em C

Tā Dat Tā Dat Ta

Instr. 3 em C

Tā Dat Tā Dat Ta

Instr. 4 em C

Tā Dat Tā Dat Ta

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 21

$\text{♩} = 92$

Instr. 1 em C

Tä Dat Tä Dat Ta

Instr. 2 em C

Tä Dat Tä Dat Ta

Instr. 3 em C

Tä Dat Tä Dat Ta

Instr. 4 em C

Tä Dat Tä Dat Ta

5 FIM

Exercício nº 22

$\text{♩} = 92$

Instr. 1 em C 
Tã Dã Dat Ta

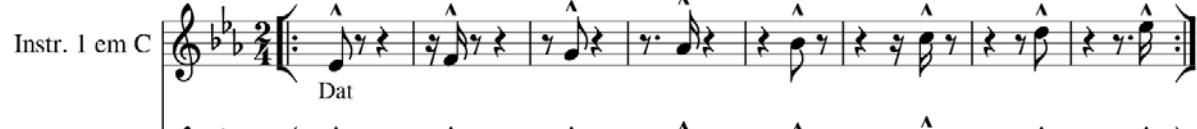
Instr. 2 em C 
Tã Dã Dat Ta


Instr. 3 em C 
Tã Dã Dat Ta


Instr. 4 em C 
Tã Dã Dat Ta


Exercício nº 23

$\text{♩} = 100$

Instr. 1 em C 
Dat

Instr. 2 em C 
Dat

Instr. 3 em C 
Dat

Instr. 4 em C 
Dat

Exercício nº 24

$\text{♩} = 86$

Instr. 1 em C

Dat TaDat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

Instr. 2 em C

Dat TaDat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

Instr. 3 em C

Dat TaDat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

Instr. 4 em C

Dat TaDat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

5

Instr. 1 em C

Tã Ta Dat Tä Dat

Instr. 2 em C

Tã Ta Dat Tä Dat

Instr. 3 em C

Tã Ta Dat Tä Dat

Instr. 4 em C

Tã Ta Dat Tä Dat

Exercício nº 25

$\text{♩} = 96$

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

Exercício nº 26

$\text{♩} = 62$

Instr. 1 em C

Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Instr. 2 em C

Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Instr. 3 em C

Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Instr. 4 em C

Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

4

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

7

1. 2.

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 27

♩ = 96

Instr. 1 em C

Ta Dat Tä Dat Ta Tä Dat Ta Dä Dat Tä Dat

Instr. 2 em C

Ta Dat Tä Dat Ta Tä Dat Ta Dä Dat Tä Dat

Instr. 3 em C

Ta Dat Tä Dat Ta Tä Dat Ta Dä Dat Tä Dat

Instr. 4 em C

Ta Dat Tä Dat Ta Tä Dat Ta Dä Dat Tä Dat

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 28

Trecho extraído de "Aquarela do Brasil de Ary Barroso

$\text{♩} = 80$

Instr. 1 em C

Tã Dat Tã Tã Dat Tã DaDat

Instr. 2 em C

Tã Dat Tã Tã Dat Tã DaDat

Instr. 3 em C

Tã Dat Tã Tã Dat Tã DaDat

Instr. 4 em C

Tã Dat Tã Tã Dat Tã DaDat

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 29

Trecho extraído de "Filho da véia" de Luiz Américo e Braguinha

$\text{♩} = 92$

Instr. 1 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da DaDat Tã Da

Instr. 2 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da DaDat Tã Da

Instr. 3 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da DaDat Tã Da

Instr. 4 em C

Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da DaDat Tã Da

5

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

Exercício nº 30

Trecho extraído de "Se acaso você chegasse" de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins

$\text{♩} = 86$

Instr. 1 em C

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dã Dã Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

Instr. 2 em C

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dã Dã Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

Instr. 3 em C

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dã Dã Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

Instr. 4 em C

Dat Tä Dat Tä Dat Ta Dã Dã Dat Tä Dat Tä Dat Ta Da

6

Instr. 1 em C

I. Dat Tä 2.

Instr. 2 em C

Dat Tä

Instr. 3 em C

Dat Tä

Instr. 4 em C

Dat Tä

Exercício nº 31

Trecho extraído de "Foi um rio que passou em minha vida" de Paulinho da Viola

♩ = 100

Instr. 1 em C

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

Instr. 2 em C

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

Instr. 3 em C

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

Instr. 4 em C

TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

6

Instr. 1 em C

1. Dã Dã Dat Tã Dat Ta 2. Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Instr. 2 em C

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Instr. 3 em C

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Instr. 4 em C

Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Exercício nº 32

Trecho extraído de "É hoje" de Didi e Mestrinho

$\text{♩} = 120$

Instr. 1 em C

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instr. 2 em C

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instr. 3 em C

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instr. 4 em C

Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

6

1. Dã Dã Dat Tã Da

2. Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 1 em C

Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 2 em C

Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 3 em C

Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 4 em C

Dã Dã Dat Tã Da

13

Instr. 1 em C

Instr. 2 em C

Instr. 3 em C

Instr. 4 em C

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos em C

EXERCÍCIOS – O TROMPETE NO SAMBA

3.7.3. Versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 1

$\text{♩} = 72$

Ta Dat TaDa Dat Ta Da

1.

9

2.

Exercício nº 2

$\text{♩} = 72$

Dat TaDa Dat Ta Da

1.

9

2.

No exercício nº 3 a pronúncia *Tã* aparece pela primeira vez, na terceira nota do primeiro compasso. Ela indica o som anasalado e prolongado do *a*, bem como o *Dã* também aparecerá em exercícios seguintes com o mesmo propósito.

Exercício nº 3

♩ = 72

TaDat Tã Dat Ta Da

10

Existem formas de escrita musical que nos facilitam a leitura e existem formas que, apesar de corretas graficamente, demandam um pouco mais de tempo para deciframos. É muito importante termos uma boa leitura musical à primeira vista e estarmos familiarizados com a grafia musical.

Apenas como ilustração dessas variações de escrita, abaixo foi acrescentado um exemplo de grafias diferentes que representam o mesmo desenho rítmico, as duas constantes no exercício nº 3.

e

Exercício nº 4

♩ = 72

Dat Tã Dat Ta Da

11

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 5

$\text{♩} = 72$

TaDat Tã Dat Tã Dat Ta

7 1. 2.

15

Exercício nº 6

$\text{♩} = 72$

Dat Tã Dat Tã Dat Ta

7 1. 2.

15

Exercício nº 7

$\text{♩} = 72$

Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

10

O exercício nº 7A contém uma pequena variação no padrão rítmico em relação ao exercício nº 7.

Exercício nº 7A

$\text{♩} = 72$

Tã Dat TaDat Tã Dat Tã DaDat

9

15

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 8

$\text{♩} = 72$

Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

12

O exercício nº 8A contém uma pequena variação no padrão rítmico em relação ao exercício nº 8.

Exercício nº 8A

$\text{♩} = 72$

DatTã DaDat Tã Dat TaDat Ta

12

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Do exercício nº 9 em diante todos os estudos passarão a ter quatro vozes.

A ideia é que se possa praticar sozinho, em dois, três ou quatro trompetes (ou outros instrumentos), o que pode vir a ser uma forma de estímulo de estudos e troca de informações entre colegas músicos.

É importante ser muito rigoroso em relação ao ritmo e às articulações!

