



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

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

ATA nº 16/2023.

Defesa do Trabalho de Conclusão Final.

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DO COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA.

Ao primeiro dia do mês de dezembro de dois mil e vinte e três, às 10:30 horas, o Colegiado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia reuniu-se em Sessão Pública Presencial, na Biblioteca Universitária de Saúde da UFBA, sob a presidência de Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva, estando presentes os componentes da banca examinadora de defesa, para presenciar a defesa do Trabalho de Conclusão Final do Curso de Mestrado Profissional de **SILVIO GIANNETTI JÚNIOR** na Área de Criação Musical – Interpretação, intitulado: “**ENSINO DA IMPROVISAÇÃO PARA TROMBONE NA MÚSICA BRASILEIRA.**”, sendo a banca examinadora composta pelos doutores: Prof.Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva; Prof. Dr. Marcos Botelho Lage; Prof. Dr. Diego Ramires da Silva Leite, e pelo Prof. Me. Fábio Carmo Plácido Santos.

Dando início aos trabalhos, Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva passou a palavra ao mestrando, que iniciou a defesa do trabalho, seguida das arguições dos membros da Comissão Julgadora e as respectivas defesas da mestranda. A sessão foi interrompida para que a Comissão elaborasse o parecer e as conclusões finais. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação do trabalho de conclusão final pelos quatro membros da banca. Esta aprovação será homologada pelo Colegiado do Programa após a apresentação definitiva do trabalho pelo mestrando.

Assumindo a presidência e nada mais havendo a tratar, Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão.

Salvador / BA, 01 de dezembro de 2023.



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

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia

Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

MESTRANDO (A): SILVIO GIANNETTI JÚNIOR.

TÍTULO DO TRABALHO: *ENSINO DA IMPROVISAZÃO PARA TROMBONE NA MÚSICA BRASILEIRA.*

COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA: DR. LÉLIO EDUARDO ALVES DA SILVA;
DR. MARCOS BOTELHO LAGE; DR. DIEGO RAMIRES DA SILVA LEITE; ME. FÁBIO CARMO PLÁCIDO SANTOS.

Parecer da Banca

A banca considera o trabalho de Silvio Giannetti aprovado e de grande relevância para trombonistas e instrumentistas de sopro que desejam desenvolver atividades na área da improvisação, com enfoque na música brasileira. Ressaltamos que o candidato deverá discutir com o orientador as sugestões apresentadas pela banca examinadora.

Documento assinado digitalmente
gov.br LELIO EDUARDO ALVES DA SILVA
Data: 07/12/2023 17:52:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva (orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCOS BOTELHO LAGE
Data: 07/12/2023 18:22:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Marcos Botelho Lage

Documento assinado digitalmente
gov.br DIEGO RAMIRES DA SILVA LEITE
Data: 08/12/2023 15:02:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Diego Ramires da Silva Leite

Documento assinado digitalmente
gov.br FABIO CARMO PLACIDO SANTOS
Data: 09/12/2023 13:45:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Me. Fábio Carmo Plácido Santos



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

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão Final de **SILVIO GIANNETTI JÚNIOR** intitulado: **“ENSINO DA IMPROVISAÇÃO PARA TROMBONE NA MÚSICA BRASILEIRA.”** foi aprovado.



Documento assinado digitalmente
LELIO EDUARDO ALVES DA SILVA
Data: 07/12/2023 17:59:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva (orientador)



Documento assinado digitalmente
MARCOS BOTELHO LAGE
Data: 07/12/2023 18:24:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Marcos Botelho Lage



Documento assinado digitalmente
DIEGO RAMIRES DA SILVA LEITE
Data: 08/12/2023 15:03:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Diego Ramires da Silva Leite



Documento assinado digitalmente
FABIO CARMO PLACIDO SANTOS
Data: 09/12/2023 13:30:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Me. Fábio Carmo Plácido Santos

Salvador / BA, 01 de dezembro de 2023.



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

SILVIO GIANNETTI JUNIOR

**O ENSINO DA IMPROVISACÃO PARA TROMBONE NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

Salvador
2023

SILVIO GIANNETTI JUNIOR

**O ENSINO DA IMPROVISACÃO PARA TROMBONE NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão final apresentado 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: Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva

Salvador
2023

[Página reservada para a ficha catalográfica]

[Página reservada para a folha de aprovação]

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao pai celestial e ao universo por terem me colocado no caminho da Música que é minha paixão desde tenra idade.

Minha mãe Dona Juracy, de quem herdei essa paixão. Minha esposa e filhos, que me dão as forças necessárias para seguir adiante, sempre acreditando no melhor. Meus mestres e amigos, que sem eles essa caminhada seria bem mais difícil.

Carlos Lira, que me ensinou e me colocou na vida profissional.

Sigrido Levental, que não só me deu bolsa de estudos na sua escola, mas com suas conversas e argumentos me fez entender que ter um diploma mesmo na música era importante.

Donizete Fonseca, meu primeiro professor de trombone que me ensinou a tocar e ter ética na música.

Wagner Polistchuck, meu segundo professor que além de me avançar nos estudos do trombone, me ensinou como a consistência é importante na música.

Radegundis Feitosa Nunes (*in memoriam*), que também foi meu professor e amigo, talvez a pessoa mais generosa que conheci.

Marcos Sadao Shirakawa, outro irmão que a música me deu que sou grato ao universo por tê-lo na minha vida.

Luiz Alberto da Cruz (*in memoriam*), o “compadre” que me faz muita falta nesse plano, um músico na excelência da palavra.

Max Valls Martin, um dos melhores trombonistas com que já tive a felicidade de conviver, que infelizmente teve a carreira encurtada por um maestro sem escrúpulos, mas que tenho a honra de chamar como amigo.

Roberto Gastaldi, outro irmão que a música me deu e que tenho a felicidade de conviver e trabalhar junto.

Aos professores da UFBA que realizam com maestria a arte do ensino e que nos deixam sempre motivados a fazer o melhor, em especial meu orientador o Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva.

GIANNETTI JUNIOR, Silvio. O ensino da improvisação na música popular brasileira. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2023.

RESUMO

Este trabalho se apresenta em três partes, sendo na primeira um memorial da minha carreira de músico, formação acadêmica e trajetória profissional como músico erudito e músico popular, além de carreira como docente. No Memorial, incluo também minhas atividades durante o mestrado profissional na UFBA. No Artigo desenvolvo um panorama do ensino da improvisação no Brasil, com ênfase no trombone e instrumentos de sopro. Assim, Apresento o resultado da pesquisa com professores da área de música popular de São Paulo cuja coleta de dados foi realizada através de um levantamento que utilizou o questionário como ferramenta, com resultado que permite classificar como professores de improviso aprenderam seu ofício. Disponibilizo também um quadro comparativo de 4 métodos de improvisação. Por fim, uma discussão e uma proposta de produto para o ensino da Improvisação do trombone brasileiro, “Trombone Brasileiro, um guia para primeiros estudos da Improvisação”

Palavras-chave: Trombone. Improvisação. Métodos. Música popular brasileira.

GIANNETTI JUNIOR, Silvio. The teaching of improvisation in Brazilian popular music. 2023. Dissertation (Master in Music) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2023.

ABSTRACT

This work is presented in three parts, the first of which is a memorial of my career as a musician, academic training and professional career as a Classical and Latin jazz musician, in addition to my career as a teacher. In the Memorial, I also include my activities during the professional master's degree at UFBA. In the Article I develop an overview of the teaching of improvisation in Brazil, with emphasis on the trombone and wind instruments. I present research with professors in the area of popular music whose data collection was carried out through a survey that used a questionnaire as a tool, that resulted in how these teachers learned their craft. I also provide a comparative table of 4 improvisation methods. Finally, a discussion and a product proposal for the teaching of Brazilian music improvisation for the trombone. The Book “Trombone Brasileiro”, A guide for the first studies of Improvisation”.

Keywords: Trombone. Improvisation. Methods. Brazilian popular music.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Distribuição de tipos de instrumentos	32
Gráfico 2 – Tipos de Aprendizado	32
Gráfico 3 – Gêneros em que os professores tiveram seu aprendizado	33

SUMÁRIO

1	MEMORIAL.....	9
1.1	INTRODUÇÃO	9
1.2	INÍCIO DE ESTUDOS, ORQUESTRAS JOVENS, GRUPOS SINFÔNICOS E GRUPOS CAMERÍSTICOS.....	11
1.3	BANDAS DE BAILE, BIG BANDS E GRUPOS DE MÚSICA POPULAR.....	14
1.4	FORMAÇÃO ACADÊMICA E ATUAÇÃO COMO DOCENTE.....	19
1.5	MESTRADO PROFISSIONAL NA UFBA	22
1.5.1	MUS502/20151 Estudos Bibliográficos e Metodológicos 51H (18/08/2022 – 02/12/2022)	24
1.5.2	PPGPROM0014 Estudos Especiais em Educação Musical 51H (22/08/2022 – 02/12/2022)	24
1.5.3	PPGPROM0028 Música, Sociedade e Profissão 51H (21/03/2023 – 01/07/2023) ...	25
1.5.4	PPGPROM0012 Métodos de Pesquisa em Execução Musical 51H (22/02/2023 – 02/07/2023)	25
2.	ARTIGO.....	26
2.1	INTRODUÇÃO	26
2.2	REVISÃO DE LITERATURA	28
2.3	METODOLOGIA.....	30
2.4	RESULTADOS	32
2.5	MÉTODOS DE IMPROVISACÃO: UMA REVISÃO COMPARATIVA	33
2.6	DISCUSSÃO	35
2.7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
2.8	REFERÊNCIAS	36
2.9	APÊNDICES	38

1 Memorial

1.1 INTRODUÇÃO

Minha carreira como músico se inicia em 1979 aos 12 anos, recém chegado da África do Sul, onde morei com minha família. Nascido no Brasil, me mudei para a África do Sul com 6 meses de idade. Quando voltei, em frente ao apartamento onde morava no bairro do Cambuci em São Paulo, ficava o Colégio Marista Nossa Senhora da Gloria, escola em que ingressei na quinta série do ensino fundamental e viria a tocar na Banda Marcial por vários anos, mesmo depois de não ser mais aluno da escola. Meu primeiro e marcante encontro com os instrumentos de metal se deu num dia à tarde em casa, após voltar da escola. Passei a ouvir um som de banda marcial que até então nunca tinha ouvido. Aquilo chamou muito minha atenção e, como morava em frente à escola, fui correndo até lá pra ver e, claro, ouvir mais de perto. Me lembro como se fosse hoje daquele som da banda tocando um dobrado. O uniforme azul e branco, marchando em formação no pátio da minha escola, me arrepiou dos pés à cabeça. Foi uma sensação arrebatadora. Depois de ouvir aquilo, nunca mais minha vida seria a mesma.

Figura 1 – Banda Marcial do Colégio Nossa Senhora da Gloria, 1979



Fonte: site do colégio Nossa senhora da Gloria.

Logo após esse dia, busquei saber se minha escola também tinha uma banda marcial e, para minha grata surpresa, tinha. Ingressei na banda e o maestro logo foi me dando um bombardino pra tocar. Na época, tocávamos as músicas “por números”, ou seja, não líamos as notas musicais, mas marcávamos os números dos pistões em cima das notas e tocávamos de ouvido. Foram vários anos tocando em concursos de bandas através de todo o estado de São

Paulo, onde as viagens eram sempre muito divertidas. Acabei por tocar em algumas bandas marciais ao longo da minha adolescência: Colégios Marista Arquidiocesano, Colégio Bilac, Homero Rubens de Sá em Guarulhos e Banda Marcial de Itaquaquecetuba. Nesta, fui contratado pela Prefeitura da cidade para dar aulas aos alunos mais novos, no que seria meu primeiro emprego como professor. Foi também nesta Banda Marcial de Itaquaquecetuba que comecei a tocar o trombone de vara, que nunca mais larguei.

Figura 2 – Banda Marcial do colégio Arquidiocesano, 1981



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3 – Banda Marcial da Prefeitura de Itaquaquecetuba, SP, 1985



Fonte: Arquivo pessoal

1.2 INÍCIO DE ESTUDOS, ORQUESTRAS JOVENS, GRUPOS SINFÔNICOS E GRUPOS CAMERÍSTICOS

Aos 16 anos ingressei no conservatório musical Brooklyn Paulista sob orientação do Dr. Donizete Fonseca¹. Foi meu primeiro professor e muito me ensinou. Fiquei sob sua orientação durante cinco anos no Conservatório e, posteriormente, por mais dois anos na Escola Municipal de Música. Os primeiros festivais de música que participei foram na cidade de Tatuí (SP) em 1984 e 1985, sob orientação do professor Gilberto Gagliardi² (1922-2001). Outros festivais se seguiram: Londrina em 1987 e 1988, sob orientação do professor Radegundis Feitosa³ (1962-2010), Campos do Jordão em 1999, 2000, 2001 e 2002 na cidade de Itu com o professor Wagner Polistchuck⁴.

Ingressei na Orquestra Jovem do Estado de São Paulo em abril de 1985 sob regência de Juan Serrano⁵ (1953-1990). Dois meses após meu ingresso, faria minha primeira viagem internacional como músico. A Orquestra Jovem do Estado de São Paulo foi convidada a participar do Encontro Latino-americano de Orquestras Jovens da cidade de *La Plata* na Argentina.

Em 1987, ingressei na Orquestra Jovem Municipal sob regência do maestro Jamil Maluf⁶ (1955-), onde atuei por quatro anos. Em 1992, por conta da Lei Municipal n.º 11.227, a orquestra passou de uma orquestra jovem a orquestra semiprofissional e a se chamar Orquestra Experimental de Repertório. Com um quadro maior de músicos e monitores em todos os naipes, permaneci nesta por cinco anos. Em 1989, ingressei na recém criada Banda Sinfônica do Estado de São Paulo sob regência de Roberto Farias⁷, onde atuei por 20 anos. Este veio a ser meu primeiro grupo profissional, havendo ensaios todos os dias e dois concertos por semana. Com este grupo, fiz tournée nacional e internacional e gravei quatro discos com repertório original escrito para a Banda, com incontáveis regentes e solistas convidados, entre

¹ Trombonista, Doutor em Música pela USP, professor de trombone da USP, São Paulo

² Trombonista, professor e compositor, integrou a Orquestra Sinfônica Municipal de SP Por 30 anos.

³ Trombonista e professor, vencedor do concurso Eldorado de Música, primeiro Doutor em trombone do Brasil.

⁴ Primeiro Trombone da OSESP, professor de Trombone, um dos fundadores do Grupo Trombonismo.

⁵ Maestro Paulista, Regente de Coro.

⁶ Maestro Paulista, idealizador e fundador da Orquestra Experimental de repertorio em SP.

⁷ Maestro Paulista. Professor de regência, fundador e regente da Banda Sinfônica Do Estado de SP.

eles: Alain Trudel⁸, Joseph Alessi⁹, Henrique Crespo¹⁰, Egberto Gismonti¹¹, Hermeto Pascoal¹², Radegundis Feitosa, Nailson Simões¹³ e Maestro Duda¹⁴. Em 1995 também foi o ano em que ingressei na Orquestra Sinfônica de Santo André, SP, sob regência do maestro Flavio Florence¹⁵ (1957-2008). Nesta, permaneci por 23 anos e tive a oportunidade de tocar muitas obras importantes do repertório sinfônico e acompanhar solistas nacionais e internacionais, além de tocar algumas óperas. Me desliguei da orquestra em 2018. Ainda durante minha carreira, cheguei a ter várias participações com a OSM Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), como também fiz uma tournée pelos EUA com a Orquestra Bachiana do Serviço social da Indústria (SESI) de São Paulo, sob regência do maestro João Carlos Martins¹⁶ (1940-) em 2013.

Figura 4 – Orquestra Sinfônica de Santo André, SP, 2015



Fonte: Arquivo pessoal

⁸ Trombonista canadense, solista e professor.

⁹ Trombonista americano, professor de trombone da Juilliard School em NY, primeiro Trombone da NY Philharmonic.

¹⁰ Trombonista Uruguaio radicado na Alemanha, fundador do Grupo de metais “German Brass”.

¹¹ Pianista e compositor brasileiro radicado na Alemanha.

¹² Multi-instrumentista e compositor.

¹³ Trompetista brasileiro, professor e Doutor e professor de trompete.

¹⁴ Compositor pernambucano, obras especialmente dedicadas à música pernambucana.

¹⁵ Flautista e Maestro Brasileiro, formado na Holanda, foi regente da orquestra jovem de Campinas, SP.

¹⁶ Pianista, vencedor de vários prêmios internacionais, regente.

Figura 5 – Naipes da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo com Joseph Alessi, 2005



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 6 – Seção de metais da Orquestra Sinfônica Bachiana SESI no *Avery Fischer Hall* em Nova York, EUA



Fonte: Arquivo pessoal

Os grupos camerísticos também tiveram um papel importante na minha formação e carreira. Fui Membro do grupo de metais e percussão Metal Brasil, idealizado pelo trompista, compositor e arranjador Daniel Havens¹⁷ (1946-2021). O Grupo Metal Brasil foi um grupo de metais formado pelos músicos da OSESP e da OSM e alguns outros músicos profissionais de São Paulo. O Quarteto Paulista de Trombones foi formado em 1987, após o festival de Londrina (PR), e teve atuação marcante na cidade de São Paulo, vencendo o 1º concurso de música de câmara da Faculdade Santa Marcelina. Tive várias participações junto ao grupo Trombonismo, inclusive chegando em 2º lugar no Prêmio Eldorado de Música em 1992.

¹⁷ Trompista e compositor americano radicado no Brasil.

Figura 7 – Quarteto Paulista de Trombones, 1988

Fonte: Arquivo pessoal

1.3 BANDAS DE BAILE, BIG BANDS E GRUPOS DE MÚSICA POPULAR

As bandas de baile também tiveram papel importante na minha carreira, pois aprendi muito sobre tocar de ouvido, cantar e tocar instrumentos de percussão e piano, além de praticar muito a leitura à primeira vista. Os horários e dias não eram os mesmos da Orquestra Sinfônica e big bands em que tocava, então não deixei de tocar nesses grupos, pois gostava bastante. Em São Paulo, na década de 80, 90 e início dos anos 2000, existiam muitos salões de baile. Eram comuns também as grandes orquestras de baile com 15 a 20 músicos tocando música ao vivo para um público que gostava de dançar, de segunda a segunda. Sempre tinha um salão de baile para tocar.

Algumas das orquestras em que toquei foram: Orquestra do Maestro Walter Azevedo¹⁸, orquestra do Kojak¹⁹, Élcio Álvares²⁰, Clovis e Ely²¹, Osmar Milani²² e Banda Réveillon. O Grupo Paiol foi uma banda de baile em que comecei a tocar por volta dos 18 anos de idade e que permaneci por mais tempo. Não líamos partitura, era tudo tirado de ouvido. Graças a isso desenvolvi uma facilidade de ouvir e “tirar” as músicas de ouvido. Cantar e tocar instrumentos de percussão também se faziam necessários. Desenvolver essas habilidades extras me ajudam a tocar e a ouvir melhor, além de poder ensinar melhor. Sou bem grato por este aprendizado.

¹⁸ Trombonista e arranjador brasileiro

¹⁹ Músico e líder de orquestra de baile.

²⁰ Maestro e líder de orquestra de baile.

²¹ Músicos e líder de orquestra de baile.

²² Maestro arranjador e líder de orquestra de baile.

Figura 8 – Seção de metais do grupo Paiol,2005



Fonte: Arquivo pessoal

A primeira big band de música instrumental em que toquei foi a Banda Aquarius. Idealizada pelo saxofonista Nailor Proveta²³ e formada por 17 músicos, veio ser a base para a Banda Mantiqueira, que existe há 30 anos. O repertório era o típico das big bands dos anos 60, 70 e 80, com arranjos de Count Basie, Thad Jones, Duke Ellington, Nelson Ayres²⁴ e até do próprio Nailor, que já estava se arriscando nos primeiros arranjos. Tocávamos aos domingos no café Piu-Piu, no Bexiga em São Paulo com casa sempre lotada.

Figura 9 – Big Band Banda Aquarius,1987



Fonte: Arquivo pessoal

A Banda Savana era uma big band de musica brasileira, formada por três trompetes, três trombones, quatro saxofones, bateria, guitarra, contrabaixo e piano. Idealizada e criada pelo maestro José Roberto Branco, o “Branco”²⁵, (1940-) gravou três discos, todos com arranjos seus. A Banda Savana participou do concerto e da gravação da série “Arranjadores”

²³ Clarinetista, saxofonista, compositor e líder de big band.

²⁴ Pianista brasileiro, compositor.

²⁵ Trompetista, arranjador e compositor.

em 1992, que homenageou alguns arranjadores brasileiros famosos: Maestro Cipó²⁶ (1922-1992), que veio a falecer três meses após a gravação, Moacir Santos²⁷ (1924-2006) e Ciro Pereira²⁸ (1929-2011).

Banda Urbana foi uma big band com formação menor, com 13 músicos, formada em 2011 nos moldes da Banda Mantiqueira. Nesta, tocávamos apenas música brasileira, com repertório com arranjos e composições originais. Com a Urbana, gravamos três discos, tocamos em inúmeros festivais de jazz no Brasil e Uruguai, e fizemos uma tournée americana nos estados de New Jersey e Nova Iorque com shows e *masterclasses* em várias escolas e universidades. Desde 2018, atuo na Speakin' Jazz Big Band, que gravou seu primeiro disco em 2021, lançado em 2022, com uma participação no festival Jazz a lá Calle em Mercedes no Uruguai.

Figura 10 – Big band Banda Savana, 1998



Fonte: Arquivo pessoal

²⁶ Saxofonista, arranjador e compositor.

²⁷ Saxofonista, arranjador e compositor.

²⁸ Arranjador e compositor, maestro.

Figura 11 – Big band Banda Urbana com Claudio Roditi,2012



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 12 – Com a Big band Speakin' Jazz,2022



Fonte: Arquivo pessoal

Com uniformes de banda em estilo militar e repertório baseado nas séries de televisão antigas e desenhos animados, a Banda Paralela foi formada em 1993 com músicos da Banda Sinfônica do Estado. Tinha formação eclética, com sete músicos: saxofone barítono, trombone, trompete, saxofone alto, flauta e escaleta, e dois percussionistas. Gravamos três discos com arranjos originais de um repertório variado. Foram muitos shows em todo o Brasil, programas de televisão, com apresentações divertidas, que faziam o público, rir, dançar e se divertir.

Figura 13 – Banda Paralela,2002

Fonte: Arquivo pessoal

Dedicada à música cubana e latina, a Banda Heartbrakers vem gravando discos e se apresentando desde a década de 80, com várias participações em festivais de música e com tournée pelo Caribe. Formada por 9 integrantes, já teve também formação variada de até 21 integrantes como big band. Os musicais em que a atriz e cantora Bibi Ferreira²⁹ (1922-2019) estrelava em São Paulo eram de qualidade musical ímpares, com arranjos impecáveis e produção de nível altíssimo. Tive o prazer de trabalhar com a Bibi por 7 anos, de 2012 a 2018.

Figura 14 – Com a Orquestra Heartbrakers,2016

Fonte: Arquivo pessoal

²⁹ Atriz, cantora.

Figura 15 – Com a Orquestra da Bibi Ferreira, 2017



Fonte: Arquivo pessoal

1.4 FORMAÇÃO ACADÊMICA E ATUAÇÃO COMO DOCENTE

Após oito anos de Conservatório e Escola Municipal de Música de São Paulo, um curso de extensão universitária na USP e já empregado na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, dei início à minha graduação na Faculdade Mozarteum em São Paulo, sob orientação do Professor Wagner Polistchuck. Foram três anos estudando repertório solista de trombone erudito e matérias de apoio. Me graduei bacharel em trombone em 1996. No ano de 2000, me mudei para Houston, Texas, nos EUA, para fazer um curso de pós-graduação na Universidade de Houston com o professor Michael Warny³⁰. Esse ano me possibilitou muitas experiências novas e tocar na banda sinfônica e big band da universidade, onde tive a oportunidade de me apresentar com alguns solistas: Diane Schuur³¹, David Liebman³², Terence Blanchard³³ e Wayne Bergeron³⁴. Trabalhei com algumas bandas de música latina e montei meu próprio grupo: “The Brazucas”, com alguns músicos locais.

³⁰ Trombonista e Professor de trombone Americano.

³¹ Cantora e pianista de jazz Americana.

³² Saxofonista e compositor americano.

³³ Trompetista e compositor americano.

³⁴ Trompetista e americano.

Figura 16 – Curso de Extensão Universitária na USP, masterclass com Thomas Hornig.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 17 – Com a Big Band da Universidade de Houston no Texas, EUA e Wayne Bergeron, 2007



Fonte: Arquivo pessoal

Em 2001 fui admitido na antiga ULM (Universidade Livre de Música) para dar aula de trombone para iniciantes. Eram três grupos de aulas coletivas para iniciantes e mais aulas individuais para alunos mais avançados. Alguns dos alunos que estudaram comigo nessa época hoje são músicos profissionais e grandes amigos. No final de 2004, me desliguei da ULM, mas logo em 2005 prestei concurso para professor de trombone do Conservatório Municipal de Guarulhos e, em fevereiro de 2006, dei início aos trabalhos. Já são 18 anos dando aulas de trombone, eufônio e tuba, além de reger o grupo de trombones e tuba, alguns profissionais formados e muitos amigos adquiridos nesse período.

No ano de 2007, fui admitido no curso de mestrado na mesma universidade em Houston, porém pude cursar apenas um semestre do curso, pois houve um erro de cálculo financeiro de bolsas de estudo que a universidade cedeu a alunos internacionais. Minha bolsa de estudos, de 80% na universidade no primeiro semestre, caiu para 30% no segundo semestre.

Sem meios de me sustentar financeiramente nos EUA por estar com visto de estudante, tive que adiar o sonho do mestrado.

Figura 18 – Alunos de trombone e tuba do conservatório de Guarulhos (SP) com grupo de metais da escola,2022



Fonte: Arquivo pessoal

Me desliguei da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo no início de 2009 e concomitantemente prestei concurso para a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) como professor de trombone popular. São 15 anos trabalhando nessa escola que admiro muito, pois o nível de alunos que se formam a cada ano que passa só aumenta. Nesta, dou aulas de trombone popular, dirijo o grupo de trombones popular e grupos de música popular com instrumentos variados. Por vezes, também dirijo a big band da escola.

Figura 19 – Alunos de Trombone popular da EMESP em apresentação,2017



Fonte: Arquivo pessoal.

Minha participação em festivais de música como docente se inicia em 2013 na primeira edição do Festival de trombones do projeto Bone Brasil, também na sua segunda edição em 2019. Café com Música é um festival de música realizado na cidade de Cristina (MG), no mês de junho, e já venho participando deste como docente desde 2018, com exceção dos dois anos

de pandemia (2020-2021). Em 2018 foi o ano que tive participação no Festival Internacional de Trombone da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 20 – Festival Café com Música em Cristina (MG),2017

OFICINAS MUSICAIS

CAFE COM MUSICA

De 14 a 18 de Junho de 2017

Silvio Giannetti

Bacharel em trombone pela Faculdade Mozarteum, Pós-graduação pela Universidade de Houston, Texas, EUA. Professor de Trombone popular da EMESP. Professor de Trombone no conservatório municipal de Guarulhos, SP. Trombonista da Big Band "Banda Urbana". Disco solo intitulado "Sambas e Choros" recém lançado. Trabalhou com vários Artistas e Músicos entre eles se destacam: Hermeto Paschoal, Bibi Ferreira, Egberto Gismonti, Moacir Santos, Dianne Shurre, Wayne Bergeron, entre vários outros.

INSCRIÇÕES ABERTAS
As inscrições são feitas através do site:
www.cristina.mg.gov.br
ou tel: (35) 3281-1962

Realização: **Cristina** (Secretaria Municipal de Indústria, Cultura e Meio Ambiente) / **SECRETARIA DE EDUCAÇÃO**

Apoio: **POLICIA MILITAR** (Capitania de São João del-Rei) / **EMATER-MG** / **COMTUR**

TROMBONE

Fonte: internet.

Figura 21 – Festival de Trombones da Unirio, com Rafael Rocha³⁵ e Joao Luís Areias³⁶,2018



Fonte: Arquivo pessoal.

1.5 MESTRADO PROFISSIONAL NA UFBA

Em agosto de 2022, iniciei o meu mestrado profissional na UFBA, sob orientação do Professor Doutor Lélío Alves e tendo como objetivo, ideia que já vinha amadurecendo há alguns anos: criar um método de improvisação inicialmente para trombone baseado em gêneros

³⁵ Trombonista, compositor e arranjador Brasileiro.

³⁶ Trombonista e Professor de trombone.

e figuras rítmicas da música brasileira. Como professor de trombone popular há alguns anos, notei durante minha carreira que todo o material didático e de áudio utilizado no Brasil provém dos Estados Unidos e se baseiam no jazz e blues. Quando estudei improvisação, tive a mesma dificuldade, pois tocava música brasileira e, quando improvisava com a linguagem do jazz, o resultado não era do meu agrado. Não estava dentro do estilo.

Nas escolas que leciono, noto que os alunos buscam uma forma brasileira de improvisar, tem como ídolos e ouvem mais trombonistas brasileiros do que os americanos. Por isso, a vontade de criar esse método. O jovem trombonista, quando inicia nos estudos de música popular, pode e deve também estudar a música americana, mas deve focar na música brasileira que tem uma gama de gêneros e ritmos maior. O aluno se beneficia aprendendo a ler células rítmicas mais complicadas, que desde cedo já estão no ouvido e são fáceis de reconhecer. Distribuir o livro em escolas de música de todo o país possibilitará que um trombonista da região Sul do país tenha mais contato com o samba, baião e ijexá que provêm da região Nordeste.

Durante todo o processo de criação do método, foi prazeroso elaborar um esboço de como seria o livro. Meus alunos de trombone popular da EMESP foram os primeiros a tocar e comentar. Pude também dividir com outros professores de trombone algumas ideias que foram tomando forma e sendo modificadas ao longo do processo. Estudar, compor e tocar todos os exercícios e temas para posterior gravação, junto a uma base rítmica, se tornou uma atividade bem prazerosa durante todo o processo.

Nos módulos presenciais do Mestrado Profissional da UFBA, tive a oportunidade de interagir com docentes e discentes de várias regiões do Brasil e de outros países. Tocar e trocar informações com os professores e alunos da graduação foi uma parte importante do mestrado. Ter contato com o mundo acadêmico e aprender regras de como escrever um artigo, formatar e desenvolver uma pesquisa e elaborar um questionário constituíram um aprendizado que muito adiciona à minha carreira. Professores da UFBA, e convidados de outras universidades que ministraram aulas durante os módulos presenciais também acrescentam em muito ao aprendizado e troca de informações. Lembro particularmente do Professor Doutor André Sínico e de sua aula sobre “Ansiedade de Performance Musical” e do discente de doutorado Marlon Barros falando sobre a música do compositor Duda.

Frequentei as seguintes aulas:

- Estudos Bibliográficos e Metodológicos com o prof. Dr. Lelio Alves;
- Estudos Especiais em Educação Musical com Dr. Celso Benedito, Dra. Ekaterina Konopleva e Dr. Joel Barbosa;

- Música, Sociedade e Profissão com a Dra. Beatriz Scebba e Dr. Lucas Robatto; e
- Métodos de pesquisa em execução musical com a Dra. Suzana Kato.

As aulas relativas às matérias acima foram ministradas via plataforma Meet (Google), e além dessas, tivemos os módulos presenciais na Escola de Música da UFBA, que foram realizadas nas semanas de:

- Modulo 1 de 25/10 a 28/10 de 2022;
- Modulo 2 de 29/11 a 02/12 de 2022;
- Modulo 3 de 25/04 a 27/04 de 2023;
- Modulo 4 de 30/05 a 02/06 de 2023;
- Modulo 5 de 26/09 a 29/09 de 2023; e
- Modulo 6 de 28/11 a 01/12 de 2023.

1.5.1 MUS502/20151 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS 51H (18/08/2022 – 02/12/2022)

Disciplina ministrada pelo Dr. Lélío Alves. Foi de alta relevância principalmente àqueles que tiveram pouco contato com artigos científicos, como no meu caso, que pouco trilhei o caminho acadêmico universitário. Aprender regras de como escrever e organizar um artigo, regras de escrita acadêmica e como pesquisar foram de extrema importância não apenas para meu artigo, como também para o produto final. Em todos os módulos presenciais, fomos apresentando a evolução do trabalho para a classe, o que também nos deu maior confiança para construir a narrativa de forma mais concisa e organizada. Contamos sempre com ótimos comentários e assistência total do Prof. Dr. Lélío Alves. Matéria esta que teve importância significativa na construção do produto final, permitindo organizar, editar e diagramar o método que já tinha iniciado.

1.5.2 PPGPROM0014 ESTUDOS ESPECIAIS EM EDUCAÇÃO MUSICAL 51H (22/08/2022 – 02/12/2022)

Disciplina apresentada pelos Professores Doutores Joel Barbosa e Celso Benedito
Que visa discutir as várias formas de educação musical no Brasil. Matéria explora principalmente o universo das Bandas de música espalhadas pelo Brasil e suas principais características.

1.5.3 PPGPROM0028 MÚSICA, SOCIEDADE E PROFISSÃO 51H (21/03/2023 – 01/07/2023)

Disciplina desenvolvida e apresentada pelos Professores Doutores Lucas Robatto e Beatriz Scebba, que visa discutir a música como profissão na sociedade e o papel do músico na sociedade moderna, principalmente após a criação da internet, das mídias digitais e plataformas de streaming. A relação do músico de orquestra com o público, e quais caminhos essa relação tem tomado nos últimos anos. Como orquestras e grupos profissionais de música tem se reinventado para atrair um público jovem que não se identifica com o tipo de música produzida pelas orquestras sinfônicas.

1.5.4 PPGPROM0012 MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL 51H (22/02/2023 – 02/07/2023)

Disciplina apresentada pela Professora Dra. Suzanna Kato, que busca pesquisar diferentes métodos de ensino e execução musical.

2. Artigo

O ENSINO DA IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: LEVANTAMENTO DE MATERIAIS DIDÁTICOS E METODOLOGIAS DE ENSINO UTILIZADAS NO BRASIL

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal entender como ocorre o ensino da improvisação no Brasil, tendo como foco o trombone. Para isso foi realizada uma pesquisa exploratória com coleta de dados em diferentes fontes bibliográficas, além de um levantamento realizado com professores de improvisação. Como resultado verificou-se que a metodologia utilizada no Brasil ainda é aquela vinda da música americana, como o jazz e o blues. Pouco tem se feito em relação aos gêneros brasileiros e menos ainda voltado aos instrumentos de sopro. Em relação ao trombone em questão, não existe nenhuma publicação que possa ser utilizada por professores dessa área para ensinar o jovem trombonista. Dessa forma, a pesquisa foi aberta primeiramente a todos os instrumentos, incluindo os instrumentos de cordas, percussivos e sopros, com objetivo de criar posteriormente um método único que permita o ensino da improvisação para os trombonistas utilizando padrões rítmicos brasileiros com acompanhamento de instrumentos de harmonia.

Palavras-chave: Trombone. Improvisação Métodos. Música Popular Brasileira.

Abstract: This article's main objective is to understand how improvisation is taught in Brazil, focusing on the trombone. To this end, exploratory research was carried out with data collection from different bibliographic sources, in addition to a survey carried out with improvisation teachers. As a result, it was found that the methodology used in Brazil is still that of American music, such as jazz and blues. Little has been done in relation to Brazilian genres and even less has been done on wind instruments. Regarding the trombone in question, there is no publication that can be used by teachers in this area to teach young trombonists. Thus, the research was initially open to all instruments, including string, percussive and wind instruments, with the aim of subsequently creating a unique method that allows the teaching of improvisation to trombonists using Brazilian rhythmic patterns accompanied by harmonic instruments.

Keywords: Trombone. Improvisation. Methods. Brazilian Popular Music.

2.1 INTRODUÇÃO

O ensino da música popular brasileira até meados da década de 1990 se deu de forma verbal e auditiva, ou seja, o conhecimento era passado do músico mais experiente para o jovem aprendiz de forma oral (VALENTE, 2018). O jovem músico aprendiz que tinha interesse em aprender a música popular e a improvisação também fazia uso de aulas particulares e frequentava apresentações para ouvir os seus mestres tocando ao vivo, tudo de forma aural. Não existiam métodos escritos sobre o tema. Os primeiros livros surgiram na década de 1990 (FARIA, 1990). As publicações da época são voltadas a todos os instrumentos em geral, não especificamente para instrumentos de sopro.

A improvisação tem como ideia principal recriar a melodia originalmente escrita pelo autor de forma instantânea, no calor do momento, geralmente logo após a melodia ser apresentada, no caso da música popular moderna, como no jazz, choro e bossa nova, que seguem regras para o improviso, como cita Silva:

Improvisar em alguns casos, requer um obedecer a determinadas regras estabelecidas por padrões clássicos, como no caso do jazz tradicional, em outros casos é sinónimo de experimentação e descoberta, sendo posteriormente um caso raro de criatividade, ou seja, a criação de algo novo (SILVA, 2008, p. 6).

A improvisação existe na música há alguns séculos. Na Europa da Idade Média, quando a escrita musical ainda não havia sido desenvolvida, principalmente no que diz respeito à altura e duração das notas musicais, permitia-se combinar e modificar as músicas de forma verbal que então eram decoradas na sua forma final (IAZZETA, 2001; MARTIN, 2001; NACHMANOVITCH, 1993). Compor, improvisar e executar eram atributos comuns aos músicos. A partir do avanço da escrita musical, a improvisação foi perdendo espaço na música, pois já era possível escrever na partitura as notações que outrora eram decoradas ou improvisadas. Alguns autores escrevem em suas obras que a improvisação começa a desaparecer a partir da evolução da notação musical (IAZZETA, 2001; MARTIN, 2001; NACHMANOVITCH, 1993).

A partir do período barroco, mesmo com a escrita musical avançada, a improvisação ainda foi muito utilizada. Desta vez não por causa da escrita musical, mas por que no barroco a improvisação era amplamente utilizada pelos músicos como parte do estilo musical e pela tradição oral que ainda fazia parte do cotidiano musical. Em sua época, já no final do barroco, J.S. Bach era um exímio improvisador (GALWAY, 1987 *apud* LIMA, 2009). Conhecemos sua obra escrita através de suas partituras, mas depoimentos de seus contemporâneos atestam a qualidade que o compositor possuía (GALWAY, 1987 *apud* LIMA, 2009).

A música tinha um valor muito mais efêmero para as gerações passadas; regra geral, não se pensava que fosse importante preservar as obras musicais para a posteridade, pois uma vez executadas, elas teriam cumprido sua missão e seriam substituídas por música mais recente (supostamente melhor). O grande respeito pela música do passado é, em larga medida, um fenómeno do século XX. É provável que algumas das mais belas obras de Bach não tenham sequer sido escritas - seus contemporâneos consideravam-no insuperável como improvisador no teclado, tocando excelente música de improviso, sem qualquer preparação. Dizia-se que se Bach entrasse numa igreja quando o organista estivesse tocando o tema de uma fuga improvisada, era capaz de dizer instantaneamente quais os artifícios da técnica de fuga que podiam ou não ser aplicados ao tema e ficava maliciosamente deleitado se o executante ignorava o que era possível como quando ele tentava o impossível e falhava. (GALWAY, 1987, pagina 77, *apud* LIMA, 2009).

A atuação deste pesquisador como professor de trombone e improvisador no meio musical trouxe vários questionamentos, tais como: como é realizado o ensino de improvisação para trombonistas no Brasil? Qual o material didático é utilizado nas aulas por professores de improvisação?

Uma revisão de literatura inicial apontou para uma grande lacuna de metodologias e materiais didáticos específicos para o ensino de improvisação para trombonistas no Brasil. Diante disso, optamos que este trabalho tivesse como objetivo principal investigar quais metodologias e materiais didáticos são empregados por professores de instrumentos de sopro no Brasil. Após essa investigação, e como objetivo secundário, a proposta deste trabalho foi apresentar caminhos para o ensino de improvisação para trombonistas no Brasil, que tenham como base os gêneros musicais brasileiros.

A pesquisa justifica-se pelo fato de que o material utilizado (livros e áudios) tem sido baseado na música americana, o jazz e blues (VALENTE, 2018). A demanda para um material didático e novas metodologias de ensino tem aumentado substancialmente nas escolas brasileiras de música. A atuação deste pesquisador como professor de trombone há quinze anos na EMESP e no Conservatório de Guarulhos desde 2006, aponta para o fato de que é cada vez maior o número de músicos que, ao ingressar nessas instituições, buscam a aprendizagem da improvisação.

A investigação e as possíveis propostas de metodologias e materiais didáticos novos que tratam de improvisação no Brasil podem contribuir bastante com o desenvolvimento do ensino do trombone, assim como de instrumentos de sopro, no Brasil.

2.2 REVISÃO DE LITERATURA

Os trabalhos publicados no Brasil sobre improvisação com gêneros brasileiros ainda são poucos se levarmos em conta a quantidade de gêneros musicais existentes no país. Um dos primeiros trabalhos publicados no Brasil é o livro de Nelson Faria *A arte da Improvisação: Para todos os instrumentos* (FARIA, 1991). Neste livro, o autor descreve passo a passo como o aluno iniciante deve estudar as escalas e arpejos do campo tonal maior e menor e algumas progressões harmônicas diatônicas, bem como alguns padrões de escalas para serem utilizadas como material diatônico na improvisação. Esses padrões estão dispostos no livro como colcheias simples e o autor não descreve como devem ser executados, nem os dispõe em padrões rítmicos alternados. O livro fornece um CD com acompanhamento de instrumentos de base (guitarra, bateria e contrabaixo) para vários gêneros musicais incluindo: jazz, samba, bossa-nova e baião. Na segunda parte, o autor acrescenta progressões harmônicas já com o uso

de dominantes secundárias e opções de escalas (pentatônica, dominante, tons inteiros, alterada) sobre várias progressões encontradas no jazz e na música brasileira.

Outro trabalho importante sobre o assunto improvisação com padrões ritmos brasileiros é o livro *Samba de Rua, estudos didáticos para composição, improvisação e execução do Samba* (GALANTE, 2021). Neste, o autor narra uma breve história da música brasileira desde antes do descobrimento até os dias de hoje, passando pelas modificações e ramificações do samba. Na segunda parte, o autor dispõe vários padrões rítmicos do samba, e suas combinações possíveis em escalas maiores e menores, bem como em acordes do campo tonal maior e menor. O autor também apresenta alguns padrões de jazz mais conhecidos e os transforma em padrões variados de samba. Ao final do livro, encontramos algumas composições ritmo-melódicas do autor se utilizando de todo o material disponibilizado anteriormente no livro.

Há também o livro analisado *Linguagem Rítmica e melódica dos Ritmos Brasileiros: Baião, Jongo e Maracatu* (MARQUES, 2018). Neste, o autor narra uma breve história dos três gêneros musicais e dispõe uma lista dos principais compositores e intérpretes de cada gênero. Separa vários capítulos de cada gênero para explicar as partes rítmicas dos instrumentos utilizados em cada gênero, bem como suas partes melódicas e harmônicas, exemplificando o acompanhamento de cada instrumento de base (piano, guitarra, contrabaixo, bateria e percussão). Ainda acrescenta exemplos de linhas melódicas e tipos de solos e improviso para cada gênero. Todos os exemplos vêm acompanhados de links do YouTube para que o leitor possa ouvir e até tocar junto. Dos trabalhos americanos sobre improvisação com instrumentos de sopro pesquisados, temos primeiramente o livro *Jazz Basics, The Fundamentals of improvisation for the young musician*³⁷ (BLAIR, 2004). Neste, o autor descreve primeiramente que o jazz é uma língua aural e que não basta saber ler a música, mas sim interpretá-la de forma correta e que, para tal, é preciso ouvir e repetir, da mesma forma como se aprende uma língua nova. Na parte prática, o livro utiliza algumas escalas do campo tonal maior dos modos jônio, dórico e mixolídio de algumas tonalidades, numera cada nota de cada escala, cria variações rítmicas com as escalas, exemplifica o uso das cifras, cria melodias e incentiva o aluno a repetir os áudios fornecidos.

Autor bem conhecido no mundo do jazz e da improvisação, Jamey Aebersold lançou em 1967 sua primeira versão de “How to play jazz and improvise, volume 1” (AEBERSOLD, 1967). O autor, pioneiro na arte do ensino da improvisação, criou esse método que foi copiado por muitos outros autores. Desde 1967, vem se dedicando a esse tema e já tem mais de 100

³⁷ “Básicos do Jazz, os fundamentos da improvisação para o jovem músico”.

volumes publicados com acompanhamento para praticamente todas as músicas do jazz e até da bossa-nova. Inicia-se com os arpejos e escalas do campo tonal maior e menor, todos executados com acompanhamento de uma base (piano, contrabaixo e bateria), e instrui o aluno a numerar os graus de cada escala (ex.: 1, 3, 5). Em outros volumes, o autor explora as formas mais executadas na música popular mundial, como II-V7, II-V7-I, formas de Blues, blues menor e *rhythm and changes*, inclusive criando um álbum específico para cada assunto. Aebersold criou álbuns com acompanhamento para vários gêneros musicais, como dixieland, salsa, swing, bebop cool jazz, e um álbum dedicado à bossa-nova. Também criou vários álbuns dedicados a compositores: Miles Davis, Charlie Parker, John Coltrane, Wayne Shorter, Woody Shaw, Duke Ellington e Count Basie, entre outros. Há muitos anos, o autor ainda mantém um curso de férias dedicado ao ensino da improvisação e do jazz na Universidade de Louisville no Kentucky, EUA. Esse curso acontece todo ano no mês de julho.

2.3 Metodologia

A pesquisa realizada neste trabalho pode ser considerada como exploratória. A pesquisa exploratória pode ser assim definida:

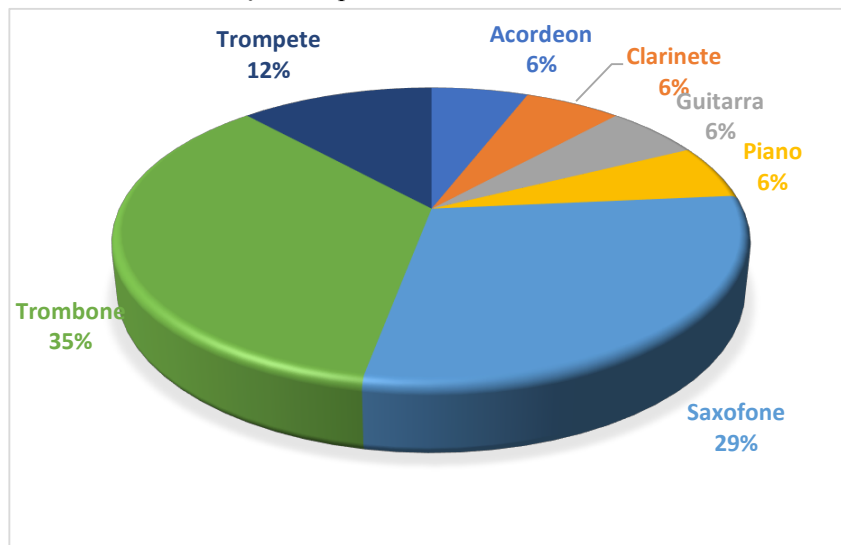
tem a finalidade de ampliar o conhecimento a respeito de um determinado fenômeno. Segundo o autor, esse tipo de pesquisa, aparentemente simples, explora a realidade buscando maior conhecimento, para depois planejar uma pesquisa descritiva. (GIL, 2007, p.41).

Quanto aos seus procedimentos, a pesquisa pode ser considerada como bibliográfica e de levantamento – bibliográfica, porque foi realizada uma investigação em livros, teses, dissertações e periódicos sobre o tema. Para o levantamento, realizamos um questionário com 20 professores de música que ensinam improvisação, nove atuantes na Escola EMESP e nove de relação profissional com o autor. O critério de escolha foi: Docente de improvisação. Após assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido, os passos do levantamento realizado entre os dias 10 e 18 de novembro de 2022 foram:

1. Elaboração de questionário utilizando a plataforma Google Forms (encontradas no apêndice A);
2. Contato inicial com 20 professores;
3. Respostas obtidas de 18 professores; e
4. Análise das respostas.

Foram incluídas perguntas objetivas e discursivas, e distribuídas para 18 professores com média de idade entre 34 e 55 anos, sendo 9 professores da EMESP, 4 músicos da Orquestra Jazz Sinfônica Brasil, 2 professores da Escola Municipal de Música de São Paulo, 1 da Faculdade Santa Marcelina, 1 da Faculdade Souza Lima em São Paulo e 3 professores que ministram aulas particulares.

Este grupo é composto de 6 (35%) trombonistas, 5 (29%) saxofonistas, 2 (12%) trompetistas, 1 (6%) acordeonista, 1 (6%) clarinetista, 1 (6%) guitarrista e 1 (6%) pianista (Figura 22).

Gráfico 1 – Distribuição de tipos de instrumentos

Fonte: elaboração do autor.

2.4 RESULTADOS

Segundo a pesquisa, a maioria dos professores (47%) aprendeu a improvisar de forma autodidata e 35% com professores particulares. Apenas dois professores tiveram seu aprendizado de improvisação em escolas de música e um na igreja (Figura 23). A maioria dos professores teve seu início de estudos de improvisação com ritmos brasileiros e jazz, sem utilização de livros específicos.

Gráfico 2 – Tipos de Aprendizado

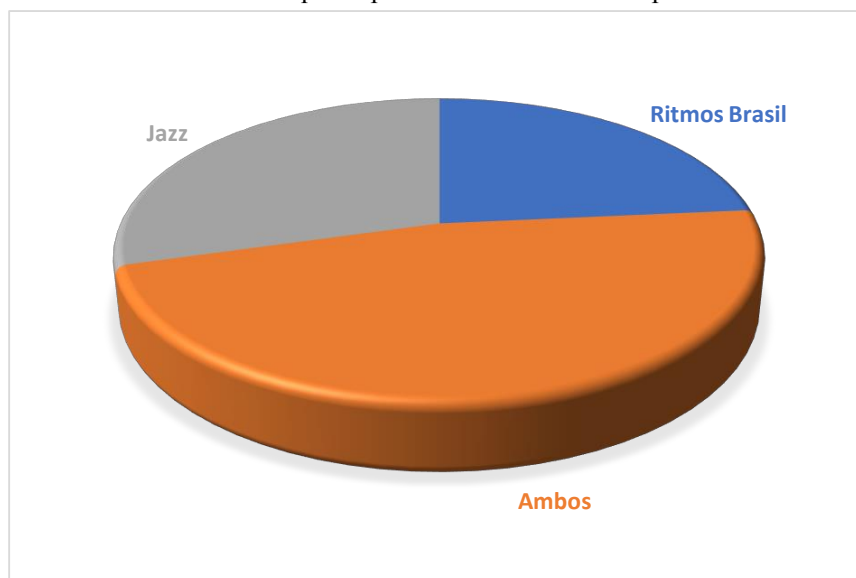
Fonte: elaboração do autor.

Em relação ao uso de gêneros brasileiros para o ensino da improvisação, o samba e a bossa-nova foram os mais citados, entretanto gêneros nordestinos como o forró e o baião foram

citados como estilos que favorecem o início do ensino da improvisação, por terem andamentos mais lentos e estrutura harmônica mais fácil (Figura 24).

O material pedagógico mais citado pelos participantes da pesquisa para o aprendizado da improvisação é o Jamey Aebersold, sendo que somente dois professores citaram literatura brasileira, incluindo o livro de improvisação de Nelson Faria.

Gráfico 3 – Gêneros em que os professores tiveram seu aprendizado



Fonte: elaboração do autor.

2.5 MÉTODOS DE IMPROVISACÃO: UMA REVISÃO COMPARATIVA

Ao proceder uma revisão comparativa entre quatro métodos de improvisação (um americano, dois recém lançados no mercado e um lançado na década de 90 e citados neste trabalho), o autor, tem como o singular intuito desenvolver um método brasileiro exclusivo para o trombone popular. Não existe a intenção de escolher o melhor ou julgar o porquê das características de cada um dos trabalhos. Respeitamos a criação de cada autor, com suas características e ferramentas à disposição de cada um na época que os trabalhos foram criados. Atualmente, os equipamentos disponíveis tanto para gravação de áudio como de vídeo estão à disposição da maioria dos profissionais de música. É possível gravar um disco completo com vídeo e editar tudo de sua própria casa, sem a necessidade de alugar um estúdio de gravação. A divulgação das produções está mais fácil também, utilizando redes sociais como Instagram, YouTube e Facebook, bem como as companhias de streaming permitem que os músicos vendam seus discos e gravações, sem a necessidade das grandes gravadoras. Por isso, há a necessidade de comparar os métodos, para que possamos construir um método que se utilize

de características de trabalhos já publicados, mas que também tenha ferramentas mais modernas como áudio e vídeo, por exemplo. Todas as produções, discos de músicos e artistas nos dias atuais, contemplam o áudio e o vídeo. Os CDs físicos também não estão sendo mais produzidos (ou estão sendo, em menor escala). Ao invés disso, criam-se links ou códigos QR para divulgar e distribuir os trabalhos. Os métodos criados para músicos também seguem a mesma tendência.

Os métodos escolhidos são Jamey Aebersold (1967), Nelson Faria (1991), André Marques (2018) e Gerson Galante (2021). Criamos um quadro comparativo com o intuito de sermos o mais justo e não tendencioso possível (Quadro 1).

Quadro 1 – Quadro comparativo entre quatro métodos

Métodos	Origem	Áudio	Áudios Ritmos Brasileiros	Escalas células rítmicas brasileiras	Vídeo descritivo	Arpeggios células rítmicas brasileiras	Melodias originais	Roteiro de Estudos
Jamey Aebersold	EUA	sim	não	não	não	não	não	sim
Gerson galante	Brasil	não	não	sim	não	não	sim	nao
Andre Marques	Brasil	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Nelson Faria	Brasil	sim	sim	não	não	não	sim	não

Fonte: elaboração do autor.

2.6 DISCUSSÃO

De acordo com a pesquisa feita em repositórios de universidades e pelo levantamento com os profissionais da área, fica claro e evidente que o ensino da improvisação no Brasil ainda se dá por meio do ensino de aulas particulares e pela curiosidade e busca dos músicos que desejam se desenvolver nessa área. A partir da metade do século XX, esse cenário começou a mudar com a inserção de cursos de música popular em universidades e escolas de música, mas de maneira geral o ensino não é institucionalizado, como afirma Faria (1991):

Antes de ir para os EUA eu procurei diversos professores no Brasil, bons improvisadores, que pudessem me ensinar a improvisar. Na verdade, em sua totalidade, os professores que procurei, apesar de excelentes músicos, não tinham uma boa didática para ensinar este assunto, e na maioria dos casos, acredito, nem eles mesmos sabiam como aprenderam essa matéria. Acredito que todos vinham da escola da prática, onde se aprende com os próprios erros. (FARIA, 1991, *apud* GUERZONI, 2014, p.16).

Por outro lado, e ainda se tratando de como os músicos aprendem a improvisação no Brasil de forma autodidata, ouvindo discos e “tirando” as músicas de ouvido, frequentando shows e gravando os solos. Nos Estados Unidos e Reino Unido, os músicos agregaram a essa característica de “tirar” músicas de ouvido uma vasta literatura que, hoje em dia, existe à disposição dos estudiosos como afirma Valente (2018):

A improvisação sempre existiu na música brasileira em várias épocas e estilos, sempre com variações, tanto no que se refere ao grau de liberdade quanto à importância destas improvisações dentro do contexto geral da obra. Apesar de ser um procedimento importante dentro da criação musical brasileira, ainda é pouco considerado pela musicologia nacional. Por serem relativamente recentes os estudos nesta área, existem poucas obras referentes a ele. Grande parte do material didático que temos disponível para o estudo da improvisação se refere à música americana, mais especificamente ao jazz, sendo poucos os livros dedicados à música brasileira. O mercado americano de livros didáticos que se voltam para improvisação é vasto, provavelmente este deva ser um dos motivos da grande influência da improvisação jazzística dentro da música brasileira. Tendo em vista essa insuficiência de pesquisas e materiais de estudo, aqueles que queiram se aprimorar na linguagem do choro e na improvisação, voltam-se necessariamente aos discos ou aos próprios músicos para construir seu aprendizado. (VALENTE, 2018, p.282).

2.7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da relevância mundial que a música brasileira tem, poucos estudos tem se dedicado a compreender como os músicos do Brasil aprendem o seu ofício. Até meados do século XX, a música popular tinha pouco espaço nas escolas e universidades. Alguns músicos viajavam aos Estados Unidos para aprender o jazz e como as escolas americanas ensinavam e utilizar a mesma metodologia aprendida lá, para ensinar música brasileira aqui no nosso país. A forma como ensinam os arpejos, dividem o campo harmônico e os acordes, utilizam

playbacks e acompanhamentos para melhor improvisar. Aqui no Brasil na área de instrumentos de sopro, fica evidente uma lacuna grande no ensino da música brasileira, sobretudo no ensino da improvisação. O trombone, objeto do meu estudo, onde temos grandes nomes do passado como Nelsinho do trombone (1927-1996), Maciel do Trombone (1927-2011), Raul de Barros (1915-2009), Astor Silva (1922-1968), Zé da Velha (1942-) e Raul de Souza (1934-2021), entre outros e que tem grande relevância na música brasileira.

Como vimos neste trabalho, não existem métodos para aprender a tocar e improvisar na Música Brasileira. Então, como os grandes mestres aprenderam sua arte? Será que se tivéssemos uma escola brasileira de trombone popular não teríamos mais músicos e trombonistas tocando e improvisando com os gêneros musicais Brasileiros no país? Creio que teríamos!

Minha proposta, após a realização desta pesquisa, consiste em desenvolver no decorrer do Mestrado profissional da UFBA, uma proposta de material didático tendo como base a literatura e minha experiência empírica. Nas escolas brasileiras de música, existe uma crescente demanda por material que auxilie o trombonista que inicia na improvisação não apenas a interpretar a música brasileira como a improvisar também. Isto é possível através de uma criação de exercícios específicos. Desde o início do método o aluno estará executando as escalas, arpejos, formas e melodias com figuras e acompanhamento de gêneros musicais brasileiros.

É natural que com o tempo de estudo e prática, o aluno desenvolva nos seus improvisos uma linguagem brasileira pela absorção dessa prática.

2.8 REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. **How to play jazz and improvise**. New Albany, IN, USA: Jamey Aebersold Editions, 1967.

BLAIR, Peter. **The fundamentals of improvisation for the young musician**, grades 7-9. Dayton, OH, USA: Heritage Jazz Works, 2004.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação**, para todos os instrumentos. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1991.

GALANTE, Gerson. **Samba de Rua**, Estudos didáticos para composição, improvisação e execução do Samba. São Paulo: Samba Press, 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

IAZZETA, Fernando. Reflexões sobre a música e o meio. In: XIII encontro Nacional da ANPPOM, Belo Horizonte, 2001.

LIMA, Sonia Albano de. **Performance e interpretação musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006.

MARQUES, André. **Linguagem Rítmica e melódica dos Ritmos Brasileiros**; Baião, Jongo, Maracatu, volume 1. Sorocaba, SP: Editora Independente, 2018.

MARTIN, Elisa Ramos. *La polifonia at ritmo de Notre Dame*. Paris marcando estilo. Disponível em: <http://www.filomusica.com/filo22/eli.html>. Acesso em: 8 mar. 2009.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

SILVA, Levi Leonido da. A Improvisação Musical. **Sinfonia Virtual**, No. 0006, Jan. 2008.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro, história e reflexão. **DaPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 281-292, 2018.

2.9 APÊNDICES

Apêndice A

Pesquisa sobre o ensino da Improvisação

Ao responder este questionário, estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado " Improviso para Trombonistas Iniciantes" tem como objetivo compreender o Universo do ensino da Improvisação no Brasil. O presente questionário faz parte da pesquisa desenvolvida pelo discente Silvio Giannetti através do Curso de Mestrado em Música (Linha Educação Musical- do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), orientado pelo Dr. Lélío Alves.

Assim, autorizo a veiculação dos meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir data a qual enviei as respostas do questionário.

Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

Público-Alvo: professores EMESP e músicos que atuam como improvisadores

DATA FINAL DO QUESTIONÁRIO: 14 DE NOVEMBRO

Dúvidas ou questões sobre a pesquisa, entrar em contato através de e-mail:
sgiannet@gmail.com
Whatsapp: 11-98158-6479

SILVIO GIANNETTI

Mestrando em Música pela UFBA e Professor de trombone da Emesp e Conservatório de Guarulhos.

- 1) Nome Completo
- 2) Instrumento
- 3) Idade
- 4) Onde atua profissionalmente?
- 5) Como foi seu inicio na improvisação? Escola de musica? Professor particular? Auto-didata?

- 6) Quais foram os livros ou métodos mais usados no seu processo de estudo?
- 7) No início dos seus estudos de improvisação teve contato com ritmos Brasileiros? Ou apenas jazz?
- 8) Como você ensina o jovem músico a improvisar? Você usa células rítmicas Brasileiras?
- 9) Quais gêneros Brasileiros você mais ensina ao lecionar Improvisação em suas aulas?
- 10) Indique se possível qual material pedagógico que considere importante para alguém iniciando na improvisação.



TROMBONE BRASILEIRO

Guia para primeiros estudos de improvisação

Por Silvio Giannetti

TROMBONE BRASILEIRO

GUIA PARA PRIMEIROS
ESTUDOS DE IMPROVISAÇÃO

SILVIO GIANNETTI

SUMÁRIO

6

Introdução

Trombonistas Brasileiros

11

1. Primeiros exercícios

1.1. Articulação 1, 2 e 3

1.2. Sugestão de estudo e prática

13

2. Escalas Sincopadas

2.1. Maiores - I grau

2.1.1. Sugestão de prática

2.1.2. Outros exemplos de como praticar as escalas

2.1.3. Exemplos

2.2. Maiores - IV e V graus

2.2.1. IV grau: Lídio

2.2.2. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do IV grau

2.3. Maiores - V grau: Mixolídio

2.3.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do V grau

2.4. Menores - II grau: Dórico

2.4.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do II grau

2.5. Menores - III grau: Frígio

2.5.1 Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do III grau

2.6. Menores - VI grau: Eólio

2.6.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do VI grau

2.7. Meio diminuto - VII grau: Locrio

2.7.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do VII grau

27

3. Arpejos

3.1. Tríades Maiores

3.1.1. Sugestão de prática

3.1.2. Outros exemplos de Arpejos Maiores

3.2. Tríades Menores

- 3.2.1. Sugestão de prática
- 3.2.2. Outros exemplos de Arpejos Menores

3.3. Tríades Diminutas

- 3.3.1. Sugestão de prática
- 3.3.2. Outros exemplos de Arpejos Diminutos

3.4. Sobreposição de Tríades

3.5. Tétrades Maiores

- 3.5.1. Sugestão de prática
- 3.5.2. Outros exemplos de Tétrades Maiores

3.6. Tétrades Menores

- 3.6.1. Sugestão de prática

3.7. Tétrades Meio Diminutas

- 3.7.1. Sugestão de prática
- 3.7.2. Outros exemplos de Tétrades Meio Diminutas

3.8. Sobreposição de Tétrades

40

4. Juntando Escalas com Arpejos

4.1. Praticando com acompanhamento - Acordes Maiores com 7ª Maior (Maj7)

- 4.1.1. Sugestão de prática

4.2. Praticando com acompanhamento - Acordes Menores com 7ª Menor (m7)

- 4.2.1. Sugestão de prática

4.3. Praticando com Acompanhamento - Acordes Maiores com 7ª Menor (m7)

- 4.3.1. Sugestão de prática

4.4. Praticando com Acompanhamento - Acordes Meio Diminutos (ø)

- 4.4.1. Sugestão de prática

45

5. Formas

5.1. II-V

- 5.1.1. Sugestão de prática

5.2. II-V-I

5.2.1. Sugestão de prática

5.3. Forma Samba

5.3.1. Sugestão de prática

5.4. Forma Baião

5.4.1. Sugestão de prática

5.5. Baião escala mixolidio 4#

5.5.1. Sugestão de prática

5.6. Forma Ijexa

5.6.1. Sugestão de prática

60

6. Notas alvo (Target note)

6.1. Sugestão de prática

62

7. Melodias

7.1. Sugestão de prática

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço ao Pai Celestial pela vida e pelo dom da música. À minha esposa e aos meus filhos, pelo apoio e encorajamento nesta empreitada. À minha mãe, cuja influência musical permitiu que eu seguisse o caminho da música. Ao Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva, meu orientador e um verdadeiro mestre em todos os sentidos da palavra. Agradeço também ao PPGPROM e aos professores da UFBA pelo excelente trabalho.

Além disso, sou profundamente grato aos amigos músicos que me ajudaram a gravar os áudios deste método: Dino Barioni (Guitarra), Ramon Montagner (Bateria), João Cristal (Piano) e Roberto Carvalho (Baixo).

Biografia

Natural de São Paulo, Silvio Giannetti foi criado na África do Sul até os 12 anos de idade. Ao retornar ao Brasil, começou a tocar na banda marcial de sua escola. Com formação erudita e popular, graduou-se Bacharel pela Faculdade Mozarteum (SP), realizou pós-graduação na Universidade de Houston (Texas) e obteve mestrado na UFBA. Silvio estudou improvisação com Dr. Woody Witt e Frank Herzberg, seguindo o método Berklee. No Brasil, tocou e gravou com vários grupos de música popular brasileira e big bands. Em 2016, lançou seu disco "Sambas e Choros" nos EUA, liderou seu próprio grupo de música latina chamado "The Brazucas" e colaborou com artistas latinos e big bands americanas. Atualmente, é professor de trombone popular e improvisação na música brasileira na EMESP, professor de Low Brass no Conservatório Musical de Guarulhos, SP, e trombonista na Speaking Big Band.

Introdução


Apresento a vocês, trombonistas, este livro, resultado de uma longa carreira como músico e professor de trombone, desenvolvido durante o curso de *Mestrado Profissional da UFBA* no período de 2022-2023. O objetivo deste livro é preencher uma lacuna existente no ensino do improviso na música brasileira no trombone. Não visa substituir nenhum outro livro já escrito para trombone; trata-se apenas de uma contribuição para o entendimento e prática dos gêneros e células rítmicas brasileiras que podem ser usadas na improvisação.

De imediato, apresento uma lista dos trombonistas brasileiros mais influentes da música popular dos séculos XX e XXI, juntamente com suas gravações. Na seção prática, oferecemos exercícios de articulação, escalas variadas, arpejos e melodias que utilizam células rítmicas presentes em gêneros musicais brasileiros, como Samba, Baião e Ijexá, em sua maioria. Todos os exercícios e melodias vêm acompanhados de playbacks que fornecem bases rítmicas e harmônicas. Alguns têm andamentos mais lentos, enquanto outros mantêm o andamento esperado para a execução. Dessa forma, o trombonista pode ouvir a articulação de cada exercício e tocar junto com a base. Em todos os exercícios, apresentamos um roteiro de estudo para que o aluno possa se organizar de maneira eficiente e, com prática constante, desenvolver sua própria rotina de estudo. Na seção das formas e cadências, propomos algumas das formas mais comuns da música popular brasileira, permitindo que o aluno se familiarize com as estruturas e progressões mais frequentemente utilizadas.

Na parte final, compus algumas melodias de gêneros brasileiros variados, incorporando todas as formas rítmicas e cadências apresentadas nas primeiras partes do livro. Além disso, forneci um roteiro de estudos que orienta o leitor sobre como praticar, memorizar e improvisar em qualquer música.

Importante!

Este livro é destinado a trombonistas iniciantes na improvisação. É sugerido que o aluno tenha um nível técnico intermediário e que possa:

- 1- Articular colcheias no andamento (BPM) 74 com facilidade.
- 2- Tocar escalas maiores.
- 3- Tocar a extensão  com facilidade.

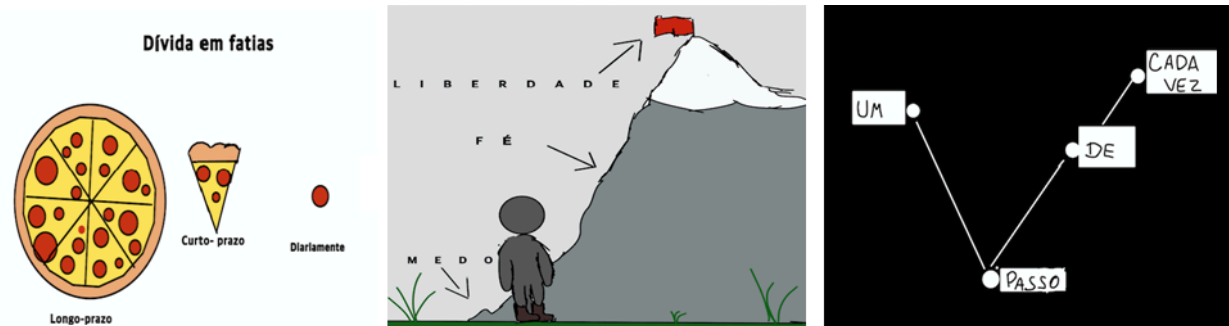
Como praticar com esse livro

O mundo não foi criado em um dia!

Em uma era de mídias digitais e smartphones ultra rápidos, é fundamental ter cautela em relação à velocidade dos estudos. O aprendizado da música, especialmente do trombone, requer tempo. O corpo precisa de tempo para assimilar novas informações, e isso geralmente não acontece na velocidade desejada. Portanto, seja paciente! Recomendo dedicar de 10 a 20 minutos por dia para estudar cada seção deste livro e, à medida que você assimila as informações, aumentar gradualmente esse tempo. Novas informações frequentemente demandam um período para serem absorvidas pela mente.

Além disso, sugiro adotar uma prática disciplinada, mesmo que seja apenas por uma hora por dia. Seu corpo aprende de maneira mais eficaz dessa forma, em comparação a estudar intensivamente em um único dia e, depois, passar vários dias sem praticar. Fazer isso apenas resultará em desperdício de energia e tempo. Outro aspecto importante para quem deseja aprender a improvisar é desenvolver a habilidade de tocar de ouvido, ou seja, ouvir uma melodia e tocá-la no trombone. Comece com melodias simples, como "Parabéns a Você". Você consegue tocar essa melodia em diferentes tonalidades? Ao fazer isso, você estará treinando o seu ouvido musical.

Em seguida, continue com melodias que já estejam em sua mente. Na seção das formas deste livro, forneci alguns exemplos de improvisos que o estudante deve tocar em todas as tonalidades. Além disso, solos de trombonistas renomados podem auxiliar no aprimoramento da técnica, desenvolvimento do ouvido musical e da memória. Lembre-se, o céu é o limite!



Trombonistas Brasileiros

O trombone na música popular brasileira tem uma história rica e significativa. É de extrema importância para nós, trombonistas, conhecer essa história, ouvir e tocar junto com os trombonistas do passado e atuais, pois isso nos fornece uma base sólida sobre de onde viemos e como estamos evoluindo. Para esse fim, compilei a seguinte lista de trombonistas mais influentes dos séculos XX e XXI que consegui identificar. Embora esta lista possa não estar completa, sinceramente espero não ter esquecido ninguém.

- **Manoel Araújo:**
 - "Um Trombone no Samba" (1962)
 - "Visita Musical" (Irmãos Araújo) (1959)
- **Raul de Barros:**
 - "Brasil Trombone" (1975)
 - "Ginga de Gafieira" (1957)
 - "O Som da Gafieira" (1979)

- "O Trombone de Ouro" (1983)
- "O Máximo em Trombone" (1963)
- "Sonho e Animação em Ritmo de Dança" (1960)
- "Hoje Tem Baile com Raul de Barros" (1959)
- "Raul de Barros Toca para Dançar" (1956)
- "Raul de Barros com Seu Trombone Romântico" (1955)
- **Nelsinho do Trombone:**
 - "Magia do Samba" (1958)
 - "Candinho na Interpretação de Nelsinho" (1979)
 - "Nelsinho e Seus Trombones" (1963)
 - "A Bossa do Samba" (1960)
- **Zé da Velha:**
 - "Só Gafeira" (1995)
 - "Só Pixinguinha" (2006)
 - "Tudo Dança" (1999)
 - "Samba Instrumental" (2003)
 - "Choro na Praça" (1977)
 - "Ouro e Prata" (2011)
 - "Brasil Instrumental" (1985)
 - "Chorando Baixinho" (1979)
- **Raul de Souza:**
 - "A Vontade Mesmo" (1965)
 - "Os Cobras" (1966)
 - "International Hot" (1968)
 - "Colours" (1974)
 - "Sweet Lucy" (1977)
 - "Don'tAskMy Neighbours" (1978)
 - "Till Tomorrow Comes" (1979)
 - "Viva Volta" (1986)
 - "20 Preferidas" (1986)
 - "Rio" (1998)
 - "No Palco" (1998)
 - "Elixir" (2005)
 - "Jazzmim" (2006)
 - "Soul andCreation" (2008)
 - "Bossa Eterna" (2008)

- "O Universo Musical de Raul de Souza" (2012)
- "Voila" (2012)
- "Brazilian Jazz Samba" (2016)
- "Jobim's Tribute" (2018)
- "Blue Voyage" (2018)
- "Curitiba 58" (2020)
- "Sergio Mendes e Grupo Bossa Rio" (1964)
- **Edison Maciel:**
 - "Projeto Trindade" (1988)
 - "Édison Machado e Samba Novo" (1964)
 - "Sérgio Mendes e Bossa Rio Som Nove" (1963)
 - "Maciel na Gafieira" (1960)
 - "Na Cadência do Samba" (1957)
 - "Ed Maciel e Sua Orquestra - Ponteio" (1988)
 - **Roberto Marques:**
 - "Trombone do Brasil"
 - "Quinteto Brasileiro de Metais"
 - "Mauro Jeronymo e Rio Samba Jazz"
 - **Zeca do Trombone:**
 - "Gafieira"
 - **Vittor Santos:**
 - "Renovando as Considerações"
 - "As Rosas Não Falam"
 - "Sem Compromisso"

1. Primeiros exercícios

1.1. Articulação 1, 2 e 3

Falando sobre a articulação no trombone na música brasileira, criei três exercícios simples de staccato para que você possa se familiarizar com esse aspecto fundamental. Esses exercícios são ideais para aquecer e despertar os músculos da língua, e você pode praticá-los em todas as tonalidades maiores, seguindo o exemplo na tonalidade de Dó maior e posteriormente aplicando a outras tonalidades.

Observe que na articulação do sincopado abaixo, a colcheia possui um ponto que indica que ela deve ser tocada de forma bem curta. Isso é crucial, pois, ao tocar a colcheia curta, cria-se uma separação acentuada entre a nota seguinte (semicolcheia), gerando o sincopado ideal para a música popular.

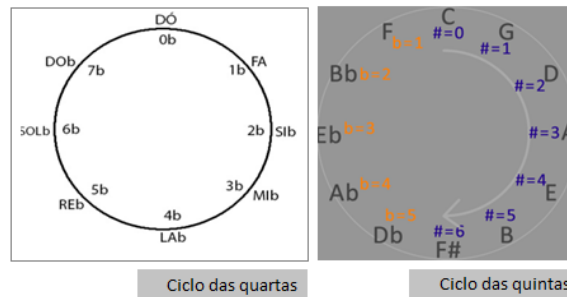


1.2. Sugestão de estudo e prática

- Assista ao vídeo e ouça atentamente como a articulação é tocada, procurando replicar o mesmo padrão.
- Tente tocar com um playback de percussão em todas as tonalidades, utilizando um playback exclusivamente de percussão. Recomendo o uso do aplicativo EBatuque, que oferece uma variedade de gêneros de batucadas em diversos andamentos, além de não incluir acompanhamento harmônico. O aplicativo é completo e permite mixar instrumentos, proporcionando uma experiência de prática versátil. Você pode ajustar o gênero e o andamento de acordo com suas preferências.

- Comece em um andamento mais lento e, à medida que se tornar mais confortável, aumente gradualmente a velocidade, sugerindo uma faixa de 70 a 100 BPM. Você pode usar um metrônomo ou o próprio aplicativo E Batuque, que permite ajustar o andamento. No entanto, lembre-se de que a ênfase deve ser na qualidade da execução, e não apenas na velocidade.
- Leia o primeiro exercício, mas é importante tentar tocar os outros nas tonalidades de ouvido. Varie entre os ciclos de quartas e quintas, alternando a cada dia entre eles, conforme demonstrado abaixo.
- Uma vez que tenha dominado o primeiro exercício em todas as tonalidades, avance para o segundo e terceiro exercícios. Intercale-os com base no dia da semana.
- Se sentir que está tocando todos os exercícios com facilidade, crie um estudo de articulação personalizado!

Dica do mestre: Considere aprender a tocar um instrumento de percussão. Ajuda muito!



$\text{♩} = 70$

6

$\text{♩} = 70$

9

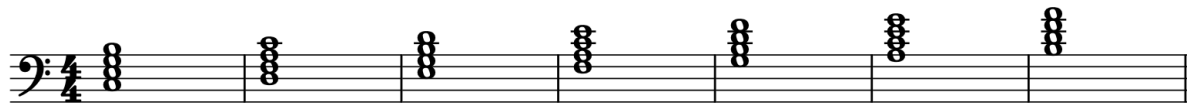
The musical exercises are written in bass clef, 2/4 time signature. The first exercise (measures 1-5) consists of eighth-note patterns. The second exercise (measures 6-8) features a mix of eighth and quarter notes. The third exercise (measures 9-12) includes a half note, quarter notes, and eighth notes.

2. Escalas Sincopadas

Vamos começar a praticar escalas no campo tonal maior, identificando as escalas dos modos gregos por nome e graus. Por exemplo, o I é Jônio, o II é Dórico, o III é Lídio, o IV é Frígio, o V é Mixolídio, o VI é Eólio e o VII é Lócrio. Abaixo, você encontrará um exemplo no campo tonal maior. Cada acorde possui sua escala correspondente, que está representada na segunda figura abaixo.

Tonalidade de Dó Maior:

Jonio	Dorico	Frigio	Lidio	Mixolidio	Eolio	Locrio
-------	--------	--------	-------	-----------	-------	--------



I Grau II Grau III Grau IV Grau V Grau VI Grau VII Grau

Aqui, fornecerei um exemplo das escalas de cada grau no campo tonal maior em Dó maior. Nesta seção, começaremos por estudar as escalas e acordes de cada grau em todas as tonalidades. Em seguida, abordaremos as "cadências", que consistem em sequências de alguns dos graus (acordes) e que formam a base harmônica das músicas.

Começaremos com as escalas dos graus I, IV e V, que correspondem a Jônio, Lídio e Mixolídio, respectivamente. Posteriormente, exploraremos as escalas dos graus menores II, III, VI, que são Dórico, Frígio e Eólio, e, por fim, abordaremos o VII grau diminuto.



I Grau II Grau III Grau IV grau V Grau VI Grau VII Grau

2.1. Maiores - I grau

Começamos esta seção com as escalas maiores do campo tonal nos graus I, IV e V. Cada escala apresenta um som distinto em tonalidades diferentes. Por exemplo, a escala de Dó Maior terá uma sonoridade diferente quando aplicada aos graus IV ou V, e assim por diante. O essencial é compreender o som de cada escala em sua posição correta no campo tonal.



2.1.1. Sugestão de prática

- Toque com o acompanhamento de playback (abra o QR Code) em todas as tonalidades. Cada tonalidade tem 16 compassos e começamos em Dó maior. Assista ao vídeo que acompanha o exercício para ouvir a articulação e procure tocar de forma semelhante.
- Comece em um andamento mais lento, por exemplo, 70 BPM, e à medida que fique mais confortável, aumente para um andamento mais rápido, como 90 BPM.
- Leia e decore a primeira escala, em seguida, tente tocar as escalas nas outras tonalidades maiores. O playback segue o ciclo das quartas.
- Quando se sentir à vontade com a execução das escalas em todas as tonalidades, crie e memorize uma frase curta usando o mesmo motivo rítmico e repita em todas as tonalidades, usando o playback. Aumente o comprimento das frases, começando com uma nota simples (por exemplo, a tônica, terça ou quinta) e repita essa nota em todas as tonalidades, mantendo o desenho rítmico. À medida que se tornar mais confortável, comece a intercalar as notas entre elas. Com isso, você estará começando a improvisar.
- Experimente improvisar livremente usando as notas de cada escala e divirta-se!

Dica do mestre: Cantar ajuda a memorizar as melodias e ritmos. Cante!

Escalas Sincopadas.

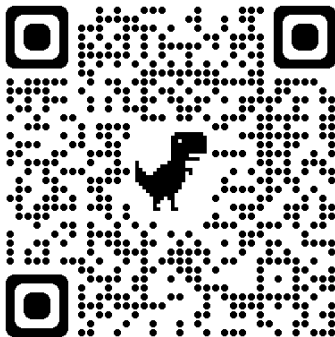
Silvio G.



2.1.2. Outros exemplos de como praticar as escalas

- Siga o mesmo roteiro de estudos da Escala Sincopada 1.
- Nesta prática, você explorará um exemplo de cada escala em um dia da semana.
- É sugerido que você varie entre tocar a escala subindo e descendo, ou crie variações adicionais.
- Lembre-se de que, após praticar, utilize o mesmo desenho rítmico para improvisar sobre cada tonalidade.

Dica do mestre: Improvisar é compor uma nova melodia, componha!



2.1.3. Exemplos

A1



Musical notation for example A1, consisting of two staves in bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a whole note. The second staff begins with a measure rest (7) and continues with eighth notes, ending with a double bar line.

A2



Musical notation for example A2, consisting of three staves in bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a measure rest (7) and continues with eighth notes, including a measure with a fermata. The third staff begins with a measure rest (14) and continues with eighth notes, ending with a double bar line.

A3



Musical notation for example A3, consisting of two staves in bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents, ending with a whole rest. The second staff begins with a measure rest (7) and continues with eighth notes with accents, ending with a double bar line.

A4

8

A5

9

A6

A7

A8

11

2.2. Maiores - IV e V graus

2.2.1. IV grau: Lídio

Tonalidade de C maior



Aqui, apresento um exemplo da escala do IV grau no campo tonal maior de C (Dó). Observe que o quarto grau da escala, que é B (Si), não é bemolizado, como ocorre na escala de F (Fá) maior do primeiro grau. Isso cria uma sonoridade diferente, que é frequentemente usada no gênero musical do baião. Veja o exemplo a seguir.

Tonalidade de C maior

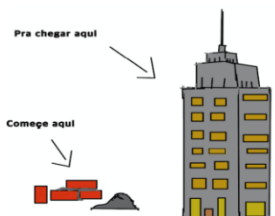


Seguir a mesma sugestão de prática da escala sincopada AI.

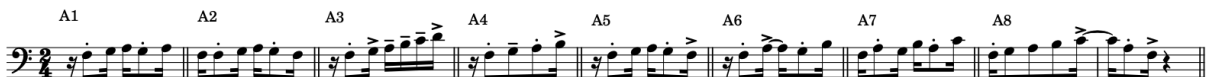


- Toque com o acompanhamento de playback (abra o QR Code) em todas as tonalidades. Cada tonalidade tem 16 compassos, e começamos em Dó maior.
- Assista ao vídeo que acompanha o exercício para ouvir a articulação e procure tocar de forma semelhante.
- Comece em um andamento mais lento, como 70 BPM, e, à medida que se sentir confortável, aumente para um andamento mais rápido, como 90 BPM.
- Leia e decore a primeira escala e, em seguida, tente tocá-la da mesma forma nas outras tonalidades maiores. O playback segue o ciclo das quartas.
- Quando se sentir à vontade com a execução das escalas em todas as tonalidades, crie e memorize uma frase curta usando o mesmo motivo rítmico e repita em todas as tonalidades com o acompanhamento de playback. Aumente o comprimento das frases para 2, 4, 6 e 8 compassos. Comece com uma nota simples, como a tônica, terça ou quinta, e repita essa nota em todas as tonalidades, mantendo o desenho rítmico. À medida que se tornar mais confortável, comece a intercalar as notas entre elas. Nesse ponto, você já estará praticando a improvisação.
- Experimente improvisar livremente usando as notas de cada escala e divirta-se!

Dica do mestre: um pouco por dia constrói a evolução a médio e longo prazo.



2.2.2. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do IV grau



2.3. Maiores - V grau: Mixolídio

Tonalidade de C maior



V grau

A seguir vemos um exemplo da escala do V grau do campo harmônico maior de C(do), a diferença aqui para o primeiro grau (Jônio) será na sétima nota da escala que é bemolizada, isto gera uma sonoridade diferente tanto da escala maior do I grau, quanto do IV grau, confira no quadro de escalas do campo harmônico maior. O mixolidio tem uma escala maior com o sétimo grau menor. Segue aqui um exemplo de mixolidio também usado no gênero Baião.

Tonalidade de C maior



V grau



tocar Sacima tb.

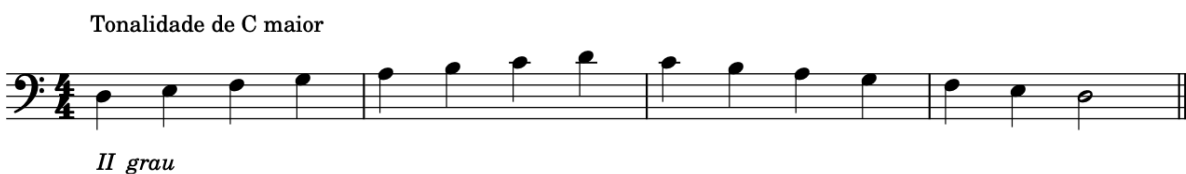


- Toque com o acompanhamento de playback (abra o QR Code) em todas as tonalidades. Lembre-se de que cada tonalidade tem 16 compassos, e começamos em Dó maior. Assista ao vídeo que acompanha o exercício para ouvir a articulação e tente tocar de forma semelhante.
- Comece em um andamento mais lento, como 70 BPM, e, à medida que se sentir confortável, aumente para um andamento mais rápido, como 90 BPM.
- Leia e decore a primeira escala e, em seguida, tente tocá-la da mesma forma nas outras tonalidades maiores. O playback segue o ciclo das quartas.
- Quando se sentir à vontade com a execução das escalas em todas as tonalidades, crie e memorize uma frase curta usando o mesmo motivo rítmico e repita em todas as tonalidades com o acompanhamento de playback. Aumente o comprimento das frases para 2, 4, 6 e 8 compassos. Comece com uma nota simples, como a tônica, terça ou quinta, e repita essa nota em todas as tonalidades, mantendo o desenho rítmico proposto. À medida que se tornar mais confortável, comece a intercalar as notas entre elas. Nesse ponto, você já estará praticando a improvisação.
- Experimente improvisar livremente utilizando as notas de cada escala e divirta-se!

2.3.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do V grau



2.4. Menores - II grau: Dórico



- Começamos a explorar as escalas menores com o II grau do campo harmônico, o Dórico.
- Pratique a escala usando o mesmo desenho rítmico das escalas A1 a A8 no modo Dórico.
- Uma opção é estudar um exemplo de cada escala em diferentes dias da semana.
- Você também pode experimentar subir a escala em um dia e descer no próximo, ou crie variações de prática.
- Lembre-se de que, após praticar as escalas, você pode usar o mesmo desenho rítmico para improvisar sobre cada tonalidade.

Dica do mestre: estude lentamente e cante junto para decorar o som de cada escala.

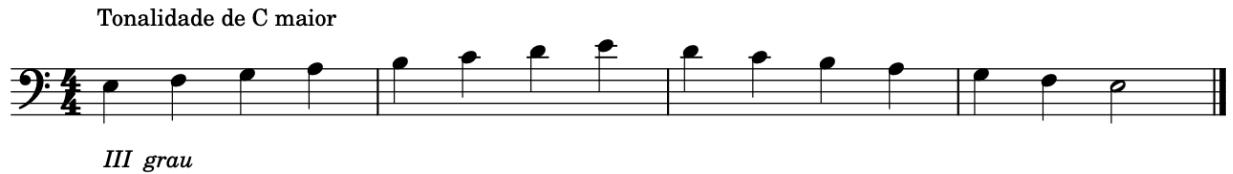
Seguir a mesma sugestão de prática da escala sincopada A1.



2.4.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do II grau:



2.5. Menores - III grau: Frígio



- Pratique a escala usando o mesmo desenho rítmico das escalas A1 a A8 no modo Frígio.
- Pratique em todas as tonalidades usando o ciclo das quartas, quintas ou cromático.
- Você pode estudar um exemplo de cada escala em diferentes dias da semana.
- Também é possível alternar entre subir e descer a escala em diferentes dias, ou crie variações de prática.
- Lembre-se de que, após praticar as escalas, você pode usar o mesmo desenho rítmico para improvisar sobre cada tonalidade.

Dica do mestre: deixe o celular de lado enquanto estuda!



Seguir a mesma sugestão de prática da escala sincopada A1.

2.5.1 Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do III grau



2.6. Menores - VI grau: Eólio

Tonalidade de C maior



VI grau

- Agora, exploramos as escalas menores com o VI grau do campo harmônico, o Eólio.
- Pratique a escala usando o mesmo desenho rítmico das escalas A1 a A8 no modo Eólio.
- Pratique em todas as tonalidades usando o ciclo das quartas, quintas ou cromático.
- Você pode estudar um exemplo de cada escala em diferentes dias da semana.
- Também é possível alternar entre subir e descer a escala em diferentes dias, ou crie variações de prática.
- Lembre-se de que, após praticar as escalas, você pode usar o mesmo desenho rítmico para improvisar sobre cada tonalidade.

2.6.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do VI grau





Seguir a mesma sugestão de prática da escala sincopada A1.

tocar 8a abaixo primeiro

2.7. Meio diminuto - VII grau: Lócrio

Tonalidade de C maior

VII grau

- Aqui, exploramos as escalas meio diminutas com o VII grau do campo harmônico, o Lócrio.
- O meio diminuto é o sétimo grau do campo tonal maior.
- No arpejo do meio diminuto, há a terça menor, a quinta diminuta e a sétima menor.
- Pratique a escala usando o mesmo desenho rítmico das escalas A1 a A8 no modo Lócrio.
- Pratique em todas as tonalidades usando o ciclo das quartas, quintas ou cromático.
- Você pode estudar um exemplo de cada escala em diferentes dias da semana.

- Também é possível alternar entre subir e descer a escala em diferentes dias, ou crie variações de prática.
- Lembre-se de que, após praticar as escalas, você pode usar o mesmo desenho rítmico para improvisar sobre cada tonalidade.



Seguir a mesma sugestão de prática da escala sincopada A1.

2.7.1. Exemplo dos exercícios do primeiro compasso em Dó maior do VII grau



3.Arpejos

3.1. Tríades Maiores

Assim como exploramos as escalas, é fundamental que um improvisador habilidoso esteja familiarizado com os arpejos de cada acorde. Neste ponto, começamos com as tríades maiores, que são especialmente úteis nos graus I, IV e V do Campo Harmônico. Apresento-as organizadas no ciclo das quartas, quintas e cromático. Note que no segundo exemplo, a quinta de um acorde se torna a tônica do próximo. Abaixo, relaciono as cifras que representam as tríades maiores: C, F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb (F#), Cb (B), E, A, D, G.

3.1.1. Sugestão de prática

- Pratique lentamente, sem acompanhamento, focando em memorizar os arpejos.
- Pratique utilizando o mesmo motivo rítmico, mas comece com a terça e depois com a quinta.
- Experimente praticar com acompanhamento de percussão (Samba, Baião e Ijexa).
- Desafie-se praticando com acompanhamento de base completa.

Al

C F Bb Eb Ab Db Gb Cb E A D G

8
C G D A E B Gb Db Ab Eb Bb F

15

C C# D Eb E F F# G Ab A Bb B



A2

$\text{♩} = 70$

11

22

3.1.2. Outros exemplos de Arpejos Maiores

A3 A4 A5

3.2. Tríades Menores

Aqui iniciamos com tríades menores que podem ser utilizadas nos graus II, III, VI do Campo Harmônico.

Estão dispostos aqui no ciclo das quartas, quintas e cromático. Note que no segundo exemplo a 5ª de um acorde se torna a tônica do próximo.

As Cifras que representam as tríades menores são: Cm, Fm, Bbm, Ebm, Abm, Dbm, Gbm(F#m), Cbm(Bm), Em, Am, Dm, Gm.

3.2.1. Sugestão de prática

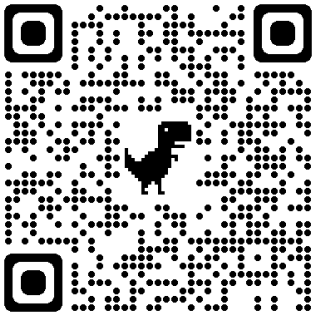
- Pratique inicialmente em um ritmo lento, sem acompanhamento, visando a memorização.
- Varie a prática usando o mesmo motivo rítmico, mas começando com a terça e, em seguida, com a quinta nota.
- Experimente praticar com acompanhamento de percussão em estilos como Samba, Baião e Ijexa.
- Explore a prática com acompanhamento de uma base completa.

Arpejo A1 menor

Cm Fm Bbm Ebm Abm Dbm (C#m) Gbm (F#m) Cbm (Bm) Em Am Dm Gm

8 Cm Gm Dm Am Em Bm (Cbm) F#m (Gbm) C#m (Dbm) Abm Ebm Bbm Fm

15 Cm C#m (Dbm) Dm Ebm Em Fm F#m (Gbm) Gm Abm Am Bbm Bm (Cbm)



Arpejo A2 menor

$\text{♩} = 70$

11

22

3.2.2. Outros exemplos de Arpejos mMenores

A3 A4 A5

3.3. Tríades Diminutas

Aqui, começamos com tríades diminutas que podem ser utilizadas no VII grau do Campo Harmônico. É importante notar que no acorde diminuto, a quinta também é bemolizada.

Esses acordes estão organizados no ciclo das quartas, quintas e cromático. As cifras que representam as tríades meio diminutas são: Cø, Fø, Bbø, Ebø, Abø, Dbø, Gbø (F#ø), Cbø (Bø), Eø, Aø, Dø, Gø.

3.3.1. Sugestão de prática

- Pratique lentamente, sem acompanhamento, procurando memorizar os arpejos.
- Pratique também usando o mesmo motivo rítmico, mas começando com a terça e, em seguida, a quinta.
- Pratique com acompanhamento de percussão (Samba, Baião e Ijexa).
- Pratique com acompanhamento de base completa.

Arpejo A1 Diminuto

Cdim Fdim Bbdim Ebdim Abdim Dbdim Gbdim Cbdim Edim Adim Ddim Gdim

8

Cdim Gdim Ddim Adim Edim Bdim F#dim C#dim Abdim Ebdim Bbdim Fdim

15

Cdim C#dim Ddim Ebdim Edim Fdim F#dim Gdim Abdim Adim Bbdim Bdim



Arpejo A2 Diminuto

$\text{♩} = 70$

11

21

3.3.2. Outros exemplos de Arpejos Diminutos

A3 A4 A5

3.4. Sobreposição de Tríades

Nesta seção, criei alguns exercícios para sobrepor as tríades dos acordes.

Eles devem ser praticados em todos os graus da escala do campo harmônico.

Decore os arpejos em todas as tonalidades e crie suas próprias variações.

Comece lentamente tocando apenas com o playback de percussão e, em seguida, com o playback da base harmônica completa.

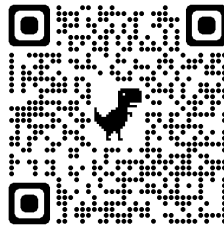
Dica do mestre: decore os arpejos até não precisar mais pensar!

Sobreposição de triade maior em C

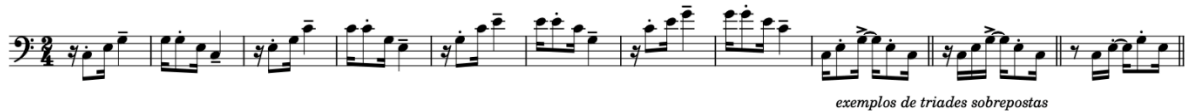


Bpm 70

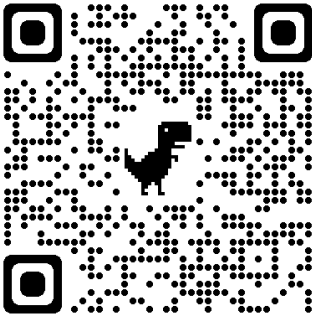
Bpm 90



Sobrepor as tercias de cada exemplo.



exemplos de triades sobrepostas



3.5. Tétrades Maiores

Agora vamos passar a estudar as tétrades maiores que podem ser utilizadas nos graus I e IV do campo harmônico, e, ao contrário das tríades que podem ser desafiadoras no início, aqui incluiremos apenas a sétima maior em ambos os casos. Estas tétrades estão dispostas no ciclo das

quartas, quintas e cromático. As cifras que representam as tétrades maiores com sétima maior agora têm uma extensão "maj7" ao lado da letra correspondente à cifra, às vezes também um triângulo.

3.5.1. Sugestão de prática

- Pratique lentamente sem acompanhamento, buscando memorizar as tétrades.
- Pratique também, usando o mesmo motivo rítmico, começando com a terça e, em seguida, com a quinta nota do acorde.
- Pratique com acompanhamento apenas de percussão (Samba, Baião e Ijexa).
- Pratique com acompanhamento da base completa.

Al

Ciclo 4as

Ciclo 5as

Ciclo 5as

Ciclo 5as

Measures 1-7: Cmaj7, Fmaj7, Bbmaj7, Ebmaj7, Abmaj7, Dbmaj7, Gbmaj7
Measures 8-13: Bmaj7, Emaj7, Amaj7, Dmaj7, Gmaj7
Measures 14-21: Cmaj7, Gmaj7, Dmaj7, Amaj7, Emaj7, Bmaj7, Gbmaj7, Dbmaj7
Measures 22-25: Abmaj7, Ebmaj7, Bbmaj7, Fmaj7



3.5.2. Outros exemplos de Tétrades Majoires



3.6. Tétrades Menores

Agora vamos estudar as tétrades menores que podem ser utilizadas nos graus II, III e VI do campo harmônico. Nesse caso, observe que a terça e a sétima são menores. Essas tétrades estão

dispostas no ciclo das quartas, quintas e cromático. As cifras correspondentes aos acordes menores com sétima menor têm a extensão m7 ao lado da cifra.

3.6.1. Sugestão de prática

- Pratique lentamente, sem acompanhamento, procurando memorizar.
- Pratique também usando o mesmo motivo rítmico, começando com a terça e depois com a quinta do acorde.
- Pratique apenas com acompanhamento de percussão (Samba, Baião e Ijexá).
- Pratique com acompanhamento de base completa.

Al

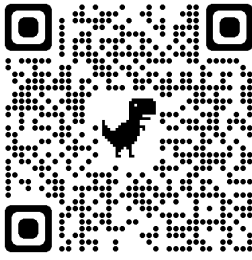
Ciclo 4as

Ciclo 5as

Ciclo 5as

Cromático

Praticar 8a acima se possível.



3.6.2. Outros exemplos de Tétrades Menores



3.7. Tétrades Meio Diminutas

Agora vamos passar a estudar as tétrades meio diminutas que podem ser utilizadas no VII grau do campo harmônico. Por que meio diminutas? O acorde diminuto está no campo harmônico menor, que não está sendo objeto de estudo neste método. No acorde meio diminuto a terça, quinta e sétima são menores.

Estão dispostos aqui no ciclo das quartas, quintas e cromático.

As Cifras correspondentes aos acordes meio diminutos têm a extensão \emptyset ao lado da cifra.

3.7.1. Sugestão de prática

- Pratique lentamente, sem acompanhamento, procurando memorizar.
- Pratique também, usando o mesmo motivo rítmico, começando com a terça e depois com a quinta do acorde.
- Pratique apenas com acompanhamento de percussão (Samba, Baião e Ijexá).
- Pratique com acompanhamento de base completa.

Al

Ciclo 4as

8

Ciclo 5as

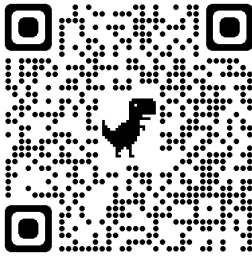
14

22

Cromático

27

34 Praticar 8a acima se possível.

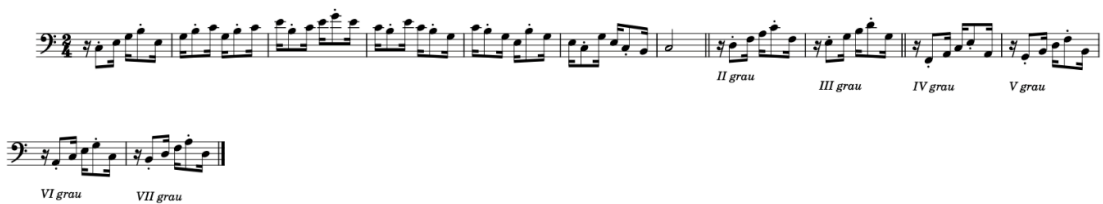


3.7.2. Outros exemplos de Tétrades Meio Diminutas



3.8. Sobreposição de Tétrades

Nesta seção, criei alguns exercícios para sobrepor as tríades dos acordes. Eles devem ser praticados em todos os graus da escala do campo harmônico. Memorize os arpejos em todas as tonalidades e crie suas próprias variações. Toque utilizando o playback maior, menor e diminuto.



4. Juntando Escalas com Arpejos

Nesta próxima seção, vamos unir as escalas com os arpejos. Após estudar as primeiras duas partes deste livro, você pode usar esta seção como uma prática diária. Se você já está familiarizado com todas as escalas do campo harmônico, mas precisa aprimorar seus arpejos, ou vice-versa, esta seção combina as duas anteriores, escalas e arpejos.

A seguir, apresento três exemplos em C maior com a tétrede Maj7. Além disso, crie seus próprios exercícios!

Dica do mestre: tocar com o playback de percussão é mais divertido! Decore os arpejos até que não precise mais pensar!

Tabela de estudos - toque os exemplos a seguir em todas as tonalidades:

- I-IV-V graus.
- II-III-VI graus.
- VII grau.

♩ = 70-90

1

6

11



4.1. Praticando com acompanhamento -Acordes Maiores com 7ª Maior (Maj7)

A seguir, apresentamos um "play along" de 8 compassos para cada acorde maior com 7ª maior (Maj7) que pode ser utilizado nos graus I e IV, que estão em sequência no ciclo das quintas.

4.1.1. Sugestão de prática

- Toque arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, utilizando as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Toque escalas de cada acorde, buscando usar as células rítmicas previamente aprendidas. Experimente também iniciar as escalas de cima para baixo. Lembre-se de que o 4º grau da escala do IV grau é alterado, diferente do I grau.
- Pratique escalas e arpejos, combinando a escala com o arpejo.
- Improvise apenas com as notas da tétrede (vertical), procurando usar as células rítmicas dos exemplos de tétrades aprendidos anteriormente.
- Improvise com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), fazendo uso das células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvise livremente. Lembre-se de se divertir!

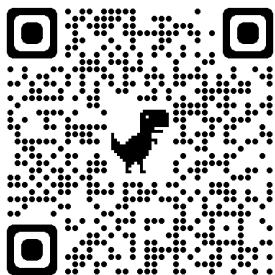
♩ = 70

Cmaj7 Gmaj Dmaj7 Amaj7 Emaj7 Bmaj7 F#maj7 C#maj7 Abmaj7 Ebmaj7 Bbmaj7 Fmaj7

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

Samba

4.1 a 4.4



4.2. Praticando com acompanhamento -Acordes Menores com 7ª Menor (m7)

A seguir, apresentamos um "play along" de 8 compassos para cada acorde menor com 7ª menor (m7), que podem ser utilizados nos graus II, III e VI, que estão em sequência no ciclo das quartas.

4.2.1. Sugestão de prática

- Toque arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Toque escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas previamente aprendidas. Experimente também iniciar as escalas de cima para baixo.
- Pratique escalas e arpejos, utilizando os exemplos apresentados acima.
- Improvise apenas com as notas da tétrede (vertical), procurando usar as células rítmicas dos exemplos de tétredes aprendidos anteriormente.

- Improvise com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), fazendo uso das células rítmicas de escalas dos Exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvise livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

Cm7 Fm7 Bbm7 Ebm7 Abm7 Dbm7 Gbm7 Bm7 Em7 Am7 Dm7 Gm7

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

Ijexa

4.3. Praticando com Acompanhamento - Acordes Maiores com 7ª Menor (m7)

A seguir, apresentamos um "play along" de 8 compassos para cada acorde maior com 7ª menor (m7), que pode ser utilizado no grau V7 e que estão em sequência cromática.

4.3.1. Sugestão de prática

- Toque arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Toque escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas previamente aprendidas. Experimente também iniciar as escalas de cima para baixo.
- Pratique escalas e arpejos, utilizando os exemplos apresentados acima.
- Improvise apenas com as notas da téttrade (vertical), procurando usar as células rítmicas dos exemplos de tétrades aprendidos anteriormente.
- Improvise com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), fazendo uso das células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvise livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

C7 C#7 D7 Eb7 E7 F7 F#7 G7 Ab7 A7 Bb7 B7

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

Bateria

4.4. Praticando com Acompanhamento - Acordes Meio Diminutos

A seguir, apresentamos um "play along" de 8 compassos para cada acorde meio diminuto que possui a 7ª menor (\emptyset) e que pode ser utilizado no grau VII e que está em sequência no ciclo das quartas.

4.4.1. Sugestão de prática

- Toque arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Toque escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas previamente aprendidas. Experimente também iniciar as escalas de cima para baixo.
- Pratique escalas e arpejos, utilizando os exemplos apresentados acima.
- Improvise apenas com as notas da téttrade (vertical), procurando usar as células rítmicas dos exemplos de tétrades aprendidos anteriormente.
- Improvise com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), fazendo uso das células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvise livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

C \emptyset F \emptyset Bb \emptyset Eb \emptyset Ab \emptyset Db \emptyset Gb \emptyset B \emptyset E \emptyset A \emptyset D \emptyset G \emptyset

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

Samba

5. Formas

5.1. II-V

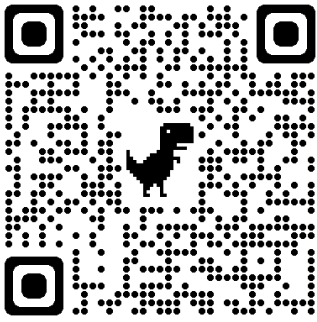
Nas seções anteriores, dedicamos tempo ao estudo das escalas e dos arpejos separadamente. Nesta próxima seção, começaremos a explorar as formas mais amplamente utilizadas na música popular. Essas formas são sequências de acordes e escalas dentro do campo tonal harmônico (ou com empréstimos modais) que servem como base para a música popular. A primeira delas é o acorde II-V, que combina o modo dórico e mixolídio. Vamos utilizar tanto os arpejos quanto as escalas para improvisar. Quando improvisamos apenas com as notas dos acordes e suas combinações, chamamos isso de improvisação na "vertical". Por outro lado, quando improvisamos com todas as notas da escala do modo, chamamos de "horizontal".

Improvisação Vertical: Improvisar apenas com as notas do acorde (arpejo) e suas combinações.

Improvisação Horizontal: Improvisar com todas as notas da escala do acorde.

Aqui está um exemplo: No primeiro pentagrama, temos a representação dos acordes e escalas do II-V. No segundo pentagrama, criei dois exemplos de frases. No exemplo 1, usamos apenas as notas do arpejo do acorde. No exemplo 2, utilizamos a escala completa relativa aos modos (Dórico e Mixolídio).

The image shows musical notation for a II-V progression and two improvisation examples. The first staff shows the chords Dm7 and G7, with the notes of the Dm7 arpeggio (F, A, C) and the G7 arpeggio (F, A, B, D) written out. The second staff shows two examples of improvisation: 'exemp.1' uses only the notes of the Dm7 arpeggio, and 'exemp.2' uses the notes of the Dm7 arpeggio and the notes of the Dorian and Mixolydian modes.



5.1.1. Sugestão de prática

- Tocar o exemplo 1 e 2 em todas as tonalidades.
- Cantar as tônicas de cada acorde.
- Tocar arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Tocar escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas aprendidas anteriormente. Experimente também tocar as escalas de cima para baixo.
- Tocar a terça e sétima de cada acorde (guide tones), sempre invertendo as duas. Por exemplo, se em um compasso você começar com a terça, no próximo comece com a sétima.
- Improvisar apenas com as notas da tétrede (vertical), procurando utilizar as células rítmicas dos exemplos de tétrades aprendidos anteriormente.
- Improvisar com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), buscando usar as células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvisar livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

Dm7 G7 Dm7 G7 Gm7 C7 Gm7 C7 Cm7 F7 Cm7 F7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

17 Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7

25 Abm7 Db7 Abm7 Db7 C#m7 F#7 C#m7 F#7 F#m7 B7 F#m7 B7

37 Bm7 E7 Bm7 E7 Em7 A7 Em7 A7 Am7 D7 Am7 D7

5.2. II-V-I

Nesta seção, vamos explorar outra forma amplamente utilizada na música popular: o II-V-I, que combina os modos Dórico, Mixolídio e Jônio. É bastante comum encontrar o II-V-I em várias tonalidades dentro de uma única música, devido às diversas possibilidades e caminhos que a harmonia pode seguir. Vamos seguir a mesma sugestão de prática que usamos para o II-V, uma vez que se trata de uma sequência natural.

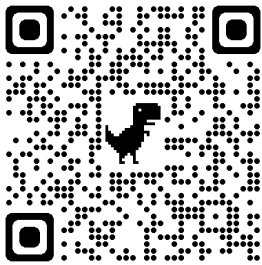
Improvisação Vertical: Improvisar apenas com as notas do arpejo do acorde e suas combinações.

Improvisação Horizontal: Improvisar com todas as notas da escala do acorde.

Aqui estão dois exemplos: No primeiro, temos a representação dos acordes e escalas do II-V-I. No segundo, criei dois exemplos de frases. No exemplo 1, usamos apenas as notas do arpejo do

acorde. No exemplo 2, utilizamos a escala completa relativa aos modos (Dórico, Mixolídio e Jônio).

The image contains two musical examples in bass clef, 2/4 time signature. Example 1 consists of three measures: the first measure has a Dm7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (F, C, G, B); the second measure has a G7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (B, F, C, G); the third measure has a Cmaj7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (G, B, F, C). Example 2 consists of six measures: the first measure has a Dm7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (F, C, G, B) with an accent on the first note; the second measure has a G7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (B, F, C, G) with an accent on the first note; the third measure has a Cmaj7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (G, B, F, C) with an accent on the first note; the fourth measure has a Dm7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (F, C, G, B) with an accent on the first note; the fifth measure has a G7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (B, F, C, G) with an accent on the first note; the sixth measure has a Cmaj7 chord and a rhythmic pattern of quarter notes (G, B, F, C) with an accent on the first note.



5.2.1. Sugestão de prática

- Tocar o exemplo 1 e 2 em todas as tonalidades.
- Cantar as tônicas de cada acorde.
- Tocar arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Tocar escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas aprendidas anteriormente. Experimente também tocar as escalas de cima para baixo.
- Tocar a terça e sétima de cada acorde (guide tones), invertendo as duas. Por exemplo, se em um compasso você começar com a terça, no próximo comece com a sétima.

- Improvisar apenas com as notas da téttrade (vertical), procurando utilizar as células rítmicas dos exemplos de téttrade aprendidos anteriormente.
- Improvisar com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), buscando usar as células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvisar livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bbmaj7

13 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Ebmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abmaj7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dbmaj7

25 Abm7 Db7 Gbmaj7 Gbmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7 Bmaj7 F#m7 B7 Emaj7 Emaj7

37 Bm7 E7 Amaj7 Amaj7 Em7 A7 Dmaj7 Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7 Gmaj7

5.3. Forma Samba

Nesta seção, vamos abordar uma das formas amplamente utilizadas no samba: I-VI-II-V-I. Essa forma é comum no samba e em outros gêneros musicais. No entanto, há uma diferença notável; observe que o sexto grau que faz parte dessa forma não corresponde ao acorde do sexto grau da escala do campo tonal maior, que seria o menor (Eólio, IV grau menor). Neste caso, ele é substituído pelo V7 (mixolídio), o que chamamos de substituição harmônica, um conceito

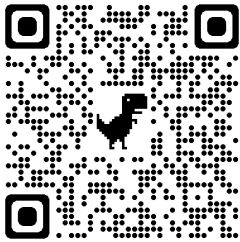
amplamente utilizado na música popular. Seguiremos a mesma sugestão de prática que utilizamos para o II-V-I:

Improvisação Vertical: Improvisar apenas com as notas do arpejo do acorde e suas combinações.

Improvisação Horizontal: Improvisar com todas as notas da escala do acorde.

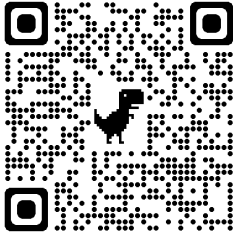
Aqui estão dois exemplos: No primeiro, temos a representação dos acordes e escalas da Forma I-VI-II-V-I. No segundo, criei dois exemplos de frases. No exemplo 1, utilizamos apenas as notas do arpejo do acorde. No exemplo 2, empregamos a escala completa relativa a cada acorde da Forma de Samba.

Bpm 70 em ordem cromática



The image shows three lines of musical notation in bass clef, 2/4 time, illustrating chord progressions and improvisation exercises. The first line shows a sequence of chords: Cmaj7 (I grau), A7 (VI domi. subs.), Dm7 (II grau), G7 (V grau), Em7 (III grau), A7 (VI domi. subs.), Dm7 (II grau), and G7 (V grau). The second line, starting at measure 9, shows the same chord sequence with a melodic line using the arpeggios of each chord. The third line, starting at measure 16, shows a melodic line using the complete relative scale for the G7 chord (V grau).

Bpm 70 em ordem cromática



$\text{♩} = 70$

exemp.1

exemp.2



5.3.1. Sugestão de prática

- Tocar o exemplo 1 e 2 em todas as tonalidades.
- Cantar as tônicas de cada acorde.
- Tocar arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Tocar escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas aprendidas anteriormente. Experimente também tocar as escalas de cima para baixo.
- Tocar a terça e sétima de cada acorde (guide tones), invertendo as duas. Por exemplo, se num compasso você começar com a terça, no próximo comece com a sétima.
- Improvisar apenas com as notas da téttrade (vertical), procurando utilizar as células rítmicas dos exemplos de téttrade aprendidos anteriormente.
- Improvisar com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), buscando usar as células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvisar livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

10 Fmaj7 D7 Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7

19 Bbmaj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7 Bbmaj7

28 Ebmaj7 C7 Fm7 Bb7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

37 Abmaj7 F7 Bbm7 Eb7 Cm7 F7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

46 Dbmaj7 Bb7 Ebm7 Ab7 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

55 Gbmaj7 Eb7 Abm7 Db7 Bbm7 Eb7 Abm7 Db7 Gbmaj7

64 Bmaj7 G#7 C#m7 F#7 D#m7 G#7 C#m7 F#7 Bmaj7

73 Emaj7 C#7 F#m7 B7 G#m7 C#7 F#m7 B7 Emaj7

82 Amaj7 F#7 Bm7 E7 C#m7 F#7 Bm7 E7 Amaj7

91 Dmaj7 B7 Em7 A7 F#m7 B7 Em7 A7 Dmaj7

100 Gmaj7 E7 Am7 D7 Bm7 E7 Am7 D7 Gmaj7

5.4. Forma Baião

Nesta seção, vamos abordar uma das formas amplamente utilizadas no baião: I-IV-V-IV-I. Essa forma é comum no baião e também apresenta diferenças em relação ao campo tonal. Embora seja nomeada como I-IV-V-IV-I, observe que todos os acordes são V7 (maior com 7ª menor), ou seja, "mixolídio". Isso demonstra a diversidade harmônica possível na música. Essa forma é a mesma usada no blues americano. Continuaremos a utilizar a mesma sugestão de prática que empregamos para o II-V-I:

Improvisação Vertical: Improvisar apenas com as notas do arpejo do acorde e suas combinações.

Improvisação Horizontal: Improvisar com todas as notas da escala do acorde.

Aqui estão dois exemplos: No primeiro, temos a representação dos acordes e escalas da Forma I-IV-V-IV-I. No segundo, criei dois exemplos de frases. No exemplo 1, usamos apenas as notas do arpejo do acorde. No exemplo 2, utilizamos a escala completa relativa a cada acorde da Forma de Baião.

The image displays musical notation for the Baião form I-IV-V-IV-I. It includes chord diagrams for C7, F7, and G7, and two examples of improvisation. Example 1 shows a sequence of chords and their corresponding scales. Example 2 shows a sequence of chords and their corresponding scales, with a tempo marking of 70.

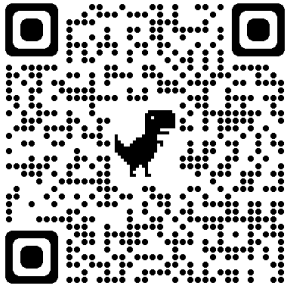
Chord diagrams shown:

- C7: C4, E4, G4, Bb4, C5
- F7: C4, F4, A4, C5, Bb4
- G7: G4, B4, D5, F5, E4

Example 1: $\text{♩} = 70$
C7, F7, C7, F7, G7, F7, C7, G7

Example 2: C7, F7, C7, F7, G7, F7, C7, G7

BPM 70 em ordem cromática



5.4.1. Sugestão de prática

- Tocar o exemplo 1 e 2 em todas as tonalidades.
- Cantar as tônicas de cada acorde.
- Tocar arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Tocar escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas aprendidas anteriormente. Experimente também tocar as escalas de cima para baixo.
- Tocar a terça e sétima de cada acorde (guide tones), invertendo as duas. Por exemplo, se em um compasso você começar com a terça, no próximo comece com a sétima.
- Improvisar apenas com as notas da téttrade (vertical), procurando utilizar as células rítmicas dos exemplos de tétrades aprendidos anteriormente.
- Improvisar com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal), buscando usar as células rítmicas de escalas dos exemplos aprendidos anteriormente.
- Improvisar livremente. Lembre-se de se divertir!

♩ = 70

1 C7 F7 C7 F7 G7 F7 C7 G7

9 F7 Bb7 F7 Bb7 C7 Bb7 F7 C7

17 Bb7 Eb7 Bb7 Eb7 F7 Eb7 Bb7 F7

25 Eb7 Ab7 Eb7 Ab7 Bb7 Ab7 Eb7 Bb7

33 Ab7 Db7 Ab7 Db7 Eb7 Db7 Ab7 Eb7

41 Db7 Gb7 Db7 Gb7 Ab7 Gb7 Db7 Ab7

49 F#7 B7 F#7 B7 C#7 B7 F#7 C#7

57 B7 E7 B7 E7 F#7 E7 B7 F#7

65 E7 A7 E7 A7 B7 A7 E7 B7

73 A7 D7 A7 D7 E7 D7 A7 E7

81 D7 G7 D7 G7 A7 G7 D7 A7

89 G7 C7 G7 C7 D7 C7 G7 D7

5.5. Baião escala mixolídio 4#

Neste livro, focamos no ensino da improvisação para iniciantes, trabalhando principalmente com as escalas do campo harmônico maior. No entanto, não poderíamos deixar de mencionar uma escala alterada que é muito característica do baião: a escala Mixolídio 4#. Esta escala contém 8 notas e cria uma sonoridade típica desse gênero brasileiro, destacando-se pelos graus 4º e 4#. Aqui está um exemplo dessa escala e um exemplo de improviso que a utiliza.

Recomendo praticar esta escala com o playback de Mixolídio para se familiarizar com essa sonoridade única em todas as tonalidades. Isso ajudará a enriquecer seu vocabulário improvisacional e a incorporar a essência do baião em seu repertório musical.

Mixolidio 4#

The image shows two musical staves in bass clef with a 2/4 time signature. The first staff, titled "Mixolidio 4#", shows the scale: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The second staff, titled "exemp. mixolidio 4#", shows an improvisation example with the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Chord symbols are placed above the notes: C7, F7, C7, F7, G7, F7, C7, G7.

exemp. mixolidio 4#

5.5.1. Sugestão de prática

- Tocar e cantar a escala Mixolídio #4 em todas as tonalidades.
- Tocar o exemplo Mixolídio #4 em todas as tonalidades.
- Improvisar com o playback de Baião, incorporando a escala Mixolídio #4 em suas improvisações. Isso ajudará a desenvolver sua habilidade de usar essa escala de forma criativa e a incorporar a sonoridade característica do baião em sua música.

5.6. Forma Ijexa

Nesta seção, vamos explorar uma das formas comuns utilizadas no Ijexá: I-IV-V-VI-I-IV-VII. Essa forma também é amplamente utilizada em outros gêneros musicais. Continuaremos a empregar a mesma sugestão de prática que utilizamos nas formas anteriores.

Improvisação Vertical: Improvisar apenas com as notas do arpejo do acorde e suas combinações.

Improvisação Horizontal: Improvisar com todas as notas da escala do acorde.

Aqui estão dois exemplos: No primeiro, temos a representação dos acordes e escalas da Forma I-IV-V-VI-I-IV-VII no Ijexá. No segundo, criei dois exemplos de frases. No exemplo 1, utilizamos apenas as notas do arpejo do acorde. No exemplo 2, empregamos a escala completa relativa a cada acorde da Forma de Ijexá. Isso ajudará você a incorporar essa forma em suas improvisações e a explorar a riqueza harmônica do Ijexá.

The image displays musical notation for the Ijexá form I-IV-V-VI-I-IV-VII. It consists of four staves of music in bass clef, 2/4 time signature.

The first staff shows the chord progression: Cmaj7, Fmaj7, G7, Am7, Cmaj7, Fmaj7, Bø, Cmaj7. Below each chord is its corresponding scale degree: Igrau, IVgrau, Vgrau, VIgrau, Igrau, IVgrau, VIIgrau, Igrau.

The second staff, starting with a measure number '9', shows the same chord progression with arpeggiated patterns for each chord: Igrau, IVgrau, Vgrau, VIgrau, Igrau, IVgrau, VIIgrau, Igrau.

The third staff, labeled 'exemp.1', shows the same chord progression with horizontal improvisation patterns using only the notes of the arpeggios: Cmaj7, Fmaj7, G7, Am7, Cmaj7, Fmaj7, Bø, Cmaj7.

The fourth staff, labeled 'exemp.2', shows the same chord progression with horizontal improvisation patterns using the complete relative scale for each chord: Cmaj7, Fmaj7, G7, Am7, Cmaj7, Fmaj7, Bø, Cmaj7.

BPM 70 em ordem cromática



5.6.1. Sugestão de prática

- Tocar o exemplo 1 e 2 em todas as tonalidades.
- Cantar as tônicas de cada acorde.
- Tocar arpejos de cada acorde na posição fundamental e em inversões, buscando utilizar as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Tocar escalas de cada acorde, procurando usar as células rítmicas aprendidas anteriormente. Experimente também tocar as escalas de cima para baixo.
- Tocar a terça e sétima de cada acorde (guide tones), invertendo as duas. Por exemplo, se em um compasso iniciar com a terça, no próximo você inicia com a sétima.
- Improvisar apenas com as notas da téttrade (vertical), procurando utilizar as células rítmicas dos exemplos de téttrades aprendidos anteriormente.
- Improvisar com todas as notas das escalas de cada tonalidade (horizontal). Isso ajudará a internalizar a forma I-IV-V-VI-I-IV-VII no Ijexá em diferentes tonalidades e a desenvolver suas habilidades de improvisação.

♩ = 70

Cmaj7 Fmaj7 G7 Am7 Cmaj7 Fmaj7 Bø Cmaj7

9 Fmaj7 Bbmaj7 C7 Dm7 Fmaj7 Bbmaj7 Eø Fmaj7

17 Bbmaj7 Ebmaj7 F7 Gm7 Bbmaj7 Ebmaj7 Aø Bbmaj7

25 Ebmaj7 Abmaj7 Bb7 Cm7 Ebmaj7 Abmaj7 Dø Ebmaj7

33 Abmaj7 Dbmaj7 Eb7 Fm7 Abmaj7 Dbmaj7 Gø Abmaj7

41 Dbmaj7 Gbmaj7 Ab7 Bbm7 Dbmaj7 Gbmaj7 Cø Dbmaj7

49 F#maj7 Bmaj7 C#7 D#m7 F#maj7 Bmaj7 Fø F#maj7

57 Bmaj7 Emaj7 F#7 G#m7 Bmaj7 Emaj7 A#ø Bmaj7

65 Emaj7 Amaj7 B7 C#m7 Emaj7 Amaj7 D#ø Emaj7

73 Amaj7 Dmaj7 E7 F#m7 Amaj7 Dmaj7 G#ø Amaj7

81 Dmaj7 Gmaj7 A7 Bm7 Dmaj7 Gmaj7 C#ø Dmaj7

89 Gmaj7 Cmaj7 D7 Em7 Gmaj7 Cmaj7 F#ø Gmaj7

6. Notas alvo (Target note)

Neste capítulo, vamos explorar uma técnica de improvisação amplamente utilizada por músicos em geral: a técnica da "nota alvo". Essa técnica pode ser aplicada tanto no improviso horizontal quanto no vertical e envolve o uso de notas alvo para moldar solos e melodias. Os músicos podem planejar com antecedência notas específicas nas mudanças de acordes para criar uma narrativa musical mais interessante e envolvente.

Qualquer nota do acorde ou escala pode ser escolhida como a nota alvo. Algumas das mais comuns no improviso vertical são a terça e a sétima, pois são consideradas notas guias (guide tones). No improviso horizontal, todas as notas da escala podem ser usadas, dependendo da atmosfera musical desejada. Algumas notas criam a sensação de resolução, como a tônica, terça, quinta e sétima maior, enquanto outras criam tensão, como a sétima menor, nona e décima primeira.

Aqui estão dois exemplos de improvisação que criei sobre uma progressão de acordes de II-V-I na tonalidade de Dó maior. No primeiro exemplo, utilizei apenas notas do acorde (vertical) e escolhi a terça de cada acorde como a nota alvo (indicada entre parênteses no início de cada compasso). No segundo exemplo, utilizei as escalas de cada acorde (horizontal) e escolhi a nona de cada acorde como a nota alvo. Isso demonstra como a técnica da nota alvo pode ser aplicada de maneira criativa e versátil na improvisação.

The image shows a musical score for a II-V-I progression in C major. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The progression consists of Dm7, G7, and Cmaj7. The first example shows vertical improvisation with target notes (thirds) in parentheses. The second example shows horizontal improvisation with target notes (nines) in parentheses.

6.1. Sugestão de prática

- Tocar os exemplos 1 e 2 em todas as tonalidades.

- Praticar a técnica da nota alvo nas formas de Samba, Baião e Ijexá, conforme explorado no capítulo anterior.
- Comece com a tônica de cada acorde e, em seguida, prossiga para a terça, quinta e sétima, fazendo combinações entre as notas alvo. Por exemplo, no primeiro compasso, escolha a terça do acorde como nota alvo, e no segundo compasso, escolha a sétima. Certifique-se de aplicar as células rítmicas aprendidas anteriormente para enriquecer suas improvisações.
- Improvisar utilizando apenas as notas da téttrade (vertical) com notas alvo, adicionando a 9ª e 11ª. Isso permitirá explorar novas sonoridades e criar variações interessantes em suas improvisações.
- Improvisar com todas as notas das escalas como notas alvo (horizontal). Isso ampliará sua capacidade de utilizar diferentes notas como foco em suas improvisações, proporcionando uma abordagem mais versátil à técnica da nota alvo.

7. Melodias

Neste último capítulo do livro, criei três melodias, uma em cada um dos gêneros musicais estudados. Nas composições, busquei de forma pedagógica incluir todos os conceitos e técnicas abordados nos capítulos anteriores, para que os músicos possam aplicar as ferramentas adquiridas em sua prática musical. Deixo aqui também um roteiro e uma sugestão: siga o roteiro, passo a passo, pensando em cada etapa. No final, toque a melodia pelo menos uma vez sem pensar em nada, apenas sinta a música e divirta-se!

7.1. Sugestão de prática

- Tocar o tema da melodia buscando decorá-lo.
- Cantar e tocar as tônicas de cada acorde da melodia.
- Arpejar os acordes usando as células rítmicas aprendidas anteriormente.
- Arpejar as terças e sétimas dos acordes, utilizando inversões (um acorde com a terça como nota alvo, o outro com a sétima como nota alvo).
- Improvisar na melodia apenas com as notas da téttrade (vertical), e também utilizando a técnica da nota alvo.
- Improvisar na melodia com todas as notas das escalas (horizontal), e utilizando a técnica da nota alvo (horizontal).
- Este roteiro pode ser aplicado não apenas a essas melodias, mas também a qualquer música, ajudando os músicos a desenvolver suas habilidades de improvisação e expressão musical de forma eficaz e prazerosa.



Lulu

Silvio Giannetti

♩ = 84

A Bb6 F7 F7 Gm7 C7

7 F7 F7 Bb6 Bb6 F7 F7

13 Gm7 C7 Gm7 C7 F7 **B** Bb6 Bb6

19 F7 F7 Gm7 C7 Gm7 **1.** Cmaj7 Cm7 F7

26 **2.C** Eb7 **C** Abmaj7 Abmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7

33 Abmaj7 Db6 Db6 Abmaj7 Abmaj7 Bbm7

39 Dm7 Gm7 Cm7 F7 **D** Bb6 Bb6 F7 F7

45 Gm7 C7 F7 F7

FeFe

Silvio Giannetti

♩ = 84

A

B \flat 7

E \flat 7

B \flat 7

A \flat 7

B \flat 7

D7

Gm7

B \flat m7 E \flat 7

A \flat maj7

D \flat 7

Gm7

Cm7

1.

2.

Fm7

B \flat 7

E \flat maj7

B \flat 7

FIM

E \flat maj7 B \flat m7 E \flat 7

B

A \flat 6/9

Fm7

B \flat m7

E \flat 7

B \flat m7

E \flat 7

A \flat 6/9

E \flat 7

A \flat maj7

Cm7

E \flat m7

A \flat 7

D \flat 6

B \flat m7

E \flat 7

A \flat 6

PAT

Silvio Giannetti

♩ = 70

A Dm7 Gm7 Dm7 Gm7 Cm7 Dm7

Musical notation for section A, measures 1-6. The notation is in bass clef, 2/4 time, and features a consistent eighth-note bass line with a melodic line in the upper voice. Chords are indicated above the staff.

7 Gm7 Cm7 Dm7 Gm7 Cm7 Dm7

Musical notation for section A, measures 7-13. Measures 7-12 are the first ending, and measure 13 is the second ending. The notation includes first and second endings for the final measure.

14 **B** Gmaj7 Am7 Gmaj7 Am7 Gmaj7 Am7 Cmaj7 D7

Musical notation for section B, measures 14-22. The notation includes first and second endings for the final measure. Chords are indicated above the staff.

C Dm7 Gm7 Dm7 Gm7 Cm7 Dm7

Musical notation for section C, measures 23-28. The notation is in bass clef, 2/4 time, and features a consistent eighth-note bass line with a melodic line in the upper voice. Chords are indicated above the staff.

29 Gm7 Cm7 Dm7 Gm7 Cm7 Dm7

Musical notation for section C, measures 29-35. Measures 29-34 are the first ending, and measure 35 is the second ending. The notation includes first and second endings for the final measure.

Fine