



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

BRUNO NERY DOS SANTOS

TROMBONE CRIATIVO:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA PARA O ENSINO DA CRIATIVIDADE
MUSICAL UTILIZANDO O INSTRUMENTO COMO PONTO DE PARTIDA

Salvador
2022

BRUNO NERY DOS SANTOS

TROMBONE CRIATIVO:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA PARA O ENSINO DA
CRIATIVIDADE MUSICAL UTILIZANDO O INSTRUMENTO COMO
PONTO DE PARTIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Educação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbosa.

Salvador
2022

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S237 Santos, Bruno Nery dos
Trombone criativo: uma proposta pedagógica para o ensino da
criatividade musical utilizando o instrumento como ponto de partida
/ Bruno Nery dos Santos.- Salvador, 2022.
100 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbosa
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2022.

1. Música para trombone - Instrução e estudo. 2. Música -
Estudo e ensino. 3. Instrumentos musicais. I. Barbosa, Joel Luis da
Silva. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 784

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

"TROMBONE CRIATIVO: UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA PARA O ENSINO DA CRIATIVIDADE MUSICAL UTILIZANDO O INSTRUMENTO COMO PONTO DE PARTIDA"

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Educação Musical, a Bruno Nery dos Santos, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 16 de dezembro de 2022



Joel Luis da Silva Barbosa — Orientador
Doutor em Artes Musicais pela University of Washington



Lélto Eduardo Alves da Silva
Universidade Federal da Bahia
Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Universidade Federal da Bahia



Alexandre Magno e Silva Ferreira
Doutor em Artes Musicais pela University of Kentucky
Universidade Federal da Paraíba

Dedicatória

A meu pai (in memoriam), com a certeza de que ele segue comigo em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e ao universo pela oportunidade de pesquisar, estudar e trabalhar profissionalmente com algo que sempre foi a minha paixão: a música. Quero deixar registrada minha eterna gratidão pelo meu professor, ainda na Filarmônica 2 de Janeiro da cidade de Jacobina- Bahia, na qual tive a minha primeira formação, o Mestre Benedito Mota, o “Seu Bené” (*in memoriam*), ao maestro Robério Santos, “Seu Robério”, pessoas especiais para minha formação. Agradecer à minha mãe, Marlene Nery dos Santos, que comprou a minha primeira flauta doce quando eu tinha oito anos de idade, sempre me incentivando a ir em busca dos meus sonhos. À minha irmã, Cátia, e sobrinha Laylla, que sempre estiveram comigo, acreditando.

Um agradecimento especial às princesas do meu coração: minha companheira e esposa Carine Araújo, que sempre está comigo dando forças, incentivando, e à nossa filha Joana. Sem vocês, eu não teria conseguido. Estaremos juntos até o infinito e além.

Agradeço ao meu professor de Trombone no bacharelado da UFBA, o ser humano incrível que mudou a minha embocadura e forma de enxergar a seriedade e comprometimento necessários para ser um músico profissional: o meu mestre Prof. Lélío Alves, a quem carinhosamente chamo de “Papai Lélío”. Jamais esquecerei tudo o que fez por mim!

Ao meu orientador, essa pessoa que um dia desejo me tornar, devido a toda sua humildade, musicalidade, empatia, comprometimento...precisaria de uma dissertação para descrever tantas coisas boas a seu respeito: Prof. Joel Barbosa, que compartilha dos mesmos sentimentos que eu sobre as bandas de música, filarmônicas - inclusive participei na fundação da Filarmônica da UFBA junto a outro grande Professor, Celso Benedito. Sem a paciência e incentivo do professor Joel, nada disso seria possível.

O meu primeiro instrumento na Filarmônica foi um Clarinete, e agora realizo a minha pesquisa de Mestrado com um clarinetista. Eu, que não acredito em coincidências, só tenho a agradecer, pois nada na vida acontece por acaso. Gratidão, Joel!

Ao professor Alexandre Magno, por aceitar fazer parte deste momento tão importante na minha vida. Saiba que você foi uma das inspirações para este trabalho, desde quando o vi tocando na Banda Pequi, solando no trombone Baixo a música Espinha de Bacalhau. Quando assisti a esse DVD, no início da minha carreira, pensei: “Quero fazer isso também”. Desde então, o senhor é uma referência pra mim. Gratidão, Prof. Alexandre!

Agradeço ao meu amigo e mestre Márcio Pereira, que foi o meu primeiro professor de improvisação e me fez entender, de fato, o que é improvisação musical. Saravá!

Por fim, dedico este trabalho também a minha avó, Lourdes Nery Rosa (*in memoriam*): ela queria que eu fosse "doutor", o que nas suas palavras significava ser médico. Antes dela falecer eu prometi que me tornaria doutor em música, ao que ela respondeu: “tudo bem meu filho, siga os seus sonhos”. Vovó, onde quer que esteja, saiba que irei cumprir essa promessa! Estou no caminho!

*O músico que não improvisa é um músico
improvisado.*

Hermeto Pascoal.

SANTOS, Bruno Nery dos. **Trombone Criativo**: uma proposta pedagógica para o ensino da criatividade musical utilizando o instrumento como ponto de partida. 2022. número de folhas do trabalho f.111 Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

“Trombone Criativo: uma proposta pedagógica para o ensino da criatividade musical utilizando o instrumento como ponto de partida” é uma pesquisa que tem como objetivo desenvolver uma metodologia de ensino da criatividade musical para o trombone, tendo este como ponto de partida, podendo ser utilizado em paralelo aos métodos tradicionalmente conhecidos e independente do nível de conhecimento prévio do instrumentista. Esse processo de ensino e aprendizagem, resultou na construção de um material didático em forma de método instrumental. A pesquisa utilizou a metodologia pesquisa-ação de Michel Thiollent e foi aplicada a 5 estudantes de níveis diferenciados no Conservatório de Música da Fundação Carlos Gomes, em Belém do Pará. No âmbito educacional, a aprendizagem do modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick, o estudo das claves na visão de Letieres Leite e Jose Izquierdo e as perspectivas inovadoras de educação musical de David J. Elliott se unem à pedagogia do trombone como fundamentação teórica. Ao final, é apresentada a proposta pedagógica de nome “Trombone Criativo”. A pesquisa resultou na compilação de textos sobre: desenvolvimento da criatividade; improvisação e os fatores que contribuem para que a maioria dos trombonistas não tenham habilidade quando precisam ser criativos ou improvisar e analisou os resultados práticos dos participantes após a aplicação da metodologia ora apresentada.

Palavras-chave: Trombone; Método de Trombone; Improvisação musical, Clave Rítmica.

SANTOS, Bruno Nery dos. **Creative Trombone**: a pedagogical proposal for the teaching of musical creativity using the instrument as a starting point. Thesis advisor: Joel Luis da Silva Barbosa. 2022. 111 s. Master's Degree Thesis (Music Education) — School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

“Creative Trombone: a pedagogical proposal for teaching musical creativity using the instrument as a starting point” is a research which aims to develop a methodology for teaching musical creativity for the trombone, which has the instrument as its starting point and can be used in parallel with the traditionally known methods and regardless of the instrumentalist's level of prior knowledge. This teaching and learning process resulted in the construction of didactic material in the form of an instrumental method. The research used Michel Thiollent's action-research methodology and was applied to 5 students of different levels at the Conservatório de Música da Fundação Carlos Gomes, in Belém do Pará. In the educational field, learning the C(L)A(S)P model by Keith Swanwick, the study of clefs by Letieres Leite and Jose Izquierdo and the innovative perspectives of music education by David J. Elliott join the pedagogy of trombone as a theoretical foundation. At the end, the pedagogical proposal called “Creative Trombone” is presented. The research resulted in the compilation of texts about: creativity development; improvisation and the factors that contribute to that most trombonists do not have the ability when they need to be creative or improvise and analyzed the practical results of the participants after applying the methodology presented here.

Keywords: Trombone; Trombone Method; Musical Improvisation, Rhythm Clef.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Clave Rítmica do Samba.....	39
Figura 2 – Guia do Professor – Clave de Samba (Cabila).....	39
Figura 3 – Guia do Professor - Variações da Clave de Samba	39
Figura 4 – Clave rítmica da Bossa Nova	39
Figura 5 – Guia do Professor – Clave Bossa Nova	40
Figura 6 – Guia do Professor – Variações da Clave de Bossa Nova.....	40
Figura 7 – Clave rítmica do Partido Alto	40
Figura 8 – Guia do Professor – Clave Partido Alto.....	41
Figura 9 - Guia do Professor - Variações da Clave do Partido Alto	41
Figura 10 – Clave Rítmica do Teleco Teco	41
Figura 11 - Guia do Professor – Clave do Teleco Teco	41
Figura 12 - Guia do Professor - Variações da Clave do Teleco Teco	42
Figura 13 - Encadeamento Harmônico para Trombone	44
Figura 14 - Tríades maiores - Partitura.....	45
Figura 15 - Tríades Menores - Partitura	45
Figura 16 - Composição didática.....	46
Figura 17 – Posição um e dois.....	48
Figura 18 - Sugestões de Motivos Posição Um e Dois.....	49
Figura 19 – Posição Três e Quatro	49
Figura 20 - Sugestões de Motivos para a Posição Três e Quatro	50
Figura 21 - Combinação de Motivos para as Quatro Posições.....	50
Figura 22 - Cromatismo para o Acorde de F7M	58
Figura 23 - Treino para Frases rápidas de cromatismo	58
Figura 24 – Participante 1 - Improviso da Aula 4	61
Figura 25 – Transcrição do improviso 1 - Análise Rítmica	62
Figura 26 - Transcrição do improviso 1 - Análise Harmônica	62
Figura 27- Transcrição do Improviso 1 - Forma musical.....	63
Figura 28 - Participante 1 - Improviso da Aula 6.....	63
Figura 29 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Rítmica.....	63
Figura 30 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Harmônica.....	64
Figura 31 – Improvisador 2 - Transcrição do Improviso 2 - Aula 4	65
Figura 32 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Rítmica.....	65
Figura 33 - Transcrição do improviso 2 - Análise Harmônica	65

Figura 34 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Harmônica.....	66
Figura 35 - Improvisador 2 - Transcrição do Improviso 3 - Encontro 6	67
Figura 36 – Participante 3 - Transcrição do Improviso - Encontro 3	67
Figura 37 - Participante 3 - Transcrição do Improviso - Encontro 7.....	68
Figura 38 – Participante 4 - Transcrição do Improviso - Encontro 5	69
Figura 39 - Transcrição do Improviso - Encontro 5 - Análise Harmônica.....	69
Figura 40 – Participante 5 - Transcrição do Improviso - Encontro 2	69
Figura 41 – Participante 5 - Improviso da Aula 3 - Análise Rítmica	70

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
BI's	Bacharelados Interdisciplinares
BMBC	Bienal de Música Brasileira Contemporânea
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEFET-BA	Centro Federal de Educação Profissional e Tecnológica da Bahia
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CRE	Célula Rítmica Essencial
EBA	Escola de Belas Artes
ENCUN	Encontro Nacional de Compositores
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
FAPESB	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
FEA	Fundação de Educação Artística
FIMC	Festival Internacional de Música Contemporânea
Funarte	Fundação Nacional de Artes
GT	Grupo de Trabalho
IFBA	Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia
LaPIS	Laboratório de Performance com Sistemas Interativos
MEC	Ministério da Educação
PPGMUS–UFBA	Programa de Pós-graduação em Música da UFBA
REUNI	Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
TCA	Teatro Castro Alves
TeMA	Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical
FCG	Fundação Carlos Gomes
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPel	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE SÍMBOLOS



Escutar áudio



Assistir vídeo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
1.1	Tema e problema da pesquisa.....	19
1.2	Questão da pesquisa	20
1.3	Objetivo	21
1.4	Seções da dissertação	21
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
2.1	Considerar Música como Discurso e a Abordagem C(L)A(S)P de Swanwick.....	23
2.2	Música como atividade	29
2.3	Improvisação rítmica alinhada com a clave	30
2.4	Improvisação: Importância.....	31
3	METODOLOGIA	34
3.1	Procedimentos de coleta e análise de dados	34
3.2	Descrição dos encontros	36
3.3	Participantes da pesquisa	36
4	O TROMBONE CRIATIVO	38
4.1	Tipo de Trombone Utilizado	38
4.2	Claves rítmicas	38
4.3	Leitura de cifra partindo do próprio instrumento	42
4.4	Pensamento Harmônico no trombone	44
4.5	Composição didática para aplicação dos Conceitos.....	46
4.6	Possibilidades da posição um e dois.....	47
4.7	Sugestões de motivos para a Posição um e dois.....	48
4.8	Possibilidades da Posição Três e Quatro	49
4.9	Sugestões de Motivos para a Posição Três e Quatro.....	50
4.10	Sugestões combinando os Motivos para as quatro posições.....	50
5	APLICAÇÃO PARCIAL DA ABORDAGEM TROMBONE CRIATIVO	52
5.1	Os encontros	52
5.2	Encontro 1	52
5.3	Encontro 2	53

5.4	Encontro 3	54
5.5	Encontro 4	56
5.6	Encontro 5	57
5.7	Encontro 6	57
5.8	Encontro 7	58
5.9	Encontro 8	59
6	TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DOS IMPROVISOS	61
6.1	Participante 1	61
6.2	Participante 2	64
6.3	Participante 3	67
6.4	Participante 4	68
6.5	Participante 5	69
6.6	Respostas ao questionário	71
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
	REFERÊNCIAS	77
	GLOSSÁRIO	79
	APÊNDICES	83
	APÊNDICE A — Termos de consentimento	83
	APÊNDICE B — Questionários	88
	ANEXOS	93
	ANEXO A — Partituras utilizadas pelo método	93

1 Introdução

Eu conheci o trombone na Filarmônica 2 de Janeiro, banda de música centenária situada na cidade de Jacobina, na Bahia, lugar onde nasci. Além da leitura musical, éramos estimulados a aprender músicas “de ouvido” na hora da apresentação, improvisar e criar linhas de acompanhamentos e solos. Tudo isso sem nenhum ensaio prévio.

Quando eu era criança, andando pelas ruas acompanhado de minha mãe, a via cumprimentar o regente da banda, que morava próximo de nossa casa. Eu tinha apenas oito anos de idade quando aceitei seu convite para ingressar na escolinha de música da Filarmônica. Lá conheci quem então seria o meu primeiro professor de música, o mestre Benedito Mota, que era chamado carinhosamente de “Seu Bené”. Ele era trompetista, mas, assim como outros mestres de banda, tinha conhecimento sobre todos os instrumentos da filarmônica.

Aprendi a ler música na clave de sol e fá ao mesmo tempo, e por esse motivo passei por diversos instrumentos. Iniciei na clarineta em Sib, depois requinta, trompete, bombardino, tuba, até que fui apresentado ao trombone, que se tornaria o meu instrumento principal. Desde este momento, por volta dos 13 anos de idade, eu já tinha tomado a decisão de que queria viver profissionalmente de música, e assim fui orientado pelo meu mestre a me mudar para Salvador-Bahia, pois segundo suas palavras: “eu precisava ter um professor de trombone *‘de verdade’*”.

Ao chegar na capital baiana, eu precisava estudar música e trabalhar ao mesmo tempo, então tratei de ingressar na Oficina de Frevos e Dobrados do maestro e trombonista Fred Dantas. Lá conheci outros músicos que, vez ou outra, me indicavam para fazer alguns cachês no chamado “mercado da *axé music*”. Logo percebi que aquilo que eu tinha de tocar para ganhar e sobreviver era muito diferente do que eu realmente gostava de executar.

Eu e alguns amigos percebemos então que, em um ambiente chamado música instrumental e com improvisação, os nossos instrumentos tinham mais espaço e poderíamos de fato apresentar o nosso discurso musical. Sempre que o trombonista Fred Dantas e o trompetista Joatan Nascimento tocavam em Salvador, corríamos para assistir, pois eles foram - e são até hoje - grandes referências para nossa geração. Compreendemos que para tocar com aquela desenvoltura precisávamos estudar de maneira profunda o instrumento, mas também harmonia. Com esse objetivo, ingressei no curso de graduação em trombone na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde conheci o professor Lélío Alves, meu primeiro professor de trombone “de verdade”. Até aquele momento para mim tudo era de ouvido e bastante intuitivo. Graças ao professor Lélío, pude conectar as minhas ideias com a parte técnica do instrumento. Passei então a atuar em grupos dedicados à música instrumental com espaço para improvisação.

Neste contexto, comecei a tocar em palcos de festivais, gravar discos, espetáculos, além de ministrar aulas.

1.1 Tema e problema da pesquisa

A escolha por pesquisar sobre a criatividade no trombone nasceu da minha afinidade com a improvisação¹ musical e, principalmente, com o trabalho que realizei no grupo “Bahia Bones” criado pelo trombonista e professor da UFBA, Lélío Alves. Neste contexto, durante o curso de Bacharelado em Instrumento pela UFBA, atuei como monitor, dando aulas de improvisação musical, para trombonistas do curso de graduação, extensão e a comunidade em geral. Acabei por perceber, durante esse processo, a inexistência de material pedagógico de ensino de improvisação para trombone, escrito – especificamente - por e para trombonistas, assim como a ausência de pesquisas sobre sua trajetória histórica no Brasil. Assim, propus ao Programa de Pós-Graduação em Educação Musical da UFBA investigar sobre o tema, com o intuito de compor subsídios necessários para a elaboração de uma proposta destinada ao ensino da improvisação específica para este instrumento.

A realidade relacionada à capacidade criativa do trombone é bastante conhecida nos Estados Unidos, devido, em grande parte, ao Jazz. No Brasil, por outro lado, o trombone é visto pela maior parte das pessoas como instrumento de acompanhamento para base harmônica e, apesar do crescimento de grupos dedicados à prática da improvisação e criação espontânea que incluem o instrumento, houve pouca mudança expressiva em relação a isso.

O trombone pode ser solista e, neste sentido, diversos trombonistas contribuíram inclusive, para a criação de gêneros tradicionais como samba, choro, bossa nova, gafieira, jazz americano e o samba jazz (conhecido pela fusão dos elementos rítmicos e harmônicos da música brasileira com a concepção de improviso dos músicos jazzistas americanos). Podemos citar como os principais expoentes desses gêneros: Candinho Trombone (1879 – 1960), um dos responsáveis por alavancar a qualidade da execução técnica trombonística no choro; José Leocádio, provavelmente nascido na década de 1910 e compositor de “O Paraquedista”, um choro de gafieira muito popular; o carioca Astor Silva (1922 – 1968), conhecido por ter composto o choro Chorinho de Gafieira; Raul de Barros (1915 – 2009) um dos trombonistas brasileiros mais conhecidos dentro e fora do país, autor do choro Na Glória, considerado como o hino do trombone popular brasileiro e Zé da Velha (1942), um dos maiores solistas de choro do Brasil e Raul de Souza (1934 – 2021) – solista de carreira internacional, um dos responsáveis também

¹ Improvisação, neste contexto significa composição em movimento ou instantânea, neste sentido, utilizamos a harmonia da melodia como plataforma para criar uma nova melodia.

pela criação do *Brazilian Jazz* e bossa nova; e ainda Nelsinho do Trombone, solista e improvisador, cujo modo de tocar trombone é referência para instrumentistas de samba e choro.

Estes nomes foram alguns dos pioneiros do choro brasileiro, que elevou o trombone ao patamar de *bandleader*². Também podemos destacar o paulistano Bocato, trombonista associado à criação do *Acid Samba*, estilo que mistura samba, funk, rock e jazz e os irmãos Maciel, uma família de trombonistas onde se destaca o Edson Maciel, conhecido como “Maciel Maluco”, que fez parte da trupe Bossa Rio, de Sérgio Mendes. É possível identificar, através destes exemplos, como a atuação deles é importante na formação de escolas de música, metodologias, criatividade, motivação, inspiração, gêneros e estilos musicais, além de influenciar, diretamente, profissionais e estudantes de trombone do Brasil e do exterior.

No exercício da profissão de educador, tenho percebido o interesse dos alunos em se desenvolverem nessa área, porém a ausência de professores e de uma metodologia específica para o trombone, com material didático que utilize gêneros musicais originalmente brasileiros como plataforma de prática, e em português, acabam dificultando esta tarefa. Acredito que a proposta Trombone Criativo, apresentada neste estudo, poderá contribuir com essa lacuna, servindo como material de apoio para o educando e o educador.

Esta investigação é pioneira no que pretende realizar, e tem potencial para fortalecer a identidade cultural brasileira ao trazer uma plataforma de prática que contempla os seus gêneros e ritmos, além de contribuições significativas na área do conhecimento histórico e pedagógico-didático-musical, formando bibliografia a esse respeito. O resultado poderá contribuir com o interesse das pessoas em aprender o instrumento, com a premissa de que este pode ser tão solista e criativo quanto outros instrumentos mais conhecidos, contribuindo para sua divulgação, valorização e possível inclusão no sistema educacional brasileiro.

1.2 Questão da pesquisa

A concepção da abordagem pedagógica, voltada para o ensino da criatividade e improvisação musicais a partir do próprio trombone, fundamenta-se nas particularidades organológicas e pedagógicas do próprio instrumento, além de incluir o estudo da harmonia aplicada ao instrumento, dialogar com a literatura já existente do instrumento e utilizar-se da estratégia de aprendizado passo a passo. A partir desta perspectiva, propõe-se a utilização de uma sequência de encontros direcionados para o desenvolvimento das competências necessárias

² Geralmente são instrumentistas que ficam a frente dos grupos musicais, e não necessariamente regem o tempo inteiro, mas cumprem a função de liderar, coordenar e executar solos.

para o aprendizado da criatividade instrumental, que denominaremos neste trabalho “Trombone Criativo”. Todavia, a metodologia deve ser testada para a efetivação do seu valor pedagógico.