Exercício nº 9

$\text{♩} = 80$

Instrumento 1
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

Instrumento 2
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

Instrumento 3
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

Instrumento 4
Ta Dat Ta Da Dat Ta Da

5
Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 10

$\text{♩} = 80$

Instrumento 1
Dat Ta Da Dat Ta Da

Instrumento 2
Dat Ta Da Dat Ta Da

Instrumento 3
Dat Ta Da Dat Ta Da

Instrumento 4
Dat Ta Da Dat Ta Da

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 11

$\text{♩} = 80$

Instrumento 1
TaDat Tã Dat Ta Da

Instrumento 2
TaDat Tã Dat Ta Da

Instrumento 3
TaDat Tã Dat Ta Da

Instrumento 4
TaDat Tã Dat Ta Da

Exercício nº 12

$\text{♩} = 80$

Instrumento 1
Dat Tã Dat Ta Da

Instrumento 2
Dat Tã Dat Ta Da

Instrumento 3
Dat Tã Dat Ta Da

Instrumento 4
Dat Tã Dat Ta Da

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 13

$\text{♩} = 86$

Instrumento 1
Ta Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 2
Ta Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 3
Ta Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 4
Ta Dat Tã Dat Tã Dat Ta

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 14

$\text{♩} = 86$

Instrumento 1
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 2
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 3
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 4
Dat Tã Dat Tã Dat Ta

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 15

$\text{♩} = 86$

Instrumento 1
Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

Instrumento 2
Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

Instrumento 3
Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

Instrumento 4
Tã Dat TaDat Tã Dat TaDã Dat

7

Instr. 1
Dat Dat Ta

Instr. 2
Dat Dat Ta

Instr. 3
Dat Dat Ta

Instr. 4
Dat Dat Ta

Exercício nº 16

$\text{♩} = 86$

Instrumento 1
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Instrumento 2
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Instrumento 3
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

Instrumento 4
Dat TaDã Dat Tã Dat TaDat Ta

6

Instr. 1
Ta

Instr. 2
Ta

Instr. 3
Ta

Instr. 4
Ta

Exercício nº 17

♩ = 92

Instrumento 1

Dat Dat

Instrumento 2

Dat Dat

Instrumento 3

Dat Dat

Instrumento 4

Dat Dat

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 18

$\text{♩} = 92$

Instrumento 1
Dat Dat

Instrumento 2
Dat Dat

Instrumento 3
Dat Dat

Instrumento 4
Dat Dat

6

Instr. 1
1. 2.

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 19

♩ = 92

Instrumento 1

Dat Tä Dat Ta

Instrumento 2

Dat Tä Dat Ta

Instrumento 3

Dat Tä Dat Ta

Instrumento 4

Dat Tä Dat Ta

7 1. 2.

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 20

$\text{♩} = 92$

Instrumento 1
Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 2
Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 3
Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 4
Tã Dat Tã Dat Ta

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 21

J = 92

Instrumento 1
Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 2
Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 3
Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 4
Tã Dat Tã Dat Ta

5 FIM

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 22

$\text{♩} = 92$

Instrumento 1
Tã Dã Dat Ta

Instrumento 2
Tã Dã Dat Ta

Instrumento 3
Tã Dã Dat Ta

Instrumento 4
Tã Dã Dat Ta

Exercício nº 23

$\text{♩} = 100$

Instrumento 1
Dat

Instrumento 2
Dat

Instrumento 3
Dat

Instrumento 4
Dat

Exercício nº 24

♩ = 86

Instrumento 1
Dat Ta Dat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

Instrumento 2
Dat Ta Dat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

Instrumento 3
Dat Ta Dat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

Instrumento 4
Dat Ta Dat Tä Dat Ta Dã Dat Tä

5

Instr. 1
Tä Ta Dat Tä Dat

Instr. 2
Tä Ta Dat Tä Dat

Instr. 3
Tä Ta Dat Tä Dat

Instr. 4
Tä Ta Dat Tä Dat

The image shows a musical score for Exercise 24, titled "Exercício nº 24". It is in 2/4 time with a tempo of 86 beats per minute. The score is written for four instruments (Instrumento 1, 2, 3, and 4) and includes vocal lines with lyrics. The key signature is one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The lyrics are "Dat Ta Dat Tä Dat Ta Dã Dat Tä" for the first system and "Tä Ta Dat Tä Dat" for the second system. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Exercício nº 25

♩ = 96

Instrumento 1

Instrumento 2

Instrumento 3

Instrumento 4

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

TaDat Tä Dat TaDat Tä Dat

5

Exercício nº 26

♩ = 62

Instrumento 1
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Instrumento 2
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Instrumento 3
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

Instrumento 4
Ta Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Dã Da Da Da

4

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

7 1. 2.

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 27

$\text{♩} = 96$

Instrumento 1
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

Instrumento 2
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

Instrumento 3
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

Instrumento 4
Ta Dat Tã Dat Ta Tã Dat Ta Dã Dat Tã Dat

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 28

Trecho extraído de "Aquarela do Brasil de Ary Barroso

♩ = 80

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system is labeled 'Instrumento 1' through 'Instrumento 4'. Each staff contains rhythmic notation in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. Below each staff are rhythmic syllables: 'Tã Dat Tã Tã Dat Tã DaDat'. The second system is labeled 'Instr. 1' through 'Instr. 4' and continues the rhythmic pattern, ending with a double bar line and a fermata. A small number '5' is placed above the first staff of the second system.

Exercício nº 29

Trecho extraído de "Filho da vóia" de Luiz Américo e Braguinha

$\text{♩} = 92$

Instrumento 1
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da Da Dat Tã Da

Instrumento 2
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da Da Dat Tã Da

Instrumento 3
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da Da Dat Tã Da

Instrumento 4
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Ta Da Da Dat Tã Da

5

Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

Exercício nº 30

Trecho extraído de "Se acaso você chegasse" de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins

$\text{♩} = 86$

Instrumento 1
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Tã Dat Ta Da

Instrumento 2
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Tã Dat Ta Da

Instrumento 3
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Tã Dat Ta Da

Instrumento 4
Dat Tã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Tã Dat Ta Da

6
1. 2.
Instr. 1
Dat Tã

Instr. 2
Dat Tã

Instr. 3
Dat Tã

Instr. 4
Dat Tã

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 31

Trecho extraído de "Foi um rio que passou em minha vida" de Paulinho da Viola

$\text{♩} = 100$

Instrumento 1
TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

Instrumento 2
TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

Instrumento 3
TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

Instrumento 4
TãDat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Tã Da Dat Tã Dat Ta

6 1. 2.

Instr. 1
Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Instr. 2
Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Instr. 3
Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

Instr. 4
Dã Dã Dat Tã Dat Ta Dã Dã Dat Tã Dat Ta

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

Exercício nº 32

Trecho extraído de "É hoje" de Didi e Mestrinho

$\text{♩} = 120$

Instrumento 1
Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 2
Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 3
Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

Instrumento 4
Tã Dã Dã Dat Tã Dat TaDat Tã Dat Tã Dat Tã Dat Ta

1. 2.

6 Instr. 1
Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 2
Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 3
Dã Dã Dat Tã Da

Instr. 4
Dã Dã Dat Tã Da

13 Instr. 1

Instr. 2

Instr. 3

Instr. 4

O TROMPETE NO SAMBA – versão para instrumentos na clave de F

3.8. FAIXAS DO CD

Faixa 1: Exercício 1 – acompanhamento	Faixa 35: Exercício 16 – acompanhamento
Faixa 2: Exercício 1 – trompete + acompanhamento	Faixa 36: Exercício 16 – trompete + acompanhamento
Faixa 3: Exercício 2 – acompanhamento	Faixa 37: Exercício 17 – acompanhamento
Faixa 4: Exercício 2 – trompete + acompanhamento	Faixa 38: Exercício 17 – trompete + acompanhamento
Faixa 5: Exercício 3 – acompanhamento	Faixa 39: Exercício 18 – acompanhamento
Faixa 6: Exercício 3 – trompete + acompanhamento	Faixa 40: Exercício 18 – trompete + acompanhamento
Faixa 7: Exercício 4 – acompanhamento	Faixa 41: Exercício 19 – acompanhamento
Faixa 8: Exercício 4 – trompete + acompanhamento	Faixa 42: Exercício 19 – trompete + acompanhamento
Faixa 9: Exercício 5 – acompanhamento	Faixa 43: Exercício 20 – acompanhamento
Faixa 10: Exercício 5 – trompete + acompanhamento	Faixa 44: Exercício 20 – trompete + acompanhamento
Faixa 11: Exercício 6 – acompanhamento	Faixa 45: Exercício 21 – acompanhamento
Faixa 12: Exercício 6 – trompete + acompanhamento	Faixa 46: Exercício 21 – trompete + acompanhamento
Faixa 13: Exercício 7 – acompanhamento	Faixa 47: Exercício 22 – acompanhamento
Faixa 14: Exercício 7 – trompete + acompanhamento	Faixa 48: Exercício 22 – trompete + acompanhamento
Faixa 15: Exercício 7A – acompanhamento	Faixa 49: Exercício 23 – acompanhamento
Faixa 16: Exercício 7A – trompete + acompanhamento	Faixa 50: Exercício 23 – trompete + acompanhamento
Faixa 17: Exercício 8 – acompanhamento	Faixa 51: Exercício 24 – acompanhamento
Faixa 18: Exercício 8 – trompete + acompanhamento	Faixa 52: Exercício 24 – trompete + acompanhamento
Faixa 19: Exercício 8A – acompanhamento	Faixa 53: Exercício 25 – acompanhamento
Faixa 20: Exercício 8A – trompete + acompanhamento	Faixa 54: Exercício 25 – trompete + acompanhamento
Faixa 21: Exercício 9 – acompanhamento	Faixa 55: Exercício 26 – acompanhamento
Faixa 22: Exercício 9 – trompete + acompanhamento	Faixa 56: Exercício 26 – trompete + acompanhamento
Faixa 23: Exercício 10 – acompanhamento	Faixa 57: Exercício 27 – acompanhamento
Faixa 24: Exercício 10 – trompete + acompanhamento	Faixa 58: Exercício 27 – trompete + acompanhamento
Faixa 25: Exercício 11 – acompanhamento	Faixa 59: Exercício 28 – acompanhamento
Faixa 26: Exercício 11 – trompete + acompanhamento	Faixa 60: Exercício 28 – trompete + acompanhamento
Faixa 27: Exercício 12 – acompanhamento	Faixa 61: Exercício 29 – acompanhamento
Faixa 28: Exercício 12 – trompete + acompanhamento	Faixa 62: Exercício 29 – trompete + acompanhamento
Faixa 29: Exercício 13 – acompanhamento	Faixa 63: Exercício 30 – acompanhamento
Faixa 30: Exercício 13 – trompete + acompanhamento	Faixa 64: Exercício 30 – trompete + acompanhamento
Faixa 31: Exercício 14 – acompanhamento	Faixa 65: Exercício 31 – acompanhamento
Faixa 32: Exercício 14 – trompete + acompanhamento	Faixa 66: Exercício 31 – trompete + acompanhamento
Faixa 33: Exercício 15 – acompanhamento	Faixa 67: Exercício 32 – acompanhamento
Faixa 34: Exercício 15 – trompete + acompanhamento	Faixa 68: Exercício 32 – trompete + acompanhamento

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M. M. S.; FRUGIUELE, M. S. **Estudo das fontes de O samba rural paulista: tradição e variantes autorais**. Goiânia: Signótica, 2016. v. 28, n. 1, p. 125-142, jan./jun. 2016.
- ANDRADE, M. **Música, doce música**. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Publicado originalmente em 1934 por L.G. Miranda Editor, São Paulo.
- ARBAN, J. J. B. L. **Complete Conservatory Method for Trumpet**. Maple City: Encore Music Publishers. Annotated and Edited by Allen Vizzutti & Wesley Jacobs, 2007.
- BAPTISTA, P. C. **Metodologia de estudo para trompete**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BAY, B. **Jazz Flute Studies**. Pacific: Mel Bay Publications Inc., 1980.
- BELTRAMI, C. A. **Estudos dirigidos para grupos de trompete**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- BENEDITO, C. J. R. **O mestre de Filarmônica da Bahia: um educador musical**. Tese (Doutorado) – Escola de Música da Universidade da Bahia, Salvador, 2011.
- CALDEIRA, J. P. Os ritmos brasileiros e suas origens. **Jornal GGN: o jornal de todos os brasis**. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/noticia/os-ritmos-brasileiros-e-suas-origens>>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- CASCAPERA, S. **O trompete: fundamentos básicos, intermediários e avançados**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- _____. **Metodologia para trompete: Estágios elementar e intermediário**. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- CHARLIER, T. **Études Transcedantes**. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1946.
- CONCONE, G. **Lyrical Studies for Trumpet or Horn**. Nashville: The Brass Press, 1972.

- COSTA, L. M. **Samba de gafeira**: um estudo comparativo entre duas metodologias de ensino. Trabalho de conclusão de curso (licenciatura) – Curso de Dança, Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.
- DINIZ, A. A versão de Mário de Andrade para o samba rural, 2017. **Jornal GGN: o jornal de todos os brasis**. Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/memoria/a-versao-de-mario-de-andrade-para-o-samba-rural/>>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- DÖRING, K. **A cartilha do samba chula**. Salvador: Programa Cultural Natura Musical, 2016a.
- _____. **Cantador de chula**: o samba antigo do recôncavo baiano. Salvador: Pinaúna, 2016b.
- EVANS, J. **BandFolio, Band Method**, Book 1. Music Education Resources. 2000. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/05031976/band-foliobook-1-trompete>>. Acesso: 8 fev. 2020.
- FARKAS, P. **The Art of Brass Playing**. In: Wind Music. Bloomington: 1962. Tradução para o português de Ted Miller.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA.GROVE. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- LACERDA, O. **Compêndio de teoria elementar da música**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.
- LAPORTA, J. **Developing the High School Stage Band, a Programmed Method**. Trumpet I. Boston: Berklee Press, 1965.
- LIMA, A.; DÖRING, K.; PINTO, T. O. **Estudando o samba... Pontos de interrogação**. Salvador: Editoria da Revista de Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia, 2018. v. 8, n. 2, jul.-dez., p. 9-25, 2018.
- LOPES, N. Um breve histórico do samba. **Jornal GGN: o jornal de todos os brasis**. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/musica/um-breve-historico-do-samba-por-nei-lobes/>>. Acesso em: 8 fev. 2019.
- MALAGRINO, L. F. **Os ritmos no candomblé de Nação Angola**: a música do templo de cultura Bantu Redandá. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- MED, B. **Teoria da música**. Musimed. 4. ed. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- MESTRINEL, F. A. S. O samba e o carnaval paulistano. **Histórica-Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 40, fev. 2010.

- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1995.
- NETO, L. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOGUEIRA, C. S. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 20B09.
- PARANHOS, A. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**, vol. 22, n. 1, p. 81-113. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000100004&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso: 8 fev. 2020.
- PECCI, E. **Samba/jazz frases, prática de leitura**. São Paulo: Novas Metas, 1989.
- PERNA, M. A. **Samba de gafieira: a história da dança de salão brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005.
- PETROBRÁS. **O samba e suas variações**. Rio de Janeiro, out. 2010. Disponível em <<http://www.premiodamusica.com.br/saudades-de-ary-barroso-253/>>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- PINTO, T. O. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos-USP**. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580>>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- PRANDO, F. **Desde que o samba é samba: identidade e diversidade do gênero musical nacional**. XI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2015.
- SANDRONI, C. **Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade**. Estudos avançados 24 (69). São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200023>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- _____. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001. Edição Digital: maio 2013. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/download-feitico-decente-carlos-sandroni-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso: 8 fev. 2020.
- SANTOS, A. C. **Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

- SANTOS FILHO, J. A. Ensaio sobre o samba. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, ano 11, n. 11. Salvador, 2008. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/search/search>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- SÃO JOSÉ, A. M. **Samba de gafieira**: corpos em contato na cena social carioca. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- SEBESKY, D. **The Contemporary Arranjer**. Definitive Edition. Inc Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1994.
- SILVEIRA, F. J. Música, linguagem e cultura. **Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, ano 4, n. 8. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4763>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- VOISIN, R. **11 Studies for Trumpet**. New York: International Music Company, 1963.

ANEXO A – REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Roberto Leopoldo Gastaldi Matrícula: 218218893
Área: Criação Musical Ingresso: 2018.2

Código	Nome da Prática
MUS F03	Prática Docente em Ensino coletivo Instrumental (trompete)

Orientador da Prática: Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito

Descrição da Prática

1) Título da Prática:

Projetos de ensino coletivo no Conservatório Municipal de Guarulhos – níveis iniciante, intermediário e avançado
Segundo semestre de 2018
Primeiro e segundo semestres de 2019

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização:

Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos-SP)

4) Período de Realização:

8/2018 a 12/2018 – 112h
4/2019 a 7/2019 – 112h
8/2019 a 12/2019 – 112h

5) Detalhamento das Atividades:

- a) Projeto ***Iniciação ao trompete*** – ensino de trompete coletivo para iniciantes.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos
Segunda-feira das 16h às 17h – Tempo dedicado: 1h
- b) Projeto ***trompete.com.br*** – estudo e aplicação das linguagens de diferentes gêneros musicais, com ênfase ao samba.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos
Segunda-feira das 18h às 20h – Tempo dedicado: 2h
- c) Projeto ***De sol a sol*** – prática coletiva de solfejo.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos
Segunda-feira das 20h às 22h – Tempo dedicado: 2h
- d) Preparação de material, produção de arranjos e exercícios e levantamento de repertório e material didático a serem utilizados nos projetos.
Local: Residência do orientando
Quinta-feira das 10h às 12h – Tempo dedicado: 2h

6) Objetivos a Serem Alcançados com a Prática:

- a) Alunos com conhecimento e experiência em música de câmara.
- b) Alunos com boa formação em percepção e concepção musical.
- c) Alunos com fluência em leitura musical.
- d) Conhecimento nos princípios básicos para se tocar trompete.
- e) Música como forma de arte e integração social.

7) Possíveis Produtos Resultantes da Prática

- a) Metodologias sobre ensino de trompete, gêneros musicais e solfejo embasadas na observação da prática com bons resultados.
- b) Arranjos para quartetos de trompete em diferentes gêneros musicais, sobretudo nos brasileiros, especificamente o samba.
- c) Apresentações musicais abertas à comunidade.
- d) Produção de arte e cultura como forma de crescimento individual e social.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 6h.

8.2.) Formato da Orientação: 3 encontros presenciais (3 X 1h) e 3 a distância, via internet (3 X 1h).

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros Presenciais:

Primeiro módulo (26/9/2018), segundo módulo (30/10/2018) terceiro módulo (17/12/2018).

ANEXO B – REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Roberto Leopoldo Gastaldi Matrícula: 218218893
Área: Criação Musical Ingresso: 2018.2

Código	Nome da Prática
MUS F04	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental (trompete)

Orientador da Prática: Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito

Descrição da Prática

1) Título da Prática:

Aulas de trompete no Conservatório Municipal de Guarulhos – níveis iniciante, intermediário e avançado.
Primeiro e segundo semestres de 2019.

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização:

- a) Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos – SP)
- b) Residência do orientando (São Paulo – SP)

4) Período de Realização:

4/2019 a 7/2019 – 196h

8/2019 a 12/2019 – 224h

5) Detalhamento das Atividades:

- a) Aulas individuais de trompete no Conservatório Municipal de Guarulhos durante dois dias por semana:
Segunda-feira das 13h às 22h – tempo dedicado ao ensino individual: 3h.
Terça-feira das 8h às 21h – tempo dedicado ao ensino individual: 11h.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos.
- b) Classificação do nível e da evolução de cada aluno de acordo com o conteúdo programático da escola.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos.
- c) Definição dos métodos e metodologias a serem aplicados com cada aluno, de acordo com o desempenho individual e com a programação oficial.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos.
- d) Explanação e aplicação dos fundamentos técnicos para tocar trompete, encampando tópicos como respiração, leitura musical, percepção, articulação, flexibilidade, escalas, repertório e conhecimentos gerais de música.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos.
- e) Atualização e pesquisa de métodos e metodologias para o ensino do trompete.
Local: residência do orientando.

6) Objetivos a Serem Alcançados com a Prática:

- a) Utilização da música como forma de cultura e inclusão social.
- b) Aprimoramento técnico e musical dos alunos de trompete.
- c) Desenvolvimento de conhecimentos musicais em geral.
- d) Sanar dúvidas e direcionar as aulas o máximo possível para o ambiente musical de cada aluno.
- e) Estar atualizado em relação a novos conceitos no universo do trompete e transmitir os conteúdos aos alunos.
- f) Formar músicos trompetistas com sólida base musical.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Conteúdo programático dividido por semestres.
- b) Relação de repertório para trompete com especificação de nível – iniciante, intermediário ou avançado.
- c) Apresentações musicais abertas à comunidade.
- d) Músicos trompetistas formados com sólidas estruturas de base.

8) Orientação:**8.1) Carga horária da Orientação: 6h****8.2) Formato da Orientação:**

Encontros presenciais (3 X 1h) e 3 a distância, via internet (3 X 1h)

8.3) Cronograma das Orientações – Encontros presenciais:

Primeiro módulo (26/9/2018), segundo módulo (30/10/2018) terceiro módulo (17/12/2018).

ANEXO C – REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Roberto Leopoldo Gastaldi Matrícula: 218218893
Área: Criação Musical Ingresso: 2018.2

Código	Nome da Prática
MUS E95	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito

Descrição da Prática

1) Título da Prática:

- a) Criação de exercícios práticos para interpretação de samba.
- b) Apresentação e descrição desses estudos durante os módulos presenciais.

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização:

- a) Escola de Música da UFBA (Salvador – BA)
- b) Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos – SP)
- c) Residência do orientando (São Paulo – SP)

4) Período de Realização:

8/2018 a 12/2018

5) Detalhamento das Atividades:

- a) Levantamento bibliográfico sobre métodos de samba para execução em instrumentos melódicos.
Local: Residência do orientando – 15h.
- b) Pesquisa de padrões rítmicos e articulações usualmente utilizados no samba.
Local: Residência do orientando e Conservatório Municipal de Guarulhos – 20h.

- c) Determinação dos padrões rítmicos a serem utilizados nos exercícios.
Local: Residência do orientando – 10h.
- d) Levantamento bibliográfico sobre articulações usualmente empregadas na literatura musical.
Local: Biblioteca da Escola de Música e residência do orientando – 20h.
- e) Definição e adaptação das articulações a serem empregadas nos exercícios de samba.
Local: Conservatório Municipal de Guarulhos e residência do orientando – 15h.
- f) Reflexão e análise com o orientador durante os módulos e a distância a respeito da metodologia a ser aplicada nos estudos.
Local: Escola de Música da UFBA e contatos via internet – 10h.
- g) Apresentação e prática dos exercícios criados para quarteto de trompetes.
Local: Escola de Música da UFBA e Conservatório Municipal de Guarulhos – 12h.

6) Objetivos a Serem Alcançados com a Prática:

- a) Despertar o interesse de trompetistas e/ou executantes de instrumentos melódicos a praticarem o samba.
- b) Desenvolver o senso de concepção musical em músicos.
- c) Criar uma metodologia no aspecto melódico para o estudo do samba.

7) Possíveis Produtos Resultantes da Prática

- a) Estudos de samba para um, dois, três ou quatro trompetes.
- b) Adaptação e disponibilização dos estudos para outros instrumentos.
- c) Artigos sobre articulações em geral.
- d) Artigos sobre gêneros musicais.
- e) Artigos sobre articulação específica no samba.
- f) Faixas de áudio (*playbacks*) de acompanhamento para os exercícios.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10h

8.2) Formato da Orientação: 3 encontros presenciais (3 X 1 h) e via Internet (7 X 1h).

8.3) Cronograma das Orientações – Encontros presenciais:

Primeiro módulo (26/9/2018), segundo módulo (30/10/2018) terceiro módulo (17/12/2018).

ANEXO D – Entrevista com o trompetista Edilson Nery

Concedida em 3/6/2019 através de arquivo de texto via *Whatsapp*.

Parte integrante da dissertação de mestrado de Roberto Leopoldo Gastaldi, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Tema: **Interpretação de samba**

1 – Descreva os trabalhos de sua carreira que considera mais relevantes.

- *Orquestra Sinfônica do Paraná, entre 1986 e 1990 (como músico convidado).*
- *Banda Savana, entre 1986 e 2000.*
- *Soundscape Big Band Jazz, entre 1999 e 2002.*
- *Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, entre 1994 e 2017.*
- *Banda Mantiqueira (como músico convidado).*
- *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (como músico convidado).*
- *Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo (como músico convidado).*
- *Show Internacional de Música Brasileira “Oba Oba”, 1990/1991 nos Estados Unidos e Canadá.*

2 – Cite os que você realizou que estão relacionados ao samba.

- *Banda Savana.*
- *Banda Sinfônica do Estado de São Paulo.*
- *Banda Mantiqueira.*
- *Show Internacional de Música Brasileira “Oba Oba”.*

3 – Quando você interpreta o gênero samba, pensa em alguma forma de interpretação específica?

Sim.

4 – Se sim, poderia descrever?

Na minha opinião, o samba tem uma característica sincopada muito marcante, e isso faz com que a linguagem propriamente dita seja muito variada. Penso que uma articulação intercalando “t” e “d”, variando muito as vogais dependendo do executor, traga uma visão mais simples da linguagem. Por exemplo:

Só Danço Samba

Tom Jobim / Vinícius de Moraes



5 – Há algo que você gostaria de comentar ou acrescentar?

Acredito que o samba seja um dos poucos estilos que proporcionam ao intérprete uma liberdade de expressão muito grande, pela sua riqueza rítmica.

ANEXO E – Entrevista com o trompetista Joatan Nascimento

Concedida em 20/5/2019 através de áudio via *whatsapp*.

Parte integrante da dissertação de mestrado de Roberto Leopoldo Gastaldi, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Tema: **Interpretação de samba**

1 – Descreva os trabalhos de sua carreira que considera mais relevantes.

Os trabalhos com orquestra sinfônica que eu faço, desde 1987, foram trabalhos importantes. O trabalho como membro do Quinteto de Metais da Orquestra Sinfônica da Bahia, e agora como membro do Quinteto de Metais da Universidade Federal da Bahia, é um trabalho importante, o período em que atuei com bandas de música popular, música de entretenimento, foram trabalhos muito importantes, são várias bandas, enfim, foram trabalhos importantes, alguns mais duradouros.

A Timbalada foi um dos duradouros, Daniela Mercury foi duradouro, o trabalho com Caetano Veloso também foi duradouro.

Fiz alguns projetos paralelos, assim como com o O Trio Mais Um, um quarteto de música instrumental com músicos de São Paulo. Durante bastante tempo nós trabalhamos e gravamos um disco, um trabalho muito importante. O trabalho com a Rumpilezz é também um trabalho muito importante que durou quase 8 anos. O trabalho que eu fiz também com um músico de Angola, o Paulo Flores, durante bastante tempo, viajando sempre pra lá, pra Portugal; eu fazia concertos com ele.

Um trabalho marcante pra mim, que eu fiz aqui na Bahia, foi com Jo Norina, um cantor de reggae aqui de Feira de Santana. Na época, para mim, aquilo foi bem impactante, bastante tempo atrás, começo dos anos 90.

O trabalho em estúdio de gravação foi um trabalho bastante importante.

Tem outro trabalho que eu considero muito importante foi com o quarteto Jurassic, o Jurassic Quartet, um grupo com o qual eu me apresentava desde 2002, que é um trabalho relevante e importante.

Os meus trabalhos com grupo de choro, advindos da gravação do meu primeiro disco, Eu Choro Assim, e agora, num disco que eu estou terminando de aprontar, que se chama Choro de Casa, esse é um trabalho com choro.

E um outro também, Joatan Nascimento Quarteto, que eu cheguei a gravar um disco, agora, está pra ser lançado.

São trabalhos bem relevantes.

2 – Cite os que você realizou que estão relacionados ao samba.

A Timbalada. Um deles foi um grupo exclusivo de samba, todos pontuavam o samba de alguma forma. A Timbalada trabalhava um pouco esse samba com o viés mais baiano, a Rumpilezz também fez isso um pouco, Daniela Mercury também tinha alguma coisa, Caetano Veloso também.

Nenhum destes era um trabalho voltado exclusivamente para o samba, mas que tinham o samba no repertório, e foram esses os trabalhos que eu posso dizer que tinham o samba como um veio importante de repertório.

3 – Quando você interpreta o gênero samba, pensa em alguma forma de interpretação específica?

Olha, para mim, o samba vem como um componente muito forte na minha formação cultural, eu não tive nenhum treinamento institucional a respeito de como tocar samba, numa escola, num grupo, eu nunca tive isso.

A minha relação com o samba vem desde a infância, de ouvir muito, eventualmente tocar, durante a minha adolescência, e nesses trabalhos profissionais. Eu tento me valer dos elementos estéticos que eu aprendi, que eu assimilei, e que depois de um certo tempo tocando, eu pude perceber que esses elementos estavam presentes na maneira de tocar.

Como se trata de um elemento cultural, constituinte da minha personalidade, do meu ser, ele não acontece de uma forma racional, eu não saberia descrever, por exemplo, o sotaque, como é que acontece e por que acontece.

[...] Quando me dei por gente, estava falando o idioma, estava falando com as pessoas, reproduzindo aqueles acentos, aquelas ênfases todas que a gente percebe quando fala, no fonema. Com a música é mais ou menos assim, com esses elementos do samba.

Eu aprendi por ouvir, eu aprendi de tanto ouvir, que havia uma maneira de dizer certas coisas, então, a minha relação com o processo de interpretação do samba dá-se desta forma. Eu não penso racionalmente em o que é que eu vou fazer, de alguma maneira, eu sei como fazer, porque estou inserido dentro dele.

Essa é uma forma, outras maneiras existem, obviamente, de uma pessoa que não está nesse meio adentrar-se, culturalmente, também, tentando captar esses elementos culturais, ou se valendo de alguém que tenha descoberto elementos no processo de interpretação sistematizados e disponibilizados para quem quiser aprender.

Copiar, imitar, aquela forma de tocar.

4 – Se sim, poderia descrever?

(Respondido na questão 3)

5 – Há algo que você gostaria de comentar ou acrescentar?

Eu sempre acho muito verdadeiro para um intérprete quando ele está disposto a falar o discurso do outro, eu acho muito importante e muito válido que ele procure se adentrar o máximo possível naquele ambiente cultural.

É uma maneira muito prática, muito honesta de você aprender o discurso de uma outra pessoa, de um outro grupo, e tentar entender por que aquilo acontece daquela forma.

Somente fazendo esse mergulho, estando disposto a fazer esse mergulho, a gente pode chegar mais perto da prática daquele discurso, é preciso sentir-se um deles, mais um componente ali tendo vivido aquela realidade.

Isso se dá em diversos aspectos, você vê muita gente, equipes de pesquisadores, que vão viver com os índios, lá não sei onde, aquela forma, para poder entender como é que aquela coisa funciona.

Muitos músicos estrangeiros vêm pra Bahia e vão morar no Pelourinho, vão morar em Amaralina, que é um bairro bem populoso onde as coisas acontecem, de onde brotam essas músicas. Então, eles tentam entender como é que a coisa acontece e por que acontece.

Então, se eu pudesse acrescentar alguma coisa, eu diria: se você tiver os sistemas, se você tiver aquelas práticas sistematizadas por alguém, ou alguém escrever, e dizer, olha, faz por aqui, que funciona, pratique isso, ouvindo, mas se tiver a oportunidade de fazer esse mergulho cultural, eu acho que é de grande valia.

Espero ter ajudado com o objetivo do seu trabalho, um abraço!

ANEXO F – Entrevista com o saxofonista Nailor Proveta

Concedida em 8/7/2019 através de áudio via *whatsapp*.

Parte integrante da dissertação de mestrado de Roberto Leopoldo Gastaldi, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Tema: **Interpretação de samba**

1 – Descreva os trabalhos de sua carreira que considera mais relevantes.

Artistas nacionais: Líder da Banda Aquarius em 1988 e líder da Banda Mantiqueira desde 1991, toquei com Simone, Claude, Célia, Peri Ribeiro, Agnaldo Rayol, Celso Viáfara, Vânia Bastos, Jane Duboc, Mônica Salmaso, Sergio Santos, Renato Braz, César C. Mariano, Zimbo Trio, entre outros.

Artistas internacionais: Benny Carter, Roger Newman, Anita O'Day, Paul West, Joe Williams, George Duvivier, Albert Collins, Berry White e Natalie Cole.

Participações especiais: Festival de Jazz em Tóquio – Kirin The Club em 1994; Festival em Fukuoka – Japão em 1996; Festival de Jazz Brasileiro – Tokio, 1996; Latin Festival de Tóquio, Nagoya, Gifu e Hiroishi no ano de 2000.

Discografia: com os chorões Isaías e Israel, lancei o primeiro CD do grupo Moderna Tradição em São Paulo; 3 CDs da Banda Mantiqueira, em 2005; CD solo Tocando para o Interior, em 2006; CD com a OSESP; Banda Mantiqueira e Mônica Salmaso gravam novo CD; em 2009 CD Brasileiro de Saxofone; em 2016 o CD Velhos companheiros em homenagem a Kximbinho.

Convidado de Winton Marsalis para concertos, toquei em Nova York com a cantora Luciana Souza no Jazz Lincoln Center em janeiro de 2012 e em 2019 para a turnê em São Paulo, entre outros.

2 – Cite os que você realizou que estão relacionados ao samba.

Nelson Gonçalves, Guinga, Joyce, Elza Soares, Fabiana Cozza, Virgínia Rosa, César Camargo Mariano, Banda Mantiqueira etc.

3 – Quando você interpreta o gênero samba, pensa em alguma forma de interpretação específica?

Sim.

4 – Se sim, poderia descrever?

Eu não sou, realmente, um músico que veio do samba, eu venho do choro, eu venho da escola das bandas, então a minha relação com o samba é o samba que era tocado nas bandas, mas eu venho do choro, que é um gênero bem anterior ao samba.

Então, o que eu posso explicar, é um pouco da minha história, falar sobre coisas relevantes que me ajudam a tocar o samba.

Então eu vou começar assim: os discos que não têm propriamente samba, por exemplo, são discos relevantes, são discos importantes, mas a minha relação com o samba iria acontecer depois. Apesar de ter tocado sambas nas bandas, samba nos bailes, com meu pai, aos 10 anos de idade, e ter tocado samba com Silvio Mazzuca em 1976, com 16 anos, com outros grupos de baile, tocado aos 20 anos de idade chegando em São Paulo ainda fazendo bailes tocando samba, tocando standard americano, tocando tanta coisa...

Mas assim, dentro da minha formação, quando gravei o primeiro disco, foi muito relevante, muito importante para mim. Chama-se Tocando para o Interior. É um disco que traz a minha primeira fase como músico no interior: choros, valsas, até um dobrado eu gravei, eu toquei um pouco da minha história.

Depois eu gravei Brasileiro Saxofone no Rio de Janeiro, com Mauricio Carrilho, que é muito importante também, um disco que traz um aspecto do choro.

Na realidade, quando eu gravei esses discos, eu já tocava na Banda Mantiqueira.

Tem um disco, o primeiro da Banda Mantiqueira, chamado Aldeia, tem lá os sambas, e tem uma música, cujo arranjo é meu, chamada Linha de Passe, que foi a minha primeira experiência como improvisador, como você fala, com a interpretação em relação a esse gênero (samba).

Porque não tem nada a ver com samba-jazz, se faz uma confusão muito grande no Brasil quando se improvisa no samba.

Sempre vai ficar fácil resolver de forma jazzística o samba, não é? Todos os músicos acabam indo por esse caminho, e, enfim, aí é uma influência muito grande das big bands americanas, e todos nós, de alguma forma, absorvemos um pouco dessa influência que não é negativa, é positiva, mas quando você [pensa] qual é o aspecto que faz a diferença?

Então, a coisa específica do músico brasileiro tocando samba... o samba é parente do choro, ele vem da linhagem do choro, então, assim: existe o tema, existe uma harmonia, e existe uma linguagem melódica; quando se improvisa o samba se espera que a pessoa seja específica naquilo que ela esteja fazendo no comentário dela.

Eu diria assim, eu nunca gravei um disco propriamente de samba, seria um desafio gravar um disco de samba, porque eu acho lindo, acabei de fazer 3 shows com o Paulo César Pinheiro, e, quanto mais eu toco com as pessoas do Rio de Janeiro, os sambas, mais eu vejo a necessidade e a emergência do assunto de que, se os músicos brasileiros não conhecerem o choro, eles nunca vão tocar samba.

É isso, não tem como você tocar um gênero que nasceu em 1927, 28, sem conhecer o que aconteceu em 1840, quando começa, então, a ser criada uma linguagem, através de polcas, valsas, maxixes, habaneras, propriamente o choro, em 1870, e, enfim, depois vem aí ainda as marchas de carnaval, até chegar no samba...

Na própria Casa da Tia Ciata se tocava na sala os choros, e no quintal o samba, então existia ali uma troca de linguagens. O choro traz a sofisticação da harmonia, traz a sofisticação da linguagem melódica, do ritmo, e ele acaba levando tudo isso, de uma certa forma, para o samba. Tanto é que os grandes cantores de samba, até hoje, usam os regionais de samba para acompanhá-los.

Então está aí, uma dica: sem conhecer choro, a gente não tem como resolver a nossa linguagem do samba.

E para encerrar, eu daria como exemplo uma gravação que fiz, no Sesc Consolação, da Banda Mantiqueira, onde a gente toca Segura Ele, do Pixinguinha, e que eu pedi para a banda, quando a gente fosse fazer o solo, que fizesse num andamento um pouco de samba, um choro sambado, onde eu apresento uma série de choros no meu solo, dentro do ritmo de samba. Apesar de ser um choro, a gente tocou nessa gravação como um choro mais sambado, com intervenções nos solos de trechos de outros choros.

5 – Há algo que você gostaria de comentar ou acrescentar?

Para finalizar, é muito importante, quando se faz um solo de samba, que esse solo tenha direção, que ele enxergue o caminho para onde está indo. Isso é muito difícil, normalmente as pessoas acabam indo para o C7 Blues, e já não é mais samba, aí vira aquele samba-jazz, e isso acaba distorcendo a história desse gênero, que nasce perto de 1927. Estamos falando de origens, então, é dessa forma que eu penso.

Eu acho que, quando a gente fala que o músico brasileiro deveria conhecer o choro, isso acrescentaria muito para que cada um ajudasse a melhorar o nosso entendimento quanto a gênero, e não quanto a improvisação, isso pode ajudar.

Quanto aos trabalhos atuais, eu tenho caminhado por aí, buscando... Tem um disco muito interessante que eu gravei com o Renato Braz, chama-se Silêncio e é uma homenagem ao João Gilberto. Esse disco, que é entre o Renato Braz, o Edson José Alves e eu, é um exemplo de interpretação de samba. Ali, talvez seja o melhor exemplo pra deixar pra você uma dica.

A gente gravou os sambas antigos do João Gilberto, com o Renato Braz na voz, o Edson José Alves de violão, e eu de saxofone, interpretando sambas.

Para contextualizar, eu falei duas coisas importantes: a importância de o músico brasileiro conhecer o choro antes de interpretar qualquer outra coisa, conhecer pelo menos a nossa região, são histórias que são fortes aqui no Sudeste.

O Segura Ele, gravado pela Banda Mantiqueira no Sesc Consolação, tocado em samba, com as improvisações mostrando o choro e esse último disco, Silêncio.

Então, o melhor exemplo pra contextualizar para você: quem vai tocar samba, tem que conhecer muito bem choro. Eu acho que ali é um disco exemplo, onde você vê a levada do violão do Edson Alves, a interpretação do Renato na voz, e o saxofone e o clarinete buscando sempre no regional de choro soluções e linguagens que têm a ver com o samba.

É isso, eu acho que essa é a forma, e a Banda Mantiqueira é um grande exemplo. Sambas que a gente gosta tanto, do João Bosco, do Caymmi, mas, como forma de arranjo, eu diria que, na Banda Mantiqueira, a gente tem sonoridades que trazem um pouco dessa herança mais antiga, que vem da ancestralidade, do choro, de toda essa linguagem que a gente tem do Pixinguinha, da própria bossa nova, do Tom Jobim, do Cartola, do Nelson Cavaquinho. Os arranjos do Edson são maravilhosos! Da minha parte, eu deixaria o Silêncio, com o Edson e o Renato Braz.

Um abraço!

ANEXO G – Entrevista com o maestro e saxofonista Roberto Sion

Concedida em 20/5/2019 através de áudio via *whatsapp*.

Parte integrante da dissertação de mestrado de Roberto Leopoldo Gastaldi, Escola de Música, UFBA.

Tema: **Interpretação de samba**

1 – Descreva os trabalhos de sua carreira que considera mais relevantes.

- *Excursões durante 4 anos pela Europa com Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim; fundador, juntamente com Nelson Ayres, do Grupo Pau-Brasil, com excursões durante 3 anos seguidos nos circuitos de jazz da Europa e Japão.*
- *Como solista e arranjador, em Duo com Toninho Ferragutti, gravado no Japão, o CD Oferenda (1988), cujo lançamento ocorreu no 25º International Educators Congress em Nova York (1989).*
- *Regente fundador e diretor musical da Orquestra Jovem Tom Jobim de 2001 a 2014.*
- *Arranjos para as Orquestras: Jovem Tom Jobim, Jazz Sinfônica, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), Orquestra Experimental de Repertório do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica de São José dos Campos.*
- *Solista e arranjador à frente da Orquestra Sinfônica de Jerusalém. Como solista de saxofone e flauta no Festival de Jazz em Marciac, junto com Claudio Roditi, trompetista brasileiro radicado nos EUA e divulgador do estilo samba-jazz. À frente da Wind Ensemble da Universidade da Louisiana com a peça autoral Quadrante e o CD Sion & Cia. em turnê pelo sul dos Estados Unidos. À frente da Stravinsky Orkestar de Amsterdã em 2012.*

- *Fui Professor visitante, solista e arranjador à frente da Jazz Ensemble da Kentucky University; professor da Fundação das Artes de São Caetano; Diretor pedagógico e professor da Universidade Livre de Música; Professor na Escola Municipal de Música de São Paulo; Professor na Faculdade Santa Marcelina Cultura.*
- *Diretor do Departamento de música popular dentro do Festival de Música em Campos do Jordão (1990,1991,1992,1993,1994).*
- *Professor visitante nas Universidades Federal de Brasília, Curitiba, Bahia, Pará, Paraíba, Santa Catarina e na Universidade de Louisiana. Professor residente na Universidade da Flórida; Professor residente na Universidade de Iowa; Professor visitante no Conservatório de Amsterdã e de aulas de flauta na New York University a convite do Prof. Keith Underwood.*
- *Vários discos gravados, solo ou em parceria.*

2 – Cite os que você realizou que estão relacionados ao samba.

Os trabalhos com Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Grupo Pau-Brasil, Claudio Roditi.

3 – Quando você interpreta o gênero samba, pensa em alguma forma de interpretação específica?

Sim

4 – Se sim, poderia descrever?

Minha relação com o samba começou no ambiente familiar. Meu pai era músico amador, ele tinha um conjunto de baile pra tocar nas festas de família da cidade, e ele comprava muitos álbuns de compositores como Noel Rosa, Lupicínio [Rodrigues], todos os grandes, Ari Barroso. Então, desde pequeno eu via o conjunto ensaiando, ele me ensinou um pouquinho o ritmo de samba no piano, assim como o boogie woog, também, então, esse ambiente familiar foi muito importante na minha infância. E você

sabe que naquela época, os conjuntos de baile não tocavam música pop, covers, como hoje, tinham repertório, então, uma seleção de fox, quatro ou cinco (músicas), parava para o pessoal descansar, aí começava outra seleção de boleros, depois seleção de samba, samba-canção, enfim, mas, a música popular entrou. [Meu pai] chegou até a me comprar uma bateria, eu aprendi a tocar o samba cruzado, que eles falavam.

Dizem que o Edson Machado foi o primeiro baterista a tocar samba no prato, é o que reza a lenda, então, o que se aprendia na época era o samba cruzado, que se tocava só nos tambores, uma espécie de batucada.

Alguns bateristas, se você escutar, talvez, o conjunto de Radamés [Gnatali], deve ter algo assim, na parte rítmica da bateria.

Enfim, não existia essa invasão da música pop, não existiam as músicas americanas, de cinema, os boleros mexicanos e muita música brasileira, então, era normal a gente tocar samba.

Inclusive, o Edson Machado eu conheci quando eu já tocava um pouco de saxofone, com catorze anos, ele tocava em uma boate chique do Hotel Parque Balneário, e à tarde a gente ficava estudando juntos, inclusive tocando samba, né, tocando um pouco de jazz, mas, ele era um grande baterista de samba, então, a gente teve esse privilégio de toda tarde ir lá, ficar estudando com ele, eu gostava de estudar.

Aí, depois, como eu falei antes, depois dessa fase mais infantil, onde eu aprendi a tocar um pouco no piano, eu já lia música também, lia um pouco as composições.

Aí, veio a bossa nova, e foi paixão, o João Gilberto, foi mais uma outra migração do samba. Mas antes disso, a gente tocava também, na Rádio Clube de Santos, num programa que chamava A Hora do Samba.

Então, eu e meu amigo do violão, a gente, gratuitamente, acompanhava cantores não muito famosos, mas também tinha o irmão do Maurício Moura, o Mauricy Moura, que era um cantor de samba-canção da época do Lupicínio, e roda de choro, lá atrás na rádio. Então, essa ligação com a música brasileira, com o samba, veio também na adolescência e nos conjuntos de baile que eu tocava.

Eu era vidrado no som do Tamba Trio, no suingue do Luis Carlos Vinhas, que tocava com o Edson Machado. Então eu curti muito a parte pianística do samba, que é você trabalhar o suingue, tipo, César Camargo Mariano, e tudo, né? Um samba suingado, às vezes é até mais prazeroso do que o jazz, porque é uma coisa nossa, que está instintivo, então, até hoje eu curto muito tocar em trio: piano, baixo e bateria, que era a formação na época.

Então, aquela formação dos trios todos, Jongo Trio, Tamba Trio, Zimbo Trio, César Camargo Mariano Trio, então, um monte de trios, que tocavam muito samba no piano. E até hoje, os pianistas tocam mais jazzisticamente, no piano, mas eu acho que essa escola deve ser muito observada: do Tamba Trio, do Luis Carlos Vinhas, que ali era o começo do samba moderno, muita suingueira! Então, eu aconselho, dentro de um estudo de samba, a gente pegar todo esse período da bossa nova e estudar os trios, porque ali tem muitos caminhos para se aprender.

E aí, eu fiz uma tentativa uma vez: eu procurei nas minhas composições, a partir dos anos 80, começar a compor sempre com ritmos brasileiros. No começo, eu queria compor temas de jazz, mas já no começo dos anos 80 eu estava com a cabeça virada para tentar conseguir uma linguagem brasileira, que eu acho que eu consegui... Com os grupos que eu tive, com o Arismar [do Espírito Santo], Grupo Pau-Brasil, procurei trabalhar muito a música brasileira, com as contribuições do jazz e da música clássica.

Então, eu fiz um primeiro tema, chamado Terra Natal, está gravado, tem até referência do áudio no Youtube, se quiser ouvir. Ali está uma tentativa de compor um tema para improvisação de uma rítmica totalmente orientada por samba brasileiro, caprichando na harmonia, tudo, mas, tentando se libertar do jazz.

Isso aí é o caminho que a música instrumental toma hoje em dia. Só que aí, depois da bossa nova, com a formação do Quarteto Novo, a influência do Hermeto [Pascoal], o Nordeste passou a ser uma nova fonte de inspiração rítmica. Você vê que todos os grupos hoje cultivam o maracatu, o frevo, o baião, que são primos do samba, né?

Mas, eu acho assim, existem vários estilos, então, em uma pesquisa, deveria se ouvir os antigos pianistas de antes da bossa nova, como, o violinista Fafá Lemos,

Waldir Calmon, Pedrinho Mattar, todos esses que já tocavam. O Pedrinho Mattar já é da bossa nova, mas, deve existir, do próprio Radamés, algumas fórmulas de tocar o samba mais antigo. Acho que eu não conheço bem, mas se não for pelo piano, pra você ver, você pega um grupo de choro antigo, já te dá muitas dicas de como levar a rítmica brasileira adiante, e é isso que eu procuro fazer sempre, ter sempre uma consciência rítmica brasileira. E a partir daquela composição, eu tenho feito muitas canções, também, mas sempre ligado, com inspiração dentro da música brasileira, e o jazz fica como um pano de fundo.

5 – Há algo que você gostaria de comentar ou acrescentar?

E, uma última coisa que eu queria dizer, é que, nessa época, eu escutei falar em um músico americano que contratou uma escola de samba e ficava improvisando e a turma numa batucada, então eu comprei, no tempo do LP já, um disco chamado Batucada Geral, e eu ficava estudando com a escola de samba.

Só que, hoje em dia, no youtube, têm várias batucadas, e muito mais...você pode mexer no andamento, deixar o samba mais lento, mais rápido, é bom para estudar choro, também.

E eu com o Itamar Colasso, como a gente não tem baterista, geralmente é só o duo, a gente estuda muito com esses playbacks de batucada. Enfim, você toca moderno, o sotaque, as levadas, mas, sendo com essa consciência da rítmica do samba atrás, né? E é uma forma de se estudar improvisação de um jeito à brasileira, isso que eu queria, dar essa dica. Ou então, eu toco muito com o João Gilberto, também, os temas, que é bom para a afinação, e é bom pra você ver as divisões de samba. Ele e João Donato, todos esses artistas bem brasileiros que são mais ou menos distantes do jazz.

Então, você estudar com cantores de samba é muito legal porque você pode pegar muito da interpretação, pode ficar fazendo comentários melódicos, junto com o cantor, enquanto ele fala a letra, e esses comentários melódicos entrarem dentro de uma rítmica brasileira.

Enfim, estudar o samba como se estuda o jazz, né, nos discos, e nisso a gente tem muito material.

Bom proveito, grande abraço!

ANEXO H – Entrevista com o trompetista Walmir Gil

Concedida em 12/5/2019 através de texto via *e-mail*.

Parte integrante da dissertação de mestrado de Roberto Leopoldo Gastaldi, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Tema: **Interpretação de samba**

1 – Descreva os trabalhos de sua carreira que considera mais relevantes.

Na verdade, todos os trabalhos são relevantes por se tratar de histórias diferentes, entre eles:

Banda Mantiqueira, Djavan, João Bosco, Rosa Passos, Jamelão, Arte Final, SambopBrass, Cesar Camargo Mariano, Simone, Paquito D' Rivera, Wallace Roney, Orquestra Arte Viva, Milton Nascimento, Ivan Lins, Roberto Carlos, Fafá de Belém, Branca di Neve, Alcione, Leila Pinheiro, John Williams, Hector Costita, Adoniran Barbosa, Grande Otelo, Bibi Ferreira, Nelson Gonçalves, Filarmônia Brasileira, Mantiqueira & OSESP, Mozart Terra Septeto, Gonçalo Rubalcava, Chris Wells, entre outros.

2 – Cite os que você realizou que estão relacionados ao samba.

Banda Mantiqueira, João Bosco, Djavan, Rosa Passos, Cesar Camargo Mariano "Contaste", Cesar Camargo Mariano "Quinteto", Simone, Branca Di Neve, Grupo Arte Final, SambopBrass.

3 – Quando você interpreta o gênero samba, pensa em alguma forma de interpretação específica?

Para a interpretação penso em uma clave que tenha a ver com a música que estou por tocar e a partir daí decido, por exemplo, se as notas serão curtas ou cheias.

4 – Se sim, poderia descrever?

Em geral, quando estou ensaiando um grupo ou ministrando alguma oficina, workshop ou masterclass, peço para que os participantes cantem e, se possível, batuquem ou mesmo marquem a cadência enquanto cantam... O resultado pode ser visto quase que de imediato.

5 – Há algo que você gostaria de comentar ou acrescentar?

Sim, todos os músicos deveriam, além de cantar, ser capazes de poder acompanhar um samba com um instrumento de percussão.

Muito obrigado!

ANEXO I – FOTOS



Figura 14: em 1982, tocando em evento de carnaval com meu pai.
Arquivo pessoal.



Figura 15: apresentação com a orquestra de baile do maestro Clodo nos anos 80.
Arquivo pessoal.



Figura 16: apresentação com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo no início dos anos 90.
Arquivo pessoal.



Figura 17: com o grupo Sopro Brasileiro em 2004, uma homenagem às orquestras de baile.
Arquivo pessoal.



©2010 Dani Gurgel [danigurgel.com.br]

Figura 18: em foto divulgação com a Banda Savana, em 2010.
Fotógrafo: Dani Gurgel.



Figura 19: apresentação e execução dos exercícios de samba para quarteto de trompetes na UFBA, em 2018, com os colegas Hélio Santana, Marcos Ferreira e Rudney Machado.
Arquivo pessoal.



Figura 20: apresentação do projeto trompete.com.br em 2018.
Arquivo pessoal.



Figura 21: aula no Conservatório Municipal de Guarulhos para os alunos Heloisa e Matheus em 2019.
Arquivo pessoal.



Figura 22: Jean-Pierre Ryckebusch, gravação edição e masterização dos *playbacks*.
Arquivo pessoal.



Figura 23: Douglas Alonso, percussão nos *playbacks*.
Arquivo pessoal.



Figura 24: à esquerda Roberto Gastaldi, trompetes;
à direita Thomas Howard, violões nos *playbacks*.
Arquivo pessoal.