

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Felipe Boabaid Guerzoni

**“A Arte da Improvisação” de Nelson Faria: Influências na
pedagogia da música popular brasileira**

BELO HORIZONTE
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Felipe Boabaid Guerzoni

**“A Arte da Improvisação” de Nelson Faria: Influências na
pedagogia da música popular brasileira**

Dissertação submetida como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos analíticos e
criativos.

Orientador: Professor Dr. Oiliam José
Lanna

BELO HORIZONTE
2014

G929a

Guerzoni, Felipe Boabaid

“A Arte da Improvisação” de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira / Felipe Boabaid Guerzoni. --2014.

173 fls., enc.; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr. Oiliam Lanna

1. Improvisação (Música). 2. Música popular – Instrução e ensino. 3. Faria, Nelson. I. Lanna, Oiliam. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.911



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno FELIPE BOABAID GUERZONI, em 16 de outubro de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Guilherme Silveira do Nascimento
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal de Minas Gerais

Agradecimentos

Gostaria de expressar os meus sinceros agradecimentos às pessoas que estiveram ao meu lado durante este período no mestrado. Aos meus pais Humberto e Christiane, minha esposa Vanessa, meu filho Leonardo e minha sogra Lena.

Em especial, gostaria de agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Oiliam José Lanna por ter acreditado na relevância desta pesquisa e pela didática ao conduzir as orientações. Agradeço também ao Prof. Dr. Clifford Korman pela tutoria durante a minha fase como bolsista, pelas conversas, troca de experiências, dicas durante a qualificação e principalmente pela compreensão.

Gostaria de agradecer à professora Edite Rocha por ter contribuído com a sua experiência e por ter ofertado a sua disciplina, ferramentas tecnológicas para pesquisa em música alavancando de forma significativa o meu trabalho.

Ao autor do objeto de pesquisa, Nelson Faria, pela presença constante durante o percurso da pesquisa.

Aos participantes, Ian Guest e Roberto Menescal, pela colaboração com ricas informações, tornando possível a realização desta pesquisa.

Aos participantes do questionário que se disponibilizaram a responder o mesmo contribuindo para a realização deste trabalho.

Aos funcionários da EMUFMG pelo profissionalismo.

Resumo

Até a década de 1990 os processos de improvisação musical no campo da música popular brasileira ocorriam predominantemente de forma intuitiva. Diante deste cenário, Nelson Faria publicou o primeiro livro sobre o assunto no Brasil mudando o conceito de improvisação vigente na época. Busca-se nesta pesquisa investigar quais foram os reflexos da publicação deste método em músicos que a ele tiveram acesso, analisar os processos de improvisação sistematizados pelo autor, bem como relacionar o declínio desta prática ocorrido na Europa Ocidental com a realidade das Universidades brasileiras.

Palavras chave: Nelson Faria. Improvisação musical. Música popular

Abstract

Until the 1990s, the process of musical improvisation in the field of Brazilian popular music occurred predominantly intuitively. In this scenario, Nelson Faria published the first book about the subject in Brazil changing the prevailing concept of time. Search this research is to investigate the processes of improvisation systematized by the author as well as relating the decline of this practice occurred in Western Europe with the reality of Brazilian Universities.

Keywords: Nelson Faria. Musical Improvisation. Popular music

Sumário

Introdução.....	12
Metodologia.....	19
1. O que é improvisação?	24
2. Breve histórico da improvisação na música erudita da Europa Ocidental	33
3. A inserção do trabalho de Nelson Faria frente ao panorama geral da improvisação do Brasil.....	51
4. Processos de improvisação na música popular.....	59
4.1. Interação	59
4.2. Ferramentas comuns aos processos de composição e improvisação.....	65
4.3. Improvisação por centro tonal.....	72
4.4. Improvisação por escala de acorde.....	85
5. Análise do método a arte da improvisação associado à minha experiência.	95
Conclusão	144
Referências bibliográficas	147
Anexos.....	151
1. Questionário	151
1.1. Resultados do questionário – Gráficos.....	156
2. Depoimentos.....	162
2.1. Depoimento concedido por Ian Guest.....	162
2.2. Depoimento concedido por Roberto Menescal.....	170

Índice de tabelas

Tab. 1. Listagem de terminologias sobre improvisação	31
Tab. 2. Síntese de Dauelsberg a partir da listagem de terminologias de Blum	31

Índice de Figuras

Fig. 1. Canto Gregoriano – <i>Gradual Verse Domine refugium und Ad annuntiandum</i>	38
Fig. 2. Exemplo de baixo contínuo. Recitativo da Cantata BWV 140 de Bach.	41
Fig. 3. J.C. Bach: ‘Cara la dolce fiamma’ de Adriano in Siria, com a versão embelezada por Mozart. Fonte: Grove on-line	44
Fig. 4. Exemplo de sequência de notas em segundas, terças e quartas.	66
Fig. 5. Exemplo de exercícios em sextas extraído do método para piano Hanon.	66
Fig. 6. Sujeito da Fuga da Sonata Op. 110 de Beethoven.	67
Fig. 7. Exemplo: Bright Size Life.	68
Fig. 8. 5ª Sinfonia de Beethoven. Redução para piano.....	69
Fig. 9. Escala executada em terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas.	70
Fig. 10. Execução a partir de fragmentos da escala.....	70
Fig. 11. Exemplo de progressão harmônica na tonalidade de Dó maior.	72
Fig. 12. Exemplo de progressão harmônica extraído do método A Arte da Improvisação..	73
Fig. 13. Exemplo do 1º e 4º sistema exemplificado por Faria.	74
Fig. 14. Exemplo: Tune Up	75
Fig. 15. Exemplo dos três campos harmônicos originados pelas três escalas menores.	77
Fig. 16. Exemplo de progressão harmônica contemplando as três escalas menores.....	78
Fig. 17. Exemplo de encadeamento Im – IV7 na música “A Fonte Secou” de Monsueto Menezes, Tufic Lauar e Marcelo.....	79
Fig. 18. Exemplo de encadeamento Im – IV7 na música <i>Beautiful Love</i> de Victor Young. 80	
Fig. 19. Progressão harmônica do 4º sistema da Fig. 16.....	81
Fig. 20. Exemplo de acordes comuns aos campos harmônicos da escala menor natural e harmônica.	81
Fig. 21. Campo harmônico de Si maior.....	82

Fig. 22. Campo harmônico de Mi lídio	82
Fig. 23. Exemplo de progressão harmônica no modo frígio.	83
Fig. 24. Comparação entre os campos harmônicos de dó menor e dó frígio.....	84
Fig. 25. Exemplo da escala de Dó maior com estrutura numérica e a estrutura de tom e semitom.	85
Fig. 26. Exemplo da escala de Ré dórico com a estrutura numérica e a estrutura de tom e semitom.	86
Fig. 27. Exemplos dos intervalos em relação à fundamental na escala de Dó maior.....	86
Fig. 28. Escala de Sol maior com estrutura numérica e de tons e semitons.	87
Fig. 29. Exemplo da estrutura numérica e de tons e semitons com base na escala de Sol maior.....	87
Fig. 30. Exemplo da escala de Dó maior com a estrutura numérica e de tons e semitons. ..	87
Fig. 31. Exemplo da escala de Dó mixolídia com a estrutura numérica e de tons e semitons.	88
Fig. 32. Comparação entre as escalas de Sol maior e Sol mixolídio.....	88
Fig. 33. Exemplo dos modos gregos oriundos da escala de Dó maior.	89
Fig. 34. Trecho da música Crystal Silence de Chick Corea	90
Fig. 35. Trecho da música Mevlevia de Mick Godrick	91
Fig. 36. Exemplo de tríade.....	92
Fig. 37. Exemplo de tétrade.....	92
Fig. 38. Exemplo de tétrade com notas de tensão.	93
Fig. 39. Exemplo da escala Dórica com as extensões.	93
Fig. 40. Exemplo dos modos gregos a partir da tônica Dó.....	94
Fig. 41. Campo harmônico de Dó maior	96
Fig. 42. Ciclo de quartas ascendente.	97
Fig. 43. Progressão com a distância de um tom entre as tonalidades.....	98
Fig. 44. Notas características das funções harmônicas nas tonalidades maior e menor.	99
Fig. 45. Funções harmônicas nas tonalidades maior e menor.	100
Fig. 46. Ciclo de quintas.	101
Fig. 47. Encadeamento V7sus4 – V7.	102
Fig. 48. Posição do trítono na escala de Dó maior.	104

Fig. 49. Resoluções do trítono.....	104
Fig. 50. Equivalência funcional dos acorde para resolução.	104
Fig. 51. Equivalência SubV e V7(alt).....	104
Fig. 52. Quadro de escalas pentatônicas aplicáveis ao acorde de C7M/6.	110
Fig. 53. Ilustração da simetria entre as escalas diminutas.	113
Fig. 54. Escala diminuta T/ST.....	113
Fig. 55. Escala diminuta ST/T.....	113
fig. 56. Frase número 21 extraída do livro A Arte da Improvisação.	114
Fig. 57. Frase número 23 extraída do livro A Arte da Improvisação.	114
Fig. 58. Ilustração da equivalência entre as escalas de tons inteiros.	115
Fig. 59. Escala de tons inteiros.	115
Fig. 60. Exemplo extraído do livro A Arte da Improvisação.	116
Fig. 61. Exemplo de opções de escalas a serem empregadas no encadeamento IIm7 – V7 – I7M na tonalidade de Dó maior.	118
Fig. 62. Exemplos de opções de escalas pentatônicas para os respectivos acordes Dm7, G7 e C7M.	120
Fig. 63. Arpejos diminutos e dominantes propostos por Faria.	122
Fig. 64. Quadro geral de opções de arpejos (tétrades) para IIm7 – G7 – I7M.	123
Fig. 65. Quadro geral de opções de arpejos (tríades) para IIm7 – V7 – I7M.	125
Fig. 66. Exemplo de emprego do arpejo Gb (SubV) no acorde de C7(b9).	126
Fig. 67. Exemplo da nota pedal G durante o encadeamento dos arpejos.	126
Fig. 68. Quadro geral de opções de escalas para IIm7(b5) – V7 – Im.	127
Fig. 69. Exemplo de posicionamento das notas de tensão em escalas pentatônicas.	128
Fig. 70. Quadro geral de arpejos (tétrades) para IIm7(b5) – V7 – Im.	130
Fig. 71. Quadro geral de opções de arpejos (tríades) para IIm7(b5) – V7 – Im.	132
Fig. 72. Frase 45. Fonte. A Arte da Improvisação.	133
Fig. 73. Frase 48. Fonte. A Arte da Improvisação.	133
Fig. 74. Progressão 14. Página 1. Fonte. A Arte da Improvisação.	135
Fig. 75. Progressão 14. Página 2. Fonte. A Arte da Improvisação.	136
Fig. 76. Música Garota de Ipanema. Fonte. The Real Book.	137
Fig. 77. Progressão 15. Fonte. A Arte da Improvisação.	138

Fig. 78. Música Beijo Partido. Fonte. Songbook 4, p. 53.	139
Fig. 79. Música Beijo Partido. Fonte. Songbook 4, p. 54	140
Fig. 80. Exemplo do Solo 1. Fonte: A Arte de Improvisação.	141
Fig. 81. Frase sobre a escala de Ab diminuta.	141
Fig. 82. Frase com notas de aproximação cromática.....	142
Fig. 83. Exemplo de motivo com a distância de uma terça menor.....	142
Fig. 84. Exemplos de arpejos de G e Db intercalados.....	142

Introdução

Em minha trajetória como músico, a necessidade de analisar e compreender como ocorriam os processos de improvisação no campo da música popular sempre foi uma constante. Durante o meu convívio com colegas de trabalho, predominava a ideia de que a habilidade de se improvisar era algo que nascia com o músico. Segundo Roberto Menescal, “um privilégio para poucos.” Durante a minha formação, procurei ter uma base ampla, que contemplasse tanto a música popular quanto a erudita, acreditando que uma complementasse a outra e que a base de qualquer formação musical deveria partir da formação erudita, com a ideia de que o virtuosismo resolveria qualquer questão musical. A partir deste pensamento, fui influenciado pelo meu pai e também pelo meu professor de violão com experiência tanto na música popular quanto erudita. Não há dúvidas o quão minucioso é a forma que os músicos eruditos se dedicam à questão técnica, mas fui percebendo algumas lacunas que serão relatadas logo a seguir. Passado algum tempo, meu próprio professor chegou à conclusão de que eu deveria continuar os meus estudos em uma escola de música de modo que eu deveria me envolver com outras disciplinas entre elas apreciação musical, percepção, canto coral entre outras, com objetivo de ampliar o meu conhecimento uma vez que essas disciplinas são comuns nas universidades. Sabendo também sobre o meu gosto pela música popular, o mesmo me indicou outra escola de música com este perfil. Sendo assim, me matriculei em duas escolas de música em Belo Horizonte, sendo elas a Fundação de Educação Artística e a Promusic escola de música, sendo que a primeira tinha a metodologia voltada para o perfil erudito e a outra para o popular. Passado certo tempo, constatei duas situações metodológicas em cada uma das instituições em que eu estava inserido. A primeira considerava apenas aspectos técnicos e o repertório no que se refere ao ensino do instrumento. Os tipos de análise predominantes eram aquelas voltadas apenas para a performance entre elas, fraseado, dinâmica, articulações entre outras. As análises voltadas para harmonia, não eram consideradas. A segunda tratava dos aspectos da música popular, porém de forma assistemática principalmente no que se refere à prática da improvisação. Apesar da existência do ensino da harmonia nesta segunda, a relação entre improvisação e harmonia, algo indissociável, não ocorria de forma conjunta e sistemática. Desta forma, me vi em uma situação onde um

perfil metodológico visava questões estéticas, repertório e técnica e o outro que tratava das questões voltadas para a música popular, porém de forma superficial e muitas vezes nebulosa de forma que até mesmo o professor tinha dificuldades em justificar determinados procedimentos e escolhas no campo da improvisação. Diante deste contexto, tive acesso ao método a Arte da Improvisação que contemplava as lacunas que eu percebia nas instituições de ensino de música. Outra questão percebida foi que a maioria dos músicos populares que decidiam se aprofundar no campo da improvisação, recorriam a este método. Decidido a ingressar no curso superior de música na escola de música da UFMG ou da UEMG verifiquei que o ensino da música popular bem como os seus complementos tais como improvisação e harmonia voltada para a música popular não eram contemplados. Em vez de cursar uma universidade de música no Brasil, segui a orientação de Nelson Faria e optei por um curso de música que contemplasse a música popular. Assim, decidi ingressar em uma escola de música nos EUA denominada Los Angeles Music Academy (LAMA), com o objetivo de me aprofundar mais no campo da música popular em especial o *jazz* sendo este, um gênero que aborda com profundidade, questões relacionadas à improvisação. Após o meu retorno, passei a ministrar cursos contemplando diversos temas entre eles improvisação. Verifiquei que as dificuldades vivenciadas por mim eram também, experiências vividas pelos meus alunos. Estabelecer as relações entre harmonia e improviso, saber analisar para empregar determinadas escalas em progressões harmônicas ou estabelecer as relações entre escala e acorde ou simplesmente saber o momento de modular durante a improvisação, eram algumas das questões levantadas pelos alunos. O que pude perceber também ao longo de dezesseis anos lecionando foi que a grande maioria dos músicos brasileiros que iniciaram os seus estudos no campo da improvisação, tiveram como ponto de partida o método A Arte da Improvisação. Diante deste contexto decidi me aprofundar no campo da musicologia e pesquisas que tratavam sobre o tema improvisação com o objetivo de desenvolver uma pesquisa sobre o método A Arte da Improvisação e as suas contribuições, ainda nos dias atuais, apesar do acesso à internet a métodos nacionais e importados, este livro continua sendo uma referência para os músicos brasileiros no que se refere ao aprendizado sistematizado da improvisação. Ao ingressar no mestrado, fui contemplado com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES/REUNI e tive o privilégio de acompanhar durante a minha pós graduação o professor Clifford Korman, sendo este um

dos responsáveis pela disciplina fundamentos de harmonia. Dentre as diversas atividades como bolsista, uma delas consistia em assistir as aulas ministradas por ele. Quando o assunto era improvisação, presenciei questionamentos por parte dos alunos sobre o tema improvisação. Para alguns, a improvisação partia da inspiração do músico não havendo qualquer tipo de estudo sistemático sobre o assunto. O próprio professor justificava a necessidade da compreensão e estudo aprofundado sobre o tema alegando da seguinte forma. “Não tenho nada contra a intuição, acho até bom. Mas quando sabemos o que estamos fazendo fica mais interessante e as chances de erro são menores.” Apesar da história de Faria ser semelhante à minha, a de Faria tem grande relevância pelo fato de ninguém ter explorado a lacuna que existia no ensino e na literatura da improvisação musical no campo da música popular.

A improvisação musical é caracterizada pela criação ou composição musical durante o ato da performance. Assemelha-se à composição musical escrita no que se refere à concepção das ideias musicais. Segundo Nettl, “A improvisação e a composição não são processos opostos, mas sim dois pontos de um mesmo *contínuo*, separados pelo estágio de espontaneidade, podendo ser vistos também como o tempo de duração entre criação execução” (NETTL; RUSSEL, 1998, pp. 70–71).

A prática da improvisação musical é uma habilidade comum nas práticas musicais, tanto do músico popular quanto do músico erudito. Anterior à escrita musical tais práticas se davam através da transmissão oral estando associada não apenas às práticas musicais conforme veremos no capítulo 2. A esse respeito, Moore sustenta que “a prática da improvisação estaria ligada não apenas à música, mas também a outros comportamentos criativos culturalmente estruturados tais como conversas do dia a dia, esboços pontuais ou prosa” (MOORE, 1992a, p. 64). A prática da improvisação foi amplamente valorizada e praticada por músicos como Bach, Mozart e Beethoven. Dentre os diversos motivos que contribuíram para o declínio da improvisação, um deles se deve à volatilidade de seu resultado, de modo que, anterior à era da fonografia, era impossível o seu registro. Assim sendo, a improvisação foi perdendo espaço no campo da música erudita para a composição, uma vez que, ao contrário da improvisação, a composição, através da notação, é passível de ser reproduzida com fidelidade. “Diversos autores (IAZZETTA, 2001; MARTIN, 2001; NACHMANOVITCH: 1993, ROCHA, 2001) admitem que a improvisação começa a

desaparecer no Ocidente à medida que o sistema de notação se desenvolve” (ALBINO, 2009, p. 69). Tirro sustenta que, “embora os produtos da criação artística sejam reverentemente estudados e saboreados, o processo da criação artística recebe muito menos atenção, pois raramente é documentada” (TIRRO, 1974, p. 285).

Em meados do século XIX o declínio da prática da improvisação ocorreu, de forma marcante, na Europa Ocidental, paralelamente à implementação do primeiro curso superior de música no Brasil, em 1848. As práticas musicais para compor a grade curricular da UFRJ eram, em sua totalidade, de origem europeia seguindo o modelo do Conservatório de Paris (PAOLA; GONSALEZ, 1998, p. 44). Sendo assim, foram importadas diversas práticas musicais consideradas relevantes na época, exceto o ensino e a prática da improvisação. Esta situação prolonga-se, no século XX, até o a década de 1980 quando se criou o primeiro curso superior de música popular no Brasil, no Rio de Janeiro na Universidade Estácio de Sá.

As Universidades são consideradas como um órgão detentor e transmissor do conhecimento. O conhecimento musical que parte das universidades tem reflexos importantes nos conservatórios e escolas livres de música. Dessa forma, os conservatórios são a réplica do que se ensina nas Universidades no que se refere às práticas musicais, ou seja, a prática da música erudita e a ausência da improvisação são comuns e uma constante. Em escolas livres de música, por sua vez, o ensino da música popular é comum, opondo-se às Universidades e Conservatórios, porém como o tipo de docente atuante nessas instituições tem a formação erudita “dessa forma, pode-se afirmar com segurança que o único diferencial entre o estudo de música popular e música erudita na época¹ era o repertório – a didática era praticamente a mesma” (ALBINO, 2009, p. 25). Pode-se salientar que o ensino da improvisação em escolas livres de música dava-se de forma assistemática, uma vez que não havia o ensino desta habilidade em universidades e conservatórios.

Nelson Faria vivenciou esta realidade ao procurar de maneira formal o ensino desta habilidade. A alternativa encontrada por Faria foi procurar por músicos renomados para aprender de maneira informal como se dava o processo de improvisação musical uma vez que as instituições não contemplavam este ensino e se contemplavam, ocorria de forma

¹ Albino está tratando da década de 1980.

assistemática. Faria teve a mesma postura dos músicos de *jazz* norte americanos. Berliner aponta em seu livro *Thinking in Jazz* que “se alguém deseja aprender os meandros da improvisação jazzística isso deve ser feito diretamente com os músicos²” (BERLINER, 1994, p. 5). O resultado dessa busca foi mais uma vez frustrada. Faria constatou que os músicos renomados da época aprendiam a improvisar em uma base inteiramente empírica, predominantemente intuitiva e assistemática.

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 erros³.

Requião compartilha a mesma opinião de que o músico popular brasileiro aprendia de forma predominantemente intuitiva ao entrevistar Sergio Benevenuto, um dos primeiros músicos a se formar na renomada escola de música popular norte americana denominada *Berklee College of Music*. “A partir do relato de Benevenuto sobre sua trajetória como estudante de música, percebemos como, na época, era difícil para o músico que desejasse trabalhar com a música popular o acesso a informações que lhe facilitassem o estudo” (REQUIÃO, 2002, p. 63).

Se eu quisesse aprender um pouco de jazz eu teria de ter a sorte de encontrar alguém, raríssimo, que tivesse o conhecimento, e geralmente aqui no Brasil, como também não tinha ensino em torno disso, eram pessoas muito intuitivas. Às vezes aqueles criadores natos que criam uma barbaridade, mas não sabem colocar essa questão pro aluno (BENEVENUTO in REQUIÃO, 2002, p.63).

O ensino da música popular e também o da improvisação já estavam sistematizados e estruturados nas escolas de música norte americanas. Assim, Faria decide ingressar em um curso intensivo em uma escola de música norte americana *Musicians Institute* em Los Angeles, com o objetivo de aprender esta habilidade.

² If one wants to learn the intricacies of jazz improvisation, one must learn them directly from musicians (BERLINER, 1994, p. 5).

³ Comunicação pessoal de Nelson Faria.

Quando fui para os EUA, lá encontrei uma situação bastante diversa desta, onde os grandes músicos improvisadores sabiam claramente o que estavam fazendo e melhor, sabiam qual o caminho deveria ser percorrido para se atingir aqueles objetivos ⁴.

Retornando ao Brasil, Faria relata que recebeu convites para ministrar cursos, *workshops* e também para lecionar na Universidade Estácio de Sá, a primeira instituição brasileira a oferecer cursos voltados para a música popular. Na época ter a formação em música popular era algo que não passava pela mente das pessoas, pois a referência era a música erudita ensinada em universidades seguindo o modelo europeu. Com base no acima exposto, o músico tinha a formação acadêmica erudita ou era autodidata. Como havia pouco material escrito para música popular e não existiam métodos voltados para o ensino da improvisação no Brasil, Faria teve que confeccionar apostilas para atender ao público da época. A compilação deste material se transformou no primeiro livro sobre improvisação a ser publicado no Brasil. O livro intitulado *A Arte da Improvisação* foi lançado em 1991 pela editora Lumiar, hoje transferido para a editora Irmãos Vitale.

Faria é conhecido por difundir no Brasil, de forma sistemática, o ensino da improvisação em uma época onde a prática da improvisação ocorria de forma predominantemente intuitiva ou assistemática. Mais de vinte anos após o lançamento do método *A Arte da Improvisação*, o mesmo continua sendo uma referência para os músicos brasileiros no que se refere ao aprendizado e prática da improvisação. Diversos músicos entre eles, profissionais, amadores, populares e eruditos o têm como referência. Pesquisas acadêmicas sobre o tema improvisação são muito escassas não apenas no Brasil, mas também no exterior. Segundo Nettl, por volta da década de 1960, houve uma expansão com relação às pesquisas voltadas para a improvisação, porém o que se tem de pesquisas neste campo em relação às outras áreas da música, permanece bem modesto. (NETTL; RUSSEL, 1998, pp. 1–2)

Considerando todo o contexto aqui exposto, torna-se oportuno um trabalho que permita verificar os reflexos que o método *A Arte da Improvisação* exerceu nos processos de improvisação de músicos brasileiros que a ele tiveram acesso, bem como analisar os processos didáticos elaborados pelo autor, presentes no livro, que permitiram a difusão deste conhecimento no campo da improvisação da música popular.

⁴ Comunicação pessoal de Nelson Faria

O objetivo geral desta pesquisa é investigar os reflexos e contribuições do livro *A Arte da Improvisação* nos processos de improvisação musical em músicos brasileiros. Os objetivos específicos procuram relacionar o declínio da prática da improvisação ocorrido na Europa Ocidental, com a ausência do ensino desta habilidade em universidades e conservatórios brasileiros bem como a precariedade deste ensino em escolas livres de música. Visa também ilustrar o panorama geral da prática da improvisação no Brasil, demonstrar como se dão os processos de improvisação na música popular, verificar as semelhanças entre improvisação e composição e por fim, analisar os processos propostos no método *A Arte da Improvisação* de maneira pormenorizada.

Metodologia

A metodologia desta pesquisa contempla duas abordagens em diferentes estágios.

No primeiro momento, a pesquisa adota uma abordagem quantitativa que, segundo Menezes, “considera que tudo pode ser quantificável, o que significa traduzir em números opiniões e informações para classificá-las e analisá-las” (SILVA; MENEZES, 2001, p. 20).

Neste momento, a pesquisa tem um objetivo descritivo que, segundo Gil,

visa descrever as características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis. Envolve o uso de técnicas padronizadas de coleta de dados: questionário e observação sistemática. Assume, em geral, a forma de levantamento (GIL, 1991 *in* SILVA; MENEZES, 2001, p. 21).

Feito o levantamento de músicos e improvisadores que tiveram acesso ao método A Arte da Improvisação, as respostas a um questionário fechado procuram relacionar o conteúdo da pesquisa com os depoimentos de Ian Guest e Roberto Menescal, participantes contemplados na segunda etapa desta pesquisa.

O questionário consiste de 15 perguntas, aplicadas a 127 músicos. Enviado através do *Googledocs*, o questionário tem os dados obtidos e analisados de forma estatística.

A amostragem foi obtida a partir de contato pessoal, telefônico, e-mail e redes sociais. A partir de cada músico contatado perguntei se ele conhecia outro(s) músico(s) que também tiveram acesso ao método. A partir desse procedimento a amostragem foi sendo estabelecida. Segundo Dörnyei,

Amostragem por conveniência é uma espécie de não-probabilística ou de amostragem não aleatória em que os membros da população-alvo, como Dörnyei (2007) menciona, são selecionados para o propósito do estudo se cumprirem determinados critérios práticos, tais como a proximidade geográfica, a disponibilidade em um determinado momento, a fácil acessibilidade, ou a vontade de se voluntariar⁵ (FARROKHI; MAHMOUDI-HAMIDABAD, 2012, p. 785).

⁵ Convenience sampling is a kind of non-probability or nonrandom sampling in which members of the target population, as Dörnyei (2007) mentions, are selected for the purpose of the study if they meet certain practical criteria, such as geographical proximity, availability at a certain time, easy accessibility, or the willingness to volunteer (FARROKHI; MAHMOUDI-HAMIDABAD, 2012, p. 785).

Neste caso, os critérios utilizados para a participação dos voluntários a responderem a este questionário foram:

- Ser improvisador
- Ter utilizado o método A Arte da Improvisação

Por outro lado, “Mackey e Gass (2005) apontam que a desvantagem óbvia de amostragem por conveniência é que é susceptível de ser tendenciosa. Eles advertem os pesquisadores que a amostragem por conveniência não deve ser tomada como representativa da população⁶” (FARROKHI; MAHMOUDI-HAMIDABAD, 2012, p. 785).

Assim, a amostragem será apenas ilustrativa e não conclusiva.

No segundo momento desta pesquisa, a abordagem utilizada tem caráter qualitativo com o objetivo exploratório a partir de um estudo de caso. Segundo Menezes,

a pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa (SILVA; MENEZES, 2001, p. 20).

Gil aponta que,

a pesquisa exploratória visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão. Assume, em geral, as formas de Pesquisas Bibliográficas e Estudos de Caso (GIL, 1991 *in* SILVA; MENEZES, 2001, p. 21).

Inicialmente idealizou-se a coleta dos dados a partir das entrevistas que seriam concedidas por Roberto Menescal e Ian Guest. Pelo fato dos participantes estarem constantemente com a agenda cheia e o deslocamento do mestrando ao encontro deles contribuiria para o atraso no processo de coleta e interpretação dos dados, optou-se pela coleta de dados a partir da

⁶ Mackey and Gass (2005) point out that the obvious disadvantage of convenience sampling is that it is likely to be biased. They advise researchers that the convenience sampling should not be taken to be representative of the population (MACKEY e GASS, 2005 *in* FARROKHI; MAHMOUDI-HAMIDABAD, 2012, p. 785).

troca de correspondências via correio eletrônico (e-mail). Dessa forma ambos, mestrando e convidados, concordaram com esta modalidade de entrevista.

Busca-se, no segundo momento, relacionar todo o conteúdo da pesquisa com o depoimento de dois importantes nomes da música popular brasileira sendo que ambos se encontraram em contextos distintos. Ian Guest é Húngaro radicado no Brasil desde 1957, músico, compositor, arranjador e educador, autor de diversos livros didáticos relacionados à harmonia na música popular e arranjo. Foi diretor da escola CIGAM onde Nelson Faria foi convidado a ministrar o curso de improvisação na década de 1990. Guest formou-se na UFRJ na década de 1970 e no exterior pela *Berklee College of Music* em Massachussets nos Estados Unidos. Foi “precursor, no Brasil no ensino da música popular” (GUEST, 2013) vivenciou de perto os preconceitos da música popular brasileira em especial nas academias e teve acesso a uma Universidade que valorizava em sua totalidade a música popular. Participou diretamente na elaboração dos *Songbooks*, junto com Almir Chediack, contribuindo de forma significativa para os registros que foram concomitantes com a difusão comercial das músicas populares brasileiras. Foi introdutor do método Kodaly de musicalização no Brasil.

Roberto Menescal é músico, compositor, arranjador e produtor. Teve a sua formação voltada mais para a prática do que para a formação acadêmica. Atuou ao lado dos nomes mais importantes da música popular brasileira entre eles Tom Jobim, Elis Regina, Carlos Lyra, Caetano Veloso, João Bosco entre tantos outros. Presenciou de perto os processos de composição e improvisação na época em que a bossa nova e o *jazz* estavam se fundindo do ponto de vista estético na década de 1950. Contribuiu de forma significativa para a difusão da música popular brasileira no exterior. Segundo o site oficial de Menescal,

a “batida diferente” do seu violão afinado tornou-se mundialmente conhecida. Autor de canções como “O Barquinho”, “Você”, “Nós e o Mar”, “Bye, Bye Brasil”, “Telefone” e outros clássicos, Menescal ajudou a levantar a bandeira do Brasil em todo mundo. Enquanto nos EUA se produzia jazz, o Brasil exportava o *swing* da Bossa Nova. Em 1962, Menescal participou do famoso Concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York, ao lado de nomes como Tom Jobim, Carlos Lyra, João Gilberto, dentre outros. Este concerto significou a entrada oficial da bossa nova no exterior⁷ (MENESCAL, 2014).

⁷ <http://www.robortomenescal.com.br/wpress/>

Vivenciou também, as investidas no campo da improvisação dos compositores e músicos brasileiros que viam a fluência com que os “jazzistas” norte-americanos improvisavam.

Algumas perguntas do questionário foram endereçadas para Menescal. No decorrer de seus depoimentos ele nos fornecerá o relato sobre a sua experiência no campo da improvisação e a relação desta habilidade com as outras áreas da música.

A escolha desses músicos se deve, ainda, ao fato de que Ian Guest foi pioneiro no ensino da música popular no Brasil em um período onde as práticas da música popular brasileira e universal não eram valorizadas e havia escassez de material didático para o aprendizado no campo da música popular. Roberto Menescal por sua vez, contribuiu para a difusão da música popular brasileira no exterior em um período em que o jazz e a bossa nova se fundiam do ponto de vista estético. Ambos, Guest e Menescal conhecem Nelson Faria bem como os seus trabalhos inclusive o método A Arte da Improvisação.

O fato de o livro A Arte da Improvisação ter sido publicado em uma época onde os processos de improvisação ocorriam de forma assistemática pelos músicos populares, as universidades e conservatórios não contemplarem esta habilidade, as escolas livres de música abordarem o ensino deste tema de forma assistemática e por fim, a literatura do ensino da improvisação no Brasil inexistir, levanta-se a questão:

O livro A Arte da Improvisação contribuiu para a sistematização dos processos de improvisação do músico popular?

Elaboração dos capítulos da dissertação

Após a Introdução, procuro explicar no Capítulo I o significado do termo improvisação fora e dentro do contexto musical com base em dicionários da língua portuguesa, dicionários de música e textos de musicólogos procurando expor as diferenças quando o termo é empregado em contextos distintos. No Capítulo II será exposta uma breve história da improvisação musical na música erudita europeia Ocidental, a fim de expor o declínio desta prática na Europa, relacionando com a realidade do ensino e prática da improvisação no Brasil. No Capítulo III, busca-se ilustrar o panorama geral da improvisação no Brasil e a inserção do método de Faria neste contexto. O capítulo IV busca ilustrar como se dá o processo de improvisação na música popular. Este capítulo se subdividirá em quatro seções. A primeira trata da forma de como os músicos se interagem durante o momento da improvisação. A segunda procura ilustrar as ferramentas comuns existentes nos processos de composição e improvisação. A terceira busca explicar como se dá o processo de improvisação por centro tonal e a quarta e última explica como se dá a improvisação através da relação entre escala e acorde. No Capítulo 5 será feita uma análise pormenorizada do método A Arte da Improvisação, relacionando o conteúdo abordado com a minha experiência como professor e estudante. Como metodologia de pesquisa, os dados quantitativos do questionário serão cruzados com os dados qualitativos dos depoimentos. Nas considerações finais, verificar-se-á se a problemática e os objetivos propostos foram atendidos.

Logo após serão apresentadas as referências bibliográficas.

1. O que é improvisação?

As respostas para esta pergunta são variadas. O termo improvisação pode estar vinculado ou não, às práticas musicais e, mesmo assim, podem existir diversas acepções dentro de um mesmo contexto. Segundo Blum, “Apesar do substantivo e seus cognatos serem palavras relativamente novas nas línguas europeias, elas se tornaram rapidamente termos indispensáveis relacionados à música e muitas outras áreas da vida social⁸” (BLUM, 1998, p. 27).

Para o Dicionário Aurélio⁹ (versão online), improvisar significa algo repentino, súbito ou sem preparo. Já o dicionário *Priberam* (versão online), amplia o significado para termos como fingir, mentir ou citar falsamente. A palavra improvisação vem do latim *improvius*, que se refere a algo não previsto, não visualizado, não programado, “algo que não tenha sido visto com antecedência¹⁰” (ALTERHAUG, 2004, p. 98).

A improvisação equivalente ao grego “*autoshediazzo*”, significa “trazer à superfície aquilo que lhe é próprio”. “*Autòs*” significa “eu próprio”. “Automatizar” equivale a “tornar espontâneo, fazer espontaneamente a partir do seu próprio movimento”. Como a automatização é um processo implícito na improvisação, o automático então seria aquele que responde a partir de si os fundamentos (JARDIM, 1999 in DAUELSBERG, 2001, p.60).

Os fundamentos a que Jardim se refere, estão relacionados ao automatismo e espontaneidade, presentes na prática da improvisação.

Com relação ao termo “*autoshediazzo*”, Aristóteles utiliza “*autoschediasmāton*” para relacionar a improvisação à poesia, afirmando:

Como nos é natural, a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são partes do ritmo), na origem, os homens mais aptos por natureza foram aqueles que eram dotados de uma capacidade especial natural, que através de um processo lento e gradual trouxeram a improvisação à poesia [*autoschediasmāton*] (BLUM, in NETTL, 1998, p.35).

⁸Although the noun “improvisation” and its cognates are relatively new words in European languages, they have quickly become indispensable terms for talking about music and about many other areas of social life (BLUM, 1998, p. 27).

⁹ Improvisar (“Significado de Improvisar, dicionário de português,” 2013).

¹⁰ Something which has not been seen in advance (ALTERHAUG, 2004, p. 98).

Nos dicionários de língua portuguesa Houaiss e Michaelis (versões on-line) a palavra improviso está ligada à ideia de uma adaptação emergencial, um “quebra-galho”, uma solução provisória entre outras acepções. Remete a um momento urgente, o agora, e exige uma solução instantânea que, por sua vez, requer uma capacitação intelectual e criativa. Como relatado acima, improvisação fora do contexto musical, está relacionada predominantemente a algo que está errado e precisa ser imediatamente reparado.

Segundo Albino,

Na língua portuguesa o termo improviso está muito mais ligado ao imprevisto, ao não esperado, ao não planejado, do que propriamente à arte de improvisar. Carrega uma imagem de ineficiência, de erro, algo que não deu certo, que fora mal feito ou mal planejado e que precisa ser corrigido imediatamente (ALBINO, 2009, p. 75).

No contexto musical, a palavra improvisação tem um significado mais positivo, estando relacionada a uma habilidade de criatividade musical instantânea. A semelhança existente entre o termo improvisação, no contexto da língua portuguesa e no contexto musical está na urgência de tomada de decisões em um momento específico e que requer uma solução imediata e criativa. A diferença existente entre a improvisação fora do contexto musical e dentro de um contexto musical está na intenção de se improvisar. Na vida cotidiana o inesperado é algo que deve ser contornado e comumente é visto como algo desagradável. Por sua vez, nas práticas musicais, na maioria dos casos, a improvisação não ocorre de forma inesperada ou improvisada. Ao contrário, há uma sistematização na performance baseadas em treinos constantes, que vai contra várias conotações na língua portuguesa.

A explicação de Rhames’s torna claro que o conceito popular de improvisação como “performance sem uma prévia preparação” é fundamentalmente enganosa. Há, de fato, uma vida inteira de preparação e conhecimento por traz de cada ideia que o improvisador executa¹¹ (BERLINER, 1994, p. 17).

Mesmo a improvisação musical sendo um processo instantâneo, onde existe a possibilidade de acidentes de percurso, o desenvolvimento desta habilidade baseia-se na tentativa/ erro, em busca de aprimoramento. A intenção de tomar decisões, porque algo deu errado, no

¹¹ Rhames’s explanation makes clear that the popular conception of improvisation as “performance without previous preparation” is fundamentally misleading. There is, in fact, a lifetime of preparation and knowledge behind every idea that an improvise performs (BERLINER, 1994, p. 17).

contexto da língua portuguesa, transmite uma imagem negativa, no sentido de que, se algo deu errado a solução é improvisar. No contexto musical, dependendo do estilo e época, a improvisação está ligada às práticas musicais, havendo clara intenção de se valorizar essa prática.

Questões relacionadas às formas de improvisação em cada período da música ocidental europeia, serão tratadas no capítulo subsequente, que aborda uma breve história da improvisação na Europa Ocidental, de maneira sucinta, com o objetivo de expor indícios desta prática bem como a sua decadência na música erudita desde o período renascentista até o século XX. A prática da improvisação na música popular, nos períodos supracitados, não será abordada, uma vez que objetiva-se relacionar a decadência da prática da improvisação na Europa, ocorrida em meados do século XIX e os reflexos desta queda, com a implementação do ensino superior de música no Brasil ocorrido no mesmo espaço de tempo. O músico que possui o conhecimento da improvisação, geralmente tem consciência e previsão da sua criação musical. É certo que podem existir acidentes de percurso, mesmo porque, no princípio do aprendizado da improvisação musical, o músico vivencia mais os erros do que os acertos não apenas com relação à execução musical, mas com relação aos métodos que envolvem o aprendizado da habilidade de improvisar. Segundo Berliner, improvisação

demand a constante absorção, interpretação e síntese de poucas informações obtidas de diferentes fontes de diversos métodos. Determinando o método apropriado, invariavelmente envolve verificar os benefícios e limitações de cada um – geralmente por tentativa e erro¹² (BERLINER, 1994, p. 3).

A improvisação só pode ser desenvolvida durante a sua prática, na performance, enquanto que em outros processos musicais, os mesmos são desenvolvidos através da assimilação do conteúdo e posteriormente maturados pelo músico. “A arte da composição, por exemplo, contém muitos elementos: entre eles, o planejamento e a organização geral do trabalho e sua orquestração¹³” (DOERFFER, 1969, p. 236).

¹² it demands constant absorption, interpretation, and synthesis of bits of information obtained from different sources by various methods. Determining the appropriate methods invariably involves finding the benefits and limitations of each – often by trial and error (BERLINER, 1994, p. 3).

¹³ The art of composition contains many elements: among them the planning and the general layout of a work and its orchestration (DOERFFER, 1969, p. 236).

“Na improvisação musical, o “erro” faz parte do processo. A própria ideia de erro assume outro caráter, mais identificado com a busca curiosa do desconhecido. O erro está, para a improvisação, mais para um *fazer em construção*” (ALBINO, 2009, p. 60).

A partir de conversas com músicos e não-músicos, Larson percebeu que os mesmos sugerem que os improvisadores devem aproveitar os seus erros. “De fato, esses erros desempenham um papel importante e responder a tais erros e incorporá-los em suas improvisações é fundamental para o processo da improvisação¹⁴” (LARSON, 2005, p. 263). Antes de definirmos improvisação musical, parece-nos relevante a verificação dos termos em dicionários de música bem como a opinião dos pioneiros que se dedicaram ao estudo e prática desta habilidade.

Segundo o dicionário de música *Grove*, improvisação é a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada (SADIE, 1994, p. 450). No *Harvard Dictionary of Music*, o termo improvisação ou “extemporização” é definido como a “arte de executar a música de forma espontânea, sem o auxílio do manuscrito, esboços, ou de memória¹⁵” (APEL, 1969, p. 404).

Apesar do *Harvard Dictionary of Music* relatar que tal prática ocorre sem o auxílio de manuscrito, existe a possibilidade de se improvisar a partir de uma estrutura musical fixa escrita, podendo esta ser harmônica ou melódica. Tal procedimento ocorre a partir de associações, substituições, superposições, alterações e preenchimento e serão relatados com detalhes nos capítulos subseqüentes. Tirro faz uma outra observação com relação à definição que consta no dicionário supracitado.

A definição de improvisação do Dicionário de Harvard, "A arte de executar a música como uma reprodução imediata de processos mentais simultâneos, ou seja, sem o auxílio de manuscrito, esboços, ou de memória," é um pouco enganadora, pois, embora a memória não seja usada para lembrar em detalhes a composição notada uma vez aprendida, durante o desempenho, a memória é usada para lembrar os detalhes do estilo em que o improvisador está realizando; e será demonstrado o que a memória recorda, consciente ou inconscientemente,

¹⁴ in fact, that mistakes are an important part of improvisation and that responding to such mistakes and incorporating them into one's improvisation is central to the process of improvisation (LARSON, 2005, p. 263).

¹⁵ The art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches, or memory (APEL, 1969, p. 404).

eventos musicais, padrões, e combinações de som que se tornaram uma parte da maneira pessoal de se improvisar¹⁶ (TIRRO, 1974, p. 287).

O *Oxford Music Online* define improvisação como “a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, durante a sua realização. Pode envolver a composição do trabalho imediato, por seus artistas, ou a elaboração ou adaptação de uma estrutura existente, ou qualquer coisa entre os dois¹⁷” (BRUNO NETTL, 2013).

Antes de verificarmos o ponto de vista dos musicólogos sobre o significado da improvisação, vale resaltar que este tema foi pouco abordado nas academias da primeira metade do século XX, uma vez que, neste período, tal prática era considerada de menor importância em relação às outras práticas musicais¹⁸. Nettle faz, a esse respeito, a seguinte observação. “É surpreendente que ninguém antes de Ferand tentou escrever um livro sobre o assunto¹⁹” (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 1).

Ernest Ferand (1887-1972) foi o único acadêmico que se dedicou substancialmente ao estudo da música improvisada e improvisação. Destacou-se como especialista por excelência. Seu livro, *Die Improvisation in der Musik* (1938) dedicou amplamente (mas não exclusivamente) à música Ocidental, foi então, o único trabalho substancial²⁰ (NETTL, 1998, p.1, MENEZES, 2010, p.9).

Segundo Nettle,

Por volta de 1960 houve um crescimento significativo de pesquisas relacionadas à improvisação, sobretudo em função da expansão dos estudos de jazz, estudos etnomusicológicos das culturas do Sul, Oeste e Sudeste asiático e o desenvolvimento de técnicas improvisatórias em música experimental e em

¹⁶ The Harvard Dictionary's definition of improvisation, "The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental processes, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory,"⁵ is somewhat misleading, for although memory is not used to recall in detail a once-learned, notated composition for a present-time performance, memory is used to recall the details of the style in which the improviser is performing; and it will be demonstrated that memory recalls, consciously or sub-consciously, musical events, patterns, and sound combinations that have become a part of the improviser's musical self (TIRRO, 1974, p. 287).

¹⁷ The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between (BRUNO NETTL, 2013).

¹⁸ Essa afirmação é confirmada por diversos autores entre eles Nettle, Bailey, Moore articulados à fala de Ian Guest.

¹⁹ It is surprising that no one since Ferand has tried to write a general book on the subject (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 1).

²⁰ Ernest Ferand (1887-1972) was one scholar who devoted himself mainly to the study of improvised music and improvisation. Stood out as the quintessential specialist. His book, *Die Improvisation in der Musik* (1938) devoted largely (but not exclusively) to Western music, was then the only substantial work.

educação musical. Apesar disso, ainda hoje, o que se tem de pesquisa sobre improvisação em relação às outras áreas da música é bem modesto²¹ (NETTL, 1998, p.1-2).

O acima exposto aponta para a expansão da prática da improvisação em diversas áreas da música. Vale resaltar que tal expansão se deu tanto na música Ocidental popular quanto na música erudita do século XX. Podemos considerar um grande hiato entre meados do século XIX e meados do século XX em relação ao ensino da improvisação. Como prática, a improvisação ocupa lugar de destaque em algumas estéticas composicionais da chamada música contemporânea, no século XX. Por outro lado, na música popular a improvisação tornou-se uma prática predominantemente popular no mesmo século. Nesta última é comum encontrar trechos em que os compositores faziam indicações para improvisações por parte dos intérpretes. No entanto como afirma Netll as pesquisas sobre improvisação não mereceram ainda a mesma atenção quando comparadas às pesquisas em outras áreas dos estudos musicológicos.

Pelo fato da improvisação estar relacionada a diversas áreas da música, em especial com a composição, a definição do termo improvisação torna-se complexo em função dos limites entre composição e improvisação, uma vez que ambas possuem elementos comuns em sua concepção.

A décima segunda edição do *Riemann Musiklexikon* (Gurlitt and Eggebrecht, 1967, p.390) estabelece distinções nítidas entre precomposição e improvisação, e também improvisação e uma simples variação de um trabalho resultante de práticas de performance individual: improvisação consiste na invenção simultânea e sonora da música excluindo escritas fixas e também trabalhos existentes como por exemplo performance, reprodução e interpretação²² (NETTL, 1998, p.10).

²¹ About 1960, scholarship on improvisation has increased greatly, with the expansion of jazz studies and ethnomusicological studies of South, West, and Southeast Asian cultures, and with the growth of improvisatory techniques in experimental music and music education. And yet, even now, the syntheric literature on improvisation – in contrast to studies of individual musics – remains modest (NETTL, 1998, p. 1-2).

²² The twelfth edition of *Riemann Musiklexikon* (Gurlitt and Eggebrecht, 1967, p.390) draws sharp distinctions between precomposition and improvisation, and also between improvisation and the simple variation of a work that results from the character of individual performance practices: “Improvisation consists of the simultaneous invention and sonic realization of music; it excludes work fixed in writing as well as the realization of an extant work, i.e., performance reproduction, interpretation (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 10)

Apesar dos diversos aspectos da prática da improvisação, no contexto musical e da dificuldade em se definir os limites existentes entre composição e improvisação, há um consenso entre pesquisadores, escritores e músicos que abordam o assunto.

Veit Erlmann a define como a criação da expressão musical ou forma final de um discurso já composto no momento da realização da performance. Michael O' Suilleabhain define improvisação como o processo de interação criativa entre o músico performático e o modelo musical, que pode ser mais ou menos fixo. Também enfatiza que é “o processo de interação criativo (em público ou solitário; consciente ou inconsciente) entre o músico executante e um modelo musical o qual pode ser mais ou menos fixado” (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 11). John Bailey em uma conferência²³ sobre improvisação em 1987, ressalta que “improvisação é a intenção de criar uma expressão musical única no ato de performance” (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 11).

Stephen Blum realizou uma ampla pesquisa, de grande contribuição, sobre o surgimento do termo improvisação e seus cognatos, ilustrando a relação entre o substantivo e o verbo. Segundo Blum, as razões obrigatórias para se falar sobre improvisação, incluem não apenas o interesse em como os músicos adquirem a competência para improvisar, mas também um desejo de imaginar o desenvolvimento histórico das artes performáticas. Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, os termos europeus para fazer música improvisada dividiam-se em dois grupos bem distintos: as práticas vocais e as instrumentais²⁴. A essas práticas se faziam alusões por meio de diversas locuções adverbiais que se relacionavam às diversas práticas de improvisação. As locuções eram utilizadas para classificar os tipos de improviso que seriam; “cantando de improviso”, “tocando de improviso” ou “compondo de improviso”. Como se pode perceber, a mesma prática pode receber subclassificações específicas de acordo com a atividade: canto, composição ou execução instrumental.

Alguns verbos referem-se a tipos específicos de acordo com a atividade: cantos improvisados (por exemplo, o *sortisare* do latim) ou à performance instrumental improvisada (por exemplo, *fantasieren* e *capriciren* do alemão, *ricercare* do italiano, *rechercher* e *préluder* do francês). Substantivos relacionados aos verbos designam os

²³ A síntese da conferência sobre improvisação foi incorporada em um pequeno capítulo da edição Lortat-Jacob (1987:67-69) com diversas definições formuladas por quatorze participantes. Como este exemplar consiste de uma série de estudos que lidam com improvisação em considerável diversidade de pontos de vista, nos parece essencial apresentar algumas dessas definições (DAUELSBERG, 2001, p.65).

²⁴ Ver Blum *apud* Nettl, 1998, p. 36 – 37

resultados de uma atividade (como exemplo uma fantasia instrumental, *capriccio*, *prelúdio*, *sortisatio*) (BLUM, 1998, pp. 36–38).

Tab. 1. Listagem de terminologias sobre improvisação

Latin	Italian	French	German	English
ex improviso	de improvviso	à l’impourvue	unvorsehender Weise	Unexpected
ac improvisa	all’ improvviso	à l’improviste	unverschens	
	all’ improvistà			
	alla sproveduta			
	Sprovedutamente			
ex tempore	Estemporaneamente			
	all’ impronto	impromptu		
ex sorte	a caso	sur-le-champ	auf der Stelle	
			aus dem Stegereif	on the spur of the moment
			auf zufällige Art	by chance
				on the sudden
				Accidently
Repente				
	alla mente	de tête	aus dem Kopfe	
ad placitum	a piacere	a plaisir		
ad libitum				
	ad arbitrio			
	di fantasia	à phantasie		
sine arte	senza arte			
sine meditatione			unbedachtsam	

Fonte:(BLUM, 1998, p. 37)

Tab. 2. Síntese de Dauelsberg a partir da listagem de terminologias de Blum

Locução Adverbial (modifica o verbo denotando uma circunstância)	Verbos	Substantivo
di fantasia	fantasiar	Fantasia
al capriccio	capricciare	Capriccio
Define a forma com que se deveria tocar (“estado de espírito”)	A ação . O processo da realização, a criação durante a execução em tempo real	Resultado . O produto decorrente da ação criativa.

Fonte:(DAUELSBERG, 2001, p. 62)

De acordo com o quadro de Blum na figura 1, pode-se perceber que existia um grande número de termos sobre a mesma prática. Dauelsberg, em sua dissertação, procurou sintetizar na figura 2, os significado do termo improvisação e sua relação à locução adverbial, verbos e substantivos chegando à seguinte conclusão com base nas informações de Blum. (DAUELSBERG, 2001, p. 62)

Pode-se observar no quadro 2, diferentes resultados da improvisação quando relacionada à locução adverbial, verbo e substantivo respectivamente. Conclui-se, portanto, quando o termo improvisação relaciona-se à locução adverbial expressa a forma e com que estado de espírito se deveria tocar. Quando a improvisação está relacionada à verbos, denota a ação, o processo da realização, criação durante a execução em tempo real. Quando a improvisação refere-se à substantivo expressa o resultado, o produto decorrente da ação criativa (DAUELSBERG, 2001, p. 63).

Este capítulo procurou ilustrar os diferentes significados do termo improvisação fora e dentro do contexto musical explicitando a problemática do emprego deste termo em função do significado antagônico quando empregado em contextos distintos. Mesmo no contexto musical, o termo improvisação possui significados sutilmente distintos quando relacionado à locução adverbial, verbos e substantivos.

Apesar das dificuldades em se definir o termo improvisação pelos musicólogos, sendo necessárias conferências para se chegar a uma conclusão, uma grande parcela de estudiosos sobre o assunto chega a um consenso semelhante onde improvisação pode ser definida como ato de se criar (compor) durante a performance.

2. Breve histórico da improvisação na música erudita da Europa Ocidental

Neste capítulo, procuro relacionar o declínio da prática e ensino da improvisação ocorrido na Europa com a ausência do ensino sistematizado desta prática no Brasil quando implementou-se o curso superior de música nas universidades e o ensino da improvisação não foi importado, ao contrário das demais práticas.

Diante desse contexto, Nelson percebeu esta lacuna e tentou buscar em instituições o ensino sistematizado deste assunto, porém sem sucesso uma vez que as universidades e conservatórios não contemplavam esta habilidade e as escolas livres de música tinham dois tipos de docentes: o acadêmico, com formação erudita, que se arriscava a ensinar uma habilidade sem tê-la aprendido e com linguagem imprópria (sem ser a popular) e o músico autodidata que executava improvisações, mas muitas vezes não tinha clareza do que estava fazendo.

Desde os tempos imemoriais, as práticas musicais estiveram presentes nas atividades da humanidade. Diversas culturas adotavam e ainda adotam tal prática com finalidades variadas, entre elas as litúrgicas, comemorativas, de entretenimento, ou como parte da formação da personalidade individual. Ao longo dos séculos, a música foi sendo, cada vez mais, considerada como uma prática relevante, sendo-lhe conferido o mesmo grau de importância em relação a outras atividades consideradas também relevantes na época entre elas aritmética, geometria e astronomia.

Durante a Idade Média, o ensino de música cresceu em importância e alcançou proeminência nas universidades ao lado de disciplinas como aritmética, geometria e astronomia, construindo com elas a estrutura curricular do Quadrivium. A Igreja Católica demonstrava interesse no estudo de três disciplinas do Quadrivium: aritmética, astronomia e música. O interesse da igreja foi decisivo no sentido de encorajar o ensino e o estudo da música como uma disciplina teórica no domínio das ciências matemáticas (GUNTHER, 1887, p.14 *apud* MARTINS, 1992, p. 8).

Conforme a citação acima, o ensino da música foi conquistando o seu espaço ao longo da história, recebendo o suporte da Igreja, a instituição mais importante da época.

As práticas musicais englobam uma série de competências que envolvem não apenas a performance, mas outras que se expressam através da performance. Entre elas, destacam-se as técnicas de execução, composição, orquestração, análise, educação e a improvisação, que

podem ter maior ou menor nível de importância perante o público ou aqueles que a praticam, dependendo da cultura da época. A exemplo disso, há uma enorme valorização da música escrita na música ocidental, enquanto que a prática da improvisação é vista como uma prática de menor importância. No Oriente ao contrário, existe uma extrema valorização da música improvisada e da prática da improvisação, enquanto a música escrita é menos valorizada. “No Iran, a música mais desejada e aceita é a improvisada” (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 7).

A diminuição da prática da improvisação, ao longo dos séculos, no Ocidente, contribuiu para o surgimento de dúvidas sobre como ocorriam esses processos, bem como o preconceito a respeito desta habilidade. O conceito da improvisação é mal visto em alguns contextos musicais principalmente por não haver um maior entendimento sobre o assunto, e o desconhecimento, muitas vezes, gera preconceito. Berliner sustenta que

Apesar da contribuição do jazz como uma linguagem musical única – uma das mais sofisticadas do mundo – a existência à margem dos músicos de jazz e o feedback negativo de sua comunidade, fez com que aqueles que escreveram sobre o jazz, deixassem muitos dos seus praticantes com a percepção de que suas habilidades eram mal compreendidas (BERLINER, 1994, p. 5).

Mesmo a improvisação sendo vista como uma prática menos importante no Ocidente, nos dias atuais, por parte de muitos maestros, compositores e músicos de formação erudita, tal habilidade é paradoxalmente admirada e até mesmo invejada por músicos eruditos. No entanto, há uma tendência entre compositores eruditos, a partir do século XX, em estimular a prática da improvisação e integrá-la à linguagem composicional.

A ideia de que existem músicos que fazem o que querem no momento da performance é estranho para os músicos eruditos que se escandalizam por essa falta de disciplina mas se sentem atraídos pela sua suposta liberdade²⁵ (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 7).

Mesmo com este repúdio, é inegável a presença da prática da improvisação em praticamente todas as áreas da música, durante toda a sua história. Ernest Ferand talvez tenha sido o primeiro acadêmico do século XX a se dedicar ao estudo da prática da

²⁵ The notion that there are musicians who, as it were, can do anything they want on the spur of the moment is strange to the classical musicians, who is scandalized by such lack of discipline but also attracted by its presumed liberty (NETTL, 1998, p.7).

improvisação, em uma época onde esta habilidade havia sido praticamente extinta. (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 1)

Essa alegria de improvisar enquanto se canta e se toca um instrumento é evidente em quase todas as fases da história da música. Essa foi sempre uma força poderosa na criação de novas formas, e todo o estudo histórico que se limita à prática ou às fontes teóricas que nos foram deixadas de forma escrita ou impressa, sem levar em conta o elemento de improvisação e a vivência da prática musical, deve ser considerado necessariamente como algo incompleto, certamente um retrato distorcido. Pois quase não há um único campo na música que não tenha sido afetado pela improvisação, nem uma única técnica musical ou forma de composição que não tenha tido origem na prática improvisadora, nem que não tenha sido influenciado essencialmente por ela. Toda a história do desenvolvimento da música é acompanhada por manifestações de impulsos para se improvisar²⁶ (FERAND, 1961 *apud* BAILEY, 1993, p. ix e x).

A partir da citação acima, Berliner confirma que diversos gêneros entre eles, “*spirituals*, marchas, *rags*, e músicas populares contribuíram para o repertório do artista no estabelecimento de composições ou Standards” (BERLINER, 1994, p. 63).

Apesar de a improvisação se relacionar a diversas áreas, entre elas performance, composição, harmonia, educação e técnica, é na composição que encontramos um maior grau de semelhança no que se refere aos processos de concepção das ideias musicais. Sendo assim, neste capítulo e no capítulo subsequente nos atentaremos mais na relação entre composição e improvisação.

A composição de uma obra é algo elaborado e maturado ao longo do tempo, podendo levar dias, meses, anos ou décadas até a sua conclusão. No processo da composição musical, “o tempo é muitas vezes um importante fator no que se refere à maturação da ideia musical. Rascunhos de Beethoven revelam anos de transformações motivicas²⁷” (TIRRO, 1974, p.

²⁶ This joy in improvising while singing and playing is evident in almost all phases of music history. It was always a powerful force in the creation of new forms and every historical study that confines itself to the practical or theoretical sources that have come down to us is writing or in print, without taking into account the improvisational element in living musical practice, must of necessity present an incomplete, indeed a distorted picture. For there is scarcely a single field in music that has remained unaffected by improvisation, scarcely a single musical technique or form of composition that did not originate in improvisatory practice or was not essentially influenced by it. The whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise (FERAND, 1961 *apud* BAILEY, 1993, p. ix e x).

²⁷ The passage of time is often an important factor in the maturation of a musical idea. Beethoven's sketchbooks sometimes reveal years of motivic transformation (TIRRO, 1974, p. 297).

297). O germe musical da composição está no motivo²⁸, que pode ser melódico, rítmico, melo-rítmico ou pode ocorrer a partir de uma sequência harmônica. A partir do motivo, gera-se o tema, a semi-frase, frase, período, sentença e a forma ou estrutura da peça. Todo esse processo é elaborado com um grau mínimo de espontaneidade. As ideias musicais são testadas e descartadas constantemente, até que o produto final, no caso, a composição, seja concluído.

A improvisação por sua vez, utiliza exatamente os mesmos processos da composição, porém de forma instantânea, ou seja, no ato da performance. Segundo Sloboda,

a tônica do processo composicional parece ser o trabalho de moldar e aperfeiçoar ideias musicais. Embora uma ideia possa surgir espontaneamente, ‘sem ser chamada’, e instantaneamente, seu desenvolvimento subsequente pode levar anos. Na improvisação, o compositor não tem a oportunidade de moldar e aperfeiçoar seu material. Sua primeira ideia precisa funcionar (SLOBODA, 2008, p. 180).

Stephen Machmanovitch compartilha a mesma opinião afirmando que,

na improvisação, há apenas um momento. A inspiração, a estruturação e a criação da música, a execução e a exibição perante uma plateia ocorrem simultaneamente num único momento em que se fundem memória e intenção (que significam passado e futuro) e intuição (que indica o eterno presente). O ferro está sempre em brasa²⁹ (NACHMANOVITCH, 1993, p. 28)

Em suma, o que difere a composição da improvisação é o grau de espontaneidade em relação à concepção e desenvolvimento da ideia musical no seu estágio final. O ato de se criar a música instantaneamente se faz necessário para que a improvisação ocorra. Nettl afirma que o conceito de improvisação é de fato mais amplo, e engloba diversos tipos de atividades criativas paralelas ao conceito de composição. “A improvisação e a composição não são processos opostos, mas sim dois pontos de um mesmo *contínuo*, separados pelo estágio de espontaneidade, podendo ser vistos também como o tempo de duração entre criação e execução” (NETTL; RUSSEL, 1998, pp. 70 – 71).

²⁸ Motivo: Ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase (SADIE, 1994, p. 624).

²⁹ A esse respeito ver também Albino p.65.

Sarath explicita bem as diferenças existentes entre composição e improvisação indo além dos elementos musicais tais como o meio em que ambos, improvisador e compositor estão inseridos.

Improvisação envolve a singularidade da performance e criação, de tocar e ouvir, e uma gama de forças do ambiente em determinado tempo e lugar afetando ambos os comportamentos do artista e da audiência. A composição ocorre em uma estrutura temporal descontinuada, criação não é apenas temporalmente, mas também espacialmente separada da performance e a peça é geralmente criada por um indivíduo e executada por outro³⁰. (SARATH, 1996, p. 31).

A prática da improvisação nem sempre foi dissociada das outras práticas musicais. “Após a queda da civilização Greco-Romana, a música Ocidental Europeia foi preservada através da memória, ou supostamente elaborada através da performance, ou ainda, criada espontaneamente em improvisações³¹” (HORSLEY, 2013).

A música europeia ocidental, na Idade Média e Renascença era praticada em diversos setores da sociedade. É arriscado afirmar que havia a prática da improvisação nos processos de criação musical, apesar de haverem indícios de espontaneidade em algumas práticas musicais. “Moore relata que a discussão sobre o termo surge pela primeira vez em uma visão geral do século XVII” (MOORE, 1992, p. 63).

“Leonardo da Vinci e seus amigos se reuniam na corte de Milão para apresentar óperas inteiras em que a música, o libreto e a encenação eram criados espontaneamente durante a apresentação” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 94).

Dessa forma, Moore sustenta que “o ato de improvisar estaria ligado não apenas à música, mas também a outros comportamentos criativos culturalmente estruturados tais como conversas do dia a dia, esboços pontuais ou prosa³²” (MOORE, 1992, p. 64).

Um dos primeiros indícios de improvisação espontânea foi o *Jubilus*³³. Este tem como característica um floreio melismático³⁴ encontrado nas últimas sílabas de certos tipos de

³⁰ Improvisation involves a singularity of performance and creation, of playing and listening, and of a range of environmental forces at a particular time and place affecting both artist and audience behaviors. Composition occurs in a discontinuous temporal framework; creation is not only temporally but also spatially separate from performance, and a piece is often created by one individual and played by another.

³¹ After the breakdown of Greco-Roman civilization, music in western Europe was preserved by rote memory, and new music was presumably worked out in performance or created spontaneously in improvisation (HORSLEY, 2013).

³² the act of musical improvisation might be likened to other creative and yet culturally structured behaviors such as everyday conversation, ad hoc comedy sketches, or prose writing (MOORE, 1992, p. 64).

aleluias preservados na antiga liturgia cristã que, devido às sucessivas execuções, sofriram sutis alterações. Nos dias atuais tais alterações espontâneas em estruturas musicais fixas caracterizam-se como improvisação.

Os cânticos ambrosianos (dos anos 333 a 397 D.C.) e gregorianos (anos 540 a 604 D.C.), segundo Ferand, insinuavam elementos de improvisação nos adornos melismáticos. Todas as formas de canto litúrgico como Aleluia, Ofertório, Graduais e Jubilus revelavam as diversas transformações e elaborações de sua linha melódica fundamental através da prática improvisadora. As formas de canto gregoriano também eram executadas de maneira variada devido à imprecisão da notação neumática (DAUELSBERG, 2001, p. 21).

Fig. 1. Canto Gregoriano – Gradual Verse Domine refugium und Ad annuntium

Gregorian Chant
Gradual Verses "Domine refugium" and "Ad annuntium"

a) "old Roman" ; b) "Frankish" tradition

Ia Do - mi - ne

Ib Do - mi - ne

IIa Ad an - nun-ti - an - dum ma-ne

IIb Ad an - nun-ti - an - dum ma-ne

Fonte: Dauelsberg, 2001, p.21 *apud* Ferand, 1961:25. Considere os termos "old Roman" e "Frankish" como nomenclaturas utilizadas naquele período, que evidenciavam diferentes tradições. Estes termos já não mais existem.

Os cantos litúrgicos são outra evidência de uma técnica improvisatória mais controlada que sugerem uma estrutura com movimentos melódicos específicos. Tais movimentos criaram uma identidade nas práticas musicais litúrgicas em função do modelo da estrutura melódica. Para exemplificar, aceitavam-se mais os movimentos por graus conjuntos do que os disjuntos. Como alguns cantos apresentavam praticamente o mesmo tipo de contorno

³³ *Jubilus*: Nos Aleluias Gregorianos, os melismas cantados ao final da vogal da primeira palavra "Aleluia" fica invariavelmente no início do canto. O melisma do jubilus muitas vezes reaparece ao final do verso. Muitas vezes reaparece em formas tais como a – a – b, a – a – b – b – c, etc. Após o verso a palavra Aleluia com o jubilus é repetida (APEL, 1969, p. 448).

³⁴ *Melisma*: Um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto litúrgico. É uma característica de graduais, tratos, responsórios e aleluias no repertório gregoriano. No antigo canto medieval, um melisma podia ser inserido ou removido de um cântico, adquirindo com isso características melódicas estereotipadas. Os melismas gregorianos eram usados como *cantus firmus* na polifonia, do séc. XII ao XV; o estilo melismático foi usado com regularidade na música vocal polifônica a partir do séc. XIV (SADIE, 1994, p. 591).

melódico, estabelecia-se então uma estrutura melódica a ser seguida e que aconteciam de forma recorrente. Fica claro também que a semelhança entre os cantos praticados nas Igrejas gerou um vocabulário característico, com estrutura própria. Sendo assim, pode-se perceber um indicativo de prática improvisatória, pois a linguagem, tipos de movimentos melódicos e o uso dos motivos são ferramentas também utilizadas em outros estilos musicais que possuem a improvisação como uma de suas práticas. A exemplo disto, no Oriente, o *raga*³⁵ indiano, também inclui materiais temáticos próprios da sua cultura como forma de registro de sua identidade.

A melodia improvisada é uma prática que sempre foi preservada na cultura da música Ocidental desde o seu surgimento. Os materiais dessas melodias passaram a ser desenvolvidos e estudados, aparecendo em tratados instruindo o cantor, por exemplo, a adicionar uma linha melódica ao canto litúrgico, durante a performance.

Segundo Horsley, “não à dúvidas de que o primeiro *organum*³⁶ derivou das práticas populares. Um dos problemas existentes na execução de uma melodia improvisada em um canto dado se devia ao desconhecimento técnico de consonâncias e dissonâncias harmônicas do sistema diatônico da época³⁷” (HORSLEY, 2013).

Sendo assim, dificilmente poder-se-ia fazer determinadas escolhas nos procedimentos musicais praticados nesta época uma vez que não havia fundamentos teóricos sólidos para justificar essas escolhas. Nos recitativos italianos do século XVIII, Hansell exemplifica as dificuldades encontradas para essas escolhas a partir da seguinte citação.

Até bem recentemente os recitativos *secco* costumavam ser abarrotados de constantes mudanças harmônicas em suas resoluções e mudanças enarmônicas. A beleza especial foi procurada nessas extravagâncias harmônicas, muitas vezes sem a mínima razão, e as progressões harmônicas naturais eram consideradas muito **simples** para o recitativo. Nos dias de hoje, graças ao nosso gosto mais

³⁵ *Raga*: Termo indiano, geralmente traduzido como “modo”, “escala”, ou “melodia-tipo”; um raga representa uma serie de notas, apresentadas em formas ascendente e descendente. Cada *raga* está associado a um estado de espírito e a um momento particular do dia ou do ano; o *raga* é usado como base para improvisação na música indiana (*ver* INDIANA, MÚSICA) (SADIE, 1994, pp. 761–762).

³⁶ *Organum*: Termo originalmente relacionado ao órgão, porém mais tarde à “música consonante”, usado para a polifonia medieval; a partir do séc.XII, referia-se especificamente a música *cantus firmus* (o tenor) em notas sustentadas (em geral baseado em uma nota preexistente) e parte(s) superior(es) em movimento mais rápido. A partir do séc.XIII foi usado para o cantochão em geral, distintamente do moteto e do *conductus* (SADIE, 1994, p. 679).

³⁷ This is no doubt due to the fact that, although this early organum may have been derived from folk practice, the problem of improvising a melody to fit with a given chant required a technical knowledge of vertical consonance and dissonance and of the melodic materials available in the diatonic system (HORSLEY, 2013).

inteligente, esquisitices harmônicas são raramente usadas e só são apenas utilizadas com justificativas adequadas³⁸ (HANSELL, 1968, p. 245).

No início do período Barroco perpetuaram-se as duas formas de improvisação praticadas no período Renascentista sendo elas, o embelezamento de uma linha melódica já existente e a criação de outra nova. Com o desenvolvimento da escrita musical, passou a haver um controle maior sobre as ornamentações por parte dos compositores que exerciam tais controles da seguinte forma: escrevendo os ornamentos em trechos específicos da peça e/ou adicionando abreviaturas ou símbolos.

Uma das características que marcou o período barroco foi a criação do baixo contínuo, ocorrido em meados dos anos 1600. “O baixo contínuo, como o próprio nome diz, é a parte do baixo que percorre toda a obra concertante de peças deste período” (SADIE, 1994, p. 66). Indícios desse procedimento estão presentes no Renascimento tardio e também no primeiro período do Classicismo. A forma reduzida do termo, “contínuo”, tem o mesmo significado. As partes para contínuo podem ser cifradas para indicar ao executante quais harmonias podem ser adequadamente acrescentadas. Frequentemente não são cifradas, e a escolha das harmonias fica a critério do executante. Segundo Doerffer,

O próprio baixo, a sequência de teclas, o ritmo e a estrutura harmônica dos acordes são dados, até mesmo sua gama geral é fixado por regras. Aberta a escolha é apenas a posição exata dos acordes. O executante tem que encontrá-los por improviso, sem preparação prévia³⁹ (DOERFFER, 1969, p. 236).

Como se pode perceber, no período barroco a improvisação era naturalmente aceita no meio musical, havendo clara intenção de se improvisar em música. Isso se deve, talvez, à força de uma tradição onde a improvisação com certeza fazia parte do cotidiano musical. “J. S. Bach foi mais conhecido em sua época como exímio improvisador do que como

³⁸ Until quite recently [secco] recitatives used to be crammed with constantly changing harmonies, their resolutions, and enharmonic changes. A special beauty was sought in these harmonic extravagances, often without the slightest reason, and natural harmonic progressions were considered too plain for recitative. Nowadays, thanks to our more intelligent taste, harmonic oddities are very rarely used, and then only with adequate justification. Thus, in executing recitatives of the modern type, the accompanist need no longer sweat [italics mine] so profusely (HANSELL, 1968, p. 245).

³⁹ The bass itself, the key sequence, the tempo, and the harmonic structure of the chords are given; even their general range is fixed by rules. Open to choice is only the exact position of the chords. The player has to find them ex tempore without previous preparation (DOERFFER, 1969, p. 236).

compositor⁴⁰, (ALBINO, 2009, p. 69). O baixo contínuo acrescido de acordes improvisados enfatizava aspectos mais verticais do que horizontais, na música desta época. É clara a tendência da verticalização das notas, o que muda completamente a forma de se ver e entender a música⁴¹. Na figura 2 a seguir, um exemplo de partitura envolvendo o baixo contínuo. Os números indicam um sistema de cifragem daquela época da harmonia que deveria ser executada de improviso pelo tecladista⁴².

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of two staves: a Tenor staff and a Continuo staff. The Tenor staff contains a melodic line with lyrics in German. The Continuo staff contains a figured bass line with numbers indicating chords to be improvised. The music is in 3/4 time and G minor. The lyrics are: "Er kommt, er kommt, der Bräutigam kommt! Ihr Töchter Zi.ons, kommt heraus, sein Ausgang ei. let aus der Hö. he in eu. er Mut. ter Haus. Der Bräutigam kommt, der ei. nem Re. he und jun. gen Hirsche gleich auf de. nen Hü. geln springt, und euch das Mühl der Hoch. zeit bringt. Wacht auf, ermanert euch! den Bräutigam zu empfangen; dort! se. het! kommt er her. ge. gangen."

Fig. 2. Exemplo de baixo contínuo. Recitativo da Cantata BWV 140 de Bach.

Na figura acima (ver Fig. 2), a linha do baixo, escrita na clave de fá, indica a harmonia, e a linha do tenor se refere à melodia a ser executada pelo cantor. A linha da mão direita do tecladista a ser improvisada, não aparece nesse tipo de partituras, como escreviam originalmente os compositores barrocos.

⁴⁰ Mas são suas partituras que nos permitem conhecer sua música hoje. Quanto à improvisação de Bach, podemos nos conformar apenas com depoimentos de seus contemporâneos (ALBINO, 2009, p. 69).

⁴¹ A propósito, pode-se dizer que a verticalização da música contribuiu para a improvisação na música popular dos dias de hoje, especialmente no Jazz.

⁴² Podemos, aqui, estabelecer um paralelo com uma das formas de improvisação no jazz. Isto porque, no baixo contínuo, o instrumentista seguia um percurso harmônico predeterminado, podendo, a partir de linha do baixo, improvisar as formas de realização dos acordes.

Outra prática improvisatória presente no período barroco foi o surgimento das *cadenzas*.

A *cadenza* consiste em uma passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou de uma ária. A inserção das *cadenzas* antes da finalização da peça, ou de uma seção importante desta era uma prática comum neste período.

Havia dois tipos de *cadenzas*: nas árias vocais e na música instrumental. Nas primeiras, a improvisação costumava ser breve, para ser cantada em uma só respiração. Na segunda, a improvisação era construída em geral sobre um pedal de dominante, e nos movimentos de concertos eram inseridas comumente antes do ritornello final.

As *cadências* do período Barroco eram improvisadas. No período clássico, Mozart passou a escrever *cadenzas* tematicamente ligadas ao movimento a que pertenciam. Posteriormente, com Beethoven, as *cadências* escritas tornaram-se norma, prática seguida pela maioria dos compositores posteriores⁴³.

No período barroco, o sistema de notação musical já estava consolidado e, com isso, passou a haver um aumento substancial no controle da improvisação, por parte dos compositores.

Diversos autores (IAZZETTA, 2001: MARTIN, 2001: NACHMANOVITCH: 1993, ROCHA, 2001) admitem que a improvisação começa a ser menos frequente, na música erudita ocidental, à medida que o sistema de notação se desenvolvia (ALBINO, 2009, p. 69). Porém, nos períodos Barroco e Clássico, e mesmo no Romantismo a improvisação ainda era muito utilizada. Não havia grande preocupação com detalhes, como articulação e dinâmica, e a partitura servia para ser utilizada no momento da criação, diferentemente do Romantismo, onde a partitura servia como legado para as futuras gerações (LIMA, 2006 *in* ALBINO, 2009, p. 69)

Retornando ao século XV, na Europa da Idade Média a transmissão de informações se dava predominantemente através da oralidade. Zumthor afirma que, nesta época, poucos detinham o domínio da leitura e escrita. Sendo assim, a transmissão de informações se dava em voz alta, diante de uma pluralidade de receptores, que percebiam e assimilavam o texto ouvido. Foi a partir do século XVII que houve a difusão de uma prática de leitura visual e muda, e foi no século XVIII que a leitura deixou de pertencer à ordem do público (ZUMTHOR, 2007, pp. 54–55). A oralidade sempre esteve presente no período medieval, indiferentemente de épocas progressas. Na música deste período, o processo de transmissão

⁴³ Um exemplo musical que envolve *cadência* escrita são os Concertos para piano de Beethoven.

também acontecia de forma oral, pois o sistema de notação era muito rudimentar tanto, para as alturas quanto para as durações. Na tradição oral era de se esperar que conteúdos transmitidos sofressem algumas alterações e combinações, até que a forma final da ideia musical fosse memorizada. Assim, compor, executar e improvisar eram tarefas interligadas e se confundiam (ROCHA, 2001, p. 11).

“Músicos e compositores do período Clássico perpetuaram os três processos de improvisação barroca: embelezamento, fantasias livres e cadenzas” (LEVIN, 2013). Nesta época passou a haver um controle maior dos improvisos por parte dos compositores, que começaram a escrever os improvisos da maneira como deveriam ser executados, paralelamente à melodia ou em partes específicas da partitura. Outra característica importante deste período foi a classificação dos ornamentos. No período Barroco, a partitura continha alguns sinais de ornamentações, mas estes eram “geralmente usados de maneira casual, inconsciente e imprecisa, em parte porque se esperava que os intérpretes acrescentassem sua própria ornamentação” (SADIE, 1994, p. 684).

A partitura era um guia para que elementos tais como apojeturas, acciccaturas, mordentes, trillos entre outros, fossem inseridos a gosto do músico que, por sua vez, aprendia tais procedimentos através da prática. A exemplo disto, emprego das acciccaturas nas cadências de recitativos *secco* italianos do século XVIII eram recorrentes (HANSELL, 1968). Relatos e histórias desta época mostram o crescente preconceito com relação à quantidade excessiva e a longa duração dos improvisos e embelezamentos nos concertos. Já no século XX, o conceito de improvisação musical chegou a um ponto de achincalhamento que em seu livro *Improvisation*, Bailey comenta a respeito da visão superficial e mal compreendida das pessoas sobre esta habilidade citando que “improvisação é considerada como uma série de frases de efeito que vão desde invenções durante a prática até composição instantânea, improvisação é geralmente vista como truques musicais, uma prática duvidosa ou até mesmo um habito vulgar⁴⁴” (BAILEY, 1993, p. ix). Tal polêmica confirma que a prática da improvisação era amplamente difundida no campo da música desta época. Os improvisos escritos, além de ter a função de atender à concepção musical da ideia do compositor, também tinham um caráter pedagógico.

⁴⁴ Defined in any one of a series of catchphrases ranging from ‘making it up as he goes along’ to ‘instant composition’, improvisation is generally viewed as a musical conjuring trick, a doubtful expedient, or even a vulgar habit.

Compositores deste período escreviam os adornos com o objetivo de auxiliar músicos amadores ou estudantes que, diferentemente dos compositores virtuosos, não tinham a maestria da improvisação. A exemplo disso, em 1780 o pianista e compositor Domenico Corri, foi o primeiro músico a publicar partituras em forma completa, com todas as ornamentações necessárias escritas de uma forma adequada para aqueles que, de outra forma, poderiam ser incapazes de interpretar a partitura de forma improvisada. (MOORE, 1992, p. 72).

A seguir na figura 3, exemplo de embelezamento de J.C. Bach: ‘Cara la dolce fiamma’ de Adriano in Siria, com a versão embelezada por Mozart.

Ex.21 J.C. Bach: 'Cara, la dolce fiamma' from *Adriano in Siria*, with embellished versions by Mozart

The image displays a musical score for the piece 'Cara, la dolce fiamma' from the opera 'Adriano in Siria' by J.C. Bach. It includes the original text and four alternative versions of Mozart's embellishments. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Ca - ta la dol - ce fiam - ma dell' al - ma - mia tu sei dell''. The original text is on the top staff, followed by four alternative versions of Mozart's embellishments. Below these are the original text and two versions of Mozart's first and da capo variations.

Fig. 3. J.C. Bach: ‘Cara la dolce fiamma’ de Adriano in Siria, com a versão embelezada por Mozart. Fonte: Grove on-line

“No princípio do século XIX observou-se um aumento significativo da popularidade da improvisação e a sua quase extinção pós 1840, após ter sofrido uma apoteose do mau gosto no período que antecedeu o romantismo⁴⁵” (Wangermée, 1950 in JOHN RINK, 2013). Com o excesso das práticas improvisatórias, independentemente de serem espontâneas ou não, as mesmas foram sendo banalizadas, particularmente por atenderem a um gosto mais superficial do público, composto, sobretudo por uma burguesia menos exigente, em termos

⁴⁵ The early 19th century witnessed a meteoric rise in the popularity of improvisation and then its near-extinction post-1840 after suffering an ‘apotheosis of bad taste’ (Wangermée, 1950 in RINK, 2013).

de qualidades das obras. Segundo Moore, “os pequenos burgueses obrigavam-se de longe a uma compreensão instintiva das artes clássicas, e no sentido de uma apreciação com base nas opiniões dos outros⁴⁶” (MOORE, 1992a, p. 73).

Isso levou ao declínio da prática da improvisação, principalmente porque ameaçou originalidade artística que a havia distinguido no auge do século XVIII. Outro fator que acentuou o declínio da improvisação foi o aumento do número de músicos intérpretes, o divórcio entre a composição e a performance, sendo estas práticas amalgamadas em períodos progressos. A música escrita cada vez mais ganhava espaço, e a ascensão concomitante do "conceito de trabalho", ia em direção contrária à noção de música em fluxo tão vital para a improvisação. Outro ponto que contribuiu para o declínio da improvisação foi a evolução da técnica composicional dissociada do baixo cifrado que, em épocas progressas, fornecia ao músico opções entre os encadeamentos harmônicos que poderiam ser executados no ato da performance.

A espontaneidade do músico cada vez mais dava lugar aos solos escritos pelos compositores, que deveriam ser executados à risca. Já a improvisação espontânea foi perdendo a sua característica primordial – a criação instantânea –, e seus elementos peculiares considerados decorativos – “*portamentos*, *fioriture* entre outros, passaram a ser vistos como “concessões ao mau gosto” ou “violações e sacrilégios do espírito e letra da música composta⁴⁷” (Liszt, 1837 in RINK, 2013). A incorporação de estilos e procedimentos de improviso na composição formal, como mostra a Sonata de Liszt, foi outro fator que contribuiu para o declínio da improvisação. As liberdades ousadas tornaram-se normas de composição, prejudicando, assim, o status especial da improvisação que a diferenciava da composição. Os improvisos escritos pelos compositores passaram a ser considerados como parte estrutural da música e os momentos de surpresa para o público, proporcionados pela criação instantânea, passaram a ser menos recorrentes.

No entanto apesar do declínio da prática da improvisação no Romantismo, renomados músicos incluíam ao menos uma peça improvisada no programa de seus concertos. Mestres como Hummel e Liszt improvisavam a partir de temas fornecidos pelo público. Chopin

⁴⁶ the petits bourgeois force themselves away from an instinctual understanding of the classical arts, and towards an appreciation based on the opinions of others (MOORE, 1992a, p. 73).

⁴⁷ (*portamentos*, *fioriture* etc.) came to be viewed as ‘concessions to bad taste’ and ‘sacrilegious violations of the spirit and letter’ of composed music (Liszt, 1837 in RINK, 2013).

costumava improvisar sobre os temas de melodias nacionais polonesas, encantando as audiências de Versalhes, Viena e Paris ⁴⁸. Outro exímio improvisador foi Beethoven, cujas improvisações, de acordo com Czerny, “eram brilhantes e surpreendentes ao extremo, seja sobre um tema de sua própria escolha ou sobre um tema sugerido⁴⁹” (ed. P. Badura-Skoda, 1963, trans. 1970 in RINK, 2013). Esses exemplos de grandes músicos improvisadores mostram que a improvisação não deixou de ser valorizada no século XIX. No entanto o que afirmam diversos autores que trataram do declínio da prática da improvisação não está embasado na prática desses grandes compositores, mas na prática da improvisação por parte de intérpretes não compositores.

A improvisação, contudo, não desapareceu completamente, mas ficou restrita aos domínios dos organistas, muitas vezes no estrito estilo fugado, como descrito por Czerny e contemporâneos. Deste modo, o propósito da improvisação era principalmente acadêmico, embora, as improvisações excepcionais de Bruckner, ao órgão, emocionaram suas audiências em concertos de Paris (1869) e de Londres (1871).

No caminho inverso da quase extinção da improvisação na música erudita, Bailey descreve em seu livro a principal razão pela qual a prática da improvisação se conservou, na Europa, entre os organistas.

A principal razão para a sobrevivência e o desenvolvimento contínuo da improvisação por parte dos organistas, enquanto que o resto da musica clássica europeia negligenciava e até suprimida, é provavelmente a adaptabilidade e a criatividade puramente prática exigido de qualquer organista de igreja em sua situação de trabalho, uma situação em que a criação musical é uma necessidade⁵⁰ (BAILEY, 1993, p. 30).

Por fim, é importante observar que durante toda a história da música ocidental europeia a prática da improvisação sempre esteve presente apesar do seu gradual declínio. Vale

⁴⁸ Usou este truque em uma ocasião para agradar a três princesas, situação que ocorria em salões com audiências mais restritas.

⁴⁹ were brilliant and astonishing in the extreme, whether on a theme of his own choosing or on a suggested theme (ed. P. Badura-Skoda, 1963, trans. 1970 in RINK, 2013).

⁵⁰ The main reason for the survival and continuous development of improvisation in organ playing, when throughout the rest of European classical music improvisation was being neglected or suppressed, is probably the adaptability and purely practical inventiveness required of any church organist in his work situation, a situation in which the creation of music is a necessity.

ressaltar que os principais ícones da música erudita tais como Bach⁵¹, Mozart e Beethoven, além de compositores e *performers* eram exímios improvisadores.

Apesar da diminuição considerável da prática da improvisação no século XX, em especial no âmbito erudito, a mesma continuou a existir associada a situações funcionais como na dança e música de Igreja. No princípio do século XX uma nova prática de improvisação ao piano se desenvolveu paralelamente ao surgimento do cinema mudo. Esta prática consistia na projeção da imagem do filme ao mesmo tempo em que a improvisação acontecia. Mas é inegável que a maior manifestação de música improvisada ocorreu no jazz durante este período (GRIFFITHS, 2013).

Na música erudita contemporânea, houve uma re-ascensão da improvisação diferente dos moldes das *cadenzas*, embelezamentos e outras formas de improvisação, mas sim com relação à espontaneidade. Diversos compositores eram também, intérpretes de suas próprias obras. Algumas das composições desta época continham lacunas nas partituras deixadas pelo compositor de forma que o intérprete deveria preenchê-las. Outra forma de improvisação e um pouco mais controlada são situações onde o compositor sugere determinadas notas para que o intérprete as reagrupe a seu modo.

“John Cage, figura-chave e catalisador do movimento *avant-garde*, foi um dos primeiros a abraçar os elementos indeterminados e imprevisíveis de um processo musical - todos característicos de improvisação⁵²” (FEISST, 2009, p. 38). Cage, apesar de empregar elementos da improvisação em suas composições, não gostava que o músico deixasse as impressões pessoais que eram transmitidas através do improviso. As características estéticas das composições de Cage tinham esse perfil.

Como ele enfatizou: "A improvisação é algo que eu quero evitar. A maioria das pessoas que improvisam escorrega de volta para os seus gostos e desgostos, e sua memória, e eles não chegam a qualquer revelação de que eles desconhecem". Ele descartou a improvisação, porque geralmente é descritiva do performer e não descritivo do que acontece⁵³. (TURNER, 1990, p. 472 in FEISST, 2009, p. 40)

⁵¹ Bach foi mais conhecido em sua época como improvisador do que como compositor.

⁵² John Cage, key figure and catalyst in the *avant-garde* movement, was among the first to embrace the indeterminate and unpredictable elements of a musical process – all characteristics of improvisation.

⁵³ as he emphasized: “Improvisation is something that I want to avoid. Most people who improvise slip back into their likes and dislikes, and their memory, and they don’t arrive at any revelation that they’re unaware of”. He dismissed improvisation because it is generally descriptive of the performer and not descriptive of what happens (TURNER, 1990, p. 472 in FEISST, 2009, p. 40).

Mesmo em um período onde a espontaneidade parecia estar retornando, alguns compositores como John Cage, “resistia à improvisação espontânea preferindo que os músicos seguissem as regras e não a partitura. A improvisação, como uma expressão espontânea de intenção, era exatamente o que ele queria evitar⁵⁴” (GRIFFITHS, 2013). Apesar disso, sua influência pode ter contribuído para o ressurgimento da improvisação na música composta durante os anos 1960.

Outros fatores contribuíram para a reascensão da improvisação. Entre eles destacam-se o desenvolvimento da música eletrônica e da música eletroacústica; o desenvolvimento do jazz que além da sua evolução exponencial, poderia de certa forma executar, através das Big Bands quase tudo na tradição clássica contemporânea. Além disso, o surgimento de músicos que desejavam seguir o seu próprio caminho sem a influência da cultura europeia Ocidental contribuíram para a reascensão da improvisação. Outro fator que pode ter contribuído para o ressurgimento da improvisação, foi o crescimento de compositores que desconheciam as regras da música erudita Ocidental, sendo que os mesmos estavam envolvidos em procedimentos aleatórios musicais de forma experimental. Esses procedimentos continham determinado grau de espontaneidade, sendo este o elemento apontado por diversos autores como a ferramenta fundamental para que a improvisação acontecesse. É inegável que no século XX a multiplicidade de processos de criação foi um movimento generalizado na cultura Ocidental no sentido de democratizar a auto-expressão universal. No entanto este movimento não se estendeu por muito tempo. A improvisação foi rapidamente reafirmada como secundária em relação à composição no caso da música erudita. Já na música popular do século XX, a improvisação tornou-se uma prática predominantemente popular. Nisso, artistas improvisadores não tiveram uma ampla projeção, exceto aqueles que eram conhecidos também como compositores, tais como Vinko Globokar, La Monte Young e Terry Riley. “Passado os anos 1960, a antiga divisão entre a criatividade e a performance musical que vinha sendo construída ao longo dos séculos havia sido restaurada⁵⁵” (GRIFFITHS, 2013).

⁵⁴ resistia à improvisação espontânea preferindo que os músicos seguissem as regras e não a partitura. A improvisação, como uma expressão espontânea de intenção, era exatamente o que ele queria evitar (GRIFFITHS, 2013).

⁵⁵ Once the 1960s had passed, the old division between creative and performing musicians was restored (GRIFFITHS, 2013).

Percebe-se pelos fatos históricos aqui narrados, que a prática da improvisação nasceu juntamente a outras práticas musicais, em especial a composição, uma vez que ambos, improvisação e composição, eram práticas que ocorriam de forma amalgamada. Nota-se que o desenvolvimento da notação musical, somado ao controle dos compositores em conduzir de forma escrita uma prática que deveria ser espontânea, pode ter sido outro fator que tenha contribuído para o declínio da improvisação na música erudita da Europa Ocidental. O desejo de legar obras que só poderiam ser reproduzidas através da música escrita pode ter contribuído para que a improvisação perdesse espaço, em função da sua natureza volátil, conferindo assim, um peso maior à música escrita. Tirro compartilha esta opinião afirmando que, em relação aos produtos de criação artística os processos de criação, raramente documentados, recebem muito menos atenção (TIRRO, 1974). Em um fórum sobre improvisação, diversos autores compartilham a opinião de que a improvisação, por ser imediata, ainda é condenada pela academia. (CHILDS *et al.*, 1982, p. 33). Após o advento da fonografia, percebe-se um aumento na valorização da prática da improvisação uma vez que, com a reprodução em áudio, passou a ser possível a reprodução de um momento único que ficava apenas na lembrança dos espectadores. Além disso, a gravação de uma improvisação permite a documentação do processo de criação artístico.

Os reflexos da decadência da prática da improvisação podem ter contribuído para que ela não fosse difundida ou discutida no meio acadêmico. Questionando se havia resistência por parte da academia com relação à prática da improvisação no Brasil, Guest afirma que “em um mundo baseado cada vez mais em conceitos, havia resistência ao empírico” Complementa ainda, sustentando que, com “a avaliação para concessão de certificados e diplomas, era mais prático e conveniente através de tarefas e questionários de ordem técnica e analítica. Avaliar o teor da criatividade seria subjetivo e comprometedor para os acadêmicos e ao sistema burocrático⁵⁶”

O declínio da prática da improvisação na música erudita da Europa Ocidental coincidiu com o mesmo período em que se implementava o curso superior de música no Brasil. Diversas práticas musicais importadas do modelo de ensino da Europa Ocidental desta escola foram importadas, pois a referência musical, em termos acadêmicos, pelo menos no Brasil, era a música erudita da Europa Ocidental. Parece-nos importante ressaltar que um

⁵⁶ Comunicação verbal com Ian Guest.

dos legados das Universidades, em termos de educação musical, são os conservatórios e escolas livres de música, no entanto, as práticas musicais entre as instituições sofrem poucas variações em termos de conteúdo. Já nas escolas livres de música, o corpo docente atuante, muitas vezes tem a formação erudita visto que quando surgiram tais escolas no Brasil não existia a formação acadêmica do músico popular.

Pode-se concluir que, no meio acadêmico brasileiro, a improvisação foi uma das práticas deixadas de lado uma vez que, na ESMUFG, a improvisação na música erudita não é praticada e apenas no século XXI, com a implementação do curso de música popular, esta habilidade passou a ser contemplada.

3. A inserção do trabalho de Nelson Faria frente ao panorama geral da improvisação do Brasil.

Na década de 1980, o conhecimento sistematizado do ensino musical estava presente, predominantemente, em escolas de música, entre elas universidades, conservatórios, e em algumas escolas de ensino livre de música. Nos conservatórios e universidades as práticas musicais, bem como o repertório adotado, eram predominantemente de cunho erudito. O assunto improvisação na música popular era algo praticamente inexplorado, pois, nas universidades e conservatórios de música desta época, as práticas musicais ocorriam nos moldes eruditos e não comportavam a prática da improvisação nos moldes populares.

Esta herança nos foi deixada pela influência europeia durante a implementação do curso superior de música no Brasil⁵⁷ ocorrido em 1848, coincidindo com o apogeu do declínio da improvisação poucos anos antes, em 1840, como relata Moore em um artigo intitulado *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change*.

Este artigo aborda o gradual desaparecimento da improvisação na música erudita Ocidental durante a última metade do século XIX e início do século XX. Confronta o fato intrigante que a destreza de improvisar deixou de interessar a maioria dos músicos treinados em conservatório, apesar do fato de que os músicos europeus eruditos em séculos anteriores exibiram considerável interesse na improvisação, e continuaram a considerá-la uma habilidade musical importante, pelo menos até 1840⁵⁸ (MOORE, 1992a, p. 61).

A partir da leitura do livro “Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história & arquitetura: em comemoração aos 150 anos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro”, pôde-se verificar que, desde a sua criação, as práticas contempladas nesta instituição foram as mesmas empregadas nos conservatórios de

⁵⁷ A esse respeito o depoimento é contundente: “A elitização da música no Brasil, enfatizada pela influência franco-italiana desde o século XIX, vinha se cuidando da música erudita e considerava a manifestação popular como prática de rua, incompatível com qualquer estudo acadêmico. Para minha surpresa, encontrava dois tipos de músicos, nitidamente distintos e separados entre si: “músico por ouvido”, e músico por estudo. Dizia-se e ainda é comum o comentário hoje, que o estudo e a música por leitura destituem o músico de criatividade (na Europa, um complementava o outro; aqui a vida é que leva o músico por um caminho ou por outro). A academia ignorava a popular, com exceção de pesquisas do folclore, até mesmo quando me formei na UFRJ em 1973” (GUEST, comunicação pessoal).

⁵⁸ This paper addresses itself to the gradual disappearance of improvisation from Western art music during the latter half of the nineteenth and early twentieth centuries. It confronts the puzzling fact that improvisatory performance has ceased to interest a majority of conservatory-trained musicians, despite the fact that performers of European art music in previous centuries exhibited considerable interest in improvisation, and continued to consider it an important musical skill until at least 1840 (MOORE, 1992a, p. 61).

música da Europa Ocidental. “Em relatório, o diretor da UFRJ Leopoldo Miguez fala que as modificações estruturais pela qual a Universidade passaria seriam acompanhadas pelas reformas curriculares que passariam a seguir padrões europeus, sobretudo do Conservatório de Paris” (PAOLA; GONSALEZ, 1998, p. 44). O livro nos conta em cada capítulo um pouco sobre a história dos diretores que passaram por esta instituição e também sobre a grade curricular proposta por cada um dos mesmos. Em toda a história da UFRJ até 1998, a disciplina improvisação não foi contemplada. Por ter sido a primeira instituição brasileira a implementar o curso superior de música no Brasil, podemos inferir que as demais seguissem o mesmo modelo. A exemplo disto, a partir da leitura do livro intitulado “Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte”, Freire relata que “o Conservatório Mineiro de Música foi fundado em 1925 e o primeiro diretor Francisco Nunes buscou no conservatório Nacional do Rio de Janeiro o modelo para a organização do curso, além de parte do corpo docente que atuaria em Belo Horizonte” (FREIRE; BELÉM; MIRANDA, 2006, p. 39).

Buscando verificar a influência dos compositores mais importantes desde o Brasil Colônia até os tempos atuais, pareceu-nos importante verificar, a partir da leitura do livro, História da Música no Brasil, de Vasco Mariz, se os nossos compositores contemplavam entre as suas habilidades a prática da improvisação. Dentre os quase 100 compositores listados, apenas “Pe. José Maurício era considerado como improvisador hábil no juízo do músico austríaco Sigismund Neukomm. Era apreciado por vários músicos de diversas partes do planeta, porém era hostilizado pelos artistas portugueses como um competidor temível, que precisava ser afastado a todo custo” (MARIZ, 2000, p. 55). Parece-nos interessante apontar que, do ponto de vista cronológico, Pe. José Maurício é contemporâneo de músicos e compositores europeus que tinham, entre as suas práticas, a improvisação. Vale ressaltar que, “nas práticas musicais do Brasil Colônia, somente os sócios da irmandade podiam fazer música, e já se disse até que os improvisadores eram passíveis de pena de prisão” (MARIZ, 2000, p. 35).

No livro, “Pequena História da Música Popular: da modinha à canção”, José Ramos Tinhorão relata o surgimento de diversos estilos no Brasil. Tinhorão aponta que no choro, gênero este que possui certa complexidade harmônica e que abre margem para improvisos

assim como no jazz, o processo de se tocar de “ouvido” ou apenas pela intuição esteve presente, pelo menos de forma predominante durante o princípio de sua história.

A base predominante intuitiva da música popular brasileira pode ser constatada na afirmação do “maestro Batista Siqueira, que estudou em profundidade a música erudita e popular de meados do século XIX” (TINHORÃO, 1975, p. 95).

Esses artistas, escreveu Batista Siqueira, referindo-se aos tocadores de cavaquinho, aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando em agradáveis passatempos (SIQUEIRA *in* TINHORÃO, 1975, p. 95).

Podemos concluir que o ensino sistematizado da improvisação, em universidades e conservatórios brasileiros, não acontecia pelo fato de que as práticas musicais destas instituições eram incompatíveis com esta habilidade que se tornara predominantemente popular a partir de meados do século XIX, apesar de que, historicamente, a prática da improvisação era comum tanto no âmbito erudito quanto popular. Finalizando, Guest nos fornece um valioso dado que confirma o acima exposto.

A elitização da música no Brasil, enfatizada pela influência franco - italiana desde o século XIX, vinha se cuidando da música erudita, e considerava a manifestação popular como prática de rua, incompatível com qualquer estudo acadêmico. Para minha surpresa, encontrava dois tipos de músicos, nitidamente distintos e separados entre si: “Músico por ouvido”, e músico por estudo. Dizia-se ainda é comum o comentário hoje, que o estudo e a música por leitura destitui o músico de criatividade (na Europa, um complementava o outro. Aqui a vida é que leva o músico por um caminho ou por outro). A academia ignorava a popular, com exceção de pesquisa do folclore, até mesmo quando me formei na UFRJ em 1973⁵⁹.

Professores desta época, que lecionavam um repertório voltado para a música popular, bem como disciplinas relacionadas a este gênero, como por exemplo, a improvisação, tinham como base unicamente, a formação erudita; “dessa forma, pode-se afirmar com segurança que o único diferencial entre o estudo de música popular e música erudita na época era o repertório – a didática era praticamente a mesma” (ALBINO, 2009, p. 25).

De maneira geral, nesta época havia certo preconceito, por parte da academia, com relação aos músicos populares bem como em relação às suas práticas musicais, em especial a

⁵⁹ Comunicação verbal com Ian Guest.

prática da improvisação. Por outro lado, “artigos recentes sobre educação musical questionaram a prática tradicional de ensino de cursos voltados para a música erudita com a exclusão de outras músicas⁶⁰” (MOORE, 1992, p. 74). “Nettl aponta um consenso entre os musicólogos ao longo da história da música de que a improvisação teve um papel menos importante, em relação às outras práticas musicais⁶¹” (NETTL; RUSSEL, 1998, p. 1). Bailey compartilha esta opinião, apontando um “paradoxo onde a improvisação desfruta a curiosa distinção de, por um lado, ser a prática mais abordada entre todas as atividades musicais e, por outro, a menos reconhecida e entendida⁶²” (BAILEY, 1993, p. ix). Na década de 1970, devido à carência de informações na pedagogia da música popular no Brasil desta época, muitos músicos, inclusive Faria, recorriam a aulas particulares com músicos renomados do Brasil, porém sem muito êxito.

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 erros⁶³.

Nos Estados Unidos, uma prática comum entre os jovens músicos praticantes do jazz que estão na fase mais avançada do seu aprendizado e que almejam se aprofundar no conhecimento da prática da improvisação, é o contato com veteranos fora de suas cidades. (BERLINER, 1994, p. 39)

Berliner aponta que, “se alguém deseja aprender os meandros da improvisação jazzística isso deve ser feito diretamente com os músicos⁶⁴” (BERLINER, 1994, p. 5).

Mesmo os grandes músicos do Brasil não sabiam como ensinar os passos para se aprender a improvisar, o que leva a crer que o conhecimento da improvisação musical bem como o da prática da música popular em escolas de música no Brasil, eram assuntos pouco

⁶⁰ Recent articles on music education have questioned the traditional practice of teaching courses about art music to the exclusion of other musics (MOORE, 1992, p. 74).

⁶¹ In the history of musicology, improvisation – sometimes defined as the creation of music in the course of performance – has played a minor role.

⁶² Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood.

⁶³ Comunicação pessoal de Nelson Faria.

⁶⁴ If one wants to learn the intricacies of jazz improvisation, one must learn them directly from musicians (BERLINER, 1994, p. 5).

sistematizados. Segundo Albino, “o CLAM⁶⁵ foi uma escola que praticamente introduziu o estudo sistematizado em música popular na cidade de São Paulo, na década de 1960” (ALBINO, 2009, p. 25). Faria relata sobre a precariedade do ensino de música popular no Brasil no início dos seus estudos.

A estrutura do ensino da música popular no Brasil era muito precária, até por isso resolvi estudar fora. Tínhamos no Brasil poucas iniciativas que eram realmente boas. Que me lembro assim pra listar agora, tinha o CLAM em São Paulo e a escola do BITUCA em Belo Horizonte. Porém os professores tinham em sua maioria, na música popular, uma formação autodidata, então os cursos não tinham uma estrutura didática muito bem organizada. Você entrando em uma escola dessas ainda tinha que ter a sorte de ser colocado pra estudar com um bom professor, pois cada professor ensinava uma coisa, dentro do que ele sabia. As escolas não tinham um perfil claro, material didático etc... O CLAM me parecia ser a mais organizada de todas⁶⁶.

A citação acima é confirmada por Sérgio Benevenuto, um dos primeiros músicos a se formar na renomada escola norte americana *Berklee Colege of Music*. “A partir do relato de Benevenuto sobre sua trajetória como estudante de música, percebemos como, na época, era difícil para o músico que desejasse trabalhar com a música popular o acesso a informações que lhe facilitasse o estudo” (REQUIÃO, 2002, p. 63).

Se eu quisesse aprender um pouco de jazz eu teria de ter a sorte de encontrar alguém, raríssimo, que tivesse o conhecimento, e geralmente aqui no Brasil como também não tinha ensino em torno disso, eram pessoas muito intuitivas. Às vezes aqueles criadores natos que criam uma barbaridade, mas não sabem colocar essa questão pro aluno. (REQUIÃO, 2002, p. 63).

Vale ressaltar que, ao se abordar a música popular, na grande maioria dos casos a prática da improvisação está implícita, devido à sua recorrência neste gênero.

Devido à falta de sistematização na música popular, o mesmo ocorria com as práticas oriundas desta escola entre elas a improvisação. Isso abria uma série de pensamentos e especulações por parte não apenas dos músicos, mas principalmente por parte dos apreciadores deste tipo de música, de que a improvisação poderia ser um “dom” inato do músico. Menezes aponta essa questão com a seguinte colocação: “A improvisação, apesar de ser a atividade musical mais amplamente praticada, ainda é, para os não praticantes, um

⁶⁵ CLAM – Centro livre de aprendizagem musical

⁶⁶ Comunicação pessoal de Nelson Faria.

assunto muito misterioso⁶⁷” (MENEZES, 2010, p. 6). Neste ponto, Wynton Marsalis é enfático salientando que a improvisação “é algo muito estruturado que vem de tradições e requer muitas ideias e estudo⁶⁸” (MARSALIS *in* BERLINER, 1994, p. 63).

Albino levanta a questão da improvisação como um dom inato, em um questionário aplicado aos alunos da IA – UNESP⁶⁹, em sua dissertação, tratando da importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete. A pergunta foi apresentada na forma de múltipla escolha, onde os entrevistados deveriam escolher uma das quatro opções. A seguir, a pergunta referente ao dom de se improvisar em música:

Você acha que a improvisação é:

- 1 – Uma habilidade ao alcance de todos?
- 2 – Habilidade nata?
- 3 – Um dom para poucos?
- 4 – Sem resposta?

Do total de respostas, 4% responderam que é uma habilidade nata e 4% que é um dom para poucos. Apesar dos números apresentados serem pouco expressivos, constata-se que ainda existe a ideia de que a improvisação seja um dom inato do músico.

Faria, ao lançar o livro “A arte da Improvisação”, foi ao programa de televisão “Sem censura”, com o objetivo de divulgar o trabalho. Lá o autor foi questionado a respeito da possibilidade de se ensinar a improvisar, e também foi levantada a mesma questão apontada por Albino. A improvisação é um dom?

⁶⁷ Improvisation, although being the most widely practiced musical activity, still is, for the non-practitioner, a very mysterious subject.

⁶⁸ It’s a very structured thing that comes from a tradition and requires a lot of thought and study. – Wynton Marsalis (MARSALIS *in* BERLINER, 1994, p. 63).

⁶⁹ IA – UNESP. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista.

Quando lancei o livro "A arte da Improvisação" fui ao programa de TV "Sem censura" para divulgar o trabalho. O programa consiste basicamente de uma mesa redonda com um mediador, entrevistados e convidados que incitam o debate. Uma das perguntas que me foi feita foi: "Como você pode lançar um livro ensinando alguém a improvisar? Isso não é um dom que nasce com a pessoa?" E citou o exemplo do Padre que nasce com o dom da oratória. Respondi que infelizmente este conceito de dom nato ainda era muito forte no Brasil, como se não existisse, por exemplo, cursos de oratória... e que quanto à improvisação sim, se estudava e existiam técnicas de se construir um solo, o fraseado etc... Disse também que só tive contato com isso por que fui procurar uma escola fora do país. Na época, aqui no Brasil não havia escolas de improvisação, e realmente essa habilidade era considerada exclusivamente como dom⁷⁰.

No Brasil, o processo de improvisação musical nos moldes da música popular se dava basicamente de forma intuitiva. Não eram levados em conta, para esse processo, conceitos e correlações entre escalas e progressões harmônicas, tampouco a relação entre escalas e acordes. Na dissertação de Albino, o autor realizou uma entrevista com o músico Roberto Sion que teve aulas à distância com o Saxofonista Lee Konitz. Na época Sion viu um anúncio em uma revista de música denominada *Downbeat* onde Lee Konitz estava aceitando alunos por correspondência. Em entrevista, Sion aponta claramente como se dava o processo de improvisação na época.

Ele me ensinou isso que você pergunta aqui, o que eu ensinei de improvisação para as pessoas, foi tudo o que eu aprendi na *Berklee* e com ele, que foi também uma sistematização de ensino. Porque antes da *Berklee*, todo mundo improvisava de ouvido, pela intuição. Não existia o conceito de escalas, de *patterns*, não existia nada. O músico fazia o *pattern*, mas não sabia que era *pattern*, era por imitação (ALBINO, 2009, p. 213).

Em vista da ausência da sistematização do ensino da música popular no Brasil, Faria decide ingressar em um curso intensivo de música popular nos Estados Unidos em Los Angeles. A escola, denominada MI – *Musicians Institute*, contemplava diversas disciplinas entre elas, harmonia, leitura à primeira vista, técnica, prática em conjunto, prática com Big Band e a que o motivou a estudar nos EUA, a improvisação. Em comunicação pessoal, Faria relata como se dava o sistema adotado na instituição em que ingressou.

⁷⁰ Comunicação pessoal com Nelson Faria.

Quando fui para os EUA, lá encontrei uma situação bastante diversa desta, onde os grandes músicos improvisadores sabiam claramente o que estavam fazendo e melhor, sabiam qual o caminho deveria ser percorrido para se atingir aqueles objetivos⁷¹.

Para salientar que havia um estudo sistematizado sobre improvisação nos Estados Unidos, Berliner nos conta em seu livro *Thinking in Jazz* histórias sobre treinamento e um rigoroso pensamento musical que sustentam a improvisação⁷². (BERLINER, 1994, p. 15)

Retornando ao Brasil o quadro era o mesmo. Com cursos, workshops, festivais de inverno e um convite para lecionar na Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro, sendo esta a primeira a oferecer cursos voltados para a música popular no Brasil, o material transferido para esses alunos transformou-se em apostilas que posteriormente se transformou em seu primeiro livro “A arte da improvisação” lançado em 1991 pela editora Lumiar, hoje transferido para a editora Vitale.

Voltando ao Brasil, passei a dar aulas de improvisação e a procura de alunos foi crescendo vertiginosamente. As minhas turmas em festivais eram sempre lotadas e eu era obrigado a abrir vagas para ouvintes tendo uma média entre 50 - 70 alunos por turma, coisa bem rara no ensino de música no Brasil. Criei apostilas para esses cursos, que depois foram compiladas e viraram meu primeiro livro: A arte da improvisação" editado pela Lumiar, hoje transferido para a Editora Vitale⁷³.

A partir do que foi exposto neste capítulo, percebe-se que havia maior organização e valorização dos conteúdos vindos de instituições tais como universidades e conservatórios. Em contrapartida, existiam poucas escolas livres de música organizadas que por sua vez passavam a ser menos valorizadas. Vimos também as dificuldades por parte não apenas de Faria, mas também de outros que almejavam se aprofundar no campo da música popular em especial no campo da improvisação. Podemos perceber que a habilidade da improvisação era considerada com um dom inato do músico na época em que Faria publicou o método A Arte da Improvisação.

⁷¹ Comunicação pessoal de Nelson Faria

⁷² This book tells the history of the remarkableness of the training and rigorous musical thinking that underlie improvisation (BERLINER, 1994, p. 15).

⁷³ Comunicação pessoal de Nelson Faria

4. Processos de improvisação na música popular

Apesar de existirem outras formas de improvisação em música, e essa variedade é bem apontada por Nettl (1974), quando o mesmo “compara as formas de improvisação no universo musical incluindo *ragas* indianos, as estruturas modais do *maqam* e *dastaght* do universo árabe e as diversas músicas dos nativos Norte Americanos⁷⁴” (SARATH, 1996, p. 19), nos ateremos apenas aos processos de improvisação que ocorrem na música popular, focando uma estrutura musical restrita à melodia, à harmonia e ao ritmo. O processo de improvisação, na música popular, geralmente contempla o material a ser utilizado para a execução da improvisação e a interação entre o improvisador e os demais músicos.

Neste primeiro momento, serão abordadas questões relacionadas à interação entre os músicos e posteriormente o material, sendo estas o vocabulário, ferramentas e aspectos comuns à composição e improvisação. Por fim, trataremos de forma pormenorizada sobre improvisação por centros tonais e por escalas de acorde.

4.1. Interação

A prática da improvisação é apenas uma das várias habilidades presentes nas atividades musicais. Na música popular, a estrutura tradicional de um grupo é dividida basicamente em três partes: A parte rítmica ou sessão rítmica, composta por bateria, contrabaixo acústico/ elétrico; a parte harmônica composta por instrumentos harmônicos de teclas ou de cordas pinçadas; e a melodia, entregue a um instrumento puramente melódico ou à um instrumento harmônico. Na seção rítmica podem ser inseridos tanto um instrumentos harmônicos quanto puramente melódicos.

Na música popular, é comum a execução de peças com a estrutura formal, harmônica e melódica fixas. A improvisação ou solo é um elemento extra com características variáveis que se incorpora à estrutura da música. Segundo Nettl, “a maioria dos casos de improvisação musical envolve a realização de uma ou mais partes limitadas por um modelo

⁷⁴ Nettl (1974) compares improvising formats in various world musics including Indian ragas, the maqam and dastagh modal structures of the Arabic world, and various musics of native North Americans (SARATH, 1996, p. 19).

– uma melodia, um padrão rítmico ou progressões de acordes⁷⁵” (NETTL, 1974, p.11 *apud* NETTL; RUSSEL, 1998, p. 71). Tirro sustenta que “a improvisação é um elemento geralmente presente em cada performance em qualquer estilo de jazz. Trata-se de atos simultâneos de composição e execução de um novo trabalho com base em um esquema tradicionalmente estabelecido por uma estrutura de acordes conhecidos como *changes*”⁷⁶(TIRRO, 1974, pp. 286 – 287). A citação de Tirro é sustentada pela a de Sarath, que afirma que os “músicos de *jazz* improvisam em uma estrutura rítmico - harmônica das composições que executam⁷⁷” (SARATH, 1996, p. 19).

Berliner sustenta que as “composições musicais consistidas de uma melodia e um acompanhamento com progressão harmônica, promoveram a estrutura para improvisações por quase toda a história do jazz⁷⁸” (BERLINER, 1994, p. 63). A citação de Berliner se confirma com a de Tirro, afirmando que o improvisador de *jazz* funciona a partir de um repertório padrão de mudanças derivadas de canções populares, *riffs* de *blues*, trilhas sonoras, e algumas vertentes do jazz "originais"⁷⁹(TIRRO, 1974, p. 287).

A forma musical, encadeamentos harmônicos e a própria melodia presentes na música, são elementos que servem de guia para que o improvisador elabore o seu material musical durante o solo. As ferramentas frequentemente mais utilizadas para o improviso, na música popular, são as escalas, arpejos e fragmentos musicais. Tais fragmentos podem ser oriundos do vocabulário prévio do músico ou podem ser materiais retirados da própria música, podendo ser elementos rítmicos, melódicos ou harmônicos. A forma da música pode ser também incorporada ao solo. Por exemplo, em uma música com a forma A – B – A, os elementos de A podem ser inseridos em B durante o solo e vice-versa.

⁷⁵ Most instances of musical improvisation involve the realization of one or more musical parts constrained by a “model” – a melody, rhythmic pattern, or chord progression (NETTL, 1974, p.11 *apud* NETTL; RUSSEL, 1998, p. 71).

⁷⁶ Improvisation is one element usually present in every performance in every jazz style. It consists of the simultaneous acts of composition and performance of a new work based on a traditionally established schema – a chordal framework known as the “changes” (TIRRO, 1974, pp. 286 – 287).

⁷⁷ Jazz artists improvise on the harmonic-rhythmic framework of the composition they play. (TIRRO, 1974, p. 287).

⁷⁸ Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisations throughout most of the history of jazz. (BERLINER, 1994, p. 63).

⁷⁹ The jazz improviser works from a standard repertory of changes derived from popular songs, blues, riffs,3 show tunes, and a few jazz “originals” (TIRRO, 1974, p. 287).

Além disso, em dado momento, as possíveis implicações de um artista podem inferir-se a partir dos dados musicais disponíveis⁸⁰. (SARATH, 1996, p. 5).

A memória auditiva é mais um recurso apontado por Steinel como um elemento que contribui para o desenvolvimento da improvisação. “Nas minhas aulas enfatizo a memorização e modelagem como um ótimo recurso. É minha opinião que a memória auditiva é a maior ferramenta do improvisador (memória de melodias, harmonias, ritmos, as qualidades de tom, etc.). Quando tomamos decisões sobre o quê e como tocar, o primeiro lugar ao qual vamos é a nossa memória⁸¹” (STEINEL *in* MURPHY, 2009, pp. 176–177). Elementos advindos dos processos composicionais também podem ser utilizados no processo de improvisação. Entre eles destacam-se as notas melódicas e os ornamentos. Além de ocorrer individualmente, a prática da improvisação pode ocorrer em grupo. A essência da improvisação, na música popular, consiste no diálogo entre o solista e os demais músicos envolvidos no grupo. Esta ideia é apontada “de forma elucidativa no título do livro “Saying Something” de Ingrid Monson (1996) e sugere que a improvisação seja frequentemente considerada pelos pesquisadores, músicos e público como um tipo de conversação entre os executantes⁸²” (MENEZES, 2010, p. 22).

Berliner, em uma de suas várias entrevistas com músicos de jazz, que deu origem ao livro *Thinking in Jazz*, obteve o seguinte dado com relação ao processo de interação. “Você tem que escutar os outros intimamente”. “Se você não estiver fazendo isso, você não está tocando jazz⁸³” (BERLINER, 1994, p. 7).

É pouco comum a existência de apenas um único solista em um grupo de música popular. Havendo o domínio da linguagem, da teoria e prática da improvisação, todos os integrantes de um grupo tornam-se potenciais improvisadores. Como relatado anteriormente, a forma

⁸⁰ Moreover, in any given moment, the possible implications one artist may infer from available musical data (SARATH, 1996, p. 5).

⁸¹ In my class I stress memorization and modeling a great deal. It is my opinion that aural memory is the improviser’s greatest tool (memory of melodies, harmonies, rhythmic feels, tone qualities, etc.). When we make decisions about what and how to play the first place we go is our memory” (Steinel *in* MURPHY, 2009, pp. 176–177).

⁸² As the elucidative title of Ingrid Monson’s (1996) book “Saying Something” suggests, improvisation is often regarded by researchers, musicians and public as a kind of “conversation” between the players (MENEZES, 2010, p. 22).

⁸³ “You have to listen to other people very closely. If you’re not doing that, you’re not playng jazz” (BERLINER, 1994, p. 7).

musical, a harmonia, melodia e ritmo são utilizados como guia para o improvisador estruturar o seu solo.

A improvisação ocorre com maior frequência na música homofônica. O dicionário de música *Grove*, assim define o termo homofonia:

Literalmente, instrumentos ou vozes soando juntos. O termo, originalmente aplicado ao canto em uníssono (para o que hoje prefere-se MONOFONIA) significa escrita polifônica em que existe uma distinção clara entre melodia e harmonia de acompanhamento, ou em que todas as partes seguem o mesmo ritmo (“estilo de acorde”), em oposição ao tratamento polifônico no qual as partes podem seguir independentemente. (SADIE, 1994, p. 438)

No método “*Teoria da Música*”, do autor Bohumil Med, homofonia “na terminologia musical moderna designa o estilo de música em que uma parte melódica é acompanhada” (MED, 1996, p. 271).

Constatamos que a música popular, de maneira geral, é basicamente constituída de melodia articulada por uma sessão rítmica como relatado anteriormente. Tradicionalmente, quando se executa uma música popular homofônica, esta se inicia com todos os integrantes executando as partes que lhes compete e, ao final de uma seção formal, um dos integrantes, geralmente o músico responsável pela execução do tema, substitui a melodia original pelo seu improviso.

Tornou-se uma convenção para os músicos executarem a melodia e o acompanhamento na abertura e encerramento da peça. Entre as duas, eles se revezam, improvisando solos dentro da forma cíclica da peça. O solo pode abranger uma única passagem através do ciclo, conhecido como *chorus*, ou pode ser entendido incluindo múltiplos *choruses*⁸⁴. (BERLINER, 1994, p. 63)

O solo, ou improviso, geralmente tem coerência com os encadeamentos harmônicos executados pelo instrumento harmônico quando não se trata da música “*outside*⁸⁵”. A

⁸⁴ It has become the convention for musicians to perform the melody and its accompaniment at the opening and closing of a piece’s performance. In between, they take turns improvising solos within the piece’s cyclical rhythmic form. A solo can comprise a single pass through the cycle, known as chorus, or it can be extended to include multiple choruses (BERLINER, 1994, p. 63).

⁸⁵ To play “outside” or “out” is to depart, in improvisation, from the harmonic structure of the theme. The term came into use in the early 1960s, in conjunction with its antonym, “inside,” to describe the playing of musicians who brought into performances of hard bop and modal jazz some of the harmonic license of free jazz; the outstanding exponent of playing outside was Eric Dolphy. The term is cleverly used in the title of Yusef Lateef’s album *The Doctor is In . . . and Out* (1976, Atl. 1685) (KERNFELD, 2013).

improvisação individual pode acontecer com instrumentos melódicos, harmônicos ou rítmicos. Quando a improvisação ocorre a partir de instrumentos de teclas, pode-se perceber a congruência entre a harmonia executada e a improvisação. Existe a possibilidade da improvisação acontecer sem nenhum tipo de acompanhamento harmônico; sendo assim, os encadeamentos são percebidos de forma horizontal, sugeridos pela melodia, e não vertical⁸⁶. Joe Pass, guitarrista norte americano, na gravação do CD *Virtuoso*, exemplifica de forma clara a questão do improvisado a partir de um instrumento harmônico que não pode executar, em tempo integral, harmonia e solo simultaneamente. O contrabaixo é outro instrumento melódico que costuma executar improvisos sem uma base harmônica contínua. A bateria é um instrumento que, tradicionalmente, executa seus improvisos ao longo da forma musical na ausência dos outros ou alterna os seus solos a partir de *trading fours*⁸⁷.

Outra forma de improviso muito comum no Jazz ocorre quando dois instrumentistas passam a improvisar simultaneamente. No CD Jim Hall & Pat Metheny existem diversas passagens com esta forma de improviso, onde os dois músicos, em diversos momentos, decidem improvisar simultaneamente sem um suporte harmônico.

Quando a improvisação, na música popular, ocorre coletivamente, é comum haver diálogo entre o improvisador e os outros instrumentistas. Motivos executados pelo improvisador podem ser respondidos por qualquer membro do grupo. O motivo executado melodicamente por um saxofonista pode ser respondido de forma rítmica pelo baterista ou de forma harmônica pelo pianista. Ideias rítmicas do baterista, ao longo da performance, podem servir de material para o improvisador, que transforma o mesmo motivo rítmico em melódico. Assim, Sarath elucida que as “informações nesse contexto pode incluir qualquer aspecto do sistema que é percebido como um estímulo musical. Assim, uma ideia motívica gerada por um músico e ecoada por outro, pode ser um exemplo de informação⁸⁸” (SARATH, 1996, p. 30).

⁸⁶ Fora da música popular, podemos exemplificar como a melodia sugere a harmonia nas obras para flauta solo de Bach.

⁸⁷ Entende-se por *trading fours* a técnica onde os músicos alternam constantemente breves solos com tamanhos pré- estabelecidos (para *trading fours*, quatro compassos; músicos podem também alternar de dois em dois ou de quatro em quatro compassos e assim sucessivamente. Geralmente mantendo uma quadratura. *Trading fours* geralmente ocorre depois que cada músico executou a o seu improviso, e muitas vezes envolve a alternância segmentos de quatro compassos com o baterista.

⁸⁸ "Information" in this context may include any aspect of the system which is perceived as a musical stimulus. Thus, a motivic idea generated by one player and echoed by another may be an example of information (SARATH, 1996, p. 30).

O mais importante é entender que não existe uma fórmula ou padrão exato de como os instrumentistas que acompanham o solista se portam durante a performance: o baterista pode variar o ritmo executado, o pianista pode executar inversões de acordes ou ainda, adicionar mais acordes sem que os mesmos estejam escritos na partitura. Durante o solo de quem está improvisando, os outros músicos do grupo também estão improvisando indiretamente, pois está havendo algum tipo de criação durante a performance.

“Em outras palavras, enquanto o formato jazz especifica que determinados parâmetros rítmicos e harmônicos serão realizados em determinados momentos, qualquer parâmetro dado pode ser realizado em uma variedade quase infinita de formas⁸⁹” (SARATH, 1996, p. 20).

Mesmo na música escrita e já concebida, Sarath elucida bem a questão da espontaneidade, a partir da citação a seguir.

Pois mesmo em obras inteiramente compostas, os artistas terão algum grau de opções criativas através do volume, dinâmica, inflexão, tempo, frequência de vibrato e outras nuances expressivas. Enquanto artistas e intérpretes não alteram os campos ou ritmos delineados pelo compositor, eles certamente não desconstruem padrões interpretativos pessoais na busca de interpretações espontâneas de peças que já tenham tocado inúmeras vezes. O desempenho interpretativo pode ser então visto envolvendo princípios temporais semelhantes aos definidos pela improvisação dentro de um referencial altamente detalhado⁹⁰. (SARATH, 1996, p. 21).

Segundo Dauelsberg, “autores especializados no tema concordam que improvisação envolve pelo menos algum nível de espontaneidade, em tomadas de decisão musical durante o ato de performance” (DAUELSBERG, 2001, p. 77).

⁸⁹ In other words, while the jazz format specifies that particular rhythmic and harmonic parameters shall hold at certain times, any given parameter may be realized in a virtually infinite variety of ways (SARATH, 1996, p. 20).

⁹⁰ For even in works entirely composed, performers will have some degree of creative options through volume dynamics, inflection, tempo, frequency of vibrato and other expressive nuances. While interpretive performers do not change the pitches or rhythms delineated by the composer, they certainly do deconstruct personal interpretive patterns in seeking spontaneous renditions of pieces they have already played countless times. Interpretive performance might then be seen to involve temporal principles similar to those defining improvisation within a highly detailed referent (SARATH, 1996, p. 21).

4.2. Ferramentas comuns aos processos de composição e improvisação.

Escalas são o alfabeto e não a poesia da música. Você precisa saber o alfabeto, gramática, vocabulário, soletrar e assim por diante antes de poder escrever as palavras, sentenças e finalmente a poesia. Similarmente, você precisa saber as escalas antes que você possa criar belas músicas. Sua meta é internalizar o conhecimento da escala tão completamente que a escala passa a ser um trampolim disponível das notas, um trampolim onde você possa mergulhar em qualquer nota que você desejar⁹¹. (LEVINE, 1995, p. 113).

Comumente o princípio do processo de improvisação na música popular tem como ponto de partida a utilização de escalas, a serem aplicadas em progressões harmônicas fixas presentes em estruturas musicais. Assim como na composição musical, em alguns estilos, o “esqueleto” de uma melodia tipicamente tonal é constituído de notas diatônicas, pertencentes à tonalidade, sendo estas utilizadas em progressões tipicamente tonais e em outros casos modais. Na improvisação não é diferente; tradicionalmente, as notas de uma escala a serem utilizadas devem ter uma relação com a progressão harmônica. Na hipótese do surgimento de notas cromáticas em uma improvisação, estas têm como objetivo ornamentar ou embelezar o improviso. Estes mesmos adornos também ocorrem no processo composicional. Elementos como notas de passagem, apojaturas, bordaduras entre outros, também têm como objetivo ornamentar ou embelezar a melodia. Outra forma de embelezar o improviso é a forma de se recombinar as notas da escala, que é empregada tanto no processo composicional quanto na improvisação. É muito comum a execução da escala em segundas, terças, quartas, quintas ou qualquer outro tipo de intervalo. A seguir, exemplo de formas de execução de escalas comumente utilizadas em exercícios técnicos e que também são utilizadas durante a improvisação.

⁹¹ Scales are the alphabet, not the poetry, of music. You need to know the alphabet, grammar, vocabulary, spelling, and so on, before you can write words, sentences, and ultimately poetry. Similarly, you need to know the scales before you can create beautiful music. Your goal is to internalize scale knowledge so completely that the scales become an available pool of notes, a pool you can dip into for any note you want (LEVINE, 1995, p. 113).



Fig. 4. Exemplo de sequência de notas em segundas, terças e quartas.

Tanto o gênero popular quanto o erudito, adotam o artifício da execução de escalas, utilizando seqüências intervalares para o desenvolvimento da técnica no instrumento. Conforme dito anteriormente, este recurso é também utilizado na elaboração de melodias compostas ou improvisadas.

8^o

Stretches from the 1st to the 4th fingers, and from the 2^d to the 5th, in each hand.

Very useful for increasing the stretching-capacity of these fingers.
(M.M. ♩ = 60 to 108)

49.

The image shows exercise 49 from the Hanon piano method. It consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The exercise is a scale-like pattern of eighth notes. The treble staff starts on C4 and goes up to C5, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The bass staff starts on C3 and goes up to C4, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The word 'simile' is written between the staves, indicating that the pattern continues in the same manner. The tempo is marked as (M.M. ♩ = 60 to 108).

Fig. 5. Exemplo de exercícios em sextas extraído do método para piano Hanon.

No processo de composição musical, progressões melódicas também utilizam os recursos mencionados acima.

A seguir, exemplo do Sujeito da Fuga da Sonata Op. 110 de Beethoven. Neste exemplo o compositor utiliza seqüências alternadas de intervalos – Quartas ascendentes e terças descendentes.

588

FUGA.

Allegro ma non troppo.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system covers measures 30 to 34, and the second system covers measures 35 to 39. The music is written for piano in G major, 6/8 time. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers (5, 2, 5, 2, 4, 1) and a circled measure number 30. The second system includes a circled measure number 35 and a *p₄* dynamic marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Fig. 6. Sujeito da Fuga da Sonata Op. 110 de Beethoven.

Pat Metheny, guitarrista e compositor norte americano, estruturou uma parcela significativa de sua composição *Bright Size Life* a partir de seqüências de intervalos similares aos dos exercícios exemplificados anteriormente.

No exemplo que se segue, estão marcados em vermelho, vários exemplos da melodia estruturada em quintas. Em verde, exemplos da melodia estruturada em sétimas.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Bright Size Life" by Pat Metheny, specifically for guitar. The score is written on a five-line staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "GUIT. (MED. LATIN) 64.". The title "BRIGHT SIZE LIFE" and the composer's name "- PAT METHENY" are written at the top. The score consists of several systems of music. The first system shows a melodic line starting with a red circle around a sequence of notes. The second system has a red circle around a similar sequence. The third system has a green circle around a sequence of notes. The fourth system has two green circles around sequences of notes. The fifth system has a red circle around a sequence of notes. The score ends with a double bar line and the word "FINE" written below the staff. The text "Pat Metheny - 'Bright Size Life' ECH" is written at the bottom of the page.

Fig. 7. Exemplo: Bright Size Life.

Além da utilização de seqüências de intervalos para a execução de escalas, existem outros processos de estruturação melódica, amplamente empregados na improvisação e composição. A utilização de fragmentos melódicos que podem ser ou não oriundos das escalas, é uma dessas ferramentas. O motivo ou fragmento melódico é um dos principais elementos que dão origem à composição. O motivo é um breve fragmento melódico que se desenvolve ao longo da peça musical, apresentando-se submetido a diversas transformações, como na forma retrogradada, invertida, entre outras. O motivo pode surgir muitas ou poucas vezes ao longo da composição. Abaixo, o trecho extraído da 5ª Sinfonia, de Beethoven (redução para piano) exemplifica a presença dos motivos.

Fig. 8. 5ª Sinfonia de Beethoven. Redução para piano.

Em vermelho, a mesma célula rítmica se repete em diferentes alturas, o que a caracteriza como um motivo da peça.

No caso da improvisação, assim como na composição, os motivos também são utilizados na elaboração de improvisos. Esses fragmentos podem ser originados das escalas, arpejos ou uma escolha aleatória de notas podendo ou não pertencer ao contexto tonal. “O desenvolvimento musical e a expansão do material motivico encontrado na improvisação

de grandes performers do jazz é comparável aos mesmos processos de composições notadas da música erudita Ocidental⁹²” (TIRRO, 1974, p. 286).

Faria contempla, em seu método, tanto a questão da execução de escalas, utilizando sequências de intervalos, quanto a questão de escolhas de notas aleatórias da escala. Abaixo exemplos extraídos de seu livro.



Fig. 9. Escala executada em terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas.

No exemplo a seguir, Faria propõem fragmentos da própria escala.



Fig. 10. Execução a partir de fragmentos da escala.

⁹² Musical development and the expansion of motivic material in the extended improvisation of a great jazz performer is comparable to that found in notated compositions of Western music (TIRRO, 1974, p. 286).

O material primário mais empregado no processo de improvisação na música popular é a escala. As escalas podem ter uma relação com o centro tonal ou uma relação direta com o acorde. Existe ainda, a possibilidade de sobreposição de escalas onde ao invés de se empregar uma determinada escala em um contexto, utiliza-se outra neste mesmo contexto. Exemplos de sobreposição de escalas serão abordados no capítulo 5, que trata sobre a análise do livro *A arte da improvisação*. As progressões harmônicas mais empregadas na música popular são as maiores e menores. Quando estes percursos harmônicos não envolvem acordes fora da tonalidade, cria-se uma área, denominada centro tonal onde se empregam as escalas maiores ou menores dependendo do modo.

Existem também percursos harmônicos com características sonoras diferentes das progressões nas tonalidades ou maior ou menor. Estas são classificadas como progressões harmônicas modais. O que caracteriza uma progressão harmônica modal é a perspectiva menos evidente com relação ao percurso harmônico quanto ao direcionamento para a tônica. Já na música tonal em especial a do período Clássico, os encadeamentos que apontam para a resolução da tônica são mais evidentes. A relação dos acordes com a tônica tanto na música tonal quanto no modal é a mesma. Em algum momento, durante a progressão, a tendência é o retorno ao ponto de partida, ou à tônica. As diferenças existentes entre modalismo e tonalismo estão nas sensações geradas por cada sistema.

Ao tonalismo, podemos associar três sensações básicas: Repouso, afastamento e tensão, sendo estas sensações causadas pelas funções de tônica, subdominante e dominante, respectivamente. Segundo Koellreutter,

O sentido da função musical resulta do contexto, do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e consequentes, que devem ser ouvidos e sentidos. Varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante) (KOELLREUTTER, 1978, p. 13).

A previsibilidade é uma das características da música tonal. No modalismo tem-se, basicamente, apenas duas sensações, sendo elas de repouso e de afastamento. Ao contrário do tonalismo, a música modal é mais imprevisível quanto ao retorno para a tônica.

4.3.Improvisação por centro tonal

Quando a improvisação se dá por centro tonal, é possível a utilização de uma única escala para atender à progressão harmônica. Os centros tonais geralmente se apresentam no modo maior ou menor. Existem também, situações em que os percursos harmônicos sugerem a utilização de escalas modais. Progressões modais serão exemplificadas mais adiante, nesta mesma seção. No modo menor há variações no que se refere à estrutura interválica do acorde, pois existem três variações de escalas menores, sendo elas; menor natural ou primitiva, menor harmônica e menor melódica. Para o centro tonal maior, é naturalmente comum o emprego da escala maior.

Exemplo de progressões harmônicas em Dó maior.

1.

A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It contains four chords: Am7, Dm7, G7, and C7M. Below the staff, the Roman numerals vi, ii, V, and I are aligned with each chord respectively.

2.

A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It contains five chords: C7M, Am7, F7M, G7, and C7M. Below the staff, the Roman numerals I, vi, IV, V, and I are aligned with each chord respectively.

3.

A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It contains five chords: Em7, Am7, Dm7, G7, and C7M. Below the staff, the Roman numerals iii, vi, ii, V, and I are aligned with each chord respectively.

Fig. 11. Exemplo de progressão harmônica na tonalidade de Dó maior.

No exemplo acima, todas as progressões harmônicas englobam as notas da escala de dó maior, sendo assim, possível o emprego da mesma para o improviso. Qualquer recombinação dos acordes pertencentes a um mesmo campo harmônico permite a utilização da mesma escala de onde os acordes foram originados.

Para melhor compreendermos o emprego de escalas maiores para os centros tonais maiores, utilizaremos exemplos extraídos do método de Faria.

Exemplo 1: Bossa Nova

F maior.					
2 4	II m7	III m7	IV7M	V7	
	Gm7	Am7	Bb7M	C7	
Bb maior.					
	II m7	V7	I7M	IV7M	
	Cm7	F7	Bb7M	Eb7M	
D maior.					
	II m7	V7	I	VI m7	
	Em7	A7	D/ F#	Bm7	
F maior.					
	IV 7M	V7	I7M	VI m7	II m7
	Bb7M	C7	F7M	Dm7	Gm7
					V7
					C7

21

Fig. 12. Exemplo de progressão harmônica extraído do método A Arte da Improvisação.

No exemplo acima, a progressão harmônica é modulante. Os quatro primeiros acordes situados no primeiro sistema pertencem à tonalidade de Fá maior logo, a escala indicada para a improvisação é a de Fá maior. No segundo sistema, ocorre uma modulação para Si bemol maior, uma vez que os acordes desse trecho pertencem à tonalidade de Si bemol maior. No terceiro sistema há uma modulação para a tonalidade de Ré Maior e finalmente no quarto e último sistema a progressão retorna à tonalidade inicial.

Com o intuito de melhor ilustrar a relação entre os acordes do centro tonal de Fá maior e a escala maior, será feito um recorte da progressão acima exemplificada por Faria.

Abaixo o primeiro e o quarto sistema da progressão.

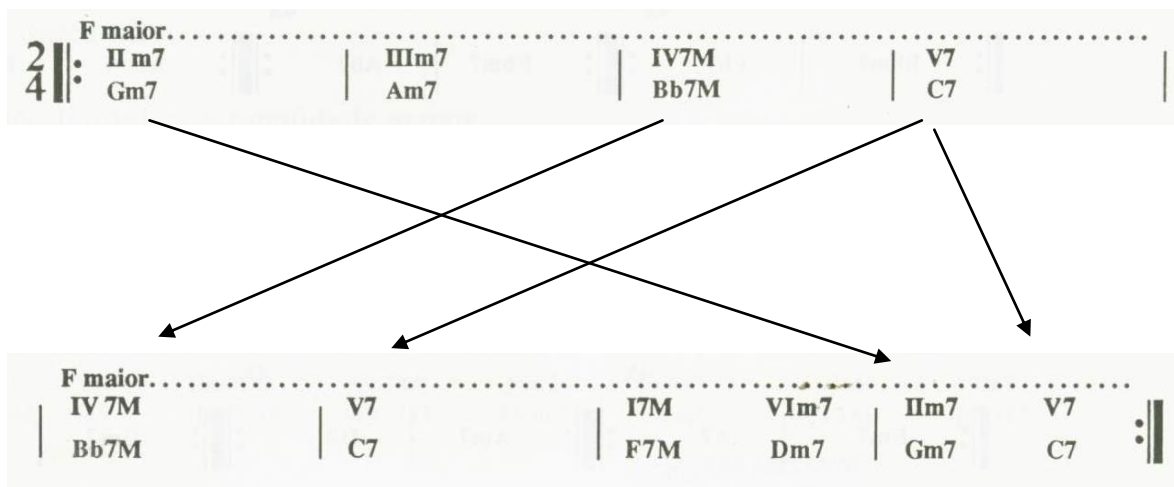


Fig. 13. Exemplo do 1° e 4° sistema exemplificado por Faria.

A seguir, a música Tune - Up de Miles Davis exemplifica o processo de improvisação por centros tonais.

4/37.
- MILES DAVIS

TUNE-UP

(TUNE-UP)

E-7 A7 D minor7 F#7

D-7 G7 C minor7

C-7 F7 Bb minor7 Eb minor7

E-7 A7 Bb minor7 E-7 A7

MILES DAVIS - "DAVIS"

MILES DAVIS PLAYS JAZZ CLASSICS

Fig. 14. Exemplo: Tune Up

Analisando a música Tune - Up, o primeiro sistema acusa o encadeamento IIm7 – V7 – I7M, definindo a tonalidade deste trecho (Ré Maior). Em seguida, o acorde de resolução, que era maior, passa a ser menor abrindo um leque de possibilidades. O acorde menor, no campo harmônico maior, pode ser o IIm7, IIIIm7 ou VIIm7 grau. Neste caso, devido ao encadeamento que se segue, no segundo sistema, percebe-se que, Dm7, G7 e C7M são ii, V e I respectivamente e todos pertencem à tonalidade de Dó maior. No terceiro sistema, ocorre o mesmo encadeamento em Si bemol maior, porém com o acréscimo do 4º grau (Mi bemol maior) desta nova tonalidade. No quarto e último sistema, retorna-se à mesma tonalidade do primeiro sistema, porém o encadeamento é deceptivo (cadência de engano). Em vez do encadeamento concluir no 1º grau da tonalidade de Ré Maior, a conclusão acontece no 6º grau do tom de Ré menor. O acorde de Si bemol maior é um AEM⁹³. No último compasso, retorna-se à tonalidade de Ré maior, a partir do encadeamento IIm7 – V7, porém de forma incompleta ou interrompida⁹⁴.

No modo menor, existem três variantes de escala. Utilizam-se as modalidades Menor Natural, Menor Harmônica e Menor Melódica. Na música erudita existem duas variantes da escala menor melódica. Uma possui o 6º e o 7º grau maior no sentido ascendente e estes mesmos graus menores no sentido descendente. A outra escala menor, também conhecida como *Bachiana*, conserva tanto no sentido ascendente quanto descendente o 6º e o 7º grau maior. Na música popular, emprega-se a escala a escala menor melódica com o 6º e 7º graus maiores para ambos os sentidos. Pelo fato de haver alteração em uma nota da escala menor, gerando a escala harmônica, ou duas alterações, gerando a escala menor melódica, a possibilidade de variedades de acordes em uma progressão harmônica na tonalidade menor se amplia.

⁹³ AEM – Acorde de empréstimo modal.

⁹⁴ Classifica-se como cadência interrompida quando “o acorde dominante se resolve não na tônica esperada, mas em algum outro acorde, habitualmente o superdominante (V-VI) (SADIE, 1994, p. 153)”. Para que uma cadência seja considerada como completa ou perfeita, espera-se o encadeamento de “um acorde dominante seguido por um acorde de tônica (V – I), ambos normalmente em estado fundamental” (SADIE, 1994, p. 153).

A seguir, exemplo dos três campos harmônicos na tonalidade menor extraídos do método de Faria.

2. Centros tonais menores

São formados pelos acordes diatônicos advindos das três formas básicas da escala menor: natural, harmônica e melódica.

2.1 Acordes diatônicos à tonalidade menor

a) Menor natural:

cifra:	Cm7	Dm7(b5)	Eb7M	Fm7	Gm7	Ab7M	Bb7
análise:	I _m 7	II _m 7(b5)	bIII _M 7M	IV _m 7	V _m 7	bVI _M 7M	bVII ₇

b) Menor harmônica:

cifra:	Cm(7M)	Dm7(b5)	Eb7M(#5)	Fm7	G7	Ab7M	B°
análise:	I _m (7M)	II _m 7(b5)	bIII _M 7M(#5)	IV _m 7	V7	bVI _M 7M	VII°

c) Menor melódica:

cifra:	Cm(7M)	Dm7	Eb7M(#5)	F7	G7	Am7(b5)	Bm7(b5)
análise:	I _m (7M)	II _m 7	bIII _M 7M(#5)	IV7	V7	VI _m 7(b5)	VII _m 7(b5)

Fig. 15. Exemplo dos três campos harmônicos originados pelas três escalas menores.

A seguir, exemplo e análise da progressão harmônica menor extraída do método de Faria.

The image shows a musical score for G minor in 2/4 time, consisting of three systems of chords. Red arrows point to the scale type annotations (N), (M), and (N) above the first, third, and fourth measures of the first system, respectively.

System	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
1st System	G menor (N) I m7 Gm7	Gm/F	(M) VI m7(b5) Em7(b5)	(N) (H) bVI7M V7 Eb7M D7
2nd System	(N) I m7 Gm7	(M) IV7 C7	(N) IV m7 Cm7	(H) VII° F#°
3rd System	(N) I m7 Gm7	bVI7M Eb7M	II m7(b5) Am7(b5)	(H) V7 D7

Fig. 16. Exemplo de progressão harmônica contemplando as três escalas menores.

A progressão acima se encontra na tonalidade de Sol menor. A indicação entre parêntesis, logo após o nome da escala a ser utilizada, determina qual tipo de escala menor deverá ser empregada durante a progressão. A letra (N) indica que determinados acordes ou acorde são oriundos da escala menor natural, a letra (H) indica que determinados acordes são oriundos da escala menor harmônica e por fim, a letra (M) indica que determinados acordes são oriundos da escala menor melódica. A progressão harmônica acima, apesar de não ser modulante, engloba os três tipos de escalas menores.

Nos dois compassos iniciais do primeiro sistema, a escala a ser aplicada é a de Sol menor Natural, pois o primeiro acorde é uma estrutura harmônica menor com a sétima menor. No terceiro compasso do primeiro sistema, o 6° grau é um acorde meio-diminuto, e a escala indicada é a menor melódica, pois este é o único caso de acorde meio diminuto no 6° grau entre as escalas menores. Nos dois primeiros tempos do 4° compasso do primeiro sistema, o acorde de Eb7M sugere a escala menor natural. Poderia ser a menor harmônica também, pois em ambas as escalas, menor natural e harmônica, a estrutura vertical é um acorde maior com a sétima maior. Nos dois tempos subsequentes do 4° compasso do primeiro sistema, a escala sugerida é a menor harmônica, podendo ser também a melódica, pois o V grau, tanto da menor melódica quanto harmônica, gera um acorde maior com a sétima menor.

No segundo sistema, o acorde do primeiro compasso sugere a escala menor natural, devido à sua estrutura. Já no segundo compasso, a estrutura do acorde maior com sétima menor é única entre as escalas menores, não restando dúvida de que a escala a ser utilizada é a

menor melódica. Vale ressaltar que é muito comum, na música popular principalmente no Jazz, na Bossa Nova e músicas latinas, este tipo de encadeamento no tom menor: Im7 – IV7. Abaixo, um exemplo extraído do *Latin Realbook*⁹⁵.

A Fonte Secou

Medium Slow
Funky Samba ♩ = 134 A

Monsueto Menezes
Tufic Lauer & Marcelo
(as sung by Leny Andrade)

Eu não sou á - gua pra me tra - ta - res as - sim, só na ho -

(F7(b9)) B^bMi⁹ E^b E^b9(♯11) G^{Mi}7(b5) C7(♯9) F^{Mi}9(MA7)

(bs. w/pn. octaves)

ra da se - de, B^b13 é que pre - cu - ras por mim. E^b7(b9) A^bMA⁹

F^{Mi}9(MA7) B^bMi⁹ E^b

(sample bs. fill)

Fig. 17. Exemplo de encadeamento Im – IV7 na música “A Fonte Secou” de Monsueto Menezes, Tufic Lauer e Marcelo.

⁹⁵ Assim como o *Real Book*, o *Latin Real Book* engloba uma coletânea de músicas de origem latina de importantes compositores do cenário musical brasileiro entre eles; Antônio Carlos Jobim, Ivans Lins, Djavan, Toninho Horta, Milton Nascimento. Além de grande músico e catedrático, por sua atuação como professor convidado em várias universidades ao redor do mundo, Faria destaca-se também como compositor, tendo uma de suas músicas “Só te esperando” incluída ao lado de obras dos principais compositores da música brasileira e latina.

Outro exemplo de encadeamento Im – IV7 na peça *Beautiful Love* extraída do Realbook⁹⁶ volume I.

The image shows a musical score for the piece 'Beautiful Love'. It consists of two systems of music, labeled '1.' and '2.'. Each system has a melody line on a five-line staff and a bass line on a five-line staff. In the first system, the first two chords in the bass line are D and G#m, which are circled in red. The second system shows a sequence of chords: D, Bb7, A7, and D.

Fig. 18. Exemplo de encadeamento Im – IV7 na música *Beautiful Love* de Victor Young.

Retornando à análise do trecho em questão, no 3º compasso do 2º sistema a escala sugerida é a menor natural, podendo ser também, a escala menor harmônica. No 4º compasso do 2º sistema, a estrutura harmônica é de um acorde diminuto a quatro vozes, caso único quando se trata do posicionamento natural do acorde em relação ao campo harmônico, neste caso, da menor harmônica. No 3º e último sistema, a escala indicada para os três primeiros acordes é a menor natural, pois o encadeamento sugere esta escala e, por fim, no 4º e último sistema a estrutura maior com sétima menor sugere a escala menor harmônica.

De uma forma geral, vale ressaltar que há certa ambiguidade no que se refere à análise para o emprego de escalas. Tomemos o último sistema do exercício analisado.

⁹⁶ Realbook: Conhecido também como Fakebook é uma coletânea informal de partituras utilizadas por músicos para performance e também como uma ferramenta de estudo. O Fakebook apresenta (tanto em folhas soltas ou de forma ligada) standards de músicas populares, e o seu conteúdo pode variar de poucas dúzias de peças até mais de mil. Muitos livros incluem transcrições de itens ainda protegidos por direitos autorais, e, portanto, são ilegais; como resultado de livros falsificados são efêmeras e muitas vezes difícil de se obter, e muitos são vendidos por negociantes que dependem, em grande parte, da palavra de boca para o seu comércio. Os líderes de bandas de música as vezes, criam seus próprios livros falsos, que são utilizados pelos seus membros isoladamente. Coleções legalizadas, onde direitos foram apuradas com os editores originais das músicas, também existem (WITMER; KERNFELD, 2013).

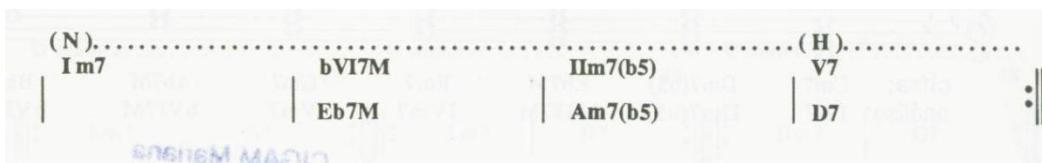


Fig. 19. Progressão harmônica do 4º sistema da Fig. 16.

O autor sugere a escala menor natural para os três primeiros compassos. Mas é perfeitamente plausível a utilização da escala menor harmônica, a partir do segundo compasso até o terceiro, pois as estruturas harmônicas do $bVI7M$ e $IIIm7(b5)$ são comuns tanto no campo harmônico da escala menor natural quanto da menor harmônica.

A seguir, exemplo extraído do método de Faria, comparação entre as escalas e verificação da semelhança entre as estruturas.

a) Menor natural:

cifra: Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7
 análise: Im7 IIIm7(b5) bIII7M IVm7 Vm7 bVI7M bVII7

b) Menor harmônica:

cifra: Cm(7M) Dm7(b5) Eb7M(#5) Fm7 G7 Ab7M B°
 análise: Im(7M) IIIm7(b5) bIII7M(#5) IVm7 V7 bVI7M VII°

Fig. 20. Exemplo de acordes comuns aos campos harmônicos da escala menor natural e harmônica.

Além das progressões maiores e menores, existem também progressões harmônicas com um caráter modal. Neste caso, os tipos de progressões harmônicas não possuem características sonoras maiores ou menores, mas sim sonoridades típicas do modalismo.

Tradicionalmente, quando se pretende finalizar um discurso musical, o percurso harmônico tende a resolver no 1º grau tanto na tonalidade maior quanto menor. O mesmo ocorre com

progressões harmônicas modais. O 1º grau passa a ser outro grau oriundo do campo harmônico maior ou menor.

A seguir, exemplo do campo harmônico em Si maior.

9

B C#m D#m E F# G#m A#°

I ii iii IV V vi vii°

Fig. 21. Campo harmônico de Si maior.

Iniciando o campo harmônico de Si Maior, a partir do IV grau, acorde de Mi maior, e considerando Mi maior como o primeiro grau, sem alterar a estrutura da escala, tem-se o campo harmônico do modo de Mi lídio.

9

E F# G#m A#° B C#m D#m

I II iii #IV V vi vii

Fig. 22. Campo harmônico de Mi lídio

Nota-se que a estrutura numérica de números romanos foi alterada. Pelo fato da escala lídia conter uma quarta aumentada no quarto grau, usa-se representar esta modificação nos números romanos. Em outra seção deste trabalho, serão elucidados os critérios de emprego das estruturas numéricas que representam os graus da escala. A partir desta nova estrutura pode-se elaborar diversas progressões com sonoridade modal. No modalismo, evita-se o trítono pelo fato de o mesmo apontar um direcionamento harmônico previsível que vai contra as características deste sistema que é menos previsível.

A seguir, exemplo e análise dos oito primeiros compassos da música Speak No Evil do saxofonista Wayne Shorter.

404.
(MED. SWING) .x.

SPEAK NO EVIL

-WAYNE SHORTER

WAYNE SHORTER "SPEAK NO EVIL"

D.S. al Fine ending

Fig. 23. Exemplo de progressão harmônica no modo frígio.

A alternância constante entre os acordes Cm7 e Db7M, gera a polarização e direcionamento ao 1º grau deste trecho da música que aponta constantes retornos para o acorde de Cm7. Tanto no modo maior quanto menor, a distância entre o 1º e o 2º grau no campo harmônico é de um tom e, no exemplo anterior a distância é de um semitom.

Aqui, parece-nos evidente que os oito primeiros compassos sugerem o campo harmônico de Dó frígio. A seguir, comparação entre os campos harmônicos de Dó menor natural e Dó frígio com os respectivos graus, objetivando exemplificar a distância de semitom entre o 1º e o 2º grau.

The figure displays two musical staves in G-clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The top staff shows the harmonic field of D minor natural, with chords labeled i, ii°, bIII, iv, v, bVI, and bVII7. The bottom staff shows the harmonic field of D minor Phrygian, with chords labeled i, bII, bIII7, iv, vii°, bVI, and bvii. The bII chord in the bottom staff is circled in red.

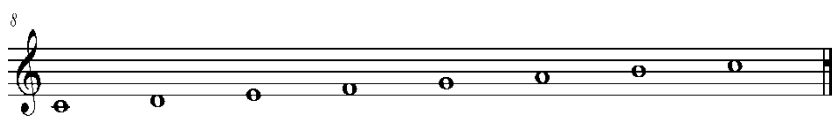
Fig. 24. Comparação entre os campos harmônicos de dó menor e dó frígio.

4.4.Improvisação por escala de acorde.

“A abordagem escala de acordes, em que cada acorde em uma composição é casado com uma escala que é, supostamente, mais consonante com ele, é muitas vezes a primeira coisa que os alunos aprendem sobre improvisação⁹⁷” (MURPHY, 2009, p. 174).

A partir de uma escala maior ou menor, se iniciada a partir de nota diferente da tônica e terminada na mesma nota com que foi iniciada, uma oitava acima, tem-se uma escala com uma estrutura de tons e semitons diferente da escala de origem e, por consequência, com estrutura e sonoridade diferentes desta.

A seguir, exemplo em Dó maior.



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written as a sequence of eight quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Below the staff, the notes are numbered 1 through 8. Underneath the numbers, the interval structure is labeled: T (Tone) between 1 and 2, T (Tone) between 2 and 3, S (Semitone) between 3 and 4, T (Tone) between 4 and 5, T (Tone) between 5 and 6, T (Tone) between 6 and 7, and T (Tone) between 7 and 8. To the right of the staff, there are two arrows pointing to the right. The top arrow is labeled 'Estrutura numérica⁹⁸' and the bottom arrow is labeled 'Estrutura de T e ST'.

Fig. 25. Exemplo da escala de Dó maior com estrutura numérica e a estrutura de tom e semitom.

A partir das mesmas notas da escala de Dó maior, iniciando outra escala um grau acima da nota Dó, gera-se a escala de Ré. Apesar de serem as mesmas notas, a estrutura e sonoridade desta nova escala se difere da anterior, em função da disposição de tons e semitons que se apresentam de forma diferente da escala de origem.

⁹⁷ Chord scale approach, in which each chord in a composition is matched with a scale that is supposedly most consonant with it, is often the first thing students learn about improvisation (MURPHY, 2009, p. 174).

⁹⁸ A estrutura numérica é amplamente utilizada em métodos teóricos da música popular sendo abordado por grandes teóricos desta área entre eles Ian Gest, Frank Gambale, Nelson Faria entre outros.

8

1 2 b3 4 5 6 b7 8 → Estrutura numérica
 T S T T T S T → Estrutura de T e ST

Fig. 26. Exemplo da escala de Ré dórico com a estrutura numérica e a estrutura de tom e semitom.

O emprego de estruturas numéricas é comum no ensino teórico da música popular uma vez que, esta metodologia, facilita o entendimento e visualização das escalas, acordes e intervalos bem como as suas inter-relações⁹⁹.

Abaixo os critérios adotados para relacionar números e notas musicais.

Todo e qualquer intervalo que se encontrar na escala maior deve ser justo ou maior em relação à fundamental, não recebendo acidentes na estrutura numérica.

Exemplo em Dó maior.

1 2 3 4 5 6 7 8

Fig. 27. Exemplos dos intervalos em relação à fundamental na escala de Dó maior.

⁹⁹ Ver os métodos Harmonia vol. 1 e 2 do autor Ian Guest, A arte da improvisação e Acordes, Aprejos e Escalas para violão e guitarra de Nelson Faria, Improvisation Made Easier de Frank Gambale.

Independentemente da armadura de clave, os intervalos numéricos das escalas maiores nunca recebem acidentes.

Exemplo em Sol maior

1 2 3 4 5 6 7 8
T T S T T T S

Fig. 28. Escala de Sol maior com estrutura numérica e de tons e semitons.

Apesar da escala de sol maior ter recebido acidente no 7º grau, para conservar a estrutura de tons e semitons, a estrutura numérica se manteve sem acidentes, conforme mencionado anteriormente.

1 2 3 4 5 6 7 8
T T S T T T S

Fig. 29. Exemplo da estrutura numérica e de tons e semitons com base na escala de Sol maior.

Quando os intervalos deixam de ser maiores ou justos, em relação à fundamental, os números passam a receber acidentes.

A seguir, comparação entre as escalas de dó maior e dó mixolídio.

1 2 3 4 5 6 7 8
T T S T T T S

Fig. 30. Exemplo da escala de Dó maior com a estrutura numérica e de tons e semitons.

8

1 2 3 4 5 6 b7 8

T T S T T S T

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are D, E, F, G, A, Bb, C, D. Below the staff, the scale degrees are numbered 1 through 8, with the 7th degree labeled 'b7'. Below the numbers, the intervals between consecutive notes are labeled: T (Tone) between 1-2, 2-3, 4-5, 6-7, and 7-8; S (Semitone) between 3-4 and 5-6.

Fig. 31.Exemplo da escala de Dó mixolídia com a estrutura numérica e de tons e semitons.

Comparação entre as escalas de Sol maior e Sol mixolídio.

8

1 2 3 4 5 6 7 8

T T S T T T S

9

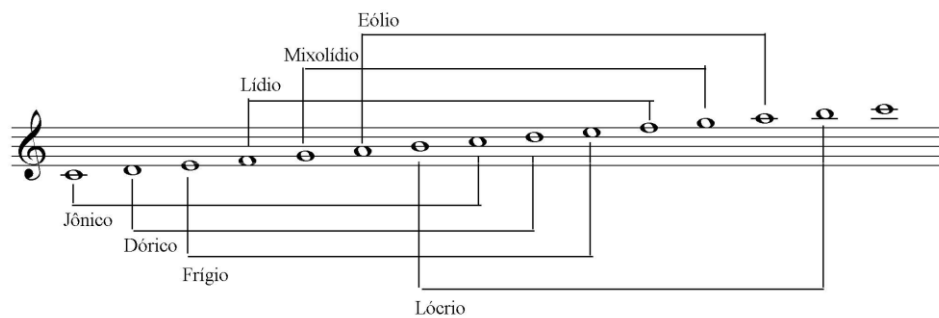
1 2 3 4 5 6 b7 8

T T S T T S T

Detailed description: Two musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff shows the G major scale (Sol maior) with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff shows the G mixolydian scale (Sol mixolídio) with notes G, A, B, C, D, E, F, G. In both staves, the 7th degree (F# in major, F in mixolydian) is circled in red. Below the top staff, the intervals are T, T, S, T, T, T, S. Below the bottom staff, the intervals are T, T, S, T, T, S, T.

Fig. 32. Comparação entre as escalas de Sol maior e Sol mixolídio.

Independentemente das notas terem acidentes ou não, a estrutura numérica de cada escala se mantém, bem como a estrutura de tons e semitons. As escalas modais podem ser analisadas de duas formas: A partir da escala relativa, cujas fundamentais são distintas, mas conservam a mesma armadura ou a partir da escala homônima onde o ponto de partida é sempre a mesma nota alterando-se apenas a armadura de clave.



Grau	Extensão	Nome	Formação
I	dó a dó	jônico	t t s t t t s t
II	ré a ré	dórico	t s t t t s t t
III	mi a mi	frígio	s t t t s t t t
IV	fá a fá	lídio	t t t s t t s t
V	sol a sol	mixolídio	t t s t t t s t
VI	lá a lá	eólio	t s t t t s t t
VII	sí a sí	lócrio	s t t s t t t t

Fig. 33. Exemplo dos modos gregos oriundos da escala de Dó maior.

A figura acima demonstra o ponto de partida de cada escala através de cada grau, a extensão de cada uma, o nome e a estrutura de tons e semitons. Tendo como exemplo a escala maior, cada grau gera uma nova escala, com uma estrutura de tons e semitons diferente. Pelo fato de cada grau conter uma estrutura horizontal diferente, o mesmo se espera das estruturas verticais. A quantidade de notas em um acorde pode facilitar a sua identificação quanto à posição do mesmo em um contexto harmônico. Em se tratando de tríades maiores, no campo harmônico maior, elas se posicionam no I, IV e V grau já as menores, se localizam no ii, iii e vi grau, e a diminuta no vii^o grau.

A partir da inserção da sétima nos acordes, surgem outras duas categorias de acordes: o maior com sétima menor e o meio-diminuto. A inserção de notas de tensão no acorde torna a análise ainda mais precisa quanto à posição do acorde no contexto harmônico, principalmente quanto ao tipo de escala a ser empregada para a improvisação. Berliner (1994) aponta detalhes sobre a nomenclatura da música popular, em especial do jazz. “Ao lado da letra de cada acorde ou número romano, são os números arábicos que descrevem elementos ou tensões adicionais que complementam a tríade básica¹⁰⁰” (BERLINER, 1994,

¹⁰⁰ Beside the letter of each chord or its roman numeral are arabic numbers describing additional elements or tensions that supplement the basic triad (BERLINER, 1994, p. 74).

p. 74). Vale resaltar que a notação musical empregada na música popular brasileira é a mesma empregada na música norte-americana no que se refere ao emprego de letras, números e símbolos, diferindo em alguns aspectos. Como exemplo, a inserção da quarta aumentada no acorde maior com sétima maior, deixa claro que este é o IV grau na tonalidade maior ou o vi grau da tonalidade menor. Existem situações onde determinados acordes aparecem fora do posicionamento esperado na harmonia. Estes geralmente são acordes de empréstimo modal, dominantes invertidos, diminutos, entre outros. As notas de tensão facilitam a identificação do acorde em um determinado contexto harmônico ou quando o mesmo advém de outro contexto para o emprego de escalas a serem utilizadas sobre o mesmo.

No exemplo a seguir, o fragmento da música Crystal Silence de Chick Corea exemplifica de forma clara o acima exposto.

Fig. 34. Trecho da música Crystal Silence de Chick Corea

No 3º compasso o acorde de F7M(#11) ou Fmaj7(#11) deixa claro que este é o vi grau em função da nota de tensão disponível e a sua posição na progressão harmônica. Já o acorde de Bb7M(#11) ou Bbmaj7(#11) a princípio não aparenta ter relação com a tonalidade por se tratar de uma acorde de empréstimo modal (AEM) oriundo do modo frígio que tem como característica a distância de um semitom (ST) em relação ao acorde de tônica Am.

No exemplo a seguir, a música *Mevlevia* do compositor Mick Goodrick sugere um tipo de cifragem comum na música popular. Essa forma de notação faz alusão às notas de tensão de determinado modo, permitindo assim ao analista identificar com precisão a posição do acorde na harmonia e o tipo de escala a ser empregada para o mesmo. Goodrick utiliza a terminologia *lyd*, sendo esta a abreviatura da palavra *lydian* (lídio). Tais abreviaturas são recorrentes na música popular.

7/12 (EVEN 8ths)

MEVLEVIA - Mick Goodrick

(INTRO)

The musical score for 'MEVLEVIA' by Mick Goodrick is presented in a handwritten format. It begins with the title 'MEVLEVIA' and the composer's name 'Mick Goodrick'. The time signature is 7/12, and the piece is marked '(EVEN 8ths)'. The score is divided into sections labeled 'A' and 'B'. The notation includes various chords and melodic lines. Several instances of the chord 'C LYD / E' are circled in red, highlighting the use of the Lydian mode. Other chords include E-7, A7/E, F#m/E, and E-(m7). The score is divided into sections labeled 'A' and 'B'.

Fig. 35. Trecho da música *Mevlevia* de Mick Godrick

Trataremos agora de algumas questões básicas e importantes de harmonia para que possamos entender como o método de Faria aborda a relação existente entre harmonia e improvisação. Na música tonal, a estruturação de acordes se dá a partir do empilhamento de terças podendo ser uma tríade¹⁰¹, téttrade¹⁰² ou téttrades com notas de tensão¹⁰³. No caso das téttrades com notas de tensão, estes são acordes que na sua estrutura por superposição de terças, ultrapassa a oitava chegando até a décima terceira. Abaixo, exemplo de tríade, téttrade e téttrades com notas de tensão com as respectivas estruturas numéricas.



Fig. 36. Exemplo de tríade.

Tríade de ré menor

Estrutura numérica – F – b3 – 5



Fig. 37. Exemplo de téttrade.

Téttrade de ré menor

Estrutura numérica – F – b3 – 5 – b7

¹⁰¹ Acordes de três sons empilhados por terças

¹⁰² Acordes de quatro sons empilhados por terças

¹⁰³ Acordes de cinco ou mais sons empilhados por terças

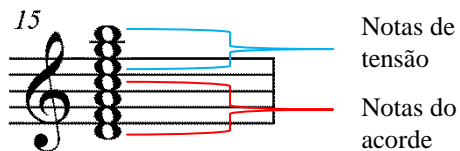


Fig. 38. Exemplo de téttrade com notas de tensão.

Téttrade de ré menor com notas de tensão

Estrutura numérica – F – b3 – 5 – b7 – 9 – 11 – 13

Téttrade de ré menor com as tensões nona maior, décima primeira justa e décima terceira maior. Outra forma de visualizar as notas de tensão é a partir da própria escala geradora do acorde.

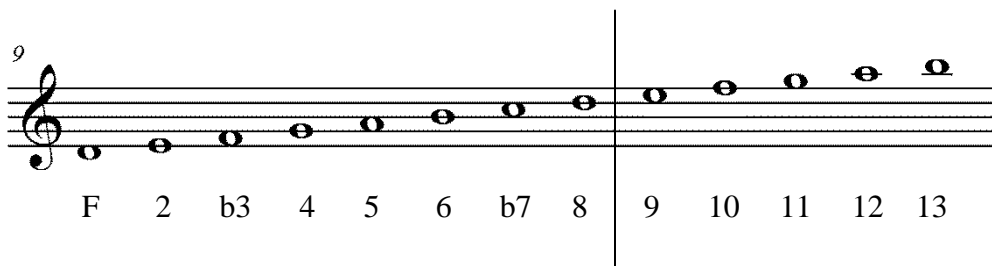


Fig. 39. Exemplo da escala Dórica com as extensões.

Visualizada a forma de se obter outros tipos de escalas a partir de cada uma das notas da escala maior, outra forma seria conservando a tônica dó, empregando-se apenas a estrutura de cada modo na própria escala de Dó. Neste segundo processo, a forma como são dispostas as estruturas numéricas incluindo os acidentes antes de cada número, facilita o processo de identificação da estrutura de cada modo, as notas características de cada uma bem como a relação com os acordes gerados por cada escala.

Neste caso as fundamentais permanecem as mesmas e as armaduras diferem.

The figure displays seven Greek modes starting on the tonic D (Dó), each with its scale notes and Roman numerals on a treble clef staff:

- Dó jônico:** 1, T9, 3, (T11), 5, 6, 7M. Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII.
- Dó dórico:** 1, T9, b3, T11, 5, (6), b7. Roman numerals: I, II, bIII, IV, V, VI, bVII.
- Dó frígio:** 1, (Tb9), b3, T11, 5, (b6), b7. Roman numerals: I, bII, bIII, IV, V, bVI, bVII.
- Dó lídio:** 1, T9, 3, T#11, 5, 6, 7M. Roman numerals: I, II, III, #IV, V, VI, VII.
- Dó mixolídio:** 1, T9, 3, (4), 5, T13, b7. Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, bVII.
- Dó eólio:** 1, T9, b3, T11, 5, (b6), b7. Roman numerals: I, II, bIII, IV, V, bVI, bVII.
- Dó lócrio:** 1, (Tb9), b3, T11, b5, b13, b7. Roman numerals: I, bII, bIII, IV, bV, bVI, bVII.

Fig. 40. Exemplo dos modos gregos a partir da tônica Dó.

Conforme mencionado anteriormente, as estruturas numéricas das escalas acima receberam acidentes apenas em intervalos menores, justos e aumentados. Os mesmos processos de estruturação de outras escalas ou modos ocorrem também com as escalas menor harmônica e menor melódica. No capítulo sobre a minha experiência com o livro *A arte da improvisação*, serão contempladas as escalas oriundas do modo menor bem como as pentatônicas e simétricas. O objetivo desta seção foi demonstrar como se dá o processo de improvisação a partir da relação entre determinada escala e o acorde que esta gera.

5. Análise do método a arte da improvisação associado à minha experiência.

O meu primeiro contato com o livro “A Arte da Improvisação” se deu durante a minha formação como músico. Grande parte dos conceitos e conteúdos que envolvem a prática da improvisação e outros, sendo eles, análise, técnica e harmonia foi adquirida a partir do acesso a este método. Hoje, ministrando aulas de guitarra e improvisação, vejo em meus alunos a mesma dificuldade que tive quando iniciei os meus estudos no campo da improvisação.

A grande problemática que percebo quando me deparo com um aluno que almeja desenvolver a habilidade de improvisar, é o ponto de partida. Por onde devo começar a improvisar? Tenho várias ideias musicais, mas não sei como aplicá-las e desenvolvê-las. Como devo proceder? Ao me deparar com uma progressão harmônica, quais as relações que devo estabelecer? No momento da improvisação, sei que existem modulações que exigem a mudança no emprego de determinada escala. Mas me perco durante a transição entre uma tonalidade e outra, com frequência. O que devo fazer? Estas são algumas das várias perguntas que surgem em sala de aula, porém a maior dificuldade encontrada pelos estudantes acontece no momento da transição entre as tonalidades ou seja, durante os processos modulatórios.

Antes de iniciarmos a análise da maneira como Faria conduz o conteúdo a partir do seu método, vale ressaltar que o autor aborda uma forma de improvisação específica, encontrada no Jazz e em outros gêneros musicais que adotam a estrutura homofônica para a improvisação. Este modelo consiste na aplicação de escalas que se relacionam com progressões harmônicas mais amplas, denominadas centros tonais maiores ou menores e, posteriormente, na relação direta da escala com o acorde. Apesar de existirem outras formas de improviso, tanto no âmbito popular quanto erudito, nos ateremos apenas à forma que o autor propõe, sendo esta a relação entre escala e progressão harmônica e entre escala e acorde.

Para otimizar a assimilação do conteúdo, Faria utiliza um recurso denominado *play along*¹⁰⁴, com o objetivo de contextualizar o músico em uma situação em que o mesmo deve interagir com um grupo musical, predominantemente composto por bateria, contrabaixo e um instrumento harmônico. Parece-nos interessante ressaltar que, nesta época os tratados de teoria musical voltados para música popular eram escassos no Brasil, e eram raros os métodos que acompanhavam fitas K7 ou CDs para auxiliar o músico. Desta forma, percebe-se uma inovação, por parte do autor, com relação às novas gerações de métodos empregados no Brasil.

No primeiro capítulo, Faria aborda o campo harmônico maior, acrescentando a cifra popular e analítica para cada acorde.

The image shows a musical staff in G-clef with seven chords. Below each chord are two lines of text: 'cifra:' and 'análise:'. The chords and their symbols are as follows:

Cifra: C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)
Análise: I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)

Fig. 41. Campo harmônico de Dó maior

Em seguida, o autor sugere progressões envolvendo um ou mais centros tonais maiores, com cifras analíticas e a indicação da escala específica a ser empregada em cada centro tonal. A cifragem analítica proposta por Faria, apesar de diferir do modelo erudito apenas com relação à simbologia, nos mostra a preocupação do autor em introduzir mecanismos de análise. Isso possibilita ao músico popular desenvolver a habilidade de entender as relações existentes na harmonia, bem como o emprego das escalas. Tradicionalmente, no Brasil a prática da análise é mais comum no âmbito erudito do que no âmbito popular, uma vez que praticamente todos os processos musicais da música popular se davam e ainda se dão de maneira oral e intuitiva.

Neste mesmo capítulo o autor aborda os centros tonais menores e apenas alguns dos modos mais utilizados oriundos dos três campos harmônicos menores. Por um lado podemos interpretar que o autor abordou apenas os modos mais utilizados advindos das três escalas menores pelo fato de que algumas escalas oriundas do modo menor são menos empregadas.

¹⁰⁴ Playalong: Recurso utilizado comumente por músicos populares. São gravações de bases que servem de suporte para que o músico improvise ou exercite algum ritmo específico.

Por outro lado, a exposição geral de todos os modos do âmbito menor oferece uma noção de similaridade em relação ao campo harmônico maior, mesmo porque os nomes dos modos são semelhantes. A ausência destas relações pode gerar lacunas que serão abordadas no capítulo 2 do método quando o autor aborda a escala alterada. Progressões harmônicas na tonalidade menor são propostas para a aplicação das três escalas menores.

Inicialmente, as progressões sugeridas tanto no tom maior quanto menor se apresentam na forma de uma música tradicional, envolvendo entre 12 e 48 compassos. Em seguida, as outras apresentam características de exercício, como por exemplo, progressões no ciclo de quintas ascendente e descendente ou por segundas, também no sentido ascendente ou descendente. O objetivo das progressões na forma de exercícios é contemplar o maior número de tonalidades em uma só progressão.

Exercício 1: Salsa lenta

4/4

F maior..... 4X	Bb maior..... 4X	Eb maior..... 4X
Gm7 C7	Cm7 F7	Fm7 Bb7
Ab maior..... 4X	Db maior..... 4X	Gb maior..... 4X
Bbm7 Eb7	Ebm7 Ab7	Abm7 Db7
B maior..... 4X	E maior..... 4X	A maior..... 4X
C#m7 F#7	F#m7 B7	Bm7 E7
D maior..... 4X	G maior..... 4X	C maior..... 4X
Em7 A7	Am7 D7	Dm7 G7

Fig. 42. Ciclo de quartas ascendente.

O aspecto positivo nesta primeira parte do capítulo é o emprego do centro tonal para a improvisação. Percebe-se que o autor se preocupa em promover a transição de uma tonalidade para outra, empregando situações onde o instrumentista utilize apenas escalas da mesma família. Este procedimento facilita o processo de aprendizado, uma vez que o

instrumentista terá que se preocupar apenas com um modo de escala nas progressões harmônicas. Vale ressaltar que o modelo ou desenho de escala sofre alterações, mesmo conservando a estrutura de tons e semitons.

Exercício 2: Swing

4/4

C maior..... Bb maior.....

||: Dm7 | G7 | C7M | / :|| :||: Cm7 | F7 | Bb7M | / :||

Ab maior..... Gb maior.....

||: Bbm7 | Eb7 | Ab7M | / :|| :||: Abm7 | Db7 | Gb7M | / :||

E maior..... D maior.....

||: F#m7 | B7 | E7M | / :|| :||: Em7 | A7 | D7M | / :||

C# maior..... B maior.....

||: D#m7 | G#7 | C#7M | / :|| :||: C#m7 | F#7 | B7M | / :||

A maior..... G maior.....

||: Bm7 | E7 | A7M | / :|| :||: Am7 | D7 | G7M | / :||

F maior..... Eb maior.....

||: Gm7 | C7 | F7M | / :|| :||: Fm7 | Bb7 | Eb7M | / :||

Fig. 43. Progressão com a distância de um tom entre as tonalidades

Um exemplo seria o emprego das escalas de Dó maior, Mi bemol maior e Ré bemol maior em uma determinada progressão harmônica. Apesar de possuírem a mesma estrutura de tons e semitons, a disposição das notas em um dedilhado ou digitação é diferente. Parece-nos que o autor está mais interessado em que o instrumentista “saia do lugar” e transite pela harmonia, do que o mesmo atinja determinadas notas da escala com consciência¹⁰⁵.

No mesmo capítulo, logo após abordar os centros tonais maiores e menores, o autor sugere exercícios diatônicos variados com o objetivo de proporcionar ao músico uma série de

¹⁰⁵ Os processos de relações de notas com a harmonia serão abordados nas seções e capítulos subsequentes.

possibilidades de combinações melódicas da escala. Como exemplo, Faria sugere exercícios em segundas, terças, quartas entre outros. Este procedimento parece-nos interessante pelo fato de proporcionar ao músico um vocabulário melódico variado, vocabulário este semelhante aos motivos empregados nas composições musicais de praticamente todos os gêneros. Geralmente, quando o músico principiante improvisa, o mesmo tende a executar as escalas de maneira mecânica, por graus conjuntos, e faz com que o seu improviso soe mais como um exercício do que como um improviso.

Na secção subsequente, Faria aborda as notas características das funções harmônicas nas tonalidades, maior e menor e em seguida, apresenta os campos harmônicos na tonalidade maior e as três possibilidades na tonalidade menor.

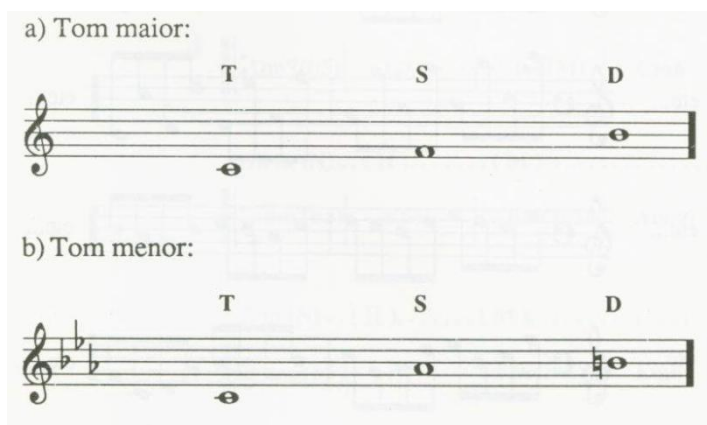


Fig. 44. Notas características das funções harmônicas nas tonalidades maior e menor.

Nesta secção, o autor, além de manter a cifragem analítica, adiciona funções harmônicas existentes na música tonal, sendo estas – função tônica, subdominante e dominante. Em seguida, o autor atenta para a questão de encadeamentos típicos na música tonal e a sequência funcional que ocorre de forma predominante na música tonal.

Parece-nos interessante ilustrar a maneira como o autor dispõe os acordes ao demonstrar as funções harmônicas citadas anteriormente. Ao invés de distribuir os acordes de forma sequencial, Faria reagrupa os acordes de mesma função, facilitando assim, a visualização das relações existentes entre os acordes.

a) Tom maior:

IIIm7 IV7M VIIm7 I7M IIIIm7 V7 VIIIm7(b5)

S T D

b) Tom menor:

Natural:

IIIm7(b5) IVm7 bVI7M Im7 bIII7M Vm7 bVII7

T S

Obs.: O grau Vm7 tem função especial — dominante menor —, sendo mais usado no contexto modal ou como acorde de empréstimo.

Harmônico:

IIIm7(b5) IVm7 bVI7M Im(7M) bIII7M(#5) V7 VII°

S T D

Melódico:

IIIm7 IV7 VIIm7(b5) Im(7M) bIII7M(#5) V7 VIIIm7(b5)

T D

Fig. 45. Funções harmônicas nas tonalidades maior e menor.

Outro ponto é a semelhança da posição dos acordes de mesma função em relação ao ciclo das quintas. Ao centro, função tônica, à direita função dominante e à esquerda função subdominante.

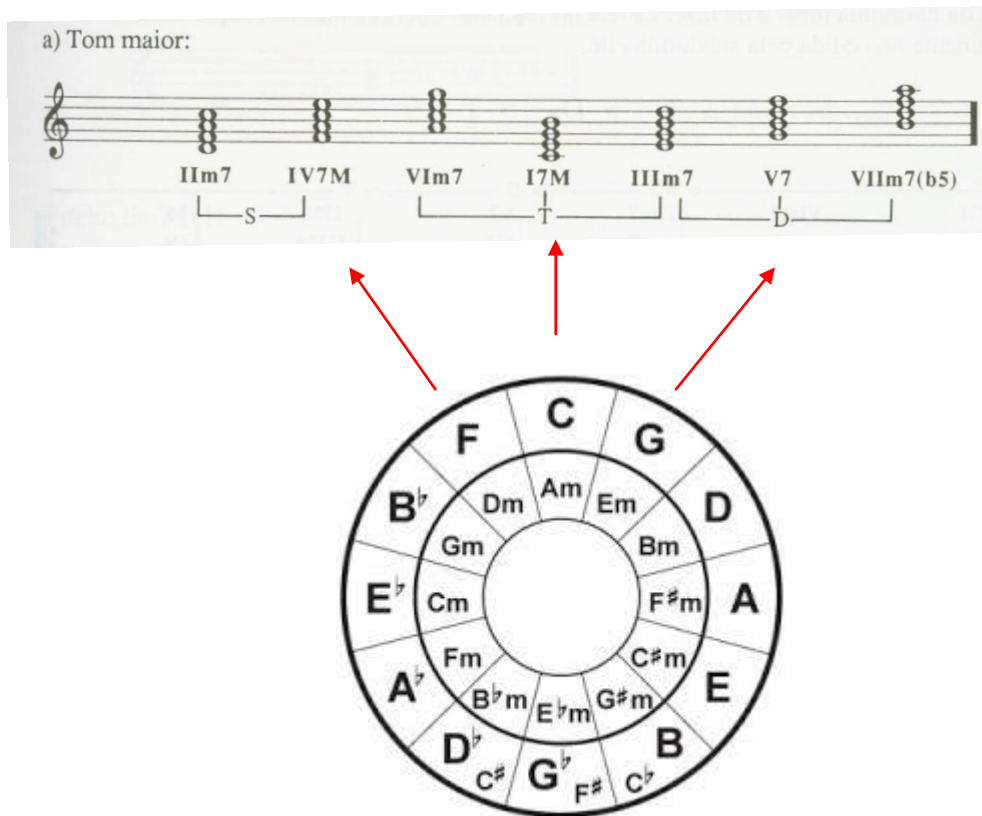


Fig. 46. Ciclo de quintas.

Nesta parte do capítulo 1, o autor adiciona ao método noções sobre harmonia, que são fundamentais para o entendimento para substituições harmônicas, bem como a formação de outras escalas denominadas, modos gregos, a partir de cada grau.

Posteriormente, Faria inicia a exposição dos modos gregos do campo harmônico maior, explicitando a relação direta entre cada grau da escala com o acorde que é gerado e elenca três categorias de notas para cada modo.

A primeira categoria são as notas que constituem o acorde, sendo elas a fundamental, terça, quinta e sétima. Já a segunda, são as tensões diatônicas à tonalidade e funcionam como notas de tensão a serem acrescentadas ao acorde. A terceira e última categoria são as notas a evitar. Estas são suprimidas, pois quando acrescentadas ao acorde na forma vertical, mudam a função original, causando ambiguidade funcional. Apesar do autor expor os modos gregos, as progressões continuam sendo elaboradas com a indicação do cento tonal, porém com diferença de que Faria passa a mesclar tonalidades maiores e menores nas últimas progressões deste capítulo.

Faria inicia o capítulo 2 exibindo o conceito de dominante secundário e demonstra como os acordes se encadeiam. Em seguida, aborda o II cadencial em dois contextos distintos. O primeiro, apontando para uma resolução em acorde maior e o segundo para acorde menor. Nesta mesma seção, o autor propõem duas progressões curtas a serem executadas com o *play along*, contemplando tanto o encadeamento II – V7 para acorde maior, quanto para acorde menor.

Parece-nos importante explicar que o procedimento para se improvisar por acordes é mais complexo do que por centros tonais. Um dos motivos se deve ao fato de que o processo de encadear escalas de naturezas diferentes é mais trabalhoso do que encadear escalas da mesma família. Outra razão é a questão do curto espaço de tempo existente para se encadear as escalas em alguns casos. Em um encadeamento, por exemplo, onde existam quatro acordes e uma única escala a ser aplicada, e outro encadeamento, onde existam os mesmos quatro acordes, sendo que cada um exige uma escala diferente para a aplicação, parece-nos mais complexo o segundo procedimento. A visualização das notas em relação ao acorde torna-se mais complexa, pois, no procedimento anterior o emprego das escalas se dava por áreas tonais sem que houvesse a preocupação em atingir determinadas notas. O processo de improvisação por acordes visa atingir notas específicas do acorde, notas de tensão ou notas melódicas. Apesar do autor não mencionar as notas melódicas, boa parte dos improvisos escritos pelo autor, empregam estas em posições importantes do trecho melódico, entre elas início de frase, tempos fortes, anacruses entre outros.

Na seção subsequente deste capítulo, o autor demonstra solos por escrito de vários encadeamentos II – V7 para acordes maiores e menores, além de outros encadeamentos, utilizando o encadeamento V7sus – V7 para acorde maior, explorando de maneira bem ampla a aplicação da escala mixolídia neste último caso.

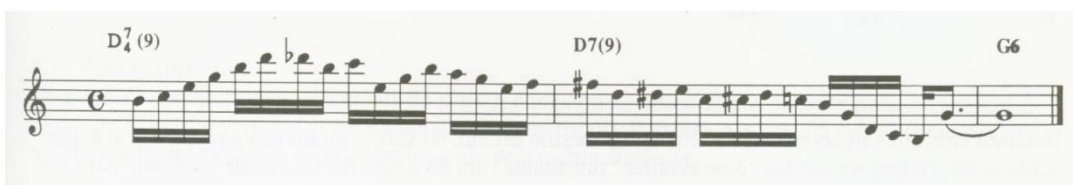


Fig. 47. Encadeamento V7sus4 – V7.

Parece-nos interessante demonstrar que o autor escreve solos curtos envolvendo apenas um encadeamento e não o estende para longas progressões de 16 ou mais compassos. No caso de progressões harmônicas longas, o curto espaço de tempo que se tem para encadear as escalas, faz com que o improvisador iniciante se perca ao longo da forma musical, conforme mencionado anteriormente. Em trechos curtos, como Faria sugere, percebe-se uma didática progressiva ao iniciar os encadeamentos das escalas com cadências típicas encontradas na música popular. Faria baseia todas as ideias dos improvisos escritos nos exercícios diatônicos vistos no capítulo anterior e sugere ao leitor que utilize as mesmas ideias em tonalidades diferentes e em outros registros.

Na secção subsequente deste capítulo o autor expõe o trítono, as relações com a tonalidade e as formas de resolução. Faria aborda um assunto extremamente importante tanto na música popular quanto erudita. O trítono é um dos elementos onde a música tonal se apoia e a demonstração da funcionalidade deste elemento sugere a preocupação do autor em associar constantemente os elementos da harmonia com os da improvisação.

Faria inicia a exposição do assunto contextualizando o trítono na tonalidade, exemplificando-o com uma escala maior e apontando que as notas subdominante e sensível, presentes neste intervalo, são “atraídas” pela mediantes e tônica, para que aconteça a resolução. Mais uma vez, o autor faz menção às terminologias musicais da academia, pouco empregadas no vocabulário do músico popular brasileiro da época em que o livro foi publicado, onde determinados procedimentos se davam predominantemente de maneira oral e intuitiva. Prosseguindo, Faria atenta para as duas formas de resolução do trítono, onde uma se “abre” e a outra se “fecha”. No caso da resolução por abertura, o autor tende a aprofundar o assunto abordando outro tipo de acorde Dominante denominado Sub V7. A partir daí, Faria expõe duas possibilidades de preparação e resolução para acordes. Uma, empregando o Dominante do acorde e, a outra, a substituição do acorde Dominante pelo Sub V. Finalizando esta seção, o autor estabelece uma relação entre o Dominante e o Sub V, demonstrando que o Sub V é um Dominante com notas alteradas e que, portanto, o Sub V7 é igual ao V7 (alt)¹⁰⁶ do ponto de vista funcional.

¹⁰⁶ A abreviação “(alt)” quer dizer *altered* ou alterado. Terminologia amplamente difundida na música popular em especial no Jazz. Indica a livre combinação de intervalos contendo alterações para notas de tensão ou seja. Não se emprega intervalos maiores ou justos em relação à fundamental para a composição do acorde quando se trata de notas de tensão.

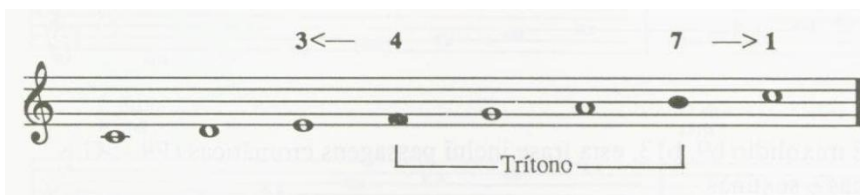


Fig. 48. Posição do trítono na escala de Dó maior.

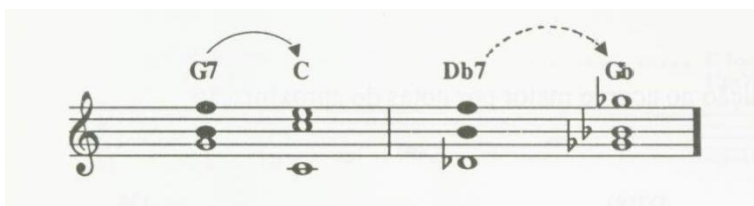


Fig. 49. Resoluções do trítono.

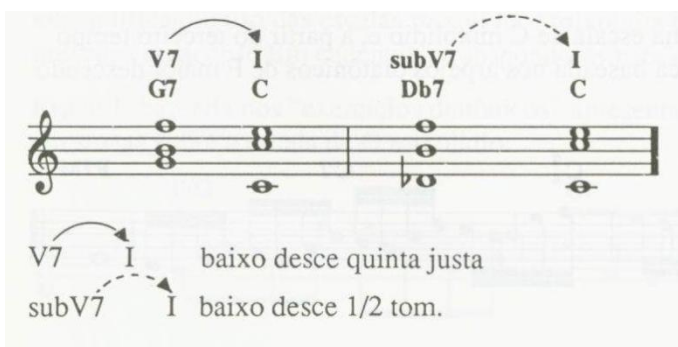


Fig. 50. Equivalência funcional dos acorde para resolução.

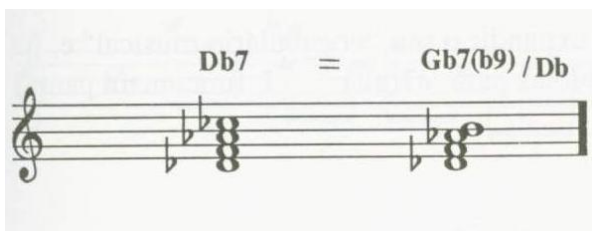


Fig. 51. Equivalência Sub V e V7(alt).

Parece-nos importante retratar que o autor, além de sugerir a ampliação de um vocabulário melódico a partir do conhecimento de novas escalas a serem empregadas em improvisos por acordes, o mesmo ao estabelecer relações entre os dois tipos de preparação Dominante, amplia também o vocabulário harmônico que sugere novos caminhos e escolhas com a aplicação do Sub V7.

Na seção subsequente, o autor aborda a escala que se emprega no Sub V7, sendo esta a escala alterada. Pela ótica do autor, o mesmo exhibe de forma muito sucinta o emprego desta escala. Faria parte do princípio de que as notas do acorde devem estar presentes na estrutura harmônica vertical. Na música popular, a supressão da 5ª justa é muito comum neste sentido e a estrutura básica do acorde Dominante seria a Fundamental, 3ª maior e 7ª menor. Isso abre um leque de possibilidades para uma série de alterações que o acorde Dominante permite. Sendo assim, o autor expõe sobre a Fundamental Sol a estrutura do acorde Dominante, cujas notas são; Fundamental – Sol, 3ª maior – Si e sétima menor – Fá. Para preