

# Improvisação

com

# Ademir Júnior

- Índice
- Escala Maior
- Escala Menor Harmônica
- Escala Menor Melódica
- II-V-I
- Escala de Tons Inteiros
- Escala Diminuta
- Out Side
- Escala Pentatônica
- Superposição de Acordes
- Estilos
- Nota final

## Programa do Curso de Improvisação

**Objetivo:** Trazer ao aluno a compreensão, beleza e praticidade no mundo da improvisação.

O curso se divide em três partes: Básico, Médio e Avançado.

- ✓ No nível básico será mostrado a parte teórica e o sistema de escalas usadas na improvisação.
- ✓ O nível médio desenvolverá a prática das escalas na música popular e o uso de playbacks nos quais o aluno terá participação ativa e onde também será analisado toda forma de improvisação.
- ✓ O nível avançado tem objetivo de desenvolver uma fina percepção por parte do músico de forma melódica, harmônica e rítmica. Serão mostradas as mais diversas formas de desenvolvimento de solos e a liberdade dentro de cada estilo.

Estão contidos nessa apostila os trabalhos de duas apostilas que desenvolvi entre 2005 e 2006.

*Desejo a todos que amam a improvisação, que sejam ousados, pacientes, perseverantes, visionários, determinados, inspirados e acima de tudo gratos ao nosso Deus que nos dá a capacidade de respirar, nos movimentar, sentir, pensar e que também permite que tudo em nós funcione para o aperfeiçoamento do dom que ele deu a cada um.*

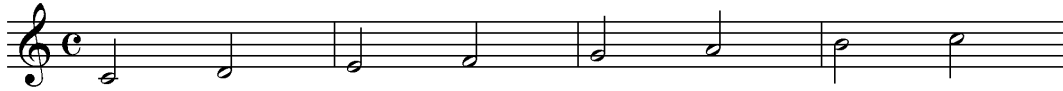
*Que cada dia de estudo seja uma viagem ao planeta música que está em cada um de nós.*

*Com todo incentivo e carinho,*

*Ademir Júnior*

# Escala Maior

Curso de improvisação



A escala maior é a escala mais usada na música ocidental. O domínio dessa escala é essencial para o músico. Nessa escala o músico encontrará base para o desenvolvimento e entendimento nos campos melódicos e harmônicos. Um amplo domínio técnico dessa escala também facilitará na percepção de várias melodias que se pode criar e que são geradas na escala maior.

Veremos a seguir alguns exercícios fundamentais que o músico deve dominar para facilitar na execução de linhas melódicas, e até mesmo na improvisação.

No meu modo de entender a improvisação, vi que a base de toda e qualquer linha está nas escalas, arpejos e intervalos. Desses três meios provem todo tipo de melodias, seja de difícil ou fácil execução. Sendo assim, durante meu caminho na improvisação passei a me dedicar no estudo de escalas, arpejos e intervalos para estar apto para qualquer tipo de execução de melodias que viessem na minha mente.

a seguir veremos alguns desses exercícios:



5



6



7



8

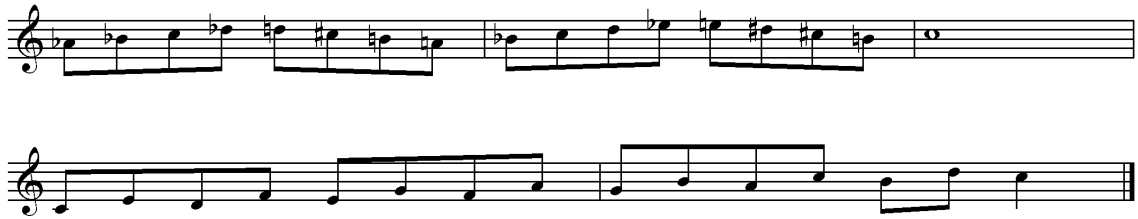


A seguir veremos alguns exercicios começados a partir do segundo grau do tom maior.  
Nesses exercicios o músico que nunca praticou começará agora a perceber os diversos sons  
que a escala maior pode produzir.

9



12



Agora que você já está familiarizado com a escala maior em seus 12 tons, veremos agora seus Intervalos:

### Intervalos

Terças



## Cromático



Esses e mais alguns exercícios que podem ser criados são uma boa base para o músico. Eles requerem bastante paciência, mas, uma vez que são dominados, garantem ao músico uma boa execução no decorrer das idéias que surgem na improvisação.

Veremos agora alguns dos exercícios de arpejos que são indispensáveis para o improvisador.

## Arpejos

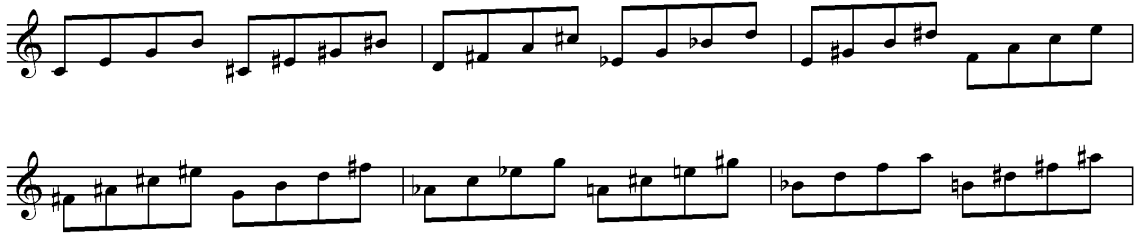
## triades



## tetrades



## Sétima Maior



# Menor Harmônica

Curso de improvisação

Na escala maior vimos que na maioria das músicas o 2-5-1 é usado, isso por que na resolução para o tom maior é necessário uma cadência.

Quando há uma cadência para o tom menor quase sempre usamos a Menor harmônica, isso porque os acordes dessa cadência estão na menor harmônica.

Am7M    B<sup>ø</sup>    C7M(#5)    Dmin7    E<sup>b13</sup>/<sub>9</sub>    F7M(#9)    G<sup>#o</sup>(b13)



Para um conhecimento melhor dessa escala e também uma melhor percepção é necessário o estudo de alguns exercícios.





# Menor Mélodica

Curso de improvisação

A escala menor melódica é uma das mais ricas em sonoridade, pois tem alguns dos acordes dominantes como #9, #11, #5 b9 que é o famoso acorde alterado e também tem o lídio b7.

11 9 13 #11 9 9 11

Dm7M6 Esus7b9 C7M(#5) G7(#11) A9(#5) B<sup>9</sup> C#7alt

## Exercícios

5

9

13

17

21

25

Nessa escala nós temos dois acordes dominantes muito usados, que são o lídio b7 e o alterado. lídio b7 por que é uma escala lídio porém com a 7 dominante. E alterado por que as quintas e nonas são alteradas tanto para cima quanto para baixo. ex: #5, b5, #9, b9 e o acorde é dominante também. vejamos alguns fraseados.

C#7alt ou G7(#11)<sup>9</sup>

57

61

65

3

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for the C#7alt or G7(#11) scale. The first staff (measures 57-60) shows a melodic line with various intervals and accidentals. The second staff (measures 61-64) continues the line with a triplet of eighth notes in measure 61. The third staff (measures 65-66) features a long, sweeping phrase with a slur over the first two measures, ending with a whole note.

Agora em Eb alt:

69

72

75

78

81

Detailed description: This block contains five staves of musical notation for the Eb alt scale. Each staff shows a different melodic phrase or continuation of the scale, with various accidentals and rhythmic patterns. The first staff (measures 69-71) starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff (measures 72-74) features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third staff (measures 75-77) continues with eighth notes and some accidentals. The fourth staff (measures 78-80) shows a phrase with a mix of eighth and quarter notes. The fifth staff (measures 81-82) concludes the section with a final melodic phrase.



G7 C Maj7



G7 C Maj7



G7 C Maj7




Existem alguns atalhos a entendem quando se toca essas frases. No jazz usa-se muito a chamada escala Be-bop que nada mais é do que a escala do 2-5-1 com uma nota de passagem. Entendendo isso, o músico ganhará um tempo precioso no estudo da improvisação, pois essa passagem é a chave da maioria das resoluções tanto para o tom maior como para o menor.



Esse é o atalho para a maioria das passagens.



Basicamente essas passagens são as mais usadas nos 2-5-1.



veremos agora ela sendo usada em vários tons.

B7 C7

Não esquecer de praticar em todos os tons.

C7 B7 Bb7

A7 Ab7 G7

Gb7 F7 E7

Eb7 D7 Db7 C7

Veremos agora a harmonização da escala maior.

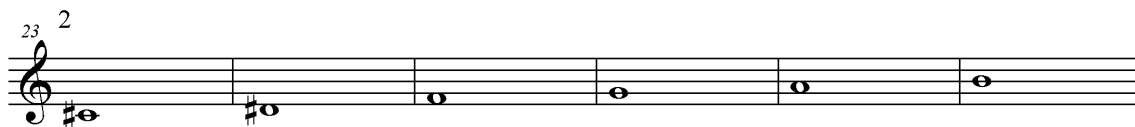
<sup>13</sup>/<sub>9</sub> C7M <sup>11</sup>/<sub>9</sub> Dm7 Em7 <sup>13</sup>/<sub>#11</sub> F7M <sup>13</sup>/<sub>9</sub> G7 Am7 B<sup>9</sup>

Por mais tensões que os acordes possam ter, vemos que todos os acordes da escala maior são harmonizados com a própria escala. Sendo assim mesmo que um acorde esteja cheio de tensões, ele estará dentro de um centro tonal e o músico poderá improvisar normalmente usando todas as notas da escala sem medo de esbarrar em alguma nota, pois todas elas pertencem também ao centro tonal.

O que o músico precisa saber é em que grau o acorde está. Por exemplo: num acorde de 7, vemos que ele é o 5º grau de qualquer tom e assim eu tenho a escala para improvisar. No G7 o tom será dó maior. No Bb7 o tom será de Eb e assim em todos os tons.

No acorde com 7M e (#11) vemos que ele é o 4º grau do tom maior, sendo assim só resta saber em que tom o acorde virá. Por exemplo: D7M(#11) é o 4º grau de lá maior.

Veja no exemplo que a primeira e a segunda escala são diferentes, porém a terceira e a quarta repetem a primeira e segunda



Sendo assim o músico terá menos trabalho no estudo dessa escala, sendo que só precisará dominar 2 tons apenas.

Intervalos:

TERÇAS



#4



#4 E #5

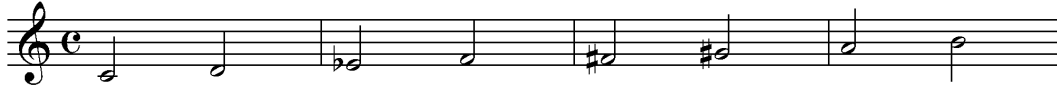


Tritono



# Diminuta

Curso de improvisação

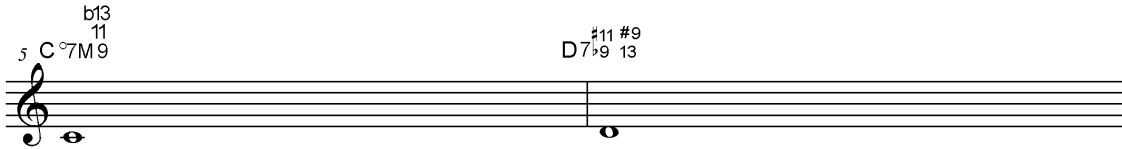


A escala diminuta assim como a de tons inteiros é simétrica, isto é, segue a mesma ordem de intervalos em toda sua extensão.

Principais Características:

- 1) Essa escala é formada por intervalos de: 1 tom, 1/2 tom e assim por diante ou 1/2 tom e 1 tom.
- 2) Só existem 3 tons diferentes: C, C# e D, sendo que o próximo cromático que seria Eb já se torna repetição de C e o E repetição do C# e assim por diante.
- 3) Nas escalas Maiores, Melódicas, e Harmônicas vimos que cada uma contém 7 graus, porém na Diminuta só encontraremos 2 graus distintos.

Campo harmônico:



A formação do Acorde de C° se repete em Eb, F# e A. Assim acontece com a formação do acorde de D7(b9) que se repete em F, Ab e B

Exercícios





100 Quartas

Arpejos

115

119

123

127

131



Creio que os exercícios na diminuta são infinitos, e cabe a cada estudante desenvolver o raciocínio e criar seus próprios meios de progressão, mas estão ai algumas possibilidades de estudo para um melhor conhecimento da escala.

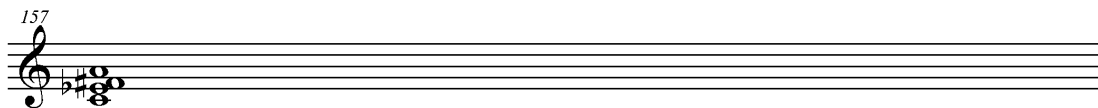
Lembro que todos esses exercícios estão apenas no tom de C°. Alguem poderá perguntar :E os que começam da nota B? Eles também pertencem ao C° porém, são do grau dominante.

Fica ai portanto o lembrete que o músico deve desenvolver esses exercícios nos outros dois tons que são de C#° e D°.

Agora veremos os possíveis acordes na diminuta.

São acordes que são gerados dela e servem tanto para opção de acompanhamento quanto para arpejos e superposição de acordes.

A análise será em C°.



6

## Diminuta

158

B/C                      D/E<sup>b</sup>                      F/F<sup>#</sup>                      G<sup>#</sup>/A

162

Bm/C                      Dm/E<sup>b</sup>                      Fm/F<sup>#</sup>                      G<sup>#</sup>m/A

166

B<sup>o</sup>                      D<sup>o</sup>                      F<sup>o</sup>                      G<sup>#o</sup>

170

D7(b9)                      D7(b5b9)                      D13(b9)                      D13<sup>#11</sup>(b9)

174

D7(<sup>#</sup>11)                      D7<sup>#11</sup>/<sub>9</sub>                      D13(<sup>#</sup>9)                      D13(<sup>#</sup>9)

178

B6                      D6                      F6                      A<sup>b</sup>6

182

C<sup>o</sup>7M                      C<sup>o</sup>9                      C<sup>o</sup>b13                      C<sup>o</sup>7M<sup>9</sup>

Aqui estão alguns dos acordes que se pode formar dentro da diminuta, sendo que os de escrita simples servirão para recheio harmônico e não para análise harmônica, como é o caso de F6 ou Bm7b5. Pode-se trabalhar também com suas inversões e assim o campo se multiplicará bastante. Lembrando ainda que cada tipo de acorde na diminuta pode ser mudado pelo baixo até 3 vezes de terças em terças menores.

Veremos agora algumas frases tiradas da diminuta:

186

F<sup>#o</sup>

B7(b9)

189

Musical staff 189-192: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps and naturals).

193

Musical staff 193-194: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

195

Musical staff 195-196: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

G7#9

Vamos para outro tom da diminuta:

198

Musical staff 198-199: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

200

Musical staff 200-201: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

202

Musical staff 202-203: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

204

Musical staff 204-205: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

206

Musical staff 206-207: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

208

Musical staff 208-209: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

210

Musical staff 210-211: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals, ending with a whole note.

Veremos agora como a diminuta se encaixa no II-V-I

Em7

213

A7(b9) D△

215

Dm7 G7(#9) C7M

218

D min7 G7(b9) C Maj7 A7(b9)

221

D min7 G7(b9) C Maj7

225

G min7

228

C7(#9)

230

F min7 G m7(b5)

232

C7(b9)

234

F min7

236



# Pentatônica

Curso de improvisação

A escala pentatônica é uma das escalas mais usadas nos últimos tempos. Talvez por ser simples de ser tocada ou de ser ouvida. Podemos dizer que ela vem da escala maior, porém sem o 4º e sem 7º grau.

Tanto no pop quanto no jazz ela tem um ótimo efeito.



Exercícios:



Fazer em todos os tons.



Exercício a partir do segundo grau.

27

31

35

Musical notation for the second degree exercise, measures 27-35. The notation is in treble clef and consists of three staves of music. The first staff starts at measure 27 and ends at measure 30. The second staff starts at measure 31 and ends at measure 34. The third staff starts at measure 35 and ends at measure 35 with a double bar line. The music features a sequence of eighth notes and quarter notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating the pentatonic scale.

A partir do terceiro grau.

40

44

48

Musical notation for the third degree exercise, measures 40-48. The notation is in treble clef and consists of three staves of music. The first staff starts at measure 40 and ends at measure 43. The second staff starts at measure 44 and ends at measure 47. The third staff starts at measure 48 and ends at measure 48 with a double bar line. The music features a sequence of eighth notes and quarter notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating the pentatonic scale.

A partir do quinto grau

53

57

61

Musical notation for the fifth degree exercise, measures 53-61. The notation is in treble clef and consists of three staves of music. The first staff starts at measure 53 and ends at measure 56. The second staff starts at measure 57 and ends at measure 60. The third staff starts at measure 61 and ends at measure 61 with a double bar line. The music features a sequence of eighth notes and quarter notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating the pentatonic scale.

## A partit do sexto grau

Essa escala tem algo interessante pelo fato do 4º e 7º serem omitidos. Podemos fazer combinações de 4º e 7º graus alterando-os e mudando de lugar a mesma escala vejamos como isso funciona:

**Se pegos as notas de C pent e insiro o fá e o si teremos a escala de C pent no tom de Dó maior.**

**Se pensarmos em fá# e si teremos a escala de Cpent em Sol maior.**

**Se pensarmos em F e Bb teremos a mesma escala no tom de Bb.**

**E se pensarmos em F# e Bb teremos a escala de de Cpent no tom de Sol menor melódica.**

Sendo temos a seguinte harmonização para escala de Cpent.

C7M C6(9) CLidio Dm7 Dsus7 Em7(b5)9 Em7 F7M F#7 alt Gsus7 Am7 BbLidio

Essa escala também é muito usada como outside, tanto para cima quanto para baixo. Particularmente gosto de estudar intercalando um tom no outro. Por exemplo C e B.

# Superposição de Acordes

Curso de improvisação

Para acorde ou situação em que o mesmo se encontra, existem inúmeras possibilidades de enriquecer seu som.

Uma delas é o que chamamos de superposição de acordes.

Pode ser executado em arpejos(para instrumentos melódicos)ou em acordes(para instrumentos harmônicos).

Os acordes ou arpejos sobrepostos são analisados dentro da escala em que o acorde base se encontra.

Exemplo:



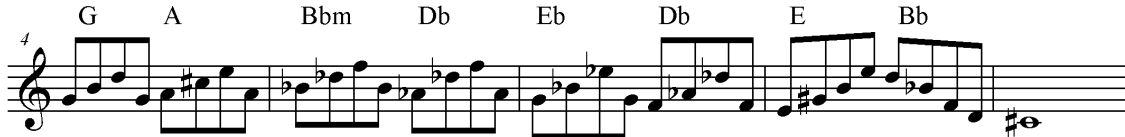
Nesse exemplo temos um C7M. A escala básica é Dó maior, porém esse acorde também pode ser 4º grau de Sol Maior.

Temos aí os arpejos ou acordes sobrepostos de C,D,Bm e D.

Todos eles são possíveis porque o C7M pode estar tanto na escala de C ou de G.

Podemos também deslocar o Acorde para outra escala como foi o caso desse acorde.Vamos a outro exemplo.

G7(#11)



Esse acorde é muito interessante, isto porque pode ser aplicado a várias escalas. vamos a análise:

1º compasso: G e A vem de Dm mel.

2º compasso: Bbm e Db vem da escala de Abm mel.(G7 alt).

3º compasso: Eb e Db vem também de Abm mel.

4º compasso: E e Bb vem de Ab diminuta( G7(b9,#11,13) )

Com essa explicação colocarei para cada uma das quatro estruturas acordes para superposição visando uma rica sonoridade.Lembrando ainda que cada situação deve ser bem analisada, isso com respeito ao ritmo, estilo e situação em que o acorde se encontra.

É importante saber de onde cada acorde sobreposto está vindo.

Essa é uma forte ferramenta harmônica. Os Grandes músicos do Jazz sempre usaram essa possibilidade.

É importante sempre o bom gosto para o uso desses acordes.

Para um melhor e completo domínio dessa ferramenta é primordial que o músico tenha o domínio mental de todo campo harmônico. Sem esse domínio essa informação é quase nula, pois não adianta decorar algumas passagens ou acordes.

Vamos a estrutura de 7M

### C7M

The musical notation for the C7M chord structure is presented in six lines, each representing a measure of music. The notes are written on a treble clef staff, and the chords are indicated above the notes. The structure is as follows:

- Line 1 (Measures 9-12): C, G, D, E
- Line 2 (Measures 13-16): B, Db(out side), F#(out side), C6
- Line 3 (Measures 17-20): D6, G6, B6(out side), Db6 (out side)
- Line 4 (Measures 21-24): F#6 (out side), Bsus, Dsus, Esus
- Line 5 (Measures 25-28): Gsus, Asus, Bm, Em
- Line 6 (Measures 29-32): Am, F#m7(b5), D7(13)

61 E E7 E(b9) D(#9)

65 Eb° B7(#11) Dfrigio Eb7M

69 Db(#5) Eb(#5) F(#5) G(#5)

73 A(#5) B(#5)

Estrutura Dominante.

G7

75 G F7M Em Dm6

79 Dm7 C7M C6 F6

83 Bm7(b5) Bm7(b5)11 Asus Csus

87 Dsus Esus Gsus Bbsus

91 Ebsus Absus F#sus A

95 G7(#11) F7M(#5)/A Efrigio6 Btons

99 Atons Gtons Ftons Ebtons

103 Dbtons Abm6 Fm7(b5) Db

107 Bbsus(b9) Abm7M E7 C#7

111 Bb7 Bbm7 C#7 E(b9)

115 E6 Bb6 Em7(b5) C#m7(b5)

119 Bbm7(b5) Gm7(b5) C#(b9) Bb(b9)

Veremos um exemplo pratico contendo alguns desses acordes sobrepostos.

G7

123 A

125 Abm6 Db6 Absus

# Nota final

## Curso de improvisação

O objetivo dessa apostila é incentivar o aluno a improvisação, através do domínio do instrumento.

Aqui estão algumas possibilidades que considero essencial para o conhecimento e aperfeiçoamento do músico.

Os sons estão disponíveis, cada músico deve se atualizar constantemente em informações e possibilidades harmônicas, rítmicas e melódicas.

Essa apostila também é um resumo do que aprendi ao longo dos últimos 12 anos no estudo da improvisação.

Ousadia, coragem, esforço, perseverança, paciência e humildade são algumas das maiores ferramentas para que o músico seja bem sucedido no estudo da improvisação.

Esse mundo musical e de sons é infinito, por isso é necessário o cuidado de cada um quanto ao se orgulhar do que sabe, pois a cada dia podemos estar entedendo e usando apenas um gota de todo oceano que é a música.

Aqui vai o meu apoio e incentivo a todos os músicos desse imenso País que é o Brasil, rico em ritmo, harmonia, melodias e em talentos.

Que Deus na pessoa de Jesus revele a cada um os mistérios do  
Conhecimento musical, e também do seu infinito amor.

Ademir Júnior

# Curso De Improvisação

**Modo avançado**

**Ademir Júnior**

# Curso de improvisação

Modo avançado

## Conteúdo

- Domínio de escalas
  - Notas evidentes
    - Sons modais
- Gráficos de melodia, harmonia e ritmo.
  - Gráficos: Horizontal e Vertical
- Superposição de acordes e escalas
  - Imagens musicais
  - Estilo e Liberdade

## **Introdução:**

**Esse conteúdo é uma seqüência do nível técnico de improvisação que está no primeiro volume.**

**Aqui a minha intenção não é técnica somente, mas de aguçar a criatividade e o bom raciocínio de cada músico na improvisação.**

**A parte principal são os gráficos e o trabalho de imagens musicais, que para muitos será de grande valia.**

**Passamos muito tempo pensando em notas e escalas, mais elas não são o foco final, e por não enxergar muito a frente perdemos longos anos de estudo.**

**Deve-se ter um alvo maior para se fazer música. A música é ferramenta de linguagem universal e humana e fala coisas que a retórica não fala. Chega aonde os recursos da ciência ainda não chegaram. A música em si tem um poder muito grande sobre os homens. Alegria, entristece, traz boas e más recordações, une povos, e muitas das vezes pode trazer guerra entre etnias e nações.**

**Tem o poder também de curar sentimentos, e em algumas vezes ferir sentimentos.**

**Como improvisador você tem uma oportunidade ímpar de fazer alguma coisa boa nesse mundo. Se olhar dessa forma entenderá que não são apenas escalas e harmonias que interessam, mas existem coisas mais profundas para si viver na música.**

**As ferramentas estão em suas mãos, você é o comunicador, prepare o vocabulário e as intenções do coração, pois milhares de pessoas poderão ouvir a sua voz e tomar um novo rumo em seus corações e em suas atitudes.**

**Fale pelo coração ao tocar! Pense, projete bons solos, e analise os que não foram tão bons, o mundo da improvisação está de portas abertas para te mostrar coisas novas também, coisas que não são apenas improvisos, mas virtudes espirituais que foram permitidas para que você entendesse o verdadeiro sentido da vida.**

## Domínio de escalas

Tudo que se faz na improvisação é por meio de escalas, arpejos e intervalos.

Escalas porque toda passagem melódica está inserida num contexto harmônico e para cada acorde existe uma ou mais escalas para se tocar uma melodia.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody consists of several measures. Above the staff, the following chords are written: D MA7, Bb 7, A MIN7, D7, and G MA7. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The next measure has a dotted quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. The third measure has an eighth note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure has a half note D5. The fifth measure has a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The sixth measure has an eighth note F#5, an eighth note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The seventh measure has an eighth note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The eighth measure has an eighth note A5, an eighth note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The ninth measure has an eighth note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The tenth measure has an eighth note F#5, an eighth note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The eleventh measure has an eighth note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The twelfth measure has an eighth note A5, an eighth note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The thirteenth measure has an eighth note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourteenth measure has an eighth note F#5, an eighth note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The fifteenth measure has an eighth note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The sixteenth measure has an eighth note A5, an eighth note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The seventeenth measure has an eighth note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The eighteenth measure has an eighth note F#5, an eighth note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The nineteenth measure has an eighth note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The twentieth measure has an eighth note A5, an eighth note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5.

Arpejos e intervalos porque as melodias são criadas com base neles e sem eles não é possível criar sons ordenados.

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation shows various arpeggios and intervals. The first staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The fourth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The fifth staff starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The sixth staff starts with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The seventh staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The eighth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The ninth staff starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The tenth staff starts with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The eleventh staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The twelfth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The thirteenth staff starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourteenth staff starts with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The fifteenth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The sixteenth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The seventeenth staff starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The eighteenth staff starts with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The nineteenth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The twentieth staff starts with a quarter note A5, followed by a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5.

Sendo assim tudo que se faz na improvisação é por meio dessas três ferramentas. Observe esse fraseado:

## Giant Steps

Solo: Michael Brecker

TENOR SAX.

The musical score is written for Tenor Saxophone in G major. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number: 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33. The music features various arpeggiated patterns and melodic lines characteristic of Michael Brecker's style.

Nesse solo foi usado basicamente arpejos da escala maior. Arpejos menores e maiores e uma seqüência de passagens que podemos notar que pertencem a alguma escala.

Nos compassos 8, 10, 27 e 32 veja que é usada uma escala de acordo com a harmonia do momento.

Nos compassos 33 e 34 é usado um arpejo para cada acorde.

No compasso 23 o acorde é de Db7M e ele faz um arpejo de Bbsus. Esse arpejo é o 6° grau de Db e pode ser aplicado pois suas notas estão dentro da escala do acorde.

Existem músicas como essa acima que o músico deverá fazer uma boa ginástica de escalas e arpejos para improvisar.

Nas músicas que exploram o II-V-I menor e maior e nas músicas modais a mudança de centro tonal é comum, sendo assim não há como improvisar se não tiver um bom domínio de escalas.

Veja o exemplo a seguir:

The image displays a sequence of musical notation in treble clef, consisting of five staves. Each staff contains a melodic line and a chord symbol above it. The chords are: Dm7, G7, C Maj7, C#m7, F#7, BMaj7, Cm7, F7, BbMaj7, Bm7, E7, and A Maj7. The melodic lines are composed of eighth and quarter notes, often with slurs, and some include accidentals (sharps and flats) to indicate specific notes within the chords.

Para cada centro tonal é usada uma escala. (Veja os exercícios para esse domínio na apostila numero 1)

Uma das escalas mais complexas para se estudar é a diminuta. Formada por 8 notas essa escala gera sons não tão convencionais mas é de grande riqueza intervalar e harmônica.

Ela só tem dois graus. Um dominante e o outro diminuto. No dominante encontramos acordes maiores, menores, meio diminutos, dominantes e menor e maior com 6.

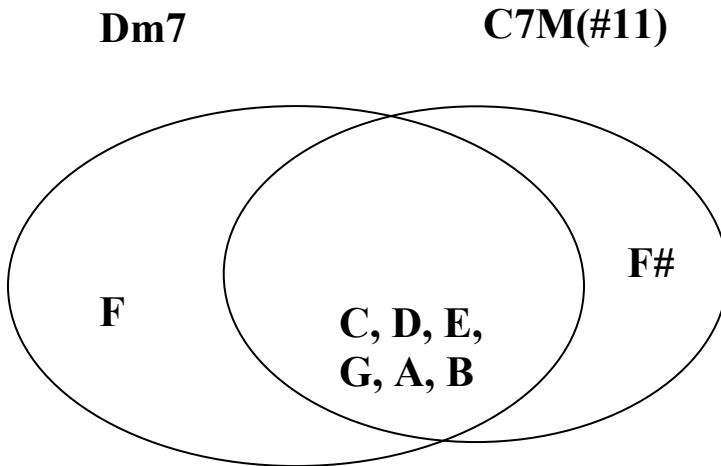
### Notas evidentes

Em toda harmonia existem notas que são comuns de acorde para acorde.

Se compararmos a escala de um acorde com outra veremos que normalmente existem notas evidentes ou comuns entre as duas escalas.

São essas notas que facilitam o repouso nas passagens e a conexão de um acorde para o outro.

Funciona assim:



As notas que estão no meio pertencem tanto a escala do acorde de Dm7 quanto a escala do acorde de C7M(#11). Na passagem do acorde essa seis notas estarão disponíveis para repouso ou para uso sem preocupações. Vamos a outro exemplo:

C7(b9) FMA7 Bm7(b9) E7sus4 A7 D7sus4 G7sus4 CMA7

A single musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The staff is empty, with eight measures marked by vertical bar lines.

Nesse exemplo o E, G, e A são evidentes em toda harmonia. Pode ser trabalhar essas três somente sem usar outras. Veja:

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains four measures of music, each with a chord label above it: C7(b9), FMA7, Bm7(b9), and E7sus4. The bottom staff contains four measures of music, each with a chord label above it: A7, D7sus4, G7sus4, and CMA7. The melody consists of simple eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The notes E, G, and A are consistently present across the chords.

A melodia ficou bem simples. Agora vamos à mesma harmonia com outro sentido de notas.

Note que apesar de aparecer outras notas, as notas evidentes aparecem em todas as passagens proposadamente.

Isso só é possível por causa dos intervalos gerados na escala. Dá assim ao músico uma rica oportunidade para improvisação e superposição de sons e acordes. Ex:

The image shows a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The first staff is labeled with the measure number 198 and the chord G7#9. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is highly chromatic, featuring many accidentals (sharps and flats) and complex intervals. The notes are often beamed together in groups of four or six, creating a dense, fast-moving line. The piece concludes with a whole note chord in the final measure of the seventh staff.

## Cromatismo

É um ótimo tempero para o improviso. Tira a monotonia das notas certas dentro da escala e enriquece as melodias.

1. Toda nota tem sua sensível.



2. O cromatismo deve ser feito observando ou se apoiando nas notas da escala do acorde.



3. Não há limites para criação no cromatismo, porém deve-se observar sempre o final de cada frase para não acabar fora das notas da escala.



4. Uma boa pratica de cromatismo trará os melhores meios de se aplicar esse recurso tão eficiente.

## Sons modais

Assim como em cada acorde existe uma nota característica, cada modo também tem sua nota característica.

Nos acordes maiores e menores as notas principais são as terças.

O que diferencia o primeiro do quinto grau é a sétima.

Quando se toca música tonal o quarto grau do acorde de C7M é evitado, porém quando a música é modal esse mesmo grau é evidenciado para caracterizar o modo Jônio.

Veremos agora as notas principais de cada modo.

C<sup>MA7</sup> JÔNIO \*



D<sup>MIN7</sup> Dórico \*



E<sup>MIN7</sup> Frígio \*



F<sup>MA7</sup> Lídio \*



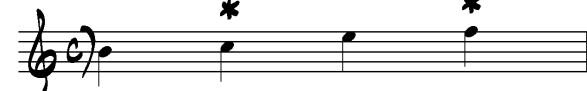
G<sup>7</sup> Mixolídio \*



A<sup>MIN7</sup> Eólio \*

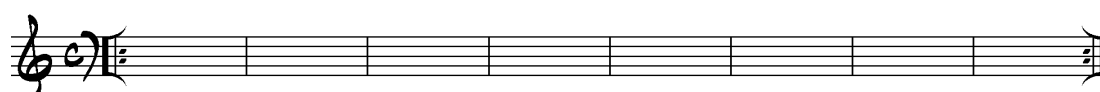


B<sup>M7(b9)</sup> Lócrio \*



O mais importante é usar essas notas e formar linhas melódicas em que elas sejam evidenciadas.  
Pratica essas duas estruturas. A primeira nos modos jônio e lídio e a Segunda nos modos dórico e frígio.

C<sup>MA7</sup> E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> A<sup>MA7</sup> D<sup>MA7</sup> B<sup>MA7</sup> E<sup>MA7</sup> D<sup>b</sup>MA<sup>7</sup>





## Gráficos de melodia, harmonia e ritmo

Cada músico tem características individuais na improvisação. Alguns trabalham mais melodias, outros ritmo e outros harmonia.

Agora entramos numa área pouco observada pelos músicos quando estão improvisando. É comum pensar em grande seqüência de semicolcheias ou em lindas melodias, ou até mesmo em divisões rítmicas, porém trabalhar Ritmo, melodia e harmonia com equilíbrio num solo não é uma tarefa fácil.

Os solos são criados dentro da mente e não no momento em que se toca.

Todo conhecimento deve ser projetado e filtrado para se obter um bom solo. Por isso quanto mais domínio no instrumento e na mente maior será a possibilidade e o conforto para criar um solo.

*Não se faz uma boa casa sem um plano de arquitetura. É preciso conhecer medidas, possibilidades, o terreno e estruturas para construir uma boa casa. Um bom alicerce dá margem a uma bela casa. Os adornos vêm somente no fim. Tudo é feito com paciência e cálculos para não se formar um desastre.*

Assim é na improvisação. Quanto melhor elaborado for o plano, melhor será o resultado.

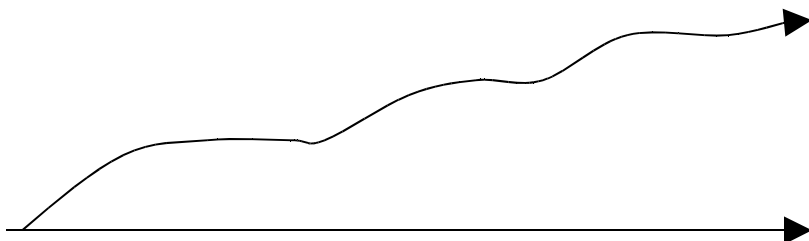
Ai vai um desafio: Muitos tocam e depois analisam o solo.

“ há esse não foi muito bom!” ou “ Não esperava que ficaria tão legal!”.

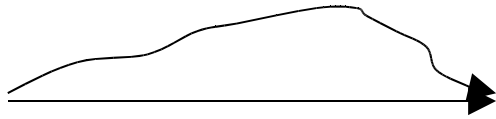
Ai vai: **Projete o solo antes dele acontecer.** Não será fácil, mas se praticar muito poderá se obter grandes resultados.

## Plano horizontal

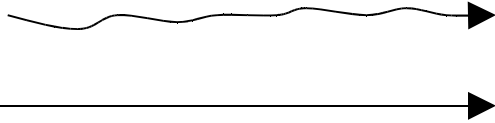
Podemos entender o gráfico de um solo de forma horizontal ou de forma vertical. No horizontal vemos o que foi feito em todo solo como densidade sonora e clima obtido com os músicos que o acompanham. Ex:



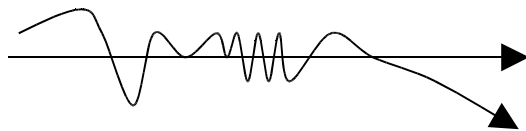
Talvez esse seja uma das formas mais praticadas pelos solistas. Característica de um solo quente e bem elaborado. Lembre-se que tudo isso só é possível com o entrosamento dos músicos e a capacidade que o solista tem de influenciar a cozinha que o acompanha.



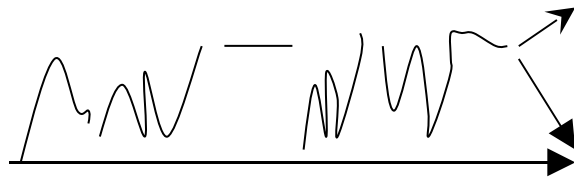
Aqui o solista entrega num clima tranquilo para o próximo.



Aqui o solista pega quente e continua no mesmo clima não decrescendo. É difícil manter o mesmo clima sendo que não há como subir tanto. Esse tipo de solo é interessante, porém se o músico só usa sempre esse gráfico acaba se tornando previsível para quem o escuta.



Mais comum para quem está começando a improvisar. Perde-se um pouco a pulsação do clima da música e as idéias não se encaixam então o clima fica indefinido e o solo não decola. O fim também fica indefinido e as vezes nem mesmo se sabe se o solo acabou.



Esse é o solo com mais desenho. É feito em cima de ricas melodias e silêncio em vários momentos. Muitas nuances e cores diferentes. Mostra rica criatividade na improvisação.

***Por incrível que pareça o que mais fica gravado na mente do público são esses gráficos. São eles que trazem emoções e reflexões ao ouvinte. Quem é leigo mais aprecia música é levado por essas nuances que ocorrem no decorrer dos solos. Quem não entende música não sabe decifrar acordes e escalas, mas entendem por figuras impressas na mente os sentimentos que um solo pode gerar. Isso é o resultado que importa.***

***Às vezes pode-se ter uma visão egoísta de satisfação própria quando se improvisa, mas não se pode esquecer que a música é um instrumento de comunicação com o povo. Por isso somos comunicadores de emoções, lembranças e outras questões da vida humana. Isso tudo vem com os sons que geramos.***

***Pode ser uma visão pessoal, mas não vejo porque uma pessoa falar apenas para satisfazer a si mesmo.***

*Na música podemos falar, chorar, reivindicar, trazer paz e causar guerra. Tudo isso porque ela é um instrumento de comunicação. E isso se faz ao um publico que pode ser desde uma sala de aula até varias nações.*

### Plano vertical

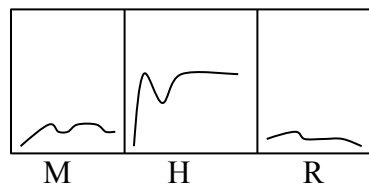
Aqui está a parte mais complexa da analise e aprendizado na improvisação. Conseguir unir variedades rítmicas, harmônicas e melódicas é construir um verdadeiro solo.

Analise esse fraseado:

C#7alt ou G7(#11)<sup>9</sup>



Esse fraseado tem maior riqueza harmônica e serve de estudo em varias áreas, mais na hora de um solo essa grande seqüência de notas em um mesmo ritmo se torna sem sabor melódico e rítmico. Vemos cromatismo e uma cachoeira de be-bop. Aplicado no momento certo é ótimo, porém se o músico se acomoda a tocar somente assim acaba tornando o solo muito raso em variedades. Lembre-se que tudo demais enjoa.



Esse gráfico mostra que o fraseado teve mais força harmônica.

É comum quando se desenvolve um raciocínio harmônico se evidenciar as passagens de escalas e tocar mais notas dissonantes. Usar #11 e 9 num acorde lídio ou pentatônicas em acordes alterados mostra um ótimo entendimento harmônico. Mas lembre-se, isso não é tudo!

*Creio ser mais nobre usar a moderação em tudo. Usar questões harmônicas não é tudo na improvisação, creio fazer parte do aprendizado, mas não é o resultado final. O resultado final deve ser a música no todo.*

*Fazer música é unir essas três partes e formar numa só.*

Veremos agora um fraseado mais rítmico:

The image shows a musical score for a rhythmic exercise, consisting of six staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. The score is divided into measures 49 through 63. Measure 49 starts with a rest, followed by eighth notes. Measures 50 and 51 contain eighth notes with a triplet of three eighth notes marked with a '3' below. Measure 52 has eighth notes with a slur over a group. Measure 53 has eighth notes with a slur over a group. Measure 54 has eighth notes with a slur over a group. Measure 55 has eighth notes with a slur over a group. Measure 56 has eighth notes with a slur over a group. Measure 57 has eighth notes with a slur over a group. Measure 58 has eighth notes with a slur over a group. Measure 59 has eighth notes with a slur over a group. Measure 60 has eighth notes with a slur over a group. Measure 61 has eighth notes with a slur over a group. Measure 62 has eighth notes with a slur over a group. Measure 63 has eighth notes with a slur over a group.

Aqui temos uma boa variação rítmica com acentos e divisões diversas.

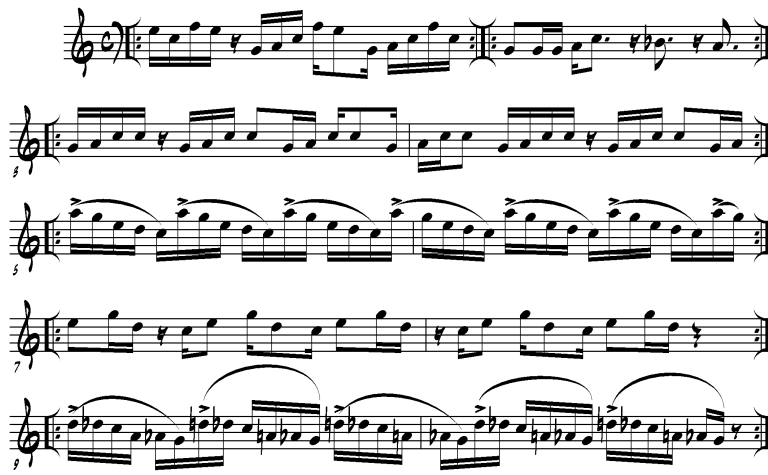
No Brasil existe uma grande variedade rítmica em cada estilo. Se analisarmos as levadas e tocarmos os baixos podemos aprender e muito como desenvolver o raciocínio rítmico.

É claro que também se torna chato improvisar apenas com evidências rítmicas.

Acho que não existe um solo que só se toque os ritmos do Brasil.

Vivemos hoje numa globalização que atinge até mesmo os sons musicais. É impossível não provar um pouco de cada estilo e ritmo. Por isso vale apenas um bom estudo de ritmos e divisões características de estilos.

É interessante fazer estudos rítmicos com notas da escala de acorde. Ai vai algumas sugestões



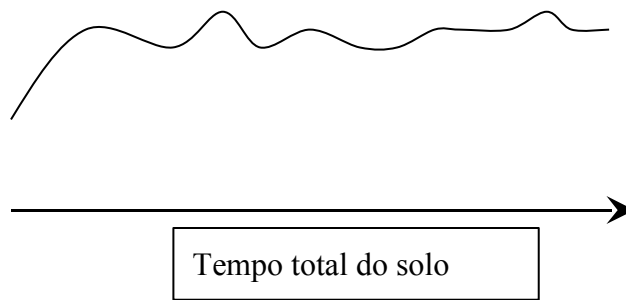
As possibilidades são infinitas. Depende da criatividade de cada um.

Cada estilo musical tem sua levada característica. É vital que o músico desenvolva o solo nas características de cada estilo, valorizando pausas e acentuações que servem de tempero para cada estilo.

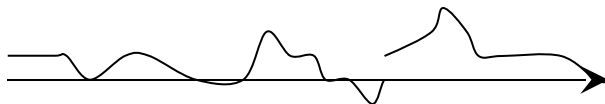
O ritmo é a base de cada música. Não existe música sem ritmo. Vivemos em ritmo constante, nos movemos no tempo de forma rápida e lenta. Assim é na música. Usamos passagens lentas e rápidas dentro de um ritmo constante e essa variação torna a música rica ou pobre.

Quanto maior variação rítmica mais riqueza se ouve, e se as divisões forem repetitivas o solo entra num estado passivo de ritmo.

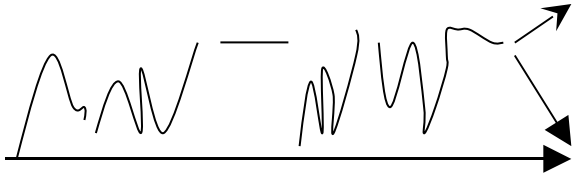
Gráficos rítmicos:



As curvas acima mostram um solo sempre rápido em divisões e notas. É limitado pois não há muita variação.



Esse solo já tem mais divisões lentas. Não tem muita variação rítmica e assim fica como o outro solo. Talvez tenha boas melodias mas desprovido de um melhor trabalho de ritmos.



Esse solo já tem todas as velocidades e trabalhos mais abstratos de divisões. Toca o lento e o rápido e muda de um pro outro com naturalidade.

Wynton Marsalis, Miles Davis, John Scofield, Joshua Redman, Bob Mintzer e Herbie Hancock são alguns dos músicos que exploram bem essa área. Seus solos sempre têm seqüências de passagens ricas em ritmo. Isso torna o solo cada vez mais agradável e criativo.

A música brasileira é o modelo para lindas melodias. Em todos os estilos existem melodias bem construídas. Desde simples até formas modernas.

Villa Lobos, Tom Jobim, Noel Rosa, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rosa Passos, Guinga, são alguns dos grandes nomes da música brasileira. São compositores que deixaram marca registrada na criação de melodias. Suas composições trazem novos padrões para a música mundial. Suas melodias são cantadas em todo o mundo e servem de referência para o estudo de melodias.

Melodia tonal e modal.

Na melodia tonal a evidência está nas notas principais do acorde. Ex



Essa é uma harmonia e melodia tonal. A melodia sempre repousa em notas do acorde.

Já em melodias modais as notas nem sempre param em notas do acorde e sim em notas da escala.



Esses dois exemplos mostram como o músico pode desenvolver o senso melódico. Pode-se usar tonalismo e modalismo para os solos.

Cada melodia criada deve ter um alvo. Quando isso acontece a interpretação de quem ouve quase sempre é precisa quanto ao sentimento enviado na melodia. (Falaremos disso mais tarde).

***É a melodia que faz o publico cantar e se recordar da música. Ela é o carro chefe, a vitrine de um solo.***

***É importante aprender melodias, é como aprender histórias.***

***Duas coisas devem ser feitas: ouvir e criar.***

*Não se deve ter medo de brincar com melodias. Essa brincadeira leva o músico a ter segurança na invenção de novas linhas. A imitação e lembrança na hora dos solos fazem parte também não só de um aprendiz, mas também de grandes solos.*

*Uma criança é influenciada pelo que ouve. Ela desenvolve por imitação e lá na frente usa seus próprios meios, palavras e expressões para se comunicar. Assim também acontece no caminho da improvisação.*

### **Fundindo ritmo, harmonia e melodia.**

Estudada cada parte a fundo o músico pode agora estudar unindo dois elementos da música.

Melodia + ritmo

Ritmo + harmonia

Melodia + harmonia

É claro que o ritmo sempre estará presente em qualquer situação e assim os outros, mas a dica e desenvolve seqüências que evidenciam esses elementos.

### **Melodia + Ritmo**

Célula melódica



Células rítmicas



**Note que nas diversas divisões feitas aqui somente as quatro notas melódicas foram usadas.**

Aqui temos uma economia de notas e uma fluência maior de ritmo, mas o que prevalece é a melodia criada.

Pode se usar grupos de 2, 3, 4, 5 ou mais notas.

Ai vai algumas dicas com 3 e 4 notas



Cada grupo de 3 ou 4 notas deve ser estudado separadamente. No momento em que se toca, varias células melódicas e rítmicas vão surgindo.

*Essas células são impressas na mente e passam a fazer parte do vocabulário musical.*

Comece a trabalhar com melodias lentas e tranqüilas. Veja o exemplo:

Célula melódica.



## Células rítmicas

LENTO



As possibilidades são infinitas. Depende do estilo e andamento que está sendo tocado.

Os ritmos brasileiros nos dão essa possibilidade.

Pesquise um pouco de afoxé, maracatu, samba e baião. Nas divisões básicas de cada ritmo já existe uma grande possibilidade de trabalho a ser desenvolvido.

Dicas:

Cantar melodias conhecidas. O solfejo trabalha a percepção e desenvolve o senso melódico.

Mudar no solfejo e no instrumento a divisão de músicas populares.

## Harmonia + Ritmo

Agora usaremos o ritmo mais o encaixaremos no contexto harmônico.

Vamos usar a seguinte harmonia.



Usaremos divisões simples e depois mais complexas.



Se repetir demais fica enjoativo, mas a título de estudo é necessário para encaixar o ritmo na parte harmônica. Vamos ao segundo exemplo.

Obedecendo a harmonia e usando a mesma célula rítmica o som fica mais complexo. É preciso atenção nas mudanças de acordes e na escolha de escalas. O que fica mais exposto nesse caso é a célula rítmica que se repete formando um poli ritmo, dando a sensação que em alguns momentos o ritmo está assim:

Vamos a mais um exemplo.

Célula rítmica.

Essa divisão tocada várias vezes acaba soando assim:

É claro que na hora de um solo não precisa estender tanto a divisão, mas o fato de usar em certa passagem dá um sabor rítmico e harmônico especial.

### Melodia + Harmonia

A intenção aqui é reforçar o sentido harmônico com melodias.

O uso de melodias nos graus pares (tensões) trás um som muito especial. Desloca a melodia da posição principal de repouso dando ênfase as tensões do acorde. Para isso é necessário o conhecimento de superposição de acordes.

Vamos a estrutura de 7M

# C7M

9 C G D E

13 B Db(out side) F#(out side) C6

17 D6 G6 B6(out side) Db6 (out side)

21 F#6 (out side) Bsus Dsus Esus

25 Gsus Asus Bm Em

29 Am F#m7(b5) D7(13)

Vamos agora para estrutura menor.

### Dm7

32 Dm Em Am C7M

36 F7M G7 C6 Db6

40 F6 F#6 G6 Ab6

44 Bb6 Csus Dbsus Dsus

48 Ebsus Esus Fsus F#sus Gsus

53 Absus Asus Bbsus A

57 G7(#11) C#7(#9) Dm7M Dm6

61 E E7 E(b9) D(#9)

65 Eb° B7(#11) Dfrigio Eb7M

69 Db(#5) Eb(#5) F(#5) G(#5)

73 A(#5) B(#5)

Estrutura Dominante. G7

75 G F7M Em Dm6

79 Dm7 C7M C6 F6

83 Bm7(b5) Bm7(b5)11 Asus Csus

87 Dsus Esus Gsus Bbsus

91 Ebsus Absus F#sus A

95 G7(#11) F7M(#5)/A Efrigio6 Btons

99 Atons Gtons Ftons Ebtons

103 Dbtons Abm6 Fm7(b5) Db

107 Bbsus(b9) Abm7M E7 C#7

111 Bb7 Bbm7 C#7 E(b9)

115 E6 Bb6 Em7(b5) C#m7(b5)

119 Bbm7(b5) Gm7(b5) C#(b9) Bb(b9)

Estrutura de acorde meio diminuto. Em7(b5)

136 Em7(b5) Bblidio Dsus Csus

140 Bb7M Asus Gsus Fsus

144 A(b9) A(b13) D C7(#11)

148 F#m7(b5) Gm7M F#(#9) Bb7M(#5)

152 Fm6 Ab7M(#5) Dm7(b5) Fm

Essas são as principais estruturas para superposição de acordes.  
Cada quadro representa as possibilidades de acorde sobre acorde.  
Pode ser feito em arpejo ou com melodias.

Usaremos agora uma harmonia simples com as melodias deslocadas da posição normal.



Em G7 aparecem: A, F7M(#5).

Em C7M aparecem: D, B, Bsus.

Em A7 aparece: Eb7

Em D7M aparece: E

É importante usar essas melodias de forma bem visível. Normalmente os detalhes aparecem quando se forma melodicamente outros acordes sobre a harmonia.

Veremos agora o meu solo na música Vitória na cruz que faz parte do meu segundo Cd.

# Vitória na Cruz

Solo Ademir Junior

TENOR SAX.

3

6

9

12

15

17

20

24

DMIN7

F#MIN7

E7

A7

DMIN7

F#MIN7

E7

A7

DMIN7

F#MIN7

E7

A7

DMIN7

ELE VENCEU

2  
27

30

32

34

37

39

41

43

45



ELE VENCEU

47 **E7** **A7** 3

Musical staff 47-50: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chords E7 and A7 are indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff, and a '3' indicates a triplet.

50 **D MIN7**

Musical staff 50-52: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chord D MIN7 is indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

52 **F# MIN7**

Musical staff 52-54: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chord F# MIN7 is indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

54 **E7** **A7**

Musical staff 54-56: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chords E7 and A7 are indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

56 **D MIN7**

Musical staff 56-58: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chord D MIN7 is indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

58 **F# MIN7**

Musical staff 58-60: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chord F# MIN7 is indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

60 **E7**

Musical staff 60-63: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chord E7 is indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

63 **A7** **D MIN7**

Musical staff 63-65: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chords A7 and D MIN7 are indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

65 **A7** **D MIN7**

Musical staff 65-66: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with many accidentals. Chords A7 and D MIN7 are indicated above the staff. A fermata is placed over the final note of the staff.

## Combinando os três elementos.

Finalmente podemos falar sobre o plano vertical de forma completa.

*Ouvimos o solo como todo, mas ao analisar vemos que cada solo tem uma porção maior de um ou outro elemento. Os grandes solistas combinam os três elementos de forma especial. Isso porque simplesmente fazem música na improvisação!*

*É normal se escutar um músico com muita técnica ou informação que mostra riqueza harmônica, outro várias melodias, mas quando isso fica isolado e aparece além do normal o solo fica sem consistência.*

*Não falo de notas foras, nem de out site, nem de semicolcheias. Tudo isso são ingredientes necessários para boas performances.*

*A música mostra esses três elementos. Pinturas musicais manifestam algo mais profundo.*

*O ritmo, a melodia, a harmonia se escondem, a música desaparece. A alma aflora!*

*Isso mesmo! A música se esconde atrás de um músico.*

*Lindas construções mostram a criatividade do arquiteto. Os quadros de Picasso mostram a sua pessoa até os dias de hoje. As personalidades são conhecidas pelos seus feitos. Os feitos são secundários, os personagens principais nem sempre aparecem ao vivo, mas se mostram nas artes, nos edifícios, nos livros, nas pinturas e maravilhas, e até mesmo na natureza!*

O público come música como nunca. Mas o que eles procuram? Belas harmonias? Lindas melodias? Ou ritmos festivos?

A música fala, além disso!

É preciso entender que improvisar é se comunicar.

Falamos pelos sons! A personalidade de John Coltrane está impressa em sua música. Sua história de vida escrita nos livros também é encontrada em suas canções.

Para encontrarmos esse ponto de equilíbrio e de criatividade falaremos agora de algo que sempre nos acompanha na música, mas nem sempre percebemos.

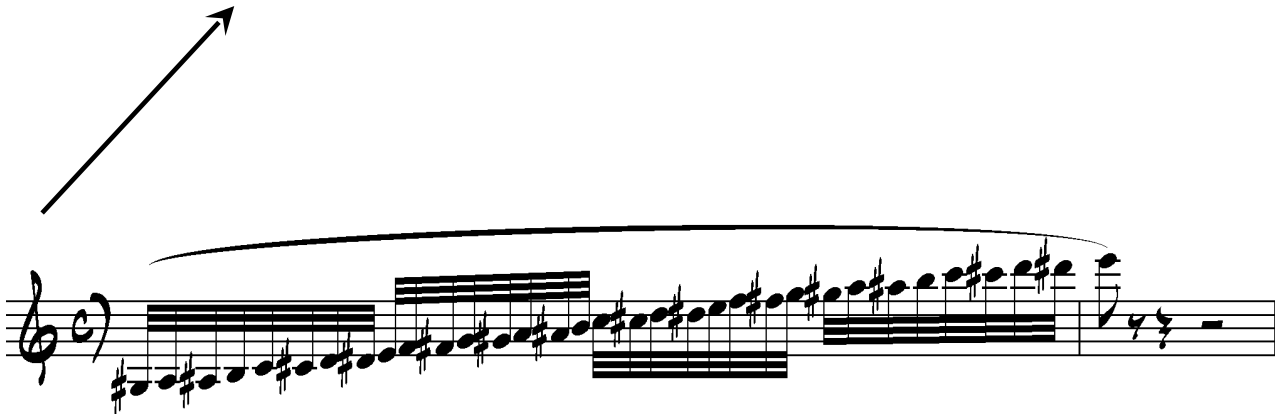
## Imagens musicais

Tudo que se aprende na vida é guardado em nossa mente e nos condiciona a praticar. Na música podemos aprender os sons por associação.

Dizemos que algum som é quente, frio, denso, suave, agitado, pesado ou leve. Todos esses nomes não são sons, mas uma associação com os sons para se entender a linguagem inanimada da música. Isso mesmo! Como a música não tem forma, só podemos entendê-la por formas já conhecidas.

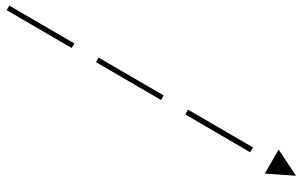
Podemos trabalhar a principio com figuras simples e dar sons a elas. Ex:

1.

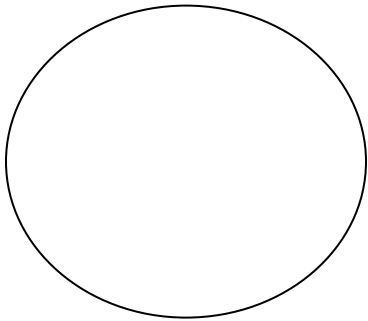


2.

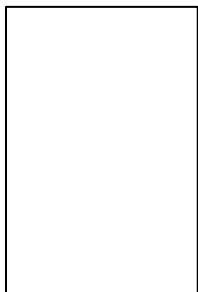


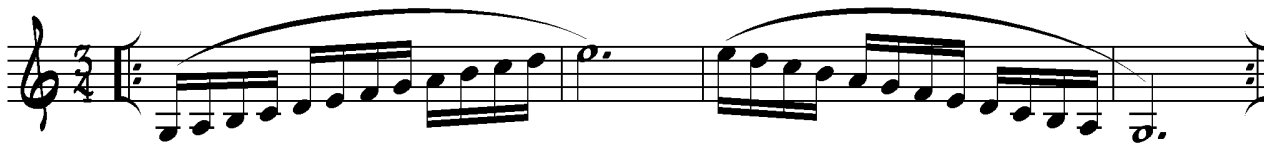


3.



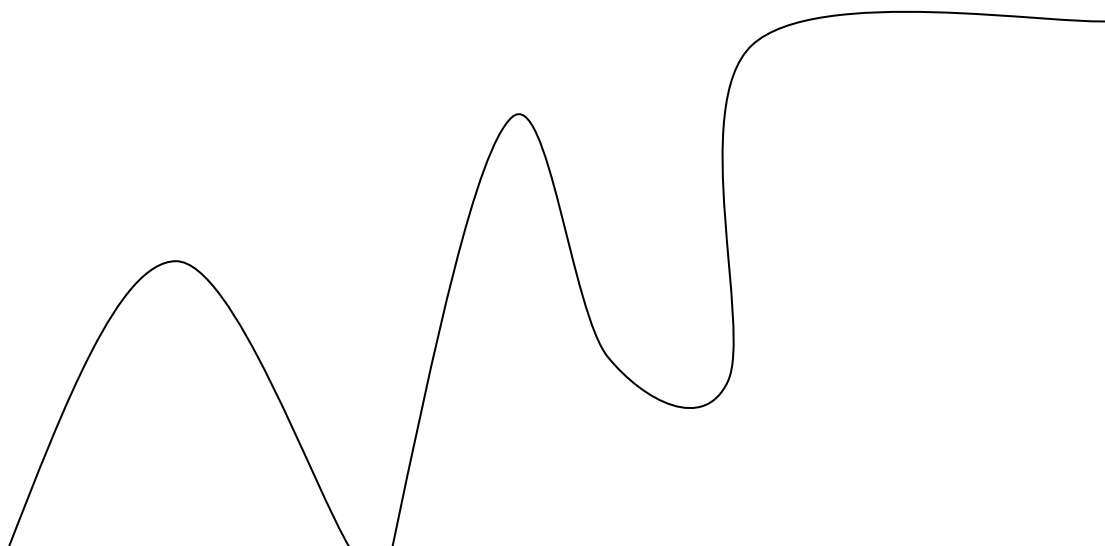
4.



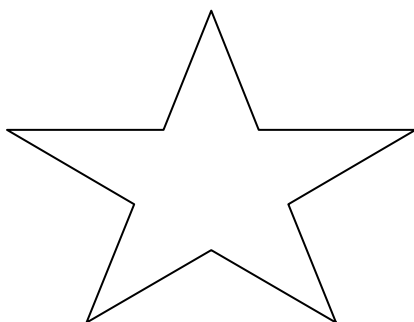


**Tente dar sons a essas figuras:**

5.



6.



Quanto mais abstrata for a figura ou a idéia também será no som.

Na medida em que se trabalham figuras a criatividade se desprende das regras e se liga a imagem. A mente quer associar o mais rápido possível o som à imagem.

Dada essa introdução vamos entender uma coisa:

***Como pode associar sentimentos se as únicas informações que temos são acordes, divisões, escalas, arpejos e efeitos?***

***Acontece que a única coisa que vem a mente são esses conhecimentos musicais e aí não passamos muito mais do que arpejos, escalas e efeitos.***

***Fazemos música antes por que gostamos nos sentimos bem e vivemos dela em alguns casos. Mais quando se faz música há um público esperando o seu discurso. Eles querem ouvir o que tem a dizer. Então você usa efeitos, escalas e arpejos para dizer algo maior que isso. Você fala de você e fala coisas que as palavras não falam. Fala emoções!***

Quantas emoções existem numa pessoa ou numa nação?

Paixão

Ódio

Amor

Alegria

Depressão

Inveja

Tristeza

Amargura

Ansiedade

Motivação

Medo

Pavor

entre outras...

***Se fossemos escrever a trilha de um filme teríamos que traduzir essas imagens para os sons. Tente trabalhar isso agora.***

***Escolha o ritmo a harmonia e crie as melodias.***

***Numa trilha de cinema milhares de pessoas ouvem a idéia de um compositor e nem percebem. Mas se tirar a musica o filme fica sem emoção. Quando improvisamos damos imagens ao ouvido e ao coração de cada ouvinte.***

***Alguns músicos vão até o ouvido, outros chegam até o raciocínio e poucos chegam ao coração.***

***Menos ainda os que comovem uma platéia ou um povo. Esses acharam o caminho de usar a música como veículo de comunicação com o público.***

***Não importa a quantidade de notas ou a dificuldade com que se toca, quem improvisa deve querer falar, não se fala só a si mesmo e sim aos outros.***

Sugiro algumas imagens que são comuns a todos nós. Pratique um pouco se lembrando de:

- ✓ Crianças abandonadas nas ruas
- ✓ O trânsito de São Paulo as 18:00h
- ✓ Violência

- ✓ Doenças, pestes e fome em todo mundo.
- ✓ Guerra, bombas e pânico entre os habitantes

Por outro lado:

- ✓ Praias água de coco e férias.
- ✓ Uma brisa suave em seu lar,
- ✓ Uma criança que te ama muito corre aos seus braços
- ✓ Paz

Perceba que pra cada imagem a sua mente teve uma reação. Isso pode ser traduzido pelos sons.

***Imagens são infinitas. As primeiras foram apenas linhas retas e curvas. Essas não, elas trazem emoções em nós mesmos e mostram um gráfico complexo em nossa mente. Pratique um pouco de cada e verá uma liberdade diferente, desprovida de técnica e pensamentos, mas apenas livre para criar e falar.***

## Estilos

Estilo é como roupa, para cada ocasião se usa uma.

Os estilos surgem assim como surgem os dialetos. Brasília é uma cidade que absorve culturas de todo país. Roupa, gírias, sotaques e comidas. Na música não é diferente. Cada país tem seus ritmos, e cada ritmo tem os seus sotaques, gírias e grifes.

Aprender a falar bem em cada ritmo gasta um tempo longo, é necessário ouvir não só a música instrumental, mas os cantores daquele estilo.

A voz é o maior instrumento, então quando se ouve um cantor em determinado estilo você pode colher rapidamente as figuras de uma cultura.

Existem melodias, harmonias e ritmos característicos em cada estilo. Por exemplo, no Baião temos essas figuras:





Essa é uma das figuras rítmicas predominantes.



Essa é a famosa escala nordestina ou Lídio b7.

Mais se formos para o blues encontramos os mesmos acidentes e mais a 3m como nota característica.



Com essas notas se faz todo o lamento e canto do blues.

Já para o be-bop a escala e fraseado é:

Veremos agora o solo completo do Michael Brecker em Giant Steps.

Transcrição de  
Ademir junior em 1995

# Giant Steps

Solo: Michael Brecker

TENOR SAX.

5  
9  
13  
17  
21  
25  
29  
33  
37  
41  
45

GIANT STEPS

49

55

57

61

65

69

73

77

81

85

89





4

Esse solo tem a característica do Post-Bop. O Post-bop tem a mesma linguagem do be-bop, porém as frases são mais modernas. John Coltrane foi seu principal músico. Michael Brecker é característico do Jazz contemporâneo que veio com a fusão do jazz na década de 70 e que muitos também chamam de Hard-bop.

A escala mais simples e popular do século XX é a pentatônica.

Vários estilos absorveram essa escala que tem um som simples mais bem emotivo.

Em quase todos os estilos pode se usar essa escala. Do Japão:

Até o Velho Oeste:

No meu disco “Vitória na cruz” na música Olhos no Espelho do João Alexandre coloquei como contraponto varias melodias com a pentatônica. Vamos analisar duas delas.

Em F#sus usei a de B maior, e em F#7 usei a de C maior. O efeito é como se fosse um Outside embora não seja, pois a pentatônica de C maior está dentro da escala de G menor melódica, cujo sétimo grau é o F#7alt.

Essa é a ultima frase da música, uma simples pentatônica de B no seu próprio acorde mas tem um ótimo efeito de final Jônio com um gráfico sonoro crescente num andamento bem veloz.

No blues não se usa 7M, porém na MPB não tem graça sem ela.

Um acorde maior com 6 cai bem nas músicas mineiras quando no primeiro grau. Mas de lá também vem acordes Toninho Horta como 7M(#9,#11)

Já dizia Dizzy Gillespie: Na musica Brasileira, Americana e Cubana está o futuro da musica mundial.

Sem duvida não se vê tanta variedades e complexidades de ritmos, harmonias e melodias como se vê nas músicas desses três países.

Cada instrumento tem uma particularidade com os estilos, e é necessário que cada músico aprenda a diferenciar na hora de tocar cada o estilo.

Ficar atento nos tempos fortes, características de harmonia, e melodias conhecidas.  
Tudo isso dará uma macro visão musical e um vocabulário mais refinado a cada músico

Existem vícios que devem ser observados e como:

- ✓ Vibratos excessivos.
- ✓ Emissão de notas com muita barriga.
- ✓ Alterações na harmonia quando a música é apenas dançante.
- ✓ Grande quantidade de informações pelos bateristas e baixistas em baladas.
- ✓ Solar, se emocionar e esquecer da harmonia.
- ✓ Excesso de pedal dos baixistas.
- ✓ Baixistas tocarem o 2 e o 4 apenas quando o baterista já está no swing.
- ✓ Tocar sax e guitarra pop quando a música é dos anos 60 para trás.
- ✓ Tocar fraseado de be-bop quando está acompanhando uma cantora numa música pop.
- ✓ Escalas blues quando os acordes são com 7M

Em fim, a lista não para ai, mas é apenas para mostrar que podemos estar dançando com o traje errado e não perceber. Isso acontece quando o musico não estuda as variedades de estilo e sai tocando o que da na cabeça ou o que acha que deve tocar.

“A minha liberdade vem do estilo” Branford Marsalis

## Liberdade

O contrário de tocar um estilo ou frases no lugar errado é ter a liberdade de tocar qualquer frase de qualquer estilo em qualquer lugar.

É um paradoxo!

Quando os estilos estão apurados qualquer um deles pode se cruzar em pequenas frases ou harmonias.

Uma boa sopa vem recheada de ingredientes, porém todos têm a medida certa. Essa é a diferença, encontrar medidas certas para combinação de estilos.

Os estilos se encaixam

	<b>Cuba</b>	<b>Brasil</b>	<b>EUA</b>
<b>Melodia</b>	Canções	MPB	Standards,
<b>Harmonia</b>	Latin	Bossa e Samba, Choro,	Jazz, Blues
<b>Ritmo</b>	Salsa, Mambo, Rumba	Baião, Maracatu, Frevo, Xote, Bossa, Samba	Funk, Soul, Rock, Swing,

Tudo isso vem na hora da improvisação, se for usado com equilíbrio fica muito bom e criativo.

Ainda existem as melodias do erudito que estão sempre sendo lembradas pelos grandes solistas. Melodias consagradas que vez por outra aparecem num pequeno espaço musical.

Os grandes músicos transitam por todos esses lugares musicais em segundos, e não se esqueçam que todos três países têm origem da música afro. Ritmos e canções trazem culturas antigas ao nosso dia a dia musical.

## Final

Improvisar é ser livre.

É criar.

É falar pelos sons.

É viver.

Tudo que existe foi criado e manifesta a natureza de quem criou.

Recebemos de graça as virtudes do criador para que através de nós seres humanos, a natureza e os atributos daquele que era, é e que há de vir sejam conhecidos.

O homem é o melhor solo de Deus, pois foi criado a imagem e semelhança dele para manifestar o caráter, a vontade, o intelecto e as emoções daquele que é antes e depois de tudo, em quem não há sombra nem variação alguma, aquele que habita em luz inacessível, mas que deixou toda glória e autoridade para viver a mesma vida que os homens viviam.

Sendo a vida teve fome, sendo o criador nasceu. Sendo fonte de águas vivas teve sede, sendo o pão da vida teve fome, tendo todo poder foi morto numa cruz. Porém a morte não pode segurá-lo, pois ele é a própria vida, e é doador de dons eternos para os homens.

Sustenta o universo como onipotente, Vê o sol abaixo do seu trono e olha por dentro de um átomo como onipresente, conhece os pensamentos dos homens antes que a palavra saia de suas bocas, pois é onisciente, conhece as trevas e com ele mora a luz, é justiça mais também misericórdia, cura a alma abatida dos homens, lança fora o medo a dor e a ansiedade, assobia e as aves mudam de direção, o Leão olha para ele esperando por sua presa, conhece cada animal pelo nome pois foi ele quem os criou.

Aos seus pés os seres do mal se ajoelham, a terra treme quando ele fala por meio de trovões e relâmpagos, os céus são o seu trono e a terra o estrado dos seus pés, além dele outro não há, antes dele ninguém existiu, ele é o primeiro e o último, e todas as coisas são dele, por ele e para ele, nele nos movemos e existimos. Ele não está em todas as coisas, porém, todas as coisas estão nele.

Mente nenhuma o sonda, mas ele sonda mente e corações. Não leva em consideração nossos pecados, mas nos chama para sermos seus filhos, herdeiros de coisas eternas, não perecíveis e que não podem ser roubadas, numa cidade onde o mal não existe porque será aniquilado, onde não haverá lágrimas, dores ou sol para molestar, pois serão novos céus e nova terra. Haverá restauração completa de todas as coisas, pois para sempre habitaremos com aquele que é o caminho, a verdade e a vida: Jesus.

Ele é o amor de Deus para todo homem.

**Ademir Júnior**

Janeiro de 2007