Desta maneira, essa pesquisa tem a seguinte questão como norteadora: Como elaborar uma abordagem de ensino e aprendizagem da improvisação musical ao trombone que tenha o próprio instrumento como fundamento pedagógico?

1.3 Objetivo

O objetivo geral da pesquisa foi produzir uma abordagem pedagógica, desenvolvida especificamente para a pesquisa, que visa tanto o processo de ensino-aprendizagem como a autoaprendizagem da criatividade em música, com ênfase na improvisação, em compatibilidade com as características técnicas e organológicas do trombone.

Quanto aos seus objetivos específicos, foram:

- a) Verificar os resultados didáticos desta abordagem quanto a relação entre a improvisação musical e a técnica instrumental.
- b) Averiguar as propriedades didáticas desta abordagem a partir do depoimento dos pesquisados.
- c) Elaborar uma proposta pedagógica em formato de método para o ensino da improvisação musical voltado, especificamente, para o trombone.

1.4 Seções da dissertação

O capítulo 2 apresenta a revisão bibliográfica e a fundamentação teórica, baseada nos autores Keith Swanwick (1931), contemplando também os trabalhos desenvolvidos pelo educador ao lado de Maria Cecília Cavalieri França e de June Tillman, principalmente o modelo C(L)A(S)P e os parâmetros desenvolvidos a partir deste. Inclui ainda David Elliott (1948) e, mais especificamente sobre improvisação, as autoras Vilma Fogaça e Violeta Hemsy de Gainza (1929), além dos treinamentos práticos de Turi Collura e Jamey Aebersold (1939).

O capítulo 3 nos traz a metodologia da pesquisa, baseada no processo de pesquisa-ação de Michel Thiollent (1947) e para a análise de resultados foram utilizados a Teoria do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman. Lá estão especificados os participantes da pesquisa, local, período e tempo de duração, bem como os procedimentos aplicados.

O capítulo 4 discute e apresenta o processo de elaboração da abordagem “Trombone Criativo”, considerando questões do ensino e aprendizado da improvisação relacionadas à técnica e organologia do trombone de vara.

O capítulo 5 descreve o passo a passo da aplicação da abordagem Trombone Criativo por meio de uma pesquisa-ação, assim como a análise dos dados e uma discussão sobre os resultados obtidos.

No Capítulo 6 foram transcritos e analisados os improvisos selecionados dos aprendizes, levando em consideração aspectos não apenas de natureza técnica, mas, seguindo o conceito de Elliott, buscando entender música como uma atividade humana. Ao final, o questionário apresenta a resposta dos participantes em relação as atividades propostas por mim.

Por fim, as considerações finais apresentam reflexões sobre a relação entre o processo de elaboração do Trombone Criativo e a pesquisa-ação utilizada para aplicação desta abordagem pedagógica, assim como indicações para futuras pesquisas nesta área e sugestões de aplicabilidade do método.

2 Revisão Bibliográfica e Fundamentação Teórica

O principal problema com o qual nos deparamos ao organizar a bibliografia desta pesquisa foi a escassez de material que tratasse diretamente sobre o estudo da improvisação musical considerando a própria organologia do instrumento, no caso o trombone. Investigamos diversos autores e, como veremos, chegamos a uma possível constatação: que a produção literária de pesquisa sobre criatividade em música é modesta quando tratamos o instrumento como ponto de partida. De acordo com Fogaça (2009, p. 383), em seu artigo *Criatividade e Educação Musical: do Problema à Pesquisa e à Ação*, “A criatividade musical inicialmente foi pesquisada na ação da composição musical, focando na obra. Os processos criativos musicais foram pesquisados posteriormente, sendo considerados os processos de composição e improvisação musical”. Assim sendo, buscamos por obras que fundamentasse não somente o tema em si, mas, além disso, as suas margens - aqui entendidas como assuntos relativos à questão principal, tais como: considerar música como discurso, tratar a música como uma atividade, a importância da improvisação rítmica alinhada com a clave dentro dos princípios rítmicos estruturantes da música popular, padrão da oralidade e cultura musical de origem, criatividade e a relevância da improvisação, seja no campo pedagógico, como também artístico e pessoal de quem a pratica; buscamos também textos que fundamentassem as práticas dirigidas aos participantes.

2.1 Considerar Música como Discurso e a Abordagem C(L)A(S)P de Swanwick

O capítulo 3 “Princípios da Educação musical” do livro “Ensinando Música Musicalmente” do educador musical Keith Swanwick é, talvez, o que mais dialoga com a pesquisa. A meu ver, o mais importante do livro seja o fato de discutir e oferecer propostas para a educação musical seguindo a sua visão de que a música é um discurso impregnado de metáforas, identificando três formas onde ela assim funciona: ao transformarmos sons em melodias/gestos; transformando essas melodias/gestos em texturas; ou transformar essas estruturas simbólicas em experiências significativas.

A partir disso o autor propõe três princípios de ação para contribuir no processo de educação musical, são eles:

- a) Considerar a música como discurso,
- b) Considerar o discurso musical dos alunos, e em terceiro,
- c) A fluência do começo ao fim (Swanwick 2003, p. 43).

Para cada princípio, Swanwick apresenta propostas de trabalho, incluindo análise de atividades. A atividade central de composição inclui prioritariamente o ato de inventar, não apenas a função técnica de escrever uma música em qualquer forma de notação musical. O autor afirma que a improvisação também é uma forma de compor e, na educação musical, a composição não é necessariamente realizada para formar compositores, mas sim para provocar uma relação direta do estudante com a música, com o objetivo de fazê-lo conseguir articular e comunicar seu pensamento em forma de música, organizando padrões, e gerando novas estruturas dentro de um período de tempo.

A música é uma forma de discurso tão antiga quanto a raça humana, um meio no qual as ideias acerca de nós mesmos e dos outros são articuladas em formas sonoras. (...) Pretendo usar a palavra “discurso” neste livro, não no sentido técnico e usual. Outros termos semelhantes são “argumento”, “troca de ideias”, “expressão do pensamento”, e “forma simbólica”. E o discurso se manifesta por uma variedade de caminhos não somente por palavras. (...) Discurso é um termo genérico, útil para toda troca significativa. Engloba o trivial e o profundo, o óbvio o recôndito. O novo e o velho, o complexo e o simples, o técnico e o vernáculo. Como qualquer outro meio de pensamento, o discurso musical pode ser socialmente reforçado ou culturalmente provocativo, aborrecido ou estimulante. (...) Como discurso, a música significativamente promove e enriquece nossa compreensão sobre nós mesmos e sobre o mundo. (SWANWICK, 2003, p. 18).

Observando o primeiro princípio - considerar a música como discurso - um dos objetivos do professor de trombone/improvisação é trazer a consciência musical do aprendiz para o primeiro plano (transformar sons em melodias, gestos). Promover o forte senso de intenção musical relacionado com as propostas educacionais, usando assim as técnicas para fins musicais e o conhecimento de fato passaria a informar a compreensão musical. A abordagem "Trombone Criativo", ao apresentar para os participantes as relações das posições do instrumento de que cada nota compreendida em combinação com outras formam inúmeras possibilidades que podem ser exploradas através da improvisação, trazendo à tona o próprio discurso do aluno, dialoga bastante com a nossa abordagem, uma vez que o pesquisador em questão está sempre consciente deste primeiro princípio que é tanto de cuidar da música (o ato da criatividade) quanto de explorar um discurso de muitas camadas.

Compreendendo, portanto, que “as possibilidades [existem] para transformar sons em melodias, melodias em formas e formas em eventos significativos de vida.” (SWANWICK, 2003, p. 58), essa camada do significado musical é nomeada pelo autor como *expressão*:

O caráter expressivo está implícito em muitos tipos de decisões de performance, na escolha do andamento, nos níveis de acentuação nas mudanças de dinâmicas e na articulação – como o movimento de um som ao outro som está organizado. Tampouco a expressão musical deve ser confundida com “auto expressão”. A expressão musical inerente não está em

nosso senso sobre nós mesmos, mas na percepção do caráter da música. Na forma das frases, no fluxo dos motivos tonais e ritmos, nas mudanças de timbre, acento, velocidade e níveis de intensidade, podemos encontrar similaridades entre o movimento da música e a “emoção” humana..., entretanto, a expressividade da música, apesar de até certo ponto imitativa, é também abstrata. Ela capta as semelhanças da experiência de vida sugestivamente, em vez de realizar uma cópia exata. Música é um tipo de “realidade virtual”, às vezes mais vívida do que a realidade “comum”. Um professor que ensina musicalmente compreende isso, e tanto no ensaio como na performance vai moldar e procurar formas expressivas no cantar e tocar de seus alunos. (SWANWICK, 2003, p. 62).

Em relação ao segundo princípio, o de considerar o discurso musical do aprendiz, Swanwick (2003) define discurso como conversação musical, o qual - é preciso enfatizar - nunca poderá ser um monólogo. Cada aprendiz já traz consigo um certo domínio de compreensão musical, e quando este chega nas aulas de improvisação o professor precisa estar atento e respeitar de forma consciente seu desenvolvimento e autonomia, pois o mesmo expressará o desejo de externar os seus sotaques traduzidos em forma de música, o instinto de imitar os outros e a necessidade de interagir socialmente. Ao compreender a música enquanto discurso, o aprendiz poderá mesclar conhecimentos previamente adquiridos com a sistematização que lhe é apresentada, agora em um novo contexto, podendo assimilá-los em um novo significado, de acordo com a semiologia da musicalização.

O aprendiz de trombone/improvisação precisa ter espaço para fazer suas próprias escolhas, para suas próprias tomadas de decisões, para uma exploração pessoal completa. Assim eles trarão suas próprias interpretações e tomarão suas próprias decisões musicais em muitos níveis. “Eles começarão a se ‘apropriar’ da música por eles mesmos.” (SWANWICK, 2003, p. 67).

O Trombone Criativo se propõe a contribuir para o aprimoramento dessas competências por meio de experiências desenvolvidas através de uma abordagem passo a passo, onde tanto o professor quanto o estudante, contribuem mutuamente com as suas experiências, tornando a sala de aula num ambiente favorável para o aprendizado dessas competências. A improvisação no trombone oferece uma grande oportunidade para escolher não somente como, mas o quê tocar, permitindo assim, mais tomadas de decisão do aprendiz, proporcionando-lhe mais abertura para a escolha cultural. Swanwick (2003) considera o uso da composição/improvisação, portanto:

...uma necessidade educacional, não uma atividade opcional para ser desenvolvida quando o tempo permite. Ela dá ao aluno uma oportunidade para trazer suas próprias ideias à microcultura da sala de aula, fundindo a educação formal com a “música de fora”. Os professores, então, tornam-se conscientes não somente das tendências musicais dos alunos, mas também, até certo ponto, de seus mundos social e pessoal. (SWANWICK, 2003, p. 68).

Considerando o terceiro princípio: fluência no início e no final, Swanwick (2003) faz uma analogia à linguagem, tendo em vista que a música é uma forma de discurso. A aprendizagem da linguagem envolve muitos anos de vivência oral e auditiva com outros falantes, evidenciando que muito antes de qualquer texto ser escrito, aquilo a que ele se refere já se sabe intuitivamente. Swanwick (2003) não acredita que uma pessoa que possua uma rica experiência de "cantar de ouvido" seja pressuposto para que ela tenha bom desempenho em leitura musical e sim que a capacidade de ler e escrever não seja o foco final da educação musical, mas unicamente um meio para atingir essa finalidade. O autor até mesmo afirma que, muitas vezes, esta capacidade é desnecessária. Analogamente à linguagem, a sucessão de procedimentos são: ouvir, articular, e só depois ler e escrever.

Já o modelo C(L)A(S)P, um conceito criado também pelo educador musical Keith Swanwick, parte do princípio de que o aprendizado musical significativo ocorre com o envolvimento do estudante em atividades diretas com a música. “O envolvimento direto pode ser alcançado por via de três atividades centrais: composição [C], apreciação [A] e performance [P].” (SWANWICK, 2003, p. 43). Estas atividades centrais (C, A, P) são complementadas com duas atividades periféricas que são: o estudo sobre a literatura musical (*literature studies* [L]), e a aquisição de habilidades (*skill acquisition* [S]). As atividades periféricas têm a função de fundamentar e proporcionar a habilidade necessária para a realização das atividades centrais. (SWANWICK, 2003, p. 45). Para ele, as três atividades centrais juntas às duas periféricas formam os cinco parâmetros da experiência musical que compõem o modelo C(L)A(S)P – *Composition, Literature studies, Appreciation, Skill acquisition, Performance*.

A atividade criativa possibilita que o aluno produza algo novo, e dê um sentido musical particularizado pela ideia autoral, e pela sua interpretação. De acordo com Swanwick (2003, p. 68), a composição é uma necessidade educacional, ocupando papel fundamental na educação musical, não podendo ser relegada a uma atividade opcional a ser desenvolvida quando o tempo permite.

A atividade central de apreciação, para Swanwick, não significa apenas ouvir uma gravação ou assistir a um concerto. O ato de tocar uma escala, escolher um timbre, ensaiar, praticar uma peça, improvisar, afinar um instrumento abrange “o ouvir”. Esta ação de ouvir, por sua vez, já envolve toda experiência musical em ação, sendo fundamental para o desenvolvimento musical do estudante. A apreciação, no entanto, vai além do ato de ouvir, é uma atividade que envolve uma experiência estética transformadora, reafirmando o valor intrínseco da ação de se ouvir música enquanto apreciação musical. O status da apreciação enquanto “atividade” pode ser

questionado: como ela não implica necessariamente em um comportamento externalizável, é frequentemente considerada a mais passiva das atividades musicais. No entanto, a aparência de uma atitude receptiva não deve mascarar o ativo processo perceptivo que acontece, uma vez que a mente e o espírito do ouvinte são mobilizados em prol de um objetivo (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 12).

No modelo C(L)A(S)P, a atividade de apreciação deve fazer parte do processo educativo juntamente com a composição e a performance musical. Neste sentido, Swanwick afirma que existe a necessidade de haver o diálogo com o pensamento musical de outras épocas e lugares, mesmo que seja por meio de uma gravação ou uma performance ao vivo. “Compor, improvisar, tocar e apreciar: cada atividade tem sua parte a desempenhar” (2003, p. 68). A ação de ouvir diversificados tipos de música tende a ser não apenas uma atividade enriquecedora culturalmente, mas também uma atividade que tem o poder de transformar a vida do estudante a partir do momento que pode influenciar em suas atitudes e escolhas profissionais.

A atividade central de performance “abrange todo e qualquer comportamento musical observável, desde o acompanhar de uma canção com palmas à apresentação formal de uma obra musical para uma plateia”, afirma Swanwick (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 14). Nesta ocasião o estudante desenvolve sua presença musical, se arrisca e se expõe, sendo responsável plenamente pela realização da música em tempo real. Os autores defendem que não só a performance, mas também a composição e apreciação precisam ser estimuladas porque “embora diferentes em sua natureza psicológica, são indicadores da compreensão musical e as janelas através das quais ela pode ser investigada” (p. 7).

Certamente o repertório deve oferecer desafios para que os alunos se desenvolvam tecnicamente. Mas é preciso que, paralelamente, haja oportunidades para tocarem peças mais acessíveis e que possam controlar confortavelmente, para que seja possível realizá-las com expressão, toques imaginativos e estilo... Seja qual for o nível de complexidade, é preciso procurar a melhor qualidade artística possível para que ela resulte significativa, expressiva e relevante. (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 14).

A atividade periférica de estudos sobre a literatura compreende os conhecimentos teóricos e notacionais, informações sobre música e músicos, estudos contemporâneos e históricos da literatura musical através de partituras e performances, mas também, a crítica musical, a literatura histórica, e a musicológica. A atividade periférica de aquisição de habilidades envolve o desenvolvimento da destreza técnica, seja com um instrumento musical específico, com a voz, ou com a manipulação de aparatos eletrônicos. Para França e Swanwick (2002, p. 14), pouco ou quase nada pode ser feito se não for dada à criança a chance

de desenvolver habilidades motoras, perceptivas e notacionais, ainda que básicas. A técnica deve ser encarada como um recurso para que o estudante possa se expressar musicalmente. Desde os estágios iniciais, essas habilidades devem ser abordadas gradativamente e à medida que se fizerem necessárias serão aperfeiçoadas.

Em nossa utilização da abordagem C(L)A(S)P, seguimos o entendimento de Swanwick substituindo o parâmetro composição por criatividade, por se entender que esse termo se refere à inventividade, ao processo cognitivo de desenvolvimento da inteligência para criar e inovar, seja através de uma composição ou improvisação; registradas com a notação musicológica ou decorada. Modificamos o uso quanto ao parâmetro apreciação, o qual foi substituído por percepção, por entendermos que este termo pode representar a faculdade humana de apreender por meio dos sentidos ou da mente. Assim, foi definido que os aspectos a serem observados nos métodos deviam estar relacionados com: a) criatividade, b) percepção, c) performance, d) estudo da literatura musical e e) aquisição de técnica. Sendo definidos como:

- a) Criatividade: estímulo à composição de melodia e de acompanhamento harmônico, bem como à prática da improvisação melódica e rítmica;
- b) Percepção: ação de ouvir a si mesmo e ao colega, e memorização;
- c) Performance: estudos, e repertório em geral;
- d) Literatura: história da música (compositores, gêneros musicais, repertório), partes do instrumento, teoria e harmonia musical;
- e) Técnica: exercícios para desenvolvimento da habilidade de leitura, escrita, e técnica instrumental.

Outro autor que muito nos foi útil na fundamentação teórica e na didática foi o educador e saxofonista de jazz americano Jamey Aebersold, difusor de um dos principais métodos de ensino, o Play-a-Long, algo livremente traduzido como “Toque junto”. No livro “Como improvisar e tocar Jazz” (1992), o autor traz uma série de estudos para a prática da improvisação, relatando tópicos da importância da criatividade na atuação profissional e na vida dos músicos, o que foi uma referência para a prática dessa experimentação. Nele, o autor propõe que desvendou os mistérios da improvisação do jazz para toda uma geração de músicos que antes não tinham onde recorrer a seções rítmicas competentes e instruções precisas.

Este método atualizou as informações apresentadas de uma nova maneira, fácil de entender e inspiradora para todos os músicos que desejam explorar os segredos da improvisação do jazz. Inclui capítulos sobre escalas/acordes, desenvolvimento da criatividade, fundamentos de improvisação, 12 escalas de blues, escalas de *Bebop*, escalas pentatônicas e seu uso, tempo e

feeling, desenvolvimento melódico, II/V7s, escalas e modos relacionados, exercícios / padrões práticos e licks, 7ª dominante, nomenclatura e cromatismo.

O autor, no decorrer do seu livro, traz ainda uma série de provocações a respeito da importância de uma metodologia de ensino para improvisação:

Jamais encontrei uma pessoa que não pudesse improvisar, e sim muitas que pensam que não podem. A nossa mente positiva contribui muito para um bom desempenho na improvisação. Costuma-se dizer que é impossível ensinar improvisação, eu e muitos outros temos feito exatamente isso durante anos. (AEBERSOLD, 1992, p. 3).

2.2 Música como atividade

O autor David Elliott (1995) acredita que a música é uma prática humana diversa e que as práticas musicais giram em torno da musicalidade, assim, para o autor a musicalidade é aprendida por meio de interações com outros musicalmente significativos. No livro *Music Matters* (1995), ele problematiza a educação estética, responsável por transformar a música em mero objeto de apreciação. Em consequência a isso, estão a desvalorização da performance e da criação do aluno, a ênfase no consumo musical e não no fazer musical ativo e artístico e, ainda, a separação entre apreciação e produção de música. Segundo Elliott, a música não deve ser uma coleção de objetos estéticos autônomos e a performance deve estar no centro da educação musical envolvendo um tipo especial de aprendizagem (1995, p. 33).

David Elliot fala que música é uma atividade que não se restringe a um conjunto de partituras, e sim, uma atividade humana cuja tradição musical está repleta de contextos. Assim como o choro possui o contexto da roda de choro, e o samba a roda de samba, a orquestra também tem o seu contexto, e os aprendizados concernentes à estas práticas precisam acontecer dentro desses contextos. Mesmo entendendo que a sala de aula, expressa pelas suas quatro paredes, não seriam esses contextos em si, nós tentamos simular essas situações na aplicação do *Trombone Criativo*, no objetivo de aproximar o estudo da prática musical como ela realmente acontece.

O livro “Práticas criativas para a composição melódica na música Popular” de Turi Collura (2008) descreve detalhes da prática da improvisação utilizando diversos gêneros musicais, o que me fez perceber que seria necessário me aprofundar nos modelos de aprendizagem para poder dar conta do problema proposto neste trabalho: "Como construir uma metodologia para ensino da criatividade musical e improvisação, que contemple as particularidades do trombone".

2.3 Improvisação rítmica alinhada com a clave

Enquanto músico, toquei e convivi entre os anos de 2011 a 2017 com o maestro Letieres Leite³ (1959-2021) na Orkestra Rumpilezz, grupo que mistura os toques de matriz africana e levadas afro-baianas com a liberdade de improvisação do jazz. Além disso, acompanhei o maestro Letieres na criação e desenvolvimento do método UPB (Universo Percussivo Baiano), e pude compreender as técnicas de transmissão utilizando a tradição oral no aprendizado de claves rítmicas, método aplicado na UPB.

A dissertação “Universo Percussivo Baiano de Letieres Leite” defendida por Guilherme Scott cita o documento “As Diretrizes do Universo Percussivo Baiano”, elaborado por Letieres Leite para divulgar o método, onde se encontra que:

Os percursos históricos investigados pelo método UPB (Universo Percussivo Baiano) estão formatados nas contribuições musicais advindas do processo diaspórico do Atlântico. Como referenciais musicais, os grupos étnicos bantosudaneses forjaram o “Acordo das Senzalas”, no qual a prática musical determinadas pelas condições do cativo, possibilitaram uma ressignificação da própria música de matriz africana no Brasil... A partir da formação das nações de candomblé Ketu, Jêje e Angola, a música sacra afro-baiana se consolidou em seus toques. Esta herança rítmica é o material estruturante do Universo Percussivo Baiano. (LEITE, 2015 apud SCOTT, 2020 ,pag 18)

A abordagem Trombone Criativo enfatiza a prática dos estudos e padrões rítmicos como essenciais para a construção de um discurso de improvisação alinhado com as nuances da linguagem das músicas brasileiras. O próprio Letieres Leite falava em suas aulas sobre a importância de se tocar com consciência da clave, ou o que chamava de “clave consciente”. A importância de trazer isso à tona é que quando se está tocando, improvisando, mesmo que a clave não esteja sendo tocada por nenhum outro instrumento é como se ela estivesse sendo tocada dentro da gente. Entendo então que clave consciente é ouvir a clave internamente mesmo sem ela estar sendo executada.

Para os pesquisadores Jose Izquierdo, Gerson Silva, Selma Calabrich e José Maurício Bittencourt (2017) essa clave recebe o nome de Célula Rítmica Essencial (CRE), que seria:

³ Maestro. Compositor. Arranjador. Saxofonista. Nascido e criado na cidade de Salvador, tornou-se pintor autodidata. Aos 12 anos tornou-se aluno de percussão do mestre Moa Katendê, criador do bloco Afoxê Badaué. Até os 19 anos viveu como artista plástico e chegou a cursar Artes na Universidade Federal da Bahia. Na década de 1980, foi estudar música na Áustria, ocasião em que começou a fazer a fusão entre as tradições afro-brasileiras e as orquestrações europeias. Em 2021 Letieres Leite foi vítima da pandemia de COVID-19, doença infecciosa causada pelo coronavírus SARS-CoV-2. O maestro, que seguia em isolamento social, pois era asmático, faleceu por insuficiência respiratória em decorrência da COVID-19, aos 61 anos no dia 27 de outubro de 2021. Entre seus maiores legados estão a criação do Método UPB (Universo Percussivo Baiano) e da Orquestra Rumpilezz, fundada em 2006, com a qual ganhou 3 Prêmios da Música Brasileira. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira (<https://dicionariompb.com.br/artista/letieres-leite/>)

[...] um elemento essencial para a compreensão e estudo de uma ampla gama de manifestações artísticas, fundamental na organização das “vozes” de cada instrumento, na estrutura de frases e no desenvolvimento do improviso. Este elemento foi nomeado na maior das Antilhas com o termo Clave e, assim como em Cuba, este nome se popularizou em muitos países da América Latina, para se referir à célula rítmica essencial na estrutura de um ritmo determinado. Graças à sua estrutura assimétrica, serve para se orientar com precisão dentro de um determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas. Ela pode ser executada integralmente por algum dos instrumentos, ou pode estar implícita, de modo que nenhum dos instrumentos estejam executando-a, mas os intérpretes respeitam a sua existência latente. (IZQUIERDO *et al.*, 2017, p. 40)

No Livro “Rumpilezzinho Laboratório Musical de Jovens”, lançado em 2017, Letieres apresenta o que seria a proposta do UPB:

UPB é um método que busca ensinar a música popular brasileira a partir da consciência de um conceito estrutural ligado às suas matrizes negras, obedecendo suas regras, métodos e conceitos seculares, em comum acordo com os conceitos de aprendizado musical desenvolvidos a partir da tradição de ensino musical europeu. (LEITE, 2017, p. 37)

Nessa lógica, as claves do Laboratório Musical e a CRE são nomenclaturas diferentes para o mesmo elemento e sua aplicação segue quatro princípios básicos: a conscientização e reconhecimento do Sistema de Claves; a valorização da transmissão de conteúdos através da oralidade; a reflexão sobre a dimensão histórica, social e política da música de matriz africana e o sentido de coletividade no aprendizado e na prática musical.

Utilizando-se apenas de uma nota nas primeiras atividades da abordagem Trombone Criativo, já se faz possível a construção de uma improvisação rítmica alinhada com a clave dos gêneros musicais em estudo. Isso faz com que o aprendiz compreenda não apenas a importância técnico-musical, mas também as informações étnicas, sociais e culturais que cada clave carrega consigo, assim, não colocando o componente ritmo, em último lugar nos estudos, como tradicionalmente se encontra em algumas abordagens de ensino-aprendizagem de improvisação.

2.4 Improvisação: Importância

A arte da improvisação musical está presente em muitas culturas do mundo. Em nossos dias, ela faz parte de várias manifestações da cultura musical popular. A improvisação pode ser definida como a arte de criar algo no momento, portanto, em tempo limitado, com um material também limitado. Esse processo implica a necessidade de tomar decisões certas para criar algo que funcione naquele instante.

Quero defender nesta seção que o que distingue a improvisação da composição é basicamente a pré-existência de um grande conjunto de exigências formais que incluem um ‘projeto’ ou ‘esqueleto’ da improvisação. Portanto, o improvisador pode dispensar boa parte do trabalho que é próprio do compositor, no que se refere a tomar decisões de estrutura e direcionamento. Ele usa um modelo que é, na maioria dos casos, fornecido externamente pela cultura, enfeitando-o e preenchendo-o de diversas maneiras. (Slobodan, 2008, p. 180 apud FOGAÇA, 2015, p. 202).

A pedagoga musical Violeta de Gainza, em sua obra “A Improvisação musical” (1983), traz esclarecimentos sobre a importância da prática da improvisação, não somente no contexto pedagógico como pessoal dos alunos. Ela apresenta também sugestões didáticas e aconselhamentos para quem pretende ministrar aos alunos esta prática. Conforme seu conceito, improvisação é a produção instantânea de efeitos musicais; o termo improvisação sugere tanto ao produto musical como ao processo que “desemboca” em si mesmo (GAINZA, 1983, p. 24).

O livro “Práticas criativas para a composição melódica na música Popular” de Turi Collura (2008) descreve detalhes da prática da improvisação utilizando diversos gêneros musicais, conceituando a improvisação como:

De certa forma, a improvisação pode ser definida como uma composição extemporânea. Em comparação à composição escrita, a composição extemporânea é limitada, por exemplo, no que diz respeito à forma: quase sempre, a estrutura harmônica sobre a qual se improvisa é dada; o número dos compassos da composição é preestabelecido, assim como são pré-estabelecidos os acordes e suas relações tonais. O que o improvisador deve fazer, nesses casos, é desenvolver a capacidade de analisar os dados do momento e criar algo que respeite o material dado (acordes, estilo, tempo, material temático etc.). (COLLURA, 2008, p. 12)

Para a revisão de literatura sobre o tema da pesquisa, fiz um levantamento bibliográfico nos RI das universidades brasileiras que mantêm programas de pós-graduação em música (UNIRIO, UFBA, UFMG, UFRGS, UFRJ, UFPB, UFRN, UFPE, UNB, UNESP e UNICAMP). Observei que não há nenhum trabalho aborde o aspecto pedagógico ou metodológico do ensino e aprendizagem da improvisação tendo o trombone como ponto de partida.

O livro “How To Improvise”, do famoso trombonista e professor estadunidense Hall Crook, foi usado pelo Departamento de Estudos de Performance da Berklee College of Music em Boston para ensinar improvisação desde setembro de 1988. Nele, o autor explica como praticar a improvisação de jazz em todos os instrumentos (incluindo bateria e voz) de maneira geral, aplicando a “abordagem alvo” a tópicos musicais individuais como: ritmo, comprimento das frases, densidade rítmica, dinâmica, articulação, solos de acordes e tons, escalas de acordes, tríades de estrutura superior, desenvolvimento de motivo, deslocamento rítmico, síncope,

fraseado sobre a linha do compasso, contração e expansão da duração do acorde, estruturas não harmônicas, acoplamentos de acordes, células tritônicas, cromatismo, efeitos especiais e outros. Contudo, não apresenta nenhuma proposta específica para o trombone, considerando suas características instrumentais.

O livro "História Social do Jazz" de Eric J. Hobsbawm (2008), por exemplo, retratou a trajetória do gênero musical mais criativo, e buscou explicar as relações dos instrumentistas em busca do seu espaço e destaque dentro das big bands. Diante de tal situação, entendi que seria necessário me aprofundar no intuito de construir uma metodologia de ensino da criatividade musical e improvisação, partindo da organologia do trombone.

3 Metodologia

Para a realização deste trabalho adotei a estratégia da metodologia de pesquisa-ação por corresponder melhor às necessidades do trabalho em questão, considerando que consiste num método concebido e realizado em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, no qual o pesquisador e os participantes representativos da situação ou do problema estão vinculados de modo cooperativo e participativo (THIOLLENT, 1986). A pesquisa-ação se caracteriza pelo e no relacionamento de dois tipos de objetivos: o objetivo prático e o objetivo de conhecimento. Embora este procedimento via de regra seja utilizado em contexto sociológico, no presente caso, ele se adequa pela seguinte razão: há uma ampla e implícita interação entre o pesquisador e os indivíduos envolvidos na situação investigada, ou seja, o elemento de interesse comum que é a improvisação musical. Tendo Michel Thiollent (1986) como referência central, reconhecemos a pesquisa-ação como estratégia necessária, tendo em vista a sua dimensão e possibilidade de interlocução com os atores sociais. Desta interação extraímos os dados necessários para checarmos se existem e quais são os possíveis avanços científicos desta pesquisa, além de definir as competências, objetivos, conteúdos, procedimento pedagógico e recursos para a proposta pedagógica.

3.1 Procedimentos de coleta e análise de dados

Para a coleta de dados foram utilizados cinco procedimentos: entrevista, gravação audiovisual dos encontros, diário de campo, questionário e transcrição dos improvisos dos participantes. A pesquisa foi implementada no ano de 2022 no Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), antigo Conservatório Carlos Gomes, da Fundação Carlos Gomes do Estado do Pará, onde este pesquisador aplicou seu método à turma de trombone do professor Adnelson Deodato de Azevedo.

Foram escolhidos como sujeitos da pesquisa 5 alunos para as atividades realizadas ao longo de oito encontros. A escolha teve o propósito de combinar estudantes de diferentes níveis de formação. Para a pesquisa foram adotados os seguintes procedimentos: optamos por duas entrevistas, sendo a primeira antes do início das atividades relacionadas com a pesquisa, onde fizemos 5 perguntas, idênticas para todos, aplicadas de maneira individual para que as respostas de um participante não influenciassem o outro. A segunda entrevista foi um bate papo em mesa redonda, coletivamente, logo após a apresentação de encerramento, intitulada como "Recital da classe Trombone Criativo", onde, de maneira descontraída, conversamos sobre como foi a

experiência e as impressões de cada participante sobre o aprendizado introduzido. As perguntas da primeira entrevista foram:

1. Há quanto tempo você toca trombone?
2. Você pretende ou já encara a música de forma amadora ou profissional?
3. Já realizou algum tipo de estudo e/ou prática de improvisação musical?
4. Realizou estudos de harmonia (leitura de cifras, formação de acordes e possíveis aplicações voltadas para a improvisação)?
5. Qual o seu conhecimento sobre repertório ligado à música brasileira: consegue tocar alguma melodia e consegue descrevê-la ritmicamente?

As respostas a estas perguntas foram de fundamental importância para que pudéssemos conhecer cada participante, entender a sua história, o seu objetivo com o estudo da música e trombone, o seu domínio ou não com os assuntos relacionados a nossa pesquisa, o seu discurso prévio e repertório (SWANWICK, 2003) para que fosse possível utilizar estes dados para avaliar o impacto da pesquisa.

A gravação dos oito encontros foi feita através de áudio e vídeo, com expressa autorização dos participantes. Colocamos um tablet, pelo fato de possuir uma abertura na câmera maior no canto da sala, a fim de capturar integralmente as aulas, que possuíam duração de 60 minutos. Além de explicar a finalidade da gravação para todos, solicitamos ciência através da assinatura do termo de autorização de uso de imagem e som para a nossa pesquisa.

O questionário foi aplicado com o intuito de saber o quanto cada aprendiz possuía conhecimento sobre o assunto do encontro. Portanto, semanalmente, antes de adentrar no tema da aula propriamente dita, fazíamos uma introdução e novamente era perguntado se alguém já tinha ouvido falar sobre a questão abordada.

O diário de bordo era feito quase sempre após cada encontro, mesmo com o suporte dado pelas gravações e entendendo a música como uma atividade humana, percebemos a importância deste relato do ponto de vista do pesquisador, pois determinados acontecimentos, situações e até mesmo sentimentos gerados pelos participantes, só poderiam ser reproduzidos e/ou transmitidos pelos agentes presentes, dessa forma, garantimos através da escrita deste relato que não se percam tais sutilezas.

Realizamos em cada encontro um improviso por participante e alguns destes que julgamos importantes, fizemos análises não apenas melodicamente, mas também rítmica, harmônica, musical e tecnicamente. Os improvisos foram avaliados levando em consideração a preocupação e valorização dos resultados (produtos) dessa interação e não com foco no

processo. Swanwick e Tillman (1986, p. 306) frisam que o desenvolvimento musical não ocorre necessariamente de maneira uniforme para todos os sujeitos.

A análise foi feita através do cruzamento dos dados coletados, além de revisarmos os métodos de trombone que incluem improvisação

3.2 Descrição dos encontros

Os encontros foram realizados no Instituto Estadual Carlos Gomes, que hoje foi ampliado com a inserção de alguns cursos, em conjunto com a restauração de seu espaço físico, situado na cidade de Belém, estado do Pará. As aulas ocorreram entre os dias 04 de abril e 23 de maio de 2022.

Foi utilizada a sala onde geralmente ocorrem as aulas de música de câmara da instituição, por ser um espaço maior, onde foi possível comportar a quantidade de pessoas envolvidas nas atividades. Inicialmente o horário escolhido foi das 17h às 18h. Mais tarde, atendendo a pedido dos próprios participantes, alteramos para 17:30h às 18:30h, sendo que vez ou outra a depender da necessidade acabamos estendendo um pouco a duração.

Eu ministrei aulas, compartilhando um pouco da pesquisa realizada até o momento no intuito de testar a construção dessa abordagem intitulada Trombone Criativo. Fiz uso de alguns playbacks de acompanhamento das bases com o aplicativo iReal Pro, amplificado por uma caixa de som JBL Bluetooth, alternando conforme a necessidade com outras bases que ele mesmo gravou utilizando controlador midi na DAW Logic Pro X, na tentativa de simular uma situação real na prática musical. Esta formação de base foi a mesma instrumentação utilizada posteriormente no recital de encerramento, que aconteceu no dia 13 de junho de 2022, às 18h, onde os participantes tiveram o acompanhamento dos músicos Robenare (piano), Augusto Baboo (baixo), Duda Silva (bateria), além do próprio pesquisador, eu, Bruno Nery (trombone).

3.3 Participantes da pesquisa

A pesquisa foi realizada com cinco participantes, alunos da classe do professor Adnelson Deodato de Azevedo, titular do curso de bacharelado em música do IECG. Dos cinco alunos, três são do bacharelado (Matheus Araújo, Adryel Alves e Erllon Teles,), um do curso técnico (Daniel Mendes) e um iniciante (Edson Vinicius), ou seja, uma turma com níveis bastante distintos. Todos são maiores de idade e concordaram em ter seus nomes reais apresentados aqui na dissertação.

É preciso destacar que algo bastante interessante aconteceu: mesmo se tratando de participantes com formações e atuações diferentes, todos declararam nas entrevistas e

questionários não possuir nenhum tipo de estudo e/ou prática de improvisação musical, conhecimentos de harmonia e repertório prévio ligado à música popular brasileira, o que os tornou uma tábula rasa (Locke, 1973) para apreensão de nossos ensinamentos.

4 O Trombone Criativo

A abordagem Trombone Criativo, voltada para o ensino da criatividade e improvisação musicais a partir do próprio trombone, fundamenta-se nas particularidades organológicas e pedagógicas do próprio instrumento, além de incluir o estudo da harmonia aplicada ao instrumento, utilizando-se da estratégia de aprendizado passo a passo. A partir desta perspectiva, vamos enumerar as etapas, de maneira que fique clara a abordagem desenvolvida pelo pesquisador.

4.1 Tipo de Trombone Utilizado

A partir deste momento vamos apresentar de forma parcial o Trombone Criativo, e se faz necessário deixar claro, conhecendo a família dos trombones, que até este ponto trabalhamos apenas com instrumentos de vara afinados em Sib, sem utilizar os recursos das chaves ou rotores. Logo, fizemos a opção de aplicar a abordagem nos instrumentos sem fazer uso das chaves, independentemente de estarmos utilizando um trombone com rotor ou de “canela fina sem rotor”, como são chamados popularmente pela comunidade dos trombonistas. Sabemos, e é importante lembrar, da existência dos trombones de válvulas ou pisto, que possuem uma mecânica semelhante à dos trompetes. Contudo, levando em consideração o tempo curto para realização desta pesquisa, decidimos nos ater aos referidos modelos, deixando para outro momento a possibilidade de nos aprofundarmos nos desdobramentos que a abordagem pode ter, além de apontar caminhos para outros pesquisadores.

4.2 Claves rítmicas

Grande parte das abordagens e/ou métodos de improvisação pesquisados tem o seu início na improvisação melódica, por entender a melodia como elemento mais importante. O Trombone Criativo tem o seu início a partir da criação rítmica e a base disso foi a clave, pois segundo Leite (2017) é ela que organiza o improviso e a melodia vertical e horizontalmente. Ou seja, o improviso atua na linha horizontal da música, mas tem a base no plano vertical, quando ambos os pensamentos se encontram dentro da clave, trazem sentido ao movimento por completo, que é o alinhamento do comportamento da verticalidade com a horizontalidade. Então partimos da clave, que é ancestral e fundamenta a música afro-brasileira.

Fazendo uso de apenas uma nota, um iniciante no trombone, através desse contato com o ritmo já nas primeiras atividades encontradas na abordagem Trombone Criativo, pode fazer a construção de uma improvisação rítmica alinhada com a clave dos gêneros musicais em

questão. Isso faz com que ele, além de trabalhar a técnica, compreenda a parte musical. É recomendável a utilização do metrônomo, pois, se houver variação no tempo, a clave tempo ira sofrer essas variações. O uso dele também contribui no desenvolvimento do pulso interno, elemento este, fundamental para qualquer musico. A figura a seguir traz uma clave de samba trabalhada no início do processo.

Figura 1 – Clave Rítmica do Samba



Fonte: FARIA, 1995, p.143

A atividade se inicia sem o trombone, apenas cantando e batendo palmas, até que o entendimento da clave seja compreendido por todos. Em seguida o professor escolhe apenas uma parte desse padrão e pede para os aprendizes repetirem.

Figura 2 – Guia do Professor – Clave de Samba (Cabila)



Fonte: FARIA, 1995, p.143

Figura 3 – Guia do Professor - Variações da Clave de Samba



Fonte: Elaborado pelo autor.

A seguir, trabalha-se a mesma atividade utilizando uma clave da bossa nova.

Figura 4 – Clave rítmica da Bossa Nova



Fonte: FARIA, 1995, p.143

Continuando, o professor escolhe apenas uma parte desse padrão e pede para os participantes repetirem.

Figura 5 – Guia do Professor – Clave Bossa Nova

Padrão Bossa Nova

Trombone



Fonte: FARIA, 1995, p.143

Figura 6 – Guia do Professor – Variações da Clave de Bossa Nova

5 Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso Professor

Tbn.

11 Aluno Descanso Professor Aluno Descanso Professor Aluno

Tbn.

18 Descanso Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

25 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Improvisa Descanso

Tbn.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A seguir, executa-se a mesma atividade utilizando uma Clave do Partido Alto.

Figura 7 – Clave rítmica do Partido Alto

Trombone



Fonte: FARIA, 1995, p.143

Em seguida, o professor escolhe apenas uma parte desse padrão e pede para os alunos repetirem.

Figura 8 – Guia do Professor – Clave Partido Alto

Padrão Partido - Alto

Trombone

Professor Aluno repete

Fonte: FARIA, 1995, p.143

Figura 9 - Guia do Professor - Variações da Clave do Partido Alto

5 Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso

Tbn.

10 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

16 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

22 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

28 Professor Aluno Improvisa Descanso

Tbn.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A seguir, trabalha-se a mesma atividade com uma Clave do Teleco Teco.

Figura 10 – Clave Rítmica do Teleco Teco

Trombone

Fonte: FARIA, 1995, p.143

Depois, o professor escolhe apenas uma parte desse padrão e pede para os estudantes repetirem.

Figura 11 - Guia do Professor – Clave do Teleco Teco

Padrão Teleco - Teco

Trombone

Professor Aluno repete

Fonte: FARIA, 1995, p.143

Figura 12 - Guia do Professor - Variações da Clave do Teleco Teco

5 Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso

Tbn.

10 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

16 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

22 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

28 Professor Aluno Improvisa Descanso

Tbn.

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.3 Leitura de cifra partindo do próprio instrumento

O sistema de cifras utilizado na música popular não é universalmente padronizado. Existem algumas diferenças entre os diversos países, escolas ou editoras. Para melhor compreensão de como isso foi aplicado no Trombone Criativo, primeiro precisamos explicar a diferença entre recursos e possibilidades.

O trombone tenor em si bemol sem rotor possui sete posições, e entendo que cada posição é um recurso com muitas possibilidades. Logo, a posição um apresenta recurso e a posição dois corresponde a outro recurso. Dentro da posição um, tem-se várias séries harmônicas, na posição

dois tem-se mais outras, e a combinação dessas possibilidades é o que o público ouvinte acessa. Quem escuta, ouve as possibilidades sonoras e não os recursos técnicos.

A presente abordagem busca trazer um olhar “trombonístico”, a partir da natureza organológica do trombone. Quer dizer, na posição um tem-se o fá² na região média, que inclusive é utilizado como ponto de partida em vários métodos, por se tratar de uma nota confortável para a iniciação no instrumento. O pesquisador Lélío Alves da Silva em seu livro “Trombone Fácil”, voltado principalmente para principiantes, afirma:

A nota mais comumente emitida pelos trombones e bombardinos é o Fá².
(SILVA, 2014, p. 20)

Para exemplificar dentro da harmonia funcional que geralmente é a mais utilizada em música popular, começando pelas tríades, a nota fá é considerada como o grau tônica no acorde de fá maior, terça menor no acorde de ré menor, quinto grau no acorde de si bemol maior. Nas tétrades, é considerada como grau tônica no acorde de fá com sétima maior, terça menor no acorde de ré menor com sétima, quinto grau no acorde de si bemol maior com sétima, e sétimo grau no acorde de sol maior com sétima menor.

O objetivo aqui não é listar todos os acordes onde a nota fá aparece, mas sim chamar a atenção de que, até mesmo um trombonista iniciante, aplicando o conceito de “olhar trombonístico” do Trombone Criativo não precisaria, necessariamente, saber a função harmônica da nota fá em todos esses acordes, uma vez que para improvisar esse conhecimento não é indispensável – o que é indispensável é primeiro aprender o reconhecimento de suas nomenclaturas (F, D, Bb, F7M, Dm7, Bb7M, G7), e posteriormente de que maneira a mente vai relacioná-la à posição. Por exemplo: com o som da nota fá é possível aprender a ler estas cifras não como o pianista lê, com as possibilidades dos acordes, nem como o violonista, mas a partir das possibilidades que o trombone pode oferecer na posição um.

Quando o trombonista se acostumar naquela primeira posição, com a altura da nota fá, tanto faz se for o acorde de sol menor com sétima ou sol maior com sétima, ele já vai ter fixado este conceito na mente dele, porque o improviso não é uma questão puramente técnica, e o objetivo desta pesquisa não é desenvolver apenas a técnica do improviso, mas sim estabelecer a relação que o instrumento tem com os acordes.

Então, quando o aprendiz fixar a nota fá e as suas relações com esses acordes, as possibilidades da posição um não é o som individual do fá, e sim, como este som do trombone se relaciona com os diferentes acordes, e de como a mente vai gravar essas relações ouvindo o acorde e a encontrando e compreendendo dentro da tríade ou tétrade. A prática da atividade

do Trombone Criativo com as cifras pode contribuir com a parte visual também, pois ao ver a nomenclatura F, Gm7 e Bb7M, o aprendiz lembrará que pode utilizar a nota fá.

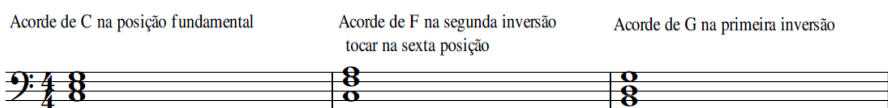
São exemplos básicos para dizer que existem muitas formas de aprender esse reconhecimento das cifras, e com o passar do tempo de acordo com a evolução deste trombonista, pode ser apresentado a ele as relações de intervalo da nota fá em relação às cifras que aprendeu e ao conjunto de sons que já consegue reconhecer.

4.4 Pensamento Harmônico no trombone

A partir de uma análise dos estudos de encadeamentos e inversão de acordes no piano, percebi uma similaridade com as posições na vara do trombone, de forma que, em determinadas alturas, em cada posição seria possível adaptar esse raciocínio a fim de facilitar a compreensão dos trombonistas. Aplicar esse conceito gerou bons resultados, principalmente no que diz respeito a passagens e mudanças rápidas de acordes. Possivelmente vários estudantes de trombone, ou até mesmo profissionais, já tenham se perguntado: por quê é tão difícil pensar harmonia, partindo de um instrumento melódico? A resposta para esta pergunta, talvez esteja na falta do desenvolvimento de um “olhar harmônico” para o instrumento, em vez de apenas limitá-lo à maneira tradicionalmente melódica à convencionalmente construída e dominante.

Assim, começaremos a desenvolver o “pensamento harmônico” no trombone, através do encadeamento das tríades, buscando sempre as posições mais próximas, evitando saltos na mudança dos acordes.

Figura 13 - Encadeamento Harmônico para Trombone



Fonte: Elaborado pelo autor.

No acorde de Fá maior, executamos todas as notas na posição seis.

A partir da posição um, seguindo as notas da série de Fá, pode-se obter uma tríade maior na segunda inversão, ou seja, partindo do quinto grau, conforme a tabela abaixo:

Quadro 1 - Tabela das Posições da Vara do Trombone - Tríades Maiores

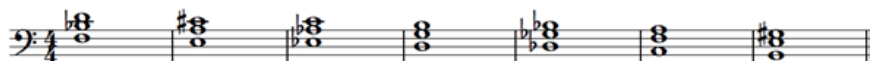
Posição 1	Posição 2	Posição 3	Posição 4	Posição 5	Posição 6	Posição 7
Tríade de Bb	Tríade de A	Tríade de Ab	Tríade de G	Tríade de Gb	Tríade de F	Tríade de E
Ré	Dó#	Dó	Si	Sib	Lá	Sol#
Sib	Lá	Láb	Sol	Solb	Fá	Mi

Fá	Mi	Mib	Ré	Réb	Dó	Si
----	----	-----	----	-----	----	----

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 14 - Tríades maiores - Partitura

Representação na pauta



Fonte: Elaborado pelo autor.

Existe uma relação intervalar de meio tom entre uma posição e outra, na vara do trombone. Quando se abre a vara de posição em posição (de forma descendente), desce-se meio tom de cada vez. De maneira proporcional, ao fechá-la de posição em posição (de forma ascendente), sobe-se meio tom de cada vez. Segundo a pesquisa de Rogério Pereira Vicente (2021):

Isso acontece devido à regra: a cada 6% de comprimento de tubo adicionado ao trombone, baixa-se a altura da nota em meio tom, ou seja, as posições ficam mais distantes uma da outra, diminuindo conseqüentemente a quantidade. Esse sistema de válvula foi inventado pelos músicos Prussianos Stolzel e Bluhmel em 1814, sendo usado inicialmente no trompete e na trompa, pois o trombone já era um instrumento cromático e acreditavam que não precisava de válvula. Contudo, uma empresa de fabricação de instrumentos de Berlim de Gabler e Griesling e Scholott passou a fabricar em 1818 o trompete, a trompa e o trombone apenas com válvulas. (VICENTE, 2021, p.23)

Seguindo esta lógica, pode-se construir o encadeamento dos acordes menores. Para obter tal resultado, a partir da segunda nota da tríade, desliza-se a vara para baixo e mantém-se a intenção ascendente, conforme a tabela abaixo:

Quadro 2 - Tabela das posições - Tríades Menores

Tríade de Bb para Bbm (Posição 1 para 2)	Tríade de A para Am (Posição 2 para 3)	Tríade de Ab para Abm (Posição 3 para 4)	Tríade de G para Gm (Posição 4 para 5)	Tríade de Gb para Gbm ou Fa#m (Posição 5 para 6)	Tríade de F para Fm (Posição 6 para 7)	Tríade de Em (Volta para a nota sol na 4ª posição)
Ré Réb ou Dó# 	Dó# Dó 	Dó Si ou Dób 	Si Sib 	Sib Lá 	Lá Láb ou Sol# 	Sol
Sib	Lá	Láb ou Sol#	Sol	Solb ou Fá#	Fá	Mi
Fá	Mi	Mib ou Ré#	Ré	Réb ou Dó#	Dó	Si

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 15 - Tríades Menores - Partitura



Fonte: Elaborado pelo autor.

4.5 Composição didática para aplicação dos Conceitos

O próximo passo é apresentar uma situação musical onde seja possível testar os conceitos estudados até o momento, explorando a improvisação rítmica a partir das claves apresentadas, e combinando-as para abertura de novas possibilidades. Além disso, busca-se treinar a leitura das cifras a partir do trombone - sempre considerando a sua organologia e o conceito de “olhar harmônico” para o trombone. Neste sentido, indica-se fazer passagens (ou mudança entre as notas das posições) mais próximas de um acorde para o outro, ou mesmo não fazer mudanças, mas manter a nota.

Devido ao escopo da pesquisa realizada para esta dissertação, a testagem do Trombone Criativo abordou apenas algumas progressões harmônicas. Ela poderia ter feito uso de progressões harmônicas simples, cadências conhecidas e bastante utilizadas tanto na literatura de música brasileira como do jazz, tais como: I – IV – V, II – VI – V – I, ou até mesmo II – V – I, dentre outras, mas estes não foram inclusos na pesquisa. Assim, foi criada a composição didática “Garota do Trombone”, que segue a mesma estrutura harmônica do clássico Garota de Ipanema do compositor Antônio Carlos Jobim.

Figura 16 - Composição didática

Garota do Trombone

Aula 02/03 Bruno Nery

♩ = 80

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em comparação ao clássico de Jobim, a música Garota do Trombone foi construída se apropriando apenas da primeira parte da composição, a parte A. Optei por manter os mesmos acordes da canção original e todas as suas complexidades harmônicas, para não haver dúvidas até que ponto a nossa abordagem poderia contribuir na formação e/ou aperfeiçoamento dos

trombonistas envolvidos nas aulas. Como as aulas foram realizadas coletivamente, escolhi uma melodia onde todos pudessem tocar juntos e estabelecer o momento de improvisar, onde cada participante pudesse fazer uso de seu nível técnico de domínio no instrumento.

Além disso, a escolha por este caminho pedagógico surgiu na tentativa de desmistificar, ainda que parcialmente, o pensamento criado ao longo do tempo - e que permanece no censo coletivo - de que é bastante difícil aprender a improvisar a partir de estruturas harmônicas e gêneros da música brasileira, como o da bossa nova.

No artigo *Sentido Común y Educación Musical*, no Anuário 2007 de PRO Música, Gainza cita o escritor, político e diplomata argentino, Juan Bautista Alberdi (1810–1884), que foi um autodidata em música. Ele, que não teve aprendizado musical formal, já naquela época escreveu uma reflexão em relação à pedagogia musical que muitos educadores da atualidade, como Gainza, continuam ressaltando, por partilharem da mesma ideia, e por constatarem que esta forma de ensino musical não é até hoje amplamente praticada.

[...] efetivamente, a natureza, dotando o homem dessa extraordinária faculdade de imitação, quis que aprendesse a falar antes de conhecer a gramática; aprendesse a pensar antes de conhecer a lógica; aprendesse a cantar antes de conhecer a música; enfim, que aprendesse tudo antes de sequer suspeitar que há regras para aprender. (ALBERDI, 1832, apud GAINZA, 2007, s/p, tradução nossa)

A improvisação estaria assim, diretamente ligada à construção das subjetividades do improvisador, partindo do pressuposto da mimesis ou imitação, exteriorizando o mundo sonoro interno individual depreendido das sequenciais observações a que se é submetido. Ainda segundo Gainza (2007), isso deveria ocorrer naturalmente, como o aprendizado da língua materna:

Improvisar é como falar. Falar se aprende falando, improvisar se aprende improvisando. A improvisação, atividade integrada ao processo de desenvolvimento musical, é sinônimo de jogo, alegria, entretenimento, e também de exploração, inquietude, curiosidade. O jogo musical começa muito antes da aprendizagem sistemática da música e não deve interromper-se ao longo de todo o processo, embora mude de qualidade e de sentido. (GAINZA 2007b, p. 47, tradução nossa)

4.6 Possibilidades da posição um e dois

Na pedagogia musical o estudo das escalas tem sido confundido, muitas vezes, com o estudo da improvisação. A teoria musical, que compreende o estudo das escalas a serem utilizadas sobre determinados acordes, equivale ao estudo do alfabeto e dos fonemas. É claro para todos que o estudo do alfabeto e dos fonemas de uma língua não são suficientes para se criar poesias.

Com relação à música, as escalas são, portanto, apenas um ponto de partida e não um fim em si mesmas.

De acordo com Turi Collura (2008):

Quando crianças, começamos a falar pronunciando monossílabos, sucessivamente, passamos a produzir palavras e, gradualmente, passamos a articular as primeiras frases, aprendendo como ligar cada palavra a outra. Na música acontece a mesma coisa, por isso é importante aprender a construir motivos (que representam as palavras ou frases) e com elas articular frases e parágrafos. (COLLURA, 2008, p. 13.)

Um dos objetivos do Trombone Criativo é sugerir caminhos para que isso aconteça. Após ter trabalhado na execução do tema e todas as suas particularidades, apresentei aos participantes da pesquisa as possibilidades que a posição um e dois podem oferecer, uma vez que fazendo uso dos conceitos anteriormente colocados, seria possível construir uma improvisação com estes elementos. Como mostra a figura a seguir:

Figura 17 – Posição um e dois

The figure displays musical notation for Trombone positions 1 and 2, organized into four systems. Each system shows a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).
System 1 (measures 12-15): Labeled 'F7M'. Measure 12 shows '1 Posição' with a single note on the staff. Measures 13-15 show '2 Posição' with chords: a single note, a dyad, and a triad.
System 2 (measures 16-18): Labeled 'G7#11'. Measure 16 shows '1 Posição' with a single note. Measures 17-18 show '2 Posição' with chords: a dyad, a triad, and a dyad.
System 3 (measures 19-22): Labeled 'Gm7'. Measure 19 shows '1 Posição' with a single note. Measures 20-22 show '2 Posição' with chords: a dyad, a triad, and a dyad.
System 4 (measures 23-25): Labeled 'Gm7'. Measure 23 shows '2 Posição' with a single note. Measures 24-25 show 'Gb7#11' with '1 Posição' (single note) and '2 Posição' (dyad).
System 5 (measures 26-27): Labeled 'Gb7#11'. Measure 26 shows '1 Posição' with a single note. Measure 27 shows '2 Posição' with a dyad.
System 6 (measures 28-29): Labeled 'Gm7'. Measure 28 shows '2 Posição' with a dyad. Measure 29 shows '1 Posição' with a single note.
System 7 (measures 30-31): Labeled 'Gb7#11'. Measure 30 shows '1 Posição' with a single note. Measure 31 shows '2 Posição' with a dyad.
System 8 (measures 32-33): Labeled 'Gm7'. Measure 32 shows '2 Posição' with a dyad. Measure 33 shows '1 Posição' with a single note.
System 9 (measures 34-35): Labeled 'Gb7#11'. Measure 34 shows '1 Posição' with a single note. Measure 35 shows '2 Posição' with a dyad.
System 10 (measures 36-37): Labeled 'Gm7'. Measure 36 shows '2 Posição' with a dyad. Measure 37 shows '1 Posição' with a single note.

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.7 Sugestões de motivos para a Posição um e dois

Chamei aqui de “motivos” algumas ideias que podem ser utilizadas para a construção ou aperfeiçoamento de um vocabulário para a improvisação. Iniciei com sugestões do ponto de vista técnico, simples, para que todos pudessem adquirir confiança e autoestima para prosseguir nos estudos. Foi importante repetir os exercícios ou frases apresentadas a seguir, para que fossem fixados pelos participantes.

Os motivos possuem diferentes níveis e coube a mim decidir durante as aulas quem deveria tocar, levando em consideração o seu domínio no trombone, uma vez que até aí, já era possível identificar em qual ponto cada aluno seria capaz de interagir melhor. As sugestões foram feitas para o acorde de Fá com sétima maior e, em seguida, indiquei para que fossem adaptados para


os outros acordes da estrutura harmônica, pois fazendo de memória, acredito contribuir no desenvolvimento da musicalidade e internalizar alguns aspectos fundamentais à improvisação.

É importante afirmar que o conceito de uso dos motivos para o aprendizado da improvisação vem sendo utilizado por diversos autores e educadores, mas as sugestões a seguir aparecem como inovação, no sentido de que foram criadas a partir da organologia do trombone, seguindo as notas e possibilidades de combinação disponíveis em cada uma de suas posições.


Figura 18 - Sugestões de Motivos Posição Um e Dois

Sugestões de Motivos
Trombone Criativo Bruno Nery


Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

Trombone 


6 Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos

bn. 

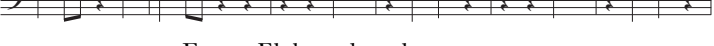
12 Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

bn. 

18 Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

bn. 

23 Aluno Repete 2 compassos

bn. 

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.8 Possibilidades da Posição Três e Quatro

A partir daqui expandir as possibilidades de combinação para improvisação com a terceira e quarta posição.

Figura 19 – Posição Três e Quatro

F7M F7M G7#11 G7#11 Gm7 Gm7 Gb7#11 Gb7#11
3 Posição 4 Posição 3 Posição 4 Posição 3 Posição 4 Posição 3 Posição 4 Posição

97 

Gb7 Gb7
3 Posição 4 Posição

105 

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.9 Sugestões de Motivos para a Posição Três e Quatro

Coube a mim fazer as devidas mudanças durante a atividade, para o caso de algum participante não conseguir tocar a nota dó na região média aguda na sugestão de motivos da posição três.

Figura 20 - Sugestões de Motivos para a Posição Três e Quatro

Sugestões de Motivos
Trombone Criativo Bruno Nery

Trombone Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

Tbn. Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos

Tbn. Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

Tbn. Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

Tbn. Aluno Repete 2 compassos

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.10 Sugestões combinando os Motivos para as quatro posições

Figura 21 - Combinação de Motivos para as Quatro Posições

Sugestões de Motivos
Trombone Criativo Bruno Nery

Trombone Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos

Tbn. Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

Tbn. Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos

Tbn. Aluno Repete 2 compassos Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos

Tbn. Professor Toca 2 compassos Aluno Repete 2 compassos

Fonte: Elaborado pelo autor.

A expectativa, ao apresentar parcialmente estes conceitos do Trombone Criativo, é chamar atenção para um trabalho de consciência, aceitação e busca da “própria voz”, uma vez que, mesmo tendo contato com o mesmo material, durante o mesmo tempo de estudo e mesmo professor, cada participante obterá resultados diferentes. De alguma maneira, alguns destes conceitos estão diretamente relacionados com a vida. Fazendo uma analogia: nela, mesmo tendo escolhido teoricamente o caminho certo em determinadas situações, às vezes é preciso improvisar, cair e ter que levantar; encontrar uma lógica para seguir adiante.

5 Aplicação parcial da abordagem Trombone Criativo

Neste capítulo apresentarei os encontros que foram realizados durante a pesquisa com os trombonistas participantes, descrevendo os seus acontecimentos e como sucedeu a aplicação parcial da abordagem Trombone Criativo. Destaco sobretudo uma visão geral dos conteúdos, bem como a participação dos alunos e os seus questionamentos.

5.1 Os encontros

Os encontros foram realizados no Instituto Estadual Carlos Gomes. O Instituto situa-se na cidade de Belém, estado do Pará e é mantido pela Fundação Carlos Gomes, órgão do Estado do Pará. As aulas ocorreram entre os dias 04 de abril e 23 de maio de 2022. O horário escolhido, a princípio, foi das 17h às 18h, porém, atendendo a um pedido dos próprios participantes, foi alterado para 17:30h às 18:30h, sendo que vez ou outra a depender da necessidade elas acabaram se estendendo um pouco a duração.

Ministrei as aulas com o intuito de testar a construção dessa abordagem intitulada Trombone Criativo, que elaborei para ensinar improvisação ao trombone. Todo o material de áudio com os acompanhamentos e partituras foram enviados para os alunos via email e grupo de WhatsApp, porém alguns participantes não tinham dispositivos móveis para efetuar a leitura, então esse material também foi disponibilizado impresso.

5.2 Encontro 1

Aconteceu no dia 04 de abril de 2022, e todos os participantes estiveram presentes. Houve um pequeno atraso para o início da atividade, pois esperou-se um professor da Instituição finalizar a sua aula para entregar a sala, uma vez que o mesmo relatou não ter sido comunicado de que haveria uma outra atividade logo após o encerramento da sua. Aproveitei este momento para conversar um pouco sobre o que os participantes esperavam das aulas, quais as suas expectativas, o que acabou sendo bastante positivo, uma vez que este seria o primeiro contato.

Logo no início da atividade, Matheus, aluno do curso de bacharelado, perguntou: “Professor Bruno, eu já sei todas as escalas e arpejos, mas na hora de improvisar trava e não consigo, por que isso acontece?”. Levando em consideração que o objetivo geral daquela primeira aula era de compreender a improvisação musical como discurso, respondi traçando um paralelo entre linguagem musical e linguagem verbal, uma vez que na pedagogia musical o estudo das escalas tem sido confundido, muitas vezes, com o estudo da improvisação. Expliquei que as crianças começam a falar monossílabos, posteriormente, passam a produzir palavras mais longas e,

gradativamente, articulam as primeiras frases, aprendendo como ligar cada palavra à outra. Na música acontece a mesma coisa, por isso é importante aprender a construir motivos (que representam as palavras ou frases) e com elas articular frases e parágrafos.

Iniciei a aula propriamente dita falando sobre a parte conceitual do Trombone Criativo, do porquê de sua criação, que surgiu diante de uma dificuldade minha, pois, no início do meu aprendizado em improvisação, não tinha acesso a nenhuma abordagem que fosse elaborada por um trombonista, em português, e que tivesse como plataforma de prática a música brasileira. No plano de aula que se encontra no apêndice, tinha-se como atividade a ser realizada nesta primeira aula a apresentação das estruturas harmônicas para o trombone, mas resolvi solicitar aos participantes que fizessem uma improvisação livre, assim eu poderia verificar o antes e o depois de cada aprendizado da improvisação.

Infelizmente, tive o meu aparelho de celular furtado e este era o único local onde o vídeo estava registrado. De tal forma, só foi possível obter os registros a partir do segundo encontro.

5.3 Encontro 2

Aconteceu no dia 11 de abril de 2022, quando uma forte chuva acometeu a cidade de Belém do Pará, fazendo com que três dos sujeitos envolvidos na pesquisa não pudessem chegar no horário. Estes adentraram à sala faltando 10 minutos para o encerramento da atividade e a única solução encontrada foi realizar uma revisão no encontro seguinte. Contudo, os dois participantes presentes aproveitaram a aula, que foi bastante produtiva, onde foi possível trabalhar o assunto principal que foi o ritmo.

Iniciei a aula falando sobre o componente menos praticado na linguagem de improvisação de maneira geral, que é trabalhar o sentido de ritmo. Por isso, antes de começar a atividade, fiz a seguinte pergunta para os participantes: “Vocês acham que tem um bom tempo musical?”. Os dois, rindo, responderam que não. Prontamente retruquei que para a maioria dos trombonistas e músicos em geral a resposta também seria a mesma.

Expliquei que possivelmente isso ocorre porque a maioria das pessoas não nasce com um senso natural de ritmo consciente, e com a capacidade de manter essa consciência enquanto tocando ou, especialmente, improvisando. Logo, realmente faz-se necessário trabalhar para desenvolver isso, o que envolve algumas coisas e, talvez, a mais simples delas é perguntar se está sentindo o pulso. Na tentativa de ser o mais compreendido possível, expliquei que tocando música brasileira, jazz ou qualquer tipo de música, seja improvisada ou escrita, precisa-se ter a certeza de que o pulso está sendo sentindo o tempo todo.

Por exemplo, se a composição está em um compasso quaternário, é preciso saber onde estão os pulsos um, dois, três e quatro, e pensar onde é que sentimos esse tempo no corpo. Expliquei aos dois participantes que no caso das músicas de dança se conectar com a sensibilidade dos seus pulsos é fundamental, mas para isso não precisamos dançar - eu certamente não sou um bom dançarino de forma alguma - contudo, eu posso me conectar ritmicamente com meu corpo e fisicamente com esse pulso. É de fundamental importância quando fazer qualquer exercício na aula de hoje que vocês dois, batam o pé marcando a figura do tempo, nesse caso a semínima. Ela vai ser muito importante em todas as atividades, seja tocando ou mesmo quando trabalhando com o *play a long*, e assim vocês devem buscar sentir onde está esse pulso.

Trabalhei com eles o primeiro conceito do Trombone Criativo, que é a improvisação rítmica alinhada com a clave. Utilizei alguns padrões do samba, da bossa nova, do partido alto e do teleco teco. O padrão estava escrito na partitura para facilitar o entendimento, porém os exercícios e variações destes ainda não haviam sido escritos. A razão disso foi trabalhar estes aspectos ligados ao ritmo de maneira oral, para que possam ser compreendidos auditivamente. Assim, o objetivo era ver se eles adquiririam uma maior consciência do componente rítmico, que considero um dos mais importantes na linguagem da improvisação musical.

Assim, realizei as atividades focando no ouvir e no tocar, sem discorrer teoricamente sobre elas, apenas escutando e sentindo o pulso. Trabalhei a percepção, repetindo até os dois participantes interiorizarem esses elementos, sem precisar fazer uso do filtro conceitual do tipo “o que é isso ou aquilo”, não. As atividades se concentraram apenas em escutar, sentir e repetir, deixando o corpo guiar para encontrar a sensação rítmica correta.

 [Parte 1](#) e [Parte 2](#)

5.4 Encontro 3

Aconteceu no dia 18 de abril de 2022 e todos os participantes estiveram presentes. Iniciei a atividade fazendo uma revisão do encontro anterior, uma vez que três dos cinco participantes, não conseguiram chegar no horário devido a uma forte chuva na cidade. Assim, comecei o assunto a partir do conceito da improvisação rítmica alinhada com a clave, e de como ela norteia para o funcionamento dos padrões e variações de gêneros da música brasileira.

Falei superficialmente da estrutura que iria utilizar como plataforma de prática (a composição didática Garota do Trombone), e de como faria as primeiras improvisações começando apenas com as possibilidades da posição um e dois, passando por todos os acordes da peça. Antes de tocar no instrumento, pedi para que todos cantassem juntos comigo, fazendo uso da sílaba vocal “tá”, mas que poderia ser qualquer outra em dado momento. Estralando os

dedos para marcar o pulso, executaram juntos a clave da Bossa Nova (Ver Apêndice com a Partitura). Lembrando que existem muitas variações para esse gênero, mas, para finalidade didática, o Trombone Criativo nesta versão parcial aborda apenas um tipo de padrão rítmico em cada um dos quatro estilos musicais.

O participante Erllon fez a seguinte colocação: “É uma pena a gente não ter aulas sobre esses assuntos aqui no Conservatório”. A classe inicia uma conversa sobre isso e eu, ouvindo atentamente, me coloquei dizendo que infelizmente não havia muito tempo, mas que sim, o ideal seria aprofundar neste questão, pois as informações sobre música acabam possuindo uma inclinação para a melodia como agente principal e soberano, a harmonia “vestindo” e trazendo coloridos, e que muitos músicos em geral - não apenas trombonistas - ainda associam ao ritmo apenas os instrumentos percussivos, assim como assuntos de harmonia a instrumentos harmônicos como piano e violão, e assuntos sobre interpretação melódica a instrumentos melódicos como o trombone. É preciso romper com esses paradigmas, disse eu, pois acabam limitando e, às vezes, impedindo de músicos como vocês se tornarem trombonistas mais completos, por exemplo, no sentido da formação e preparação para o futuro mercado de trabalho.

Após cantar os padrões, toda a classe os tocou no trombone. Escolhi a nota fá da quarta linha, por se tratar de uma região média para que todos pudessem participar, desde o participante iniciante ao que se encontrava prestes a terminar o seu curso de bacharelado. Ao final desta atividade, fez-se uma leitura na música Garota do Trombone em um andamento mais lento, até os participantes pegarem intimidade com os elementos da composição.

Fazendo uso de um *play a long* como base, convidei a classe para tocar em um andamento mais próximo do que seria o indicado. Em seguida perguntei: “todos vocês conseguiram acompanhar tranquilamente?”. O participante Edson, que é o iniciante da classe, respondeu: “de boa” e sorriu, informando que estava conseguindo acompanhar.

Em seguida, foi praticada a improvisação rítmica apenas com a nota fá. Cada participante foi convidado a escolher qual o tipo de padrão iria utilizar, assim fizemos uma roda de improvisação, sendo que na vez seguinte cada um seria obrigado a escolher outro padrão. O objetivo foi colocar em prática estes conceitos, buscando a clave consciente, termo bastante difundido pelo maestro Letieres Leite.

Ao final deste encontro, dei início ao conceito de leitura e reconhecimento das cifras a partir do trombone.

 [Aula completa](#)

5.5 Encontro 4

O encontro 4 aconteceu em 25 de Abril de 2022, tendo início com o conceito de leitura e reconhecimento de cifras a partir do trombone. Os participantes relataram que nunca tinham ouvido falar nessa possibilidade, pois como alunos da IECG, esse assunto era tratado apenas nas aulas de literatura e estruturação musical (LEM), voltada para música de concerto, fazendo o uso de cifras analíticas. Iniciei então explicando o conceito de leitura das cifras, ainda sem a necessidade de qualquer tipo de análise harmônica com relação aos graus dos acordes, praticando a improvisação na música Garota do Trombone, combinando todos os elementos visto até o momento - ainda nas posições um e dois do instrumento.

O participante Matheus, trombonista baixo, tomou a iniciativa por começar improvisando, e por falta de atenção ou até mesmo ansiedade, acabou tocando algumas notas que não faziam parte da atividade, como o dó sustenido na segunda posição. No acorde de Fá com sétima maior, não é possível utilizar esta possibilidade, expliquei, aproveitando o momento para definir quantas vezes cada participante deveria improvisar. Ficou estabelecido que 16 compassos ou dois *choruses* como é chamado na música popular um ciclo de oito compassos dentro desta forma. Logo, até a primeira casa seriam oito compassos, mais oito até a segunda, incluindo o compasso extra da composição didática, para sinalizar quando chegar a hora de trocar de improvisador. No caso, é uma nota fá com a expressão de crescendo.

Ainda sobre o termo *chorus*, falei que em um blues de 12 compassos, cada ciclo é considerado um *chorus*. Em um *rhythm changes* de 32 compassos, cada ciclo, seria considerado também um *chorus*. A partir deste momento, foi definido um dos conceitos sobre forma musical, aplicados em música popular.

Realizei inúmeras improvisações, utilizando apenas a primeira e segunda posições, a partir do conceito “olhar harmônico” do Trombone Criativo. Assim, foi possível perceber com as transcrições, como fica quase imperceptível, até mesmo para um outro trombonista que não tem contato com a abordagem, reconhecer que toda a improvisação foi feita apenas com tão poucas notas e restritas a duas posições. Este dado foi muito importante para a pesquisa.

No final da atividade, iniciei uma explicação sobre construção de solo, que é também um conceito existente no Trombone Criativo. Fiz um improviso didático para demonstrar elementos que contribuem para uma boa comunicação na hora do improviso, pois, como visto anteriormente, improvisação é uma linguagem, onde o improvisador se expressa com o ouvinte através de seu solo.

 [Aula completa](#)

5.6 Encontro 5

Aconteceu em 2 de maio de 2022, e mesmo sendo o quinto encontro, sempre lembrei antes de qualquer uma das atividades, que as gravações, tanto de áudio quanto de vídeo, serão utilizadas apenas para finalidade acadêmica de pesquisa. Infelizmente, dos cinco participantes, um faltou, devido a problema de saúde.

O objetivo geral deste encontro foi explorar todos os conceitos vistos até o momento e dar início ao pensamento harmônico para o trombone. Neste sentido, expliquei que geralmente as primeiras ideias que vem à mente de um improvisador é a relação de acorde e escala, mas que o Trombone Criativo surgiu para que os trombonistas pudessem olhar para uma cifra de Fá com sétima maior e não pensar necessariamente na escala ou arpejo, e sim em quais recursos e possibilidades o seu próprio instrumento dispõe para que ele possa ter uma liberdade “improvisatória” maior, sem ficar limitado apenas aos mesmos conceitos comumente estudados por outras abordagens, uma vez que as mesmas não consideram a organologia do trombone.

Ainda continuando no exemplo de Fá com sétima maior, foi preciso passar por diversas posições para conseguir a escala correspondente, o que o torna, do ponto de vista técnico, uma opção não tão boa, já que partindo da região média o fá se encontra na posição um e a segunda nota desta escala, a nota sol, está disponível na quarta posição. E, se levar em consideração que o sol da quarta e o fá da primeira estão em diferentes camadas de suas devidas séries harmônicas, do ponto de vista horizontal, existe ainda outra mudança para realizar tal passagem, a de embocadura, logo surgindo outra questão para o improvisador ter que lidar.

Aprofundi o pensamento harmônico para o trombone, onde, sentado ao piano, apresentei para os participantes como realizei o caminho para chegar a este conceito. O assunto de encadeamento de acordes, não é restrito aos pianistas, e sim a qualquer instrumentista que tenha contato com o estudo da harmonia voltada à música popular. Como não tinha uma abordagem que considerasse a organologia do trombone, o Trombone Criativo surge para tentar preencher esta lacuna nos processos tanto de ensino, quanto de aprendizagem e prática musical.

 [Aula completa](#)

5.7 Encontro 6

O encontro 6 aconteceu em 9 de maio de 2022, e foi quando comecei a trabalhar novos conceitos com os participantes, tanto para construção do improviso e suas possibilidades para melhor apresentar o meu discurso musical aos ouvintes, quanto inflexões rítmicas melódicas,

misturando ideias da própria melodia do tema, com novos caminhos ao improvisador. Para isto, comecei a atividade tocando para os participantes, assim, com este tipo de referência, eles puderam assimilar melhor as informações.

O Trombone Criativo além de trazer ideias novas, adapta alguns conceitos já existentes e praticados pelos músicos dedicados a improvisação. Um desses é o cromatismo – pode-se categorizar que utilize de intervalos de meio-tom. Ao analisar alguns improvisos, sobretudo na literatura jazzística, com certeza depara-se com notas que não fazem parte da escala ou acorde na qual está sendo tocado. Isso é muito comum, e o uso adequado do cromatismo pode fazer com que o trombonista instantaneamente passe a soar “mais maduro”.

Figura 22 - Cromatismo para o Acorde de F7M

F7M Acorde
Acorde empilhado arpejado

Trombone

Fonte: Elaborado pelo autor.

 [Aula completa](#)

5.8 Encontro 7

Aconteceu em 16 de Maio de 2022 e teve a presença de três participantes. Como já estava na reta final para o encerramento dos encontros previstos, explorei bastante o conceito de cromatismo, iniciado no encontro anterior. Dessa vez, criei motivos não apenas com as possibilidades sugeridas para cada posição, e sim, combinando com as passagens cromáticas.

Figura 23 - Treino para Frases rápidas de cromatismo

Aplicação no acorde F7M

Trombone

Tbn.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O conceito e aplicação do cromatismo desta maneira, se encaixou perfeitamente no Trombone Criativo, possibilitando aos trombonistas executarem frases e/ou passagens rápidas, sem movimentos de longa distância. Ao mesmo tempo dialoga também com o pensamento harmônico para o trombone, outro conceito inovador da abordagem.

Posso afirmar - e o vídeo logo a seguir comprova - o quanto foi possível avançar com apenas 7 encontros. Nem eu mesmo acreditei ser possível um resultado como esse. A abordagem mostrou que, de fato, pode-se contribuir bastante para o aperfeiçoamento da formação desses participantes.

 [Aula completa](#)

5.9 Encontro 8

A última aula aconteceu em 23 de maio de 2022, com a presença de todos os aprendizes que iriam participar do recital de encerramento, ou seja, quatro dos cinco que iniciaram no método. Infelizmente, um dos alunos teve um problema grave de saúde na família o que impossibilitou a sua dedicação à finalização do projeto.

A aula iniciou com uma pergunta do Matheus, cuja recordação eu trago na memória, uma vez que só iniciamos a filmagem (o vídeo desta aula completa está no link a abaixo) a partir da minha resposta a este questionamento. A pergunta foi a seguinte: “Professor, o que o levou a se interessar por improvisação, música popular e fez o senhor estar agora desenvolvendo este trabalho?”

Eu prontamente respondi e descrevi um pouco de minha trajetória, pois relatos como estes ajudam trombonistas mais novos que estão iniciando na carreira profissional. Levando em consideração o teor da resposta, segue uma síntese:

O que me fez querer aprender a improvisar, estudar improvisação, foram questões profissionais. Eu já trabalhava em bandas, com artistas de relevante sucesso, em estúdios gravando para diversos outros músicos. Até que surgiram oportunidades para fazer solos importantes em músicas que foram *hits* da época. Neste momento eu tinha por volta de 18 anos de idade, e dentro do ambiente profissional dos estúdios passava por situações do tipo: “olha, a música está em dó maior, ou fá maior, faz um solo aí.” Popularmente falando: “se vira aí”. E tudo isso já na hora de gravar, daí eu não sabia o que fazer. Toco a escala? O que faço? Comecei a perder trabalhos por conta disso, e neste momento percebi a necessidade de aprender uma terceira habilidade, pois eu sabia teoria musical, ler partituras, e até tinha um ouvido razoável, porém não sabia o que era improvisar. Já gostava de jazz, ouvia trombonistas como Raul de Souza, Vitor Santos, mas não sabia por onde começar. Até que num dado momento, me recomendaram estudar harmonia com um instrumento harmônico (piano ou violão). Daí comecei a estudar piano popular e adaptar estes conhecimentos para o trombone, pois não tinha professor de trombone popular. Estou contando essas histórias para que vocês fiquem atentos, pois no Brasil nós não temos muitos empregos em música, mas temos trabalhos e

grande parte deles estão no chamado mercado da música popular, que, cada vez mais, está exigindo que o trombonista também saiba improvisar, fazer solos, porque possivelmente não irão contratar dois trombonistas: um para tocar no naipe e outro para improvisar, não, então se liguem.” Falei rindo para eles.

Segui com a atividade realizando um ensaio para o recital final. Combinei com eles como seriam os improvisos, quantidade de *chorus*, e demais informações.

 [Aula completa](#)

Recital de Avaliação Final

A apresentação aconteceu no dia 13 de junho de 2022, às 18h, na Sala Ettore Bosio, juntamente com o recital de classe de trombone dos professores Adnelson Azevedo e Denison Pastana. Abaixo o link da gravação do recital completo:

 [Recital completo:](#)

6 Transcrição e análise dos improvisos

Nesta seção serão transcritos e analisados os improvisos selecionados dos aprendizes. Eles serão apresentados individualmente e por ordem cronológica dos encontros. O objetivo é observar o processo de aprendizagem de cada aluno ao longo das atividades. É importante lembrar que todos os improvisos foram realizados utilizando a composição didática Garota do Trombone. Dos cinco alunos, três são do bacharelado (Matheus Araújo, Adryel Alves e Erllon Teles), um do curso técnico (Daniel Mendes) e um iniciante (Edson Vinicius).

6.1 Participante 1

O participante 1, cursa o segundo semestre do bacharelado, participou de todas as atividades propostas, tanto das aulas quanto do recital de encerramento. Teve bastante dúvida sobre forma musical. Logo no início, ele demorava para formar ideias musicais começando e terminando exatamente no lugar onde era proposto em cada atividade. Relatava que “se perdia” de qual compasso e acorde correspondente estava. A análise dos improvisos será feita levando em consideração antes e depois dos conceitos trabalhados do Trombone Criativo.

Figura 24 – Participante 1 - Improviso da Aula 4

The musical score for Trombone and Tuba (Tbn.) shows an improvisation in 4/4 time. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Trombone' and the subsequent three are 'Tbn.'. Chord symbols are placed above the notes: F7M, F7M, G7#11, G7#11, Gm7, Gb7#11, F7M, Gb7, F7M, F7M, Gb7, G7#11, Gm7, Gb7#11, F7M, Gb7, F7M. There are also markings for 'PARTE B' and measure numbers 6, 11, and 16. Trills and triplets are indicated with brackets and the number 3.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O improviso transcrito acima se refere a aula 4, foi o primeiro improviso do participante nesta aula e, através dele, pode observar algumas questões tanto rítmicas quanto harmônicas. Ritmicamente, ele toca em desacordo com a clave da Bossa Nova em alguns momentos. Esse assunto foi trabalhado nos encontros anteriores e pude observar o quanto esta questão se fazia ausente na formação do participante, a ponto de o mesmo relatar por diversas vezes nunca ter feito nenhum trabalho específico sobre isso.

Figura 25 – Transcrição do improviso 1 - Análise Rítmica

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '11', consists of a Trombone staff in bass clef and a CLAVE staff with a double bar line. The second system, labeled '14', consists of a Tbn. staff in bass clef and a CLAVE staff with a double bar line. The notation includes various rhythmic values, accents, and slurs, indicating a complex improvisation.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na anacruse do compasso 12 é onde começa esse desacordo com a clave, e se estende até o compasso 14. Essa questão apareceu em outros improvisos que foram feitos ainda nesta aula pelo participante 1. Contudo, o intuito aqui não é tirar o mérito do solo por conta disso, e sim chamar a atenção para este tópico que, se somado com a análise harmônica (figura a seguir), pode se compreender a importância de melhora neste quesito.

Figura 26 - Transcrição do improviso 1 - Análise Harmônica

The image shows two systems of musical notation for Trombone. The first system, labeled '6', shows a bass clef with chords Gb7#11, F7M, Gb7, F7M, and F7M. The second system, labeled '11', shows a bass clef with chords G7#11, Gm7, Gb7#11, F7M, and Gb7. The notation includes slurs and a triplet in measure 11.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No compasso 6, o participante toca a nota lá natural, dentro do acorde do momento que é o Gb7#11, este tipo de acorde, de natureza maior e qualidade dominante, possui inúmeras possibilidades, ainda mais pelo fato de neste contexto possuir uma extensão de décima primeira aumentada, representada pelo #11, também chamado de modo lídio. Pois bem, harmonicamente seria mais interessante, subir meio tom da nota lá natural executada pelo participante, que seria o si bemol na posição um, ou descer meio tom para o lá bemol, posição três. Poderíamos considerar como nota de passagem, mas além de segurar por dois tempos, ele ainda a repete nos terceiro e quarto tempos. Essa mesma nota também é repetida no mesmo acorde, na anacruse do compasso 13.

Outra situação semelhante acontece no compasso 9, onde ele toca a nota dó sustenido, dentro do acorde do momento que é o F7M. Neste caso, não há nenhuma possibilidade acorde-

escala, a não ser que tivesse feito o uso como passagem, chegando em alguma nota da téttrade. Ou efeito, por exemplo, se ele fizesse um glissando descendente para chegar na nota dó natural, que neste contexto seria o quinto grau. Tem ainda no compasso 11, a nota si bemol no quarto tempo, dentro do acorde de G7#11.

Figura 27- Transcrição do Improviso 1 - Forma musical



Fonte: Elaborado pelo autor.

Forma musical é também um aspecto importante na formação de um trombonista improvisador. A figura acima é referente à situação em que o participante sai da forma. Neste caso ele ultrapassa o seu *chorus* de improviso, adentrando no que seria a parte B da estrutura harmônica.

A seguir, apresento um improviso do encontro 6, onde fica evidente o avanço do participante em todos os aspectos apresentados no exemplo anterior.

Figura 28 - Participante 1 - Improviso da Aula 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

O improviso transcrito acima se refere ao encontro 6, e nele o participante demonstra grandes melhorias em relação à transcrição anterior. No encontro anterior a este, o de número 5, os conceitos foram trabalhados separadamente. Depois, foram combinados de tal forma que, ritmicamente, além de ter tocado dentro da clave, demonstrou segurança na construção do solo.

Figura 29 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Rítmica

Improvisos

The musical score consists of two staves. The top staff is for Trombone and the bottom staff is for Tuba (Tbn.). Both are in 4/4 time. The Trombone part has a melodic line with slurs and accents. Above the staff, chords F7M, G7#11, and G7#11 are indicated. The Tuba part has a rhythmic line with slurs and accents. Below the staff, chords Gm7, Gb#11, F7M, and Gb7 are indicated. A first ending bracket is present at the end of the Tuba part.

Fonte: Elaborado pelo autor

O participante começou na segunda colcheia e, ritmicamente falando, foi excelente porque ele repetiu o mesmo motivo melódico no segundo compasso, com uma pequena variação. Isso deu sustentação ao discurso musical, enfatizando que está seguro do que quis expressar. Ele pensou, calculou e construiu até chegar na nota lá do terceiro compasso.

Figura 30 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Harmônica

Improvisos

The musical score consists of two staves. The top staff is for Trombone and the bottom staff is for Tuba (Tbn.). Both are in 4/4 time. The Trombone part has a melodic line with slurs and accents. Above the staff, chords F7M, G7#11, and G7#11 are indicated. The Tuba part has a rhythmic line with slurs and accents. Below the staff, chords Gm7, Gb#11, F7M, and Gb7 are indicated. A first ending bracket is present at the end of the Tuba part.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na anacruse do compasso 5, a segunda colcheia do quarto tempo, o participante toca a nota si bemol dentro do acorde de G7#11, e a mantém até o próximo compasso que é um Gm7. Fica claro que ele fez uma antecipação para o acorde de sol menor, onde esta nota tocada, o si bemol é o terceiro grau menor.

6.2 Participante 2

O participante 2 cursa o quarto semestre do bacharelado, trombonista baixo. Participou de todas as atividades propostas, tanto das aulas quanto do recital de encerramento. Apesar de relatar que nunca teve experiência com música popular e, principalmente em improvisação, não demonstrou grandes dificuldades em relação a parte rítmica. E sim, nos assuntos ligados a harmonia e sua aplicação, pois, apesar de ter o domínio de algumas escalas, arpejos e intervalos (conhecimentos adquiridos no seu curso de graduação), como ele próprio destacou, não conseguia até aquele momento conectar as ideias e aplicá-las no trombone.

Inicialmente, pensei em como seria os conceitos sobre o pensamento harmônico tratado no Trombone Criativo, uma vez que o participante não iria poder fazer uso dos seus rotores e

chaves. Mas, ele se esforçou para tocar nas regiões onde a extensão do trombone tenor costuma fazer uso. Assim, foi possível para o pesquisador realizar as análises necessárias para a testagem da abordagem.

Figura 31 – Improvisador 2 - Transcrição do Improviso 2 - Aula 4

Fonte: Elaborado pelo autor.

O improviso transcrito acima se refere a aula 4. Foi o segundo improviso do participante nesta aula, pois no primeiro, ele ainda tinha dúvidas sobre a relação das posições. Até aquele momento, relatava que só conseguia pensar em escalas ou graus sucessivos.

Figura 32 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Rítmica

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na figura 34, onde se encontra todo o improviso, percebe-se pouca exploração rítmica, apesar de se sair bem nas aulas neste aspecto. Mas, se quando analisamos os trechos separadamente, notamos algo interessante, em especial no compasso 5. Ele prepara uma melodia que dá a impressão de causar um deslocamento rítmico em relação à clave da Bossa Nova. Isso foi muito bem-vindo, ou seja, musicalmente funciona repetir as figuras rítmicas e em algum trecho alterar o sentido da melodia em função da intenção rítmica.

Para esta análise harmônica, tiveram duas situações curiosas. Em uma, do que não fazer e, em outra, como o conceito do pensamento harmônico, do Trombone Criativo, pode contribuir.

Figura 33 - Transcrição do improviso 2 - Análise Harmônica

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na figura acima, na segunda colcheia do terceiro tempo no compasso 10, o participante toca a nota si bemol dentro do acorde de F7M. Se tratando de uma passagem rápida, inclusive ele toca a nota lá natural (terceiro grau do acorde), resolve bem. Mas, no compasso seguinte, logo no primeiro tempo do compasso 11, ele toca o si bemol na segunda colcheia e um lá natural no segundo tempo. Como o acorde aqui é o G7#11, essas notas não se encaixam bem, mesmo finalizando a sua ideia com a nota mi natural, que poderia se até dizer que ele pensou como décimo terceiro grau (G7#11,13), seguindo a extensão harmônica neste acorde dominante.

Contudo, conhecendo o participante e de acordo com seu desempenho durante as atividades anteriores neste assunto, sei que ele não fez isso de propósito.

Figura 34 - Transcrição do Improviso 2 - Análise Harmônica

The image shows a musical staff for Trombone (Tbn.) in bass clef. It begins with a 5-measure rest. The first measure contains a Gm7 chord with a quarter note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3. The second measure contains a Gb7#11 chord with a quarter note Gb2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3. The third measure contains an F7M chord with a quarter note F2, a quarter note Ab2, and a quarter note C3. The fourth measure contains a Gb7 chord with a quarter note Gb2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3. The fifth measure contains an F7M chord with a quarter note F2, a quarter note Ab2, and a quarter note C3. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes and quarter notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura 37 apresenta claramente o uso do Trombone Criativo, pois, no compasso 6, o participante toca a nota si bemol na segunda colcheia do quarto tempo e resolve com a nota lá natural no compasso seguinte no acorde de F7M. Em geral, analisado assim parece algo simples, mas, além de estar falando de uma resolução na terça maior do acorde, saiu-se de um Gb7#11, um acorde que apenas pela cifra já causaria dúvidas para muitos trombonistas mesmo em níveis mais avançados.

Tudo isso só foi possível neste contexto, porque sabendo das disposições das notas através da abordagem, ele teve acesso a informação de como encontrar o caminho mais curto (Pensamento Harmônico para o Trombone), sem precisar mover tanto a vara. E seguiu neste compasso, sem mudar de posição no instrumento, desceu para o mi natural (sétimo grau de F7M). Quero lembrar que essas representam a terça e sétima maior, onde aqui são as notas guias desse acorde, ou seja, a abordagem trazendo soluções harmônicas completas de maneira simplificada.

Nos encontros seguintes, explorei os conceitos de cromatismo, que foi incorporado à abordagem, para que a execução de frases rápidas, fossem possíveis sem movimentar muito a vara. E para demonstrar os seus benefícios, apresentarei através da próxima figura, um improviso realizado durante o encontro 6, onde o participante realiza esta técnica, trazendo um ar de sofisticação harmônica ao seu solo ao enfatizar notas que são graus importantes nestes acordes.

Figura 35 - Improvisador 2 - Transcrição do Improviso 3 - Encontro 6

The image shows a musical score for two instruments: Trombone and Tuba (Tbn.). Both are in 4/4 time. The Trombone part consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: F7M, F7M, G7#11, and G7#11. The Tuba part also consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: Gm7, Gb7#11, F7M, and Gb7. The Tuba part begins with a fermata over the first measure, and there is a '5' written below the first note of the first measure.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na segunda colcheia do quarto tempo do compasso 2, tem o dó natural para chegar no dó sustenido do próximo compasso, dentro do acorde de G7#11. Ao enfatizar esta nota, inclusive logo depois do terceiro para o quarto tempo, o participante deixa claro que não apenas está consciente harmonicamente do que toca, pois a nota dó sustenido neste acorde é o décimo primeiro grau aumentado, ou seja, uma nota muito importante da extensão deste acorde dominante, caracterizando o modo lídio.

6.3 Participante 3

O participante 3 cursa o primeiro semestre do bacharelado. Devido algumas questões de saúde, foi impedido de participar em todos os encontros, porém qualitativamente se mostrou bastante interessado durante as atividades. Assim como todos os outros, relatou nunca antes ter tido contato com improvisação, nem aulas com um trombonista popular ou uma metodologia específica para o trombone.

Logo nos primeiros encontros, realizei um trabalho de consciência rítmica muito intenso, pois nenhum deles tinha domínio, sobretudo do ponto de vista da pulsação das claves. Este participante, o número 3, foi um caso curioso porque antes de iniciar as atividades ele já ficava se arriscando tocar trechos orquestrais e de peças referentes ao repertório de trombone erudito que o mesmo deveria estar trabalhando no seu curso de bacharelado. Porém, neste encontro o mesmo colocou: “Professor, na hora de tocar alguma coisa de popular não sei, não consigo pensar ideias.” Eu fiz algumas explicações de que tudo poderia ser uma falta de contato com esses assuntos, práticas direcionadas para esta finalidade e até mesmo uma matéria que ele pudesse acessar.

Logo após isso, pedi para que, com o auxílio da base, fizesse um improviso, assim poderia de alguma forma entender a situação e contribuir, mesmo sem todas as informações acerca dos conceitos do Trombone Criativo, já que estávamos no encontro 3 ainda.

Figura 36 – Participante 3 - Transcrição do Improviso - Encontro 3

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Trombone' and the bottom staff is labeled 'Tbn.'. Both are in 4/4 time. The Trombone part has four measures with notes and rests, with chord symbols F7M, F7M, G7#11, and G7#11 above it. The Tbn. part has four measures with notes and rests, with chord symbols Gm7, Gb7#11, F7M, and Gb7 above it. A '5' is written below the first measure of the Tbn. staff.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a análise deste improviso transcrito na figura acima, seguindo um de seus referências teóricas para esta pesquisa, o pesquisador Swanwick, decidi por observar através da ótica do discurso, considerando o discurso musical do aluno. Pois, fazer música não é sobre “acertar” do ponto de vista rítmico, melódico ou harmônico, é preciso entender e considerar a improvisação como uma maneira de expressar sentimentos utilizando-se destes elementos, de tal forma que se considere a “voz” e o discurso do participante. Isso é fundamental para que se possa ampliar à maneira de entender música, sobretudo no âmbito da composição instantânea.

Figura 37 - Participante 3 - Transcrição do Improviso - Encontro 7

The image shows a single staff of musical notation labeled 'Trombone' in 4/4 time. It contains four measures of notes and rests. Above the staff are chord symbols: F7M, F7M, G7#11, and G7#11.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No trecho da transcrição representado na figura acima, pode-se observar um tipo de linha de improviso muito diferente do anterior (Figura 39). Este foi retirado do encontro 7, já com a presença de todos os conceitos trabalhados no Trombone Criativo. Acredito que, de fato, o contato com o Trombone Criativo causou um impacto positivo e, certamente, contribuiu para o desenvolvimento deste participante.

6.4 Participante 4

O participante 4 faz o curso de nível técnico. Demonstrou desde o início ter uma vivência na música popular, até pelo fato de tocar num grupo de samba da sua cidade (Belém do Pará). Porém, como ele mesmo disse: “Essas aulas apareceram na hora certa, porque a galera lá do samba só fica me cobrando porque eu não consigo fazer outro solo além do original da música, eu já sacava esse lance que era para improvisar, mas não sabia como fazer, pensava que era só pensando no tom, tipo assim professor, a música estava em fá maior, eu ficava na escala de fá, mas o cara do cavaco em alguns acordes falava que o que eu tocava estava batendo”. O participante relatou isso sorrindo.

Figura 38 – Participante 4 - Transcrição do Improviso - Encontro 5

The image shows a musical score for two instruments: Trombone and Tbn. (Tuba). The music is in 4/4 time. The Trombone part consists of four measures with chords F7M, F7M, G7#11, and G7#11. The Tbn. part consists of four measures with chords Gm7, Gb7#11, F7M, and Gb7. A '5' is written below the first measure of the Tbn. part.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Através da transcrição do improviso acima, pode-se notar logo no primeiro compasso, tanto no primeiro quanto no segundo tempos, que o participante constrói um discurso explorando uma das variações da clave da bossa nova. Além de prosseguir se utilizando bastante do recurso “som e silêncio”.

Figura 39 - Transcrição do Improviso - Encontro 5 - Análise Harmônica

The image shows a musical score for a single instrument, likely Trombone, in 4/4 time. It consists of two measures, both with a G7#11 chord. The first measure has a whole note G, and the second measure has a whole note G with a sharp sign above it.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Chamo a atenção para a nota dó sustenido tocada no quarto tempo sobre o acorde G7#11, e de como enfatizar a décima primeira atrai o nosso ouvido para a sonoridade do modo lídio, assim, passa a fazer totalmente sentido esse conceito de pensamento harmônico no Trombone Criativo, pois, partindo da própria organologia do instrumento, o participante acabou tocando uma das notas mais importantes nesse contexto harmônico.

6.5 Participante 5

O participante 5 é iniciante no trombone, portanto, a sua presença nas atividades foi de fundamental importância para a pesquisa, pois, a proposta de testar a abordagem com aprendizes de níveis diferentes em conjunto, mostrou que além de ser possível, pode se obter bons resultados.

Figura 40 – Participante 5 - Transcrição do Improviso - Encontro 2

The image shows a musical score for two instruments: Trombone and Tbn. (Tuba). The music is in 4/4 time. The Trombone part consists of five measures with chords F7M, F7M, G7#11, G7#11, and Gm7. The Tbn. part consists of five measures with chords Gb7#11, F7M, Gb7, and two measures of rest. A '6' is written below the first measure of the Tbn. part.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na transcrição do improviso acima, podemos observar que mesmo um iniciante, no segundo encontro, após as informações sobre a improvisação rítmica alinhada com a clave e de que forma pensar no que iria tocar a partir das próprias posições do trombone, consegue realizar um discurso que contempla inclusive aspectos de harmonia que foram utilizados para analisar também os trechos dos participantes anteriores, que possuem mais tempo de formação, experiências e contato com o instrumento.

A seguir, apresento o improviso realizado no encontro 3, onde o participante apresenta avanços também no aspecto rítmico.

Figura 41 – Participante 5 - Improviso da Aula 3 - Análise Rítmica

The musical score is divided into three systems, each with a Trombone (Tbn.) and Clave part. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

- System 1:**
 - Tbn.:** Measures 1-2 are marked with F7M. Measure 3 is marked with G7#11.
 - CLAVE:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- System 2:**
 - Tbn.:** Measure 3 is marked with G7#11, measure 4 with Gm7, measure 5 with Gb7#11, and measure 6 with F7M.
 - CLAVE:** Continues the rhythmic pattern.
- System 3:**
 - Tbn.:** Measure 6 is marked with Gb7.
 - CLAVE:** Continues the rhythmic pattern.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O participante nos primeiros tempos do compasso 1, inicia com uma variação do padrão samba, que foi trabalhado neste encontro e, logo no seguinte, compasso 2, destaca o da bossa nova. Devo lembrar que se trata aqui de um participante iniciante não na música, mas no instrumento. E, como ele próprio respondeu no questionário que será considerado a seguir, quando lhe foi perguntado sobre o que tem a dizer sobre essa abordagem que utiliza o trombone como ponto de partida, respondeu: “Eu só tenho uma coisa a dizer: se a gente começasse a aprender com esse método teríamos muito mais trombonistas formados. Porque o trombone é um instrumento difícil. Eu considero um instrumento difícil porque eu ainda estou aprendendo

e não tem um botão que você aperta e sai a nota como no sax, você tem que memorizar as posições, os movimentos”.

6.6 Respostas ao questionário

Pergunta 1: O que tem a dizer sobre essa abordagem que utiliza o trombone como ponto de partida?

Respostas:

- Participante 1: Em toda a graduação eu nunca vi nada como esse método Trombone Criativo. Infelizmente a verdade é que não somos estimulados a desenvolver esse lado criativo, a improvisação fica mais destinada aos instrumentos harmônicos mesmo, então isso me abriu os olhos de lugares que a gente pode ocupar.

Participante 2: - Para mim, que nunca tive experiência com música popular e principalmente improvisação, eu achei de muita valia e bem produtivo!

Participante 3: - Eu achei esse método muito inovador, principalmente para os trombonistas porque é uma forma de pensar que eu, por exemplo, jamais teria pensado, nem por um momento, estudar dessa forma. Isso não teria passado pela minha cabeça. Foi uma coisa que abriu minha mente de uma forma que eu acho que nunca mais vou pensar como eu pensava antes, ainda mais usando o próprio trombone como método de partida, independentemente, do nível do músico, isso pra mim foi mais incrível.

Participante 4: - No caso, o método é bem interessante por causa do ritmo, que traz muita diferença dos exercícios que a gente faz no trombone. É um pouco mais divertido de se fazer, vamos dizer assim. E ele foi muito importante pra gente atentar um pouco mais para o ritmo, colocar um pouco de ritmo nos improvisos que a gente teria que fazer, colocar um *swing*, vamos dizer assim.

Participante 5: - Eu só tenho uma coisa a dizer: se a gente começasse a aprender com esse método teríamos muito mais trombonistas formados. Porque o trombone é um instrumento difícil, eu considero um instrumento difícil porque eu ainda estou aprendendo e não tem um botão que você aperta e sai a nota como no sax, você tem que memorizar as posições, os movimentos. Com esse método não é só mais fácil improvisar, é mais fácil compreender o instrumento como um todo.

Pergunta 2: Você acha que essa experiência vai contribuir para a sua formação? Se sim, de que forma?

Respostas:

Participante 1: - Com certeza contribui. Eu sou instrumentista de música popular e posso dizer que desde então minha atuação já é outra. Consigo me sentir seguro para explorar melhor as regiões e ter esse pensamento focado no trombone e nas possibilidades que ele me dá dentro de suas próprias características.

Participante 2: - Bom, para mim me ajudou a pensar melhor na questão harmônica que posso extrair do Trombone.

Participante 3: - Sim. Vai contribuir não, já contribuiu muito pra minha formação. Inclusive enquanto eu estava cursando essas aulas com o senhor, cada aula que eu ia eu já voltava pensando de uma forma diferente, em como melhorar os meus improvisos, e é uma forma diferente de estudar harmonia para improvisar, né? Então assim, contribuiu muito para minha formação como músico popular.

Participante 4: - Sim, contribui bastante porque o trombone, geralmente, é um instrumento que é muito mais difícil de se improvisar, geralmente é mais sax, mais trompete que improvisa . . . que é mais fácil a mudança das notas. No trombone, a gente tem que mexer a vara, articulação, afinação, então influencia sim na nossa preparação para um dia se a gente for improvisar.

Participante 5: - Tenho certeza que sim. Eu hoje já consigo pensar como trombone. Aquela história da linguagem que você fala primeiro depois lê e escreve, eu me sinto assim, que eu posso falar no trombone, tocando, mesmo que não tenha domínio ainda da parte escrita.

Pergunta 3: Dentre os assuntos trabalhados, qual você gostou mais?

Respostas:

Participante 1: - Dos assuntos trabalhados o que achei mais interessante foi a clave consciente. Porque acho que todo músico começa sentindo a pulsação, toca nessa pulsação, mas não sabe exatamente o que é ou o que fazer com aquilo. Ter consciência da clave e construir a harmonia em cima disso é uma sacada enorme.

Participante 2: - Gostei mais dos momentos livres para improvisar em cima do *playback*.

Participante 3: - Acho que dentre os assuntos trabalhados que eu mais gostei foi o de pensar mais ritmicamente, porque eu particularmente não fazia isso, eu sempre pensava mais na melodia, pela harmonia e acaba esquecendo o ritmo. Então pensar primeiro no ritmo, pra depois encaixar melodia e harmonia, foi algo bem diferente pra mim, mas que eu gostei muito e com certeza mudou os meus improvisos pra melhor.

Participante 4: - Dos assuntos, o que eu mais gostei foi trabalhar com grupo, o grupo de trombones pra improvisar. Porque a gente observa como tá sendo o desenvolvimento de nossos companheiros trombonistas, e isso é bem divertido. Às vezes a gente erra e percebe: ah, tem

que melhorar isso. A gente vai aprendendo também, além de aprender com nossos erros também pode aprender com os erros dos outros. Então, o que eu mais gostei foi esse trabalho em equipe, de um improvisa, depois vai passando pro outro, vai passando pro outro...e assim vai indo, vira um rodízio de improvisos.

Participante 5: - Eu gostei de improvisar nas duas posições. Pra mim foi mais fácil porque não preciso fazer grandes movimentos e mesmo assim consigo render, fazer um improviso que soa bem feito.

Pergunta 4: Dentre os assuntos trabalhados, qual teve mais dificuldade?

Respostas:

Participante 1: - Eu tive mais dificuldade em entender o cromatismo. Não tenho muita experiência com jazz e esse foi meu primeiro contato também com essa informação.

Participante 2: - Mais dificuldade em pensar na série harmônica do trombone e encaixar as notas que tem disponíveis em cada posição.

Participante 3: - O que eu tive mais dificuldade foi limitar meus pensamentos às posições, apenas duas posições. Era diferente, uma forma de pensar que eu não estava acostumado. Então essa limitação foi difícil pra eu me acostumar, pra criar uma melodia, ou algo do tipo – o que acabou me forçando a usar o ritmo, então foi uma dificuldade, mas foi algo incrível também.

Participante 4: - O que eu senti mais dificuldade foi na série harmônica. No caso, quando a gente vai improvisar se o tom tiver em dó maior, a série harmônica tiver em dó maior, eu não vou poder jogar algum ascendente porque senão vai quebrar um pouco a série harmônica, então eu tinha muito medo de fazer isso, de numa parte com uma harmonia maior, tocar uma coisa bem diferente, menor, uma dissonância. Essa era a parte mais complicada de acompanhar, essa questão da harmonia dos acordes das notas que a gente teria que tocar.

Participante 5: - Minha maior dificuldade foi com campo harmônico, saber qual a nota que combina, pensar qual a nota que vou executar depois dessa que tô tocando.

Pergunta 5: Você gostaria e/ou recomendaria que na sua instituição de ensino, seja trabalhado essa metodologia com outros trombonistas?

Respostas:

Participante 1: - Sim, e já quero contribuir para espalhar isso adiante. As pessoas precisam ter acesso a esse método até para se sentirem mais confiantes na execução não só do improviso, mas dos solos, de um momento que o trombone seja destaque, é importante sem dúvida.

Participante 2: - Sim, acredito que seria muito bom ter essa didática em uma instituição.

Participante 3: - Sim, eu recomendaria muito. Até porque é uma forma de pensar pra todos os níveis. Porque a improvisação na grande maioria é estudada como se fosse algo extremamente difícil, como se a pessoa já tivesse que entender tudo sobre harmonia, tudo sobre criação de melodias, quando na verdade esse método é muito mais simples e muito mais prático pra entender, então eu recomendaria que as instituições de ensino aplicassem ele.

Participante 4: - Sim, esse método seria muito bom que tivesse nas escolas. Tem algumas instituições que não tem trombone popular nem prática de improviso, até muitos professores já profissionais não praticam muito o improviso. É difícil de se ver aqui nessa região. São poucos os trombonistas que improvisam, que gostam e estudam pra improvisar. Então, seria muito bom sim, ter esse tipo de matéria numa instituição, se a pessoa quer improvisar, ela ia aprender um pouco mais sobre improviso e ia evoluir um pouco mais.

Participante 5: - Acredito que um projeto como esse não deva parar por aqui, que deva seguir para instituições seja universidade ou curso livre, mas que as pessoas possam saber que existe uma forma mais natural de se aprender a improvisar e a tocar melhor.

7 Considerações finais

Esta pesquisa em tela nasce expressivamente de minhas dificuldades profissionais como músico e de como a academia, mas não apenas, me ajudaram no processo de desenvolvimento da capacidade de improvisar naquele que foi o instrumento que escolhi para ser meu companheiro: o trombone. Perceber que esse assunto não prejudicava só o meu desempenho, que ele faltava também nos manuais de outros trombonistas pelo país afora – quiçá fora do país – já me impeliria no sentido de tornar-me educador e cumprir com o papel de colaborar com o desenvolvimento de outros profissionais. Mas foi além. A maneira que encontrei para compreender, de forma inata, aquilo que não tinha sido alvo de aprendizagem formal, foi, ao longo do tempo e das pesquisas realizadas dentro e fora da academia, ganhando corpo e se tornando em algo palpável: um método inovador de ensino-aprendizagem.

O Trombone Criativo vem compor essa lacuna ao tratar do ensino de harmonia a partir de um instrumento melódico, neste caso específico: o trombone. Se o método é funcional para outros instrumentos isso é uma provocação que venho deixar aqui para colegas pesquisadores: são muitos os desdobramentos possíveis. Aqui me ative apenas a comprovar o que empiricamente já havia percebido: é possível sim ensinar harmonia, improvisação e criação sem necessariamente um conhecimento prévio sobre estruturação musical, partindo da fisiologia própria do trombone, sendo este o conceito primordial do método. A evolução dos aprendizes, perceptível em tão pouco tempo, reforça o conceito de aprendizagem do modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick, que utilizamos como base de nossa abordagem: a criatividade, a percepção e a performance são essenciais e a literatura e habilidades se desenvolvem através disso e deles se retroalimentam, reforçando as ações prioritárias.

Nos últimos anos pude me debruçar mais profundamente sobre este tema, percebendo, é claro, pois ninguém parte do zero absoluto, o conhecimento ancestral no qual minha pesquisa se baseava: a clave, a célula rítmica essencial e como ela era sentida em cada pessoa, independente de qual ritmo ou gênero musical estava sendo executado. Ter como ponto de partida um sentimento/sensação inerente à capacidade humana, sem dúvida contribui para que os resultados da aplicação do método Trombone Criativo pudessem ser percebidos em tão pouco tempo de aplicação e com efeitos tão expressivos quanto os constatados nesses apenas 8 encontros realizados nesta pesquisa-ação. O método além de colaborar com o aperfeiçoamento técnico e profissional dos trombonistas, ainda trabalha a sua autoestima, oferecendo-lhe confiança no papel que está executando, impelindo-o a desenvolver um lado mais criativo e autoral no exercício do fazer musical.

Dessa forma, concluo a referida pesquisa lançando oficialmente e com embasamento científico a proposta artístico-pedagógico intitulado Trombone Criativo, onde constato a eficácia do ensino de aspectos da harmonia a partir da organologia do trombone, partindo de conceitos como a célula rítmica essencial (CRE) ou clave, como é chamado em Cuba (LEITE, 2017), e da aplicabilidade de elementos da música popular brasileira, a fim de que o trombonista brasileiro, de instrumento popular, possa se destacar no mercado de trabalho e no seu fazer artístico sem precisar trilhar todo o caminho da adaptação de instrumentos harmônicos como piano e violão, como um dia foi preciso fazer. Tal metodologia pode ser aplicada conjuntamente com outros métodos – como o Da Capo Criatividade (BARBOSA, 2010), por exemplo, e de forma irrestrita independente do grau de conhecimento do aprendiz e do nível de formação onde este for aplicado (filarmônicas, bandas militares, conservatórios, escolas técnicas, universidades etc.). O material pedagógico (Guia do Professor) a ser desenvolvido posteriormente a essa pesquisa poderá servir de substrato para as aulas que se desenrolem utilizando essa metodologia.

Espero que não apenas trombonistas, músicos populares e educadores possam fazer uso do método Trombone Criativo, mas também pesquisadores de outros instrumentos e estudiosos do trombone erudito reconheçam a importância da improvisação e da criatividade e criem seus próprios métodos que estimulem instrumentos melódicos à possibilidade de deixarem de lado o papel de *sideman* e assumirem uma postura criativa, autoral e de destaque em seus instrumentos.

REFERÊNCIAS

- AEBERSOLD, Jamey. **Como Improvisar e Tocar Jazz**. NEW ALBANY, 1992.
- AEBERSOLD, Jamey & SLOANE, Ken. **Charlie Parker Omnibook: Bass Clef Version**. Lynbrook, NY: Atlantic Music Corp, 1978
- BARBOSA, Joel L. **Da Capo Criatividade**. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical, 2010.
- COLLURA, Turi. **Improvisação: Práticas criativas para a composição melódica na música popular**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- CROOK, Hal. **Ready Aim Improvise: Exploring the basics of jazz improvisation**. Advance Music, 1999
- ELLIOT, David J. **Music Matters: a new philosophy of music education**. New York: Oxford University Press: 1995.
- FARIA, Nelson. **The Brazilian guitar book: [samba, bossa nova and other brazilian styles]**. Petaluma, CA: Sher Music Co., c1995
- FOGAÇA, Vilma de Oliveira Silva. Criatividade e Educação Musical: do problema à pesquisa e a ação. *In: ANAIS DO V SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS*, 2009, Goiânia. **Anais [...]**. UFG, 2009, p. 375-389.
- FOGAÇA, Vilma de Oliveira Silva. **Formação inicial e continuada do educador musical: articulações pedagógicas e musicais no desenvolvimento das competências docentes**. Tese de Doutorado (Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. **Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Em *Pauta*, v. 13, n. 21, dez. 2002, p. 5-41.
- GAINZA, Violeta Hemsy. **Sentido Común y Educación Musical**. Anuario 2007 de PRO Música. Conjunto Pro Música de Rosario. Buenos Aires, Setiembre de 2007, 2007c. Disponível em: <<http://www.violetadegainza.com.ar/?s=Sentido+Com%C3%BAAn+y+Educaci%C3%B3n+Musical&submit.x=0&submit.y=0>>. Acesso em: 4/5/2018.
- GAINZA, Violeta Hemsy. **La Improvisación Musical**. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2007b. (1ª Ed. 1983)
- HOBSBAWM, Eric J. (2009). **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra.
- IZQUIERDO, J. F.; SILVA, G. S. ; BITTENCOURT, J. M. C. D. . **Afrobook: Mapeamento dos Ritmos Afro Baianos**. Salvador/Bahia: Associação Pracatum Ação Social - APAS, 2017.
- LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL Produções Artísticas, 2017.
- LOCKE, John. **Carta acerca da tolerância; Segundo tratado sobre o governo; Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo, Abril Cultural, 1973 p. 141.

SCOTT, Guilherme. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite** – educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos. Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31404>> Acesso em: 28 de julho de 2022.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. **Trombone Fácil: Método Prático para Principiantes**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2014.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. **The sequence of musical development: a study of children's composition**. British Journal of Music Education, v. 3, p. 305-339, 1986.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa ação**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1986.

VICENTE, Rogério Pereira. **Aspectos técnicos-interpretativos da preparação de um recital com a utilização dos trombones baixo, tenor e alto**. Dissertação de Mestrado. UFRN. 2021 Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/43755/1/Aspectostecnicointerpretativos_Vicente_2021.pdf> Acesso em: 28/11/2022

GLOSSÁRIO

Acorde:

grupo de três ou mais sons simultâneos identificáveis como um conjunto (dó mi sol, por exemplo, com duas terceiras sobrepostas).

Anacrusa:

nota ou grupo de notas não acentuadas que começam um trecho musical antes do primeiro tempo forte.

Análise:

estudo da forma, estrutura, tonalidade, ritmo, harmonia, melodia, orquestração, temática, intensidade, dinâmica e outros parâmetros de uma obra musical.

Andamento:

grau de velocidade ou movimento, mais lento ou mais rápido, de uma música.

Arpejo:

execução sucessiva das notas de um acorde, da nota mais grave para a mais aguda, podendo também suceder o inverso.

Arranjo:

transcrição de uma peça para um instrumento ou instrumentos diferentes daqueles para que foi composta, ou redução de uma obra orquestral para um instrumento.

Atonal:

música sem um centro tonal ou nota que atraia as outras ou tenha preponderância sobre elas.

Bemol:

sinal usado na notação musical para baixar meio tom, sem que ela mude de nome. O duplo bemol baixa dois meios tons.

Breve:

unidade fundamental de duração na métrica antiga que se manteve nos solfejos até meados do século XX, sendo equivalente a duas semibreves.

Chorus:

É um ciclo completo do tema. Significa a o período exato da estrutura de uma composição

Clave:

símbolo colocado logo no princípio da pauta ou pentagrama para indicar o nome das notas musicais. Há três claves: Sol, Fá e Dó, em diferentes linhas da pauta.

Clave Rítmica:

representa um ostinato – padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante -, e que designa a característica de determinado gênero musical.

Compasso:

divisão métrica de um texto musical, em que há uma regularidade de tempos fortes e fracos.

Da capo (ital.):

voltar ao princípio do trecho musical. Aparece muitas vezes abreviada pelas letras D. C.

Dissonância:

combinação de sons cujo efeito provoca uma sensação de instabilidade.

Escala:

série de sons que serve de base a uma composição musical e que dá a uma peça o seu estilo de música ligeira, cigana, chinesa ou jazz, por exemplo.

Figuras:

símbolos que indicam a duração dos sons (semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa, que vão desde os 4 tempos até 1/16 tempo).

Finale (ital.):

último andamento de uma obra em vários andamentos.

Forte:

qualidade dos sons executados com intensidade elevada, isto é, dos sons que têm grande amplitude de onda sonora.

Forte-piano (ital.):

expressão que aparece abreviada na partitura (fp) e significa ataque forte de uma nota, seguido de uma execução em piano.

Fortissimo (ital.):

abreviada na partitura em ff, é uma das expressões de intensidade do som.

Glissando:

Termo musical que significa deslizar ou escorregar. É um recurso interpretativo que consiste em tocar ou cantar rapidamente notas distintas (que se sucedem por graus conjuntos ascendentes ou descendentes).

Harmonia:

ciência dos acordes com a sua sonoridade global e encadeamentos.

Harmónico: (intervalo):

intervalo em que os sons são apresentados ao mesmo tempo, escritos na vertical.

Harmónicos:

sons que acompanham a emissão de um som fundamental, formando uma série de harmónicos superiores naturais.

Improvisação:

criação de uma música no momento, designadamente no Jazz e no Órgão de Tubos

Interpretação:

execução de uma partitura numa realização sonora fiel; desempenho de um músico ou um agrupamento.

Intervalo:

distância entre duas notas musicais no que se refere à altura.

Introdução:

secção inicial de uma peça que não começa diretamente pelo tema.

Jazz:

Música afro-americana nascida no século XX em comunidades negras dos Estados Unidos da América, baseada na improvisação e num especial tratamento do ritmo (swing). O Jazz teve desde o início a influência das culturas europeias e africanas.

Marcato (ital.):

modo de tocar martelando um pouco as notas.

Marcha:

peça musical com grande regularidade rítmica, em compasso binário. Originariamente servia para o acompanhamento de uma procissão ou exército. Há vários tipos de marcha: marcha turca, marcha fúnebre, marcha nupcial, encontrando-se exemplares em Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Méhul.

Marcha harmónica:

modulante ou não, consiste num encadeamento de acordes.

Melodia:

Sucessão de notas, variáveis em altura, que têm uma forma organizada e definida. A melodia é horizontal, visto que as notas são ouvidas sucessivamente.

Melodia de timbres:

A pintura pontilhística, pintura com pontos coloridos, influenciou alguns compositores que trouxeram essas ideias para a música da seguinte forma: cada som da melodia é interpretado, sucessivamente, por diversos instrumentos que tocam apenas uma a três notas, dando origem a uma melodia com diferentes timbres.

Melódico (intervalo):

Intervalo horizontal, isto é, em que uma nota é tocada ou cantada a seguir a uma outra, seja ela igual, mais aguda ou mais grave.

Modulação:

Arte de passar a música de um tom ou tonalidade para outro no mesmo modo ou em modos opostos.

Motivo:

pequena célula rítmico-melódica que está na origem da frase musical e que pode surgir com sons de alturas diferentes.

Oitava:

Grau número 8 da escala; som resultante de multiplicar por dois a frequência de um som (oitava ascendente) ou de reduzi-la para metade (oitava descendente).

Padrão rítmico:

Frase rítmica constituída por pequenos motivos que se repete ao longo de uma obra musical.

Partitura:

representação gráfica do conjunto dos sons e silêncios de uma obra, partes instrumentais ou vocais de um trecho musical em que as diversas partes simultâneas aparecem sobrepostas.

Pausa:

silêncio que pode durar mais ou menos tempo e é representado por um símbolo numa partitura.

Pauta:

pentagrama, isto é, conjunto de cinco linhas paralelas e equidistantes com quatro espaços entre elas onde se escrevem os sinais musicais.

Pentatónico:

sistema que utiliza cinco sons da escala diatónica (dó ré mi sol lá, por exemplo).

Percussão:

efeito de percutir; produção de sons e de música através de batimento ou entrechoque.

Pulsação:

Marcação regular de uma música ou canção que pode não se ouvir mas se sente por trás do ritmo (clave).

Quaternário:

compasso ou ritmo de quatro tempos.

Recital:

concerto dado por um só intérprete ou um grupo reduzido.

Recital:

concerto dado por um só intérprete ou um grupo reduzido.

Ritmo:

Abrange tudo o que diz respeito ao aspecto temporal da música, incluindo a pulsação, acentuação, compasso, agrupamento dos sons em tempos, dos tempos em compassos e dos compassos em frases.

Samba:

género musical que deriva do canto, dança e instrumentos musicais dos negros no Brasil (século XIX).

Semibreve:

figura rítmica de maior duração, utilizada atualmente como padrão e referência para o compasso. No compasso 4 como 4, por exemplo, o denominador indica qual a figura que é unidade de tempo (a que vale 1/4 da unidade de valor, isto é, a semínima). O numerador indica que o compasso, no caso apresentado, tem 4 semínimas ou o equivalente.

Staccato (ital.):

Execução de uma música em que cada nota aparece um pouco destacada da nota seguinte.

Suite:

Conjunto de fragmentos instrumentais independentes entre si, que se executam um após outro, formando um todo.

Sustenido:

Sinal da notação musical que modifica uma nota em meio tom ascendente. O duplo sustenido sobe dois meios-tons.

Tema:

Ideia musical ou motivo, fonte de inspiração de uma obra musical, que se destina a ser tratado quer em variações ou desenvolvimentos.

Ternário:

compasso ou ritmo de três tempos.

Tessitura:

parte da escala sonora de um instrumento ou voz, indicando as oitavas e fragmentos de oitava que o instrumento ou voz compreende.

Tom:

intervalo de segunda maior. A palavra pode significar também tonalidade.

Tonalidade:

Sistema musical em que a base da composição melódica e harmônica está centralizada na tônica.

Tonalidade Maior e Menor:

Termo relativo a uma escala particular (ver escala Diatônica), baseado numa frase ou tema musical. A nota mais importante em qualquer escala é aquela por onde começa, conhecida como tônica, e é ela que define a tonalidade da frase ou tema em questão.

Tônica:

A nota por onde começa uma escala diatônica, que define a tonalidade de um excerto de música.

Transposição:

Ato de passar uma música para notas mais agudas ou mais graves, mas mantendo os intervalos entre as notas iguais aos originais. Em música tonal podemos dizer que é passar para outra tonalidade.

Variação:

forma musical em que um tema é transformado através de vários recursos próprios da composição. Até se tornar uma forma complexa, partiu de um princípio muito simples e comum, o de acrescentar a uma composição novos elementos musicais e ornamentos.

APÊNDICES

APÊNDICE A — Termos de consentimento

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Projeto: Trombone Criativo
Pesquisador: Bruno Nery dos Santos
Orientador da Pesquisa: Prof. Dr. Joel Barbosa
Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: UFBA
Nome do(a) participante: ADRYEL ALVES DA SILVA
Idade: 39 anos
CPF: 09362973529

Por este termo declaro meu interesse em participar do projeto de pesquisa “Trombone Criativo”, de responsabilidade do pesquisador Bruno Nery. O objetivo principal desta pesquisa é investigar uma nova metodologia de improvisação a partir do instrumento trombone. Para isto, os participantes serão estimulados a elaborar práticas criativas ao trombone e o pesquisador traçará relações com o aprendizado musical de improvisação.

A pesquisa será feita com os(as) participantes em aulas coletivas de trombone de 1 hora de duração, realizadas semanalmente, por um período de 2 meses (8 encontros), na Fundação Carlos Gomes. As atividades serão registradas em áudio e vídeo mediante a assinatura desta autorização, de forma velada, com o intuito de que o registro não seja um fator que interfira na ação do(a) participante e para que não haja prejuízo de ordem emocional para o(a) mesmo(a).

Os participantes terão como benefício um aprendizado trombonístico nos moldes das atuais reflexões no âmbito da educação musical, um aprendizado abrangente que visa dar uma formação integral ao aluno, contemplando vários aspectos do ensino musical como ouvir, tocar, criar e analisar.

Não haverá cobranças e nem pagamentos ou gratificações pela participação na pesquisa. Para assegurar a privacidade dos participantes, os registros das aulas serão utilizados apenas com fins didáticos e científicos, e serão mostrados apenas na apresentação da dissertação de mestrado e em cursos, seminários ou congressos de educação musical, com o intuito de contribuir com a melhoria do ensino musical. O pesquisador não se responsabiliza por possíveis gravações e compartilhamentos feitos indevidamente, de forma ilícita. É importante destacar que o(a) Sr.(a) é livre para recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Este termo está elaborado em 2 vias, sendo que uma será entregue ao participante e a outra via ficará arquivada pelo pesquisador. O pesquisador ficará a disposição para esclarecer qualquer dúvida que o(a) Sr.(a) apresente.

Aceito participar da pesquisa: (X) sim () não

Autorizo utilização, na pesquisa, de registros audiovisuais: (X) sim () não

Belém, __04__ de abril de 2022.



Participante da Pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Projeto: Trombone Criativo
 Pesquisador: Bruno Nery dos Santos
 Orientador da Pesquisa: Prof. Dr. Joel Barbosa
 Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: UFBA
 Nome do(a) participante: DANIEL SILVA MENDES
 Idade: 27 anos
 CPF: 00863642519

Por este termo declaro meu interesse em participar do projeto de pesquisa “Trombone Criativo”, de responsabilidade do pesquisador Bruno Nery. O objetivo principal desta pesquisa é investigar uma nova metodologia de improvisação a partir do instrumento trombone. Para isto, os participantes serão estimulados a elaborar práticas criativas ao trombone e o pesquisador traçará relações com o aprendizado musical de improvisação.

A pesquisa será feita com os(as) participantes em aulas coletivas de trombone de 1 hora de duração, realizadas semanalmente, por um período de 2 meses (8 encontros), na Fundação Carlos Gomes. As atividades serão registradas em áudio e vídeo mediante a assinatura desta autorização, de forma velada, com o intuito de que o registro não seja um fator que interfira na ação do(a) participante e para que não haja prejuízo de ordem emocional para o(a) mesmo(a).

Os participantes terão como benefício um aprendizado trombonístico nos moldes das atuais reflexões no âmbito da educação musical, um aprendizado abrangente que visa dar uma formação integral ao aluno, contemplando vários aspectos do ensino musical como ouvir, tocar, criar e analisar.

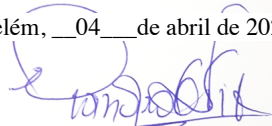
Não haverá cobranças e nem pagamentos ou gratificações pela participação na pesquisa. Para assegurar a privacidade dos participantes, os registros das aulas serão utilizados apenas com fins didáticos e científicos, e serão mostrados apenas na apresentação da dissertação de mestrado e em cursos, seminários ou congressos de educação musical, com o intuito de contribuir com a melhoria do ensino musical. O pesquisador não se responsabiliza por possíveis gravações e compartilhamentos feitos indevidamente, de forma ilícita. É importante destacar que o(a) Sr.(a) é livre para recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Este termo está elaborado em 2 vias, sendo que uma será entregue ao participante e a outra via ficará arquivada pelo pesquisador. O pesquisador ficará a disposição para esclarecer qualquer dúvida que o(a) Sr.(a) apresente.

Aceito participar da pesquisa: (X) sim () não

Autorizo utilização, na pesquisa, de registros audiovisuais: (X) sim () não

Belém, 04 de abril de 2022.



Participante da Pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Projeto: Trombone Criativo
Pesquisador: Bruno Nery dos Santos
Orientador da Pesquisa: Prof. Dr. Joel Barbosa
Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: UFBA
Nome do(a) participante: EDSON VINICIUS DOS SANTOS
Idade: 29 anos
CPF: 03785522525

Por este termo declaro meu interesse em participar do projeto de pesquisa “Trombone Criativo”, de responsabilidade do pesquisador Bruno Nery. O objetivo principal desta pesquisa é investigar uma nova metodologia de improvisação a partir do instrumento trombone. Para isto, os participantes serão estimulados a elaborar práticas criativas ao trombone e o pesquisador traçará relações com o aprendizado musical de improvisação.

A pesquisa será feita com os(as) participantes em aulas coletivas de trombone de 1 hora de duração, realizadas semanalmente, por um período de 2 meses (8 encontros), na Fundação Carlos Gomes. As atividades serão registradas em áudio e vídeo mediante a assinatura desta autorização, de forma velada, com o intuito de que o registro não seja um fator que interfira na ação do(a) participante e para que não haja prejuízo de ordem emocional para o(a) mesmo(a).

Os participantes terão como benefício um aprendizado trombonístico nos moldes das atuais reflexões no âmbito da educação musical, um aprendizado abrangente que visa dar uma formação integral ao aluno, contemplando vários aspectos do ensino musical como ouvir, tocar, criar e analisar.

Não haverá cobranças e nem pagamentos ou gratificações pela participação na pesquisa. Para assegurar a privacidade dos participantes, os registros das aulas serão utilizados apenas com fins didáticos e científicos, e serão mostrados apenas na apresentação da dissertação de mestrado e em cursos, seminários ou congressos de educação musical, com o intuito de contribuir com a melhoria do ensino musical. O pesquisador não se responsabiliza por possíveis gravações e compartilhamentos feitos indevidamente, de forma ilícita. É importante destacar que o(a) Sr.(a) é livre para recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Este termo está elaborado em 2 vias, sendo que uma será entregue ao participante e a outra via ficará arquivada pelo pesquisador. O pesquisador ficará a disposição para esclarecer qualquer dúvida que o(a) Sr.(a) apresente.

Aceito participar da pesquisa: (X) sim () não

Autorizo utilização, na pesquisa, de registros audiovisuais: (X) sim () não

Belém, __04__ de abril de 2022.



Participante da Pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Projeto: Trombone Criativo
Pesquisador: Bruno Nery dos Santos
Orientador da Pesquisa: Prof. Dr. Joel Barbosa
Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: UFBA
Nome do(a) participante: ERLON TELES RIBEIRO
Idade: 37 anos
CPF: 02550584515

Por este termo declaro meu interesse em participar do projeto de pesquisa “Trombone Criativo”, de responsabilidade do pesquisador Bruno Nery. O objetivo principal desta pesquisa é investigar uma nova metodologia de improvisação a partir do instrumento trombone. Para isto, os participantes serão estimulados a elaborar práticas criativas ao trombone e o pesquisador traçará relações com o aprendizado musical de improvisação.

A pesquisa será feita com os(as) participantes em aulas coletivas de trombone de 1 hora de duração, realizadas semanalmente, por um período de 2 meses (8 encontros), na Fundação Carlos Gomes. As atividades serão registradas em áudio e vídeo mediante a assinatura desta autorização, de forma velada, com o intuito de que o registro não seja um fator que interfira na ação do(a) participante e para que não haja prejuízo de ordem emocional para o(a) mesmo(a).

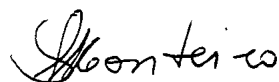
Os participantes terão como benefício um aprendizado trombonístico nos moldes das atuais reflexões no âmbito da educação musical, um aprendizado abrangente que visa dar uma formação integral ao aluno, contemplando vários aspectos do ensino musical como ouvir, tocar, criar e analisar.

Não haverá cobranças e nem pagamentos ou gratificações pela participação na pesquisa. Para assegurar a privacidade dos participantes, os registros das aulas serão utilizados apenas com fins didáticos e científicos, e serão mostrados apenas na apresentação da dissertação de mestrado e em cursos, seminários ou congressos de educação musical, com o intuito de contribuir com a melhoria do ensino musical. O pesquisador não se responsabiliza por possíveis gravações e compartilhamentos feitos indevidamente, de forma ilícita. É importante destacar que o(a) Sr.(a) é livre para recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Este termo está elaborado em 2 vias, sendo que uma será entregue ao participante e a outra via ficará arquivada pelo pesquisador. O pesquisador ficará a disposição para esclarecer qualquer dúvida que o(a) Sr.(a) apresente.

Aceito participar da pesquisa: (X) sim () não
Autorizo utilização, na pesquisa, de registros audiovisuais: (X) sim () não

Belém, __04__ de abril de 2022.



Participante da Pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Projeto: Trombone Criativo
Pesquisador: Bruno Nery dos Santos
Orientador da Pesquisa: Prof. Dr. Joel Barbosa
Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: UFBA
Nome do(a) participante: CARLOS MATHEUS ARAUJO
Idade: 32 anos
CPF: 41699580120

Por este termo declaro meu interesse em participar do projeto de pesquisa “Trombone Criativo”, de responsabilidade do pesquisador Bruno Nery. O objetivo principal desta pesquisa é investigar uma nova metodologia de improvisação a partir do instrumento trombone. Para isto, os participantes serão estimulados a elaborar práticas criativas ao trombone e o pesquisador traçará relações com o aprendizado musical de improvisação.

A pesquisa será feita com os(as) participantes em aulas coletivas de trombone de 1 hora de duração, realizadas semanalmente, por um período de 2 meses (8 encontros), na Fundação Carlos Gomes. As atividades serão registradas em áudio e vídeo mediante a assinatura desta autorização, de forma velada, com o intuito de que o registro não seja um fator que interfira na ação do(a) participante e para que não haja prejuízo de ordem emocional para o(a) mesmo(a).

Os participantes terão como benefício um aprendizado trombonístico nos moldes das atuais reflexões no âmbito da educação musical, um aprendizado abrangente que visa dar uma formação integral ao aluno, contemplando vários aspectos do ensino musical como ouvir, tocar, criar e analisar.

Não haverá cobranças e nem pagamentos ou gratificações pela participação na pesquisa. Para assegurar a privacidade dos participantes, os registros das aulas serão utilizados apenas com fins didáticos e científicos, e serão mostrados apenas na apresentação da dissertação de mestrado e em cursos, seminários ou congressos de educação musical, com o intuito de contribuir com a melhoria do ensino musical. O pesquisador não se responsabiliza por possíveis gravações e compartilhamentos feitos indevidamente, de forma ilícita. É importante destacar que o(a) Sr.(a) é livre para recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Este termo está elaborado em 2 vias, sendo que uma será entregue ao participante e a outra via ficará arquivada pelo pesquisador. O pesquisador ficará a disposição para esclarecer qualquer dúvida que o(a) Sr.(a) apresente.

Aceito participar da pesquisa: (X) sim () não

Autorizo utilização, na pesquisa, de registros audiovisuais: (X) sim () não

Belém, 04 de abril de 2022.



Participante da Pesquisa

Questionário

Participante: Adryel Alves

1- O que tem a dizer sobre esse método que utiliza o trombone como ponto de partida?

Resposta: Em toda a graduação eu nunca vi nada como esse método Trombone Criativo. Infelizmente a verdade é que não somos estimulados a desenvolver esse lado criativo, a improvisação fica mais destinada aos instrumentos harmônicos mesmo, então isso me abriu os olhos de lugares que a gente pode ocupar.

2- Você acha que essa experiência vai contribuir para a sua formação? Se sim, de que forma?

Resposta: Com certeza contribui. Eu sou instrumentista de música popular e posso dizer que desde então minha atuação já é outra, consigo me sentir seguro para explorar melhor as regiões e ter esse pensamento focado no trombone e nas possibilidades que ele me dá dentro de suas próprias características.

3- Dentre os assuntos trabalhados, qual você gostou mais?

Resposta: Dos assuntos trabalhados o que achei mais interessante foi a clave consciente. Porque acho que todo músico começa sentindo a pulsação, toca nessa pulsação, mas não sabe exatamente o que é ou o que fazer com aquilo. Ter consciência da clave e construir a harmonia em cima disso é uma sacada enorme.

4 - Dentre os assuntos trabalhados, qual teve mais dificuldade?

Resposta: Eu tive mais dificuldade em entender o cromatismo. Não tenho muita experiência com jazz e esse foi meu primeiro contato também com essa informação.

5- Você gostaria e/ou recomendaria que na sua instituição de ensino, seja trabalhado essa metodologia com outros trombonistas?

Resposta: Sim, e já quero contribuir para espalhar isso adiante. As pessoas precisam ter acesso a esse método até para se sentirem mais confiantes na execução não só do improviso, mas dos solos, de um momento que o trombone seja destaque, é importante sem dúvida.

Questionário

Participante: Daniel Mendes

1- O que tem a dizer sobre esse método que utiliza o trombone como ponto de partida?

Resposta: No caso o método é bem interessante por causa do ritmo, que traz muita diferença dos exercícios que a gente faz no trombone, é um pouco mais divertido de se fazer, vamos dizer assim. E ele foi muito importante pra gente atentar um pouco mais para o ritmo, colocar um pouco de ritmo nos improvisos que a gente teria que fazer, colocar um swing, vamos dizer assim.

2- Você acha que essa experiência vai contribuir para a sua formação? Se sim, de que forma?

Resposta: Sim, contribui bastante porque o trombone, geralmente ele é um instrumento que é muito mais difícil de se improvisar, geralmente é mais sax, mais trompete que improvisa...que é mais fácil a mudança das notas. No trombone a gente tem que mexer a vara, articulação, afinação, então influencia sim na nossa preparação para um dia se a gente for improvisar.

3- Dentre os assuntos trabalhados, qual você gostou mais?

Resposta: Dos assuntos o que eu mais gostei foi trabalhar com grupo, o grupo de trombones pra improvisar. Porque a gente observa como tá sendo o desenvolvimento de nossos companheiros trombonistas, e isso é bem divertido. Às vezes a gente erra e percebe: ah, tem que melhorar isso. A gente vai aprendendo também, além de aprender com nossos erros também pode aprender com os erros dos outros. Então o que eu mais gostei foi esse trabalho em equipe, de um improvisa, depois vai passando pro outro, vai passando pro outro...e assim vai indo, vira um rodízio de improvisos.

4 - Dentre os assuntos trabalhados, qual teve mais dificuldade?

Resposta: O que eu senti mais dificuldade foi na série harmônica. No caso quando a gente vai improvisar se o tom tiver em dó maior, a série harmônica tiver em dó maior, eu não vou poder jogar algum ascendente porque senão vai quebrar um pouco a série harmônica, então eu tinha muito medo de fazer isso, de numa parte com uma harmonia maior, tocar uma coisa bem diferente, menor, uma dissonância, essa era a parte mais complicada de acompanhar, essa questão da harmonia dos acordes das notas que a gente teria que tocar.

5- Você gostaria e/ou recomendaria que na sua instituição de ensino, seja trabalhado essa metodologia com outros trombonistas?

Questionário

Participante: Edson Vinicius

1- O que tem a dizer sobre esse método que utiliza o trombone como ponto de partida?

Resposta: Eu só tenho uma coisa a dizer: se a gente começasse a aprender com esse método teríamos muito mais trombonistas formados. Porque o trombone é um instrumento difícil, eu considero um instrumento difícil porque eu ainda estou aprendendo e não tem um botão que você aperta e sai a nota como no sax, você tem que memorizar as posições, os movimentos. Com esse método não é só mais fácil improvisar, é mais fácil compreender o instrumento como um todo.

2- Você acha que essa experiência vai contribuir para a sua formação? Se sim, de que forma?

Resposta: Tenho certeza que sim. Eu hoje já consigo pensar como trombone. Aquela história da linguagem que você fala primeiro depois lê e escreve, eu me sinto assim, que eu posso falar no trombone, tocando, mesmo que não tenha domínio ainda da parte escrita.

3- Dentre os assuntos trabalhados, qual você gostou mais?

Resposta: Eu gostei de improvisar nas duas posições. Pra mim foi mais fácil porque não preciso fazer grandes movimentos e mesmo assim consigo render, fazer um improviso que soa bem feito.

4 - Dentre os assuntos trabalhados, qual teve mais dificuldade?

Resposta: Minha maior dificuldade foi com campo harmônico, saber qual a nota que combina, pensar qual a nota que vou executar depois dessa que tô tocando.

5- Você gostaria e/ou recomendaria que na sua instituição de ensino, seja trabalhado essa metodologia com outros trombonistas?

Resposta: Acredito que um projeto como esse não deva parar por aqui, que deva seguir para instituições seja universidade ou curso livre, mas que as pessoas possam saber que existe uma forma mais natural de se aprender a improvisar e a tocar melhor.

Questionário

Participante: Erllon Teles

1- O que tem a dizer sobre esse método que utiliza o trombone como ponto de partida?

Resposta: Eu achei esse método muito inovador, principalmente para os trombonistas porque é uma forma de pensar que eu, por exemplo, jamais teria pensado nem por um momento, estudar dessa forma teria passado pela minha cabeça. Foi uma coisa que abriu minha mente de uma forma que eu acho que nunca mais vou pensar como eu pensava antes, ainda mais usando o próprio trombone como método de partida independente do nível do músico, isso pra mim foi mais incrível.

2- Você acha que essa experiência vai contribuir para a sua formação? Se sim, de que forma?

Resposta: Sim. Vai contribuir não, já contribuiu muito pra minha formação, inclusive enquanto eu estava cursando essas aulas com o senhor, cada aula que eu ia eu já voltava pensando de uma forma diferente, em como melhorar os meus improvisos, e é uma forma diferente de estudar harmonia para improvisar né? Então assim, contribuiu muito para minha formação como músico popular.

3- Dentre os assuntos trabalhados, qual você gostou mais?

Resposta: Acho que dentre os assuntos trabalhados que eu mais gostei foi o de pensar mais ritmicamente, porque eu particularmente não fazia isso, eu sempre pensava mais na melodia, pela harmonia e acaba esquecendo o ritmo. Então pensar primeiro no ritmo, pra depois encaixar melodia e harmonia foi algo bem diferente pra mim, mas que eu gostei muito e com certeza mudou os meus improvisos pra melhor.

4 - Dentre os assuntos trabalhados, qual teve mais dificuldade?

Resposta: O que eu tive mais dificuldade foi limitar meus pensamentos às posições, apenas duas posições. Era diferente, uma forma de pensar que eu não estava acostumado. Então essa limitação foi difícil pra eu me acostumar, pra criar uma melodia, ou algo do tipo - o que acabou me forçando a usar o ritmo, então foi uma dificuldade, mas foi algo incrível também.

5- Você gostaria e/ou recomendaria que na sua instituição de ensino, seja trabalhado essa metodologia com outros trombonistas?

Resposta: Sim, eu recomendaria muito. Até porque é uma forma de pensar pra todos os níveis. Porque a improvisação na grande maioria é estudada como se fosse algo extremamente difícil, como se a

Questionário

Participante: Matheus Araújo

1- O que tem a dizer sobre esse método que utiliza o trombone como ponto de partida?

Resposta: Para mim, que nunca tive experiência com música popular e principalmente improvisação, eu achei de muita valia e bem produtivo!

2- Você acha que essa experiência vai contribuir para a sua formação? Se sim, de que forma?

Resposta: Bom, para mim me ajudou a pensar melhor na questão harmônica que posso extrair do Trombone

3- Dentre os assuntos trabalhados, qual você gostou mais?

Resposta: Gostei mais dos momentos livres para improvisar em cima do Playback

4 - Dentre os assuntos trabalhados, qual teve mais dificuldade?

Resposta: Mais dificuldade em pensar na série harmônica do trombone e encaixar as notas que tem disponíveis em cada posição

5- Você gostaria e/ou recomendaria que na sua instituição de ensino, seja trabalhado essa metodologia com outros trombonistas?

Resposta: Sim, acredito que seria muito bom ter essa didática em uma instituição

ANEXOS

ANEXO A — Partituras utilizadas pelo método

Aula 02

Guia do professor

Padrão Samba

Trombone

Professor Aluno repete

5 Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso

Tbn.

10 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

16 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

22 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn.

28 Professor Aluno Improvisa Descanso

Tbn.

Aula 02

Guia do professor

Padrão Bossa Nova

Professor Aluno repete

Trombone 

5 Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso Professor

Tbn. 

11 Aluno Descanso Professor Aluno Descanso Professor Aluno

Tbn. 

18 Descanso Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn. 

25 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Improvisa Descanso

Tbn. 

Aula 02

Guia do professor

Padrão Partido - Alto

Professor Aluno repete

Trombone 

5 Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso

Tbn. 

10 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn. 

16 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn. 

22 Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn. 

28 Professor Aluno Improvisa Descanso

Tbn. 

Material didático produzido por Bruno Nery, utilizado durante o seu Mestrado em Educação Musical na UFBA. Venda Proibida!
Contato: www.brunonery.com.br

Aula 02

Guia do professor

Padrão Teleco - Teco

Trombone

Professor Aluno repete

Tbn. 5

Professor Aluno repete Professor Aluno Descanso

Tbn. 10

Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn. 16

Professor Aluno Descanso Profesor Aluno Descanso

Tbn. 22

Professor Aluno Descanso Professor Aluno Descanso

Tbn. 28

Professor Aluno Improvisa Descanso

Garota do Trombone

Aula 02/03

Bruno Nery

♩ = 80

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of several systems of music with the following details:

- System 1:** Measures 1-5. Chords: F7M, F7M, G7#11, G7#11, Gm7.
- System 2:** Measures 6-11. Chords: Gb7#11, F7M, Gb7, F7M (2nd ending), F7M.
- System 3:** Measures 12-19. Chords: F7M (1st and 2nd positions), F7M (1st and 2nd positions).
- System 4:** Measures 20-27. Chords: G7#11 (1st and 2nd positions), Gm7 (1st position).
- System 5:** Measures 28-35. Chords: Gm7 (2nd position), Gb7#11 (1st and 2nd positions).
- System 6:** Measures 36-42. Chord: #8.
- System 7:** Measures 43-49. Chord: #8.
- System 8:** Measures 50-56. Chord: #8.

Material didático produzido por Bruno Nery, utilizado durante o seu Mestrado em Educação Musical na UFBA, Venda proibida!
Contato: www.brunonery.com.br

Garota do Trombone

Aula 02/03

Bruno Nery

♩ = 80

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of several systems of music with the following details:

- System 1:** Measures 1-5. Chords: F7M, F7M, G7#11, G7#11, Gm7.
- System 2:** Measures 6-11. Chords: Gb7#11, F7M, Gb7, F7M (2nd ending), F7M.
- System 3:** Measures 12-19. Chords: F7M (1st and 2nd positions), F7M (1st and 2nd positions).
- System 4:** Measures 20-27. Chords: G7#11 (1st and 2nd positions), Gm7 (1st position).
- System 5:** Measures 28-35. Chords: Gm7 (2nd position), Gb7#11 (1st position), Gb7#11 (2nd position).
- System 6:** Measures 36-42. Chord: #8.
- System 7:** Measures 43-49. Chord: #8.
- System 8:** Measures 50-56. Chord: #8.

Material didático produzido por Bruno Nery, utilizado durante o seu Mestrado em Educação Musical na UFBA, Venda proibida!
Contato: www.brunonery.com.br

Garota do Trombone

Aula 04/05

Bruno Nery

♩ = 80

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of several systems of music with the following details:

- System 1:** Measures 1-5. Chords: F7M, F7M, G7#11, G7#11, Gm7.
- System 2:** Measures 6-11. Chords: Gb7#11, F7M, Gb7, F7M (2nd ending), F7M.
- System 3:** Measures 12-19. Chords: F7M (1st and 2nd positions), F7M (1st and 2nd positions).
- System 4:** Measures 20-27. Chords: G7#11 (1st and 2nd positions), Gm7 (1st position).
- System 5:** Measures 28-35. Chords: Gm7 (2nd position), Gb7#11 (1st position), Gb7#11 (2nd position).
- System 6:** Measures 36-42. Chord: #8.
- System 7:** Measures 43-49. Chord: #8.
- System 8:** Measures 50-56. Chord: #8.

Material didático produzido por Bruno Nery, utilizado durante o seu Mestrado em Educação Musical na UFBA, Venda proibida!
Contato: www.brunonery.com.br

Trombone

Tbn. 11 G7#11 Gm7 Gb7#11 F7M

Tbn. Clave

Tbn.

5

10

14

©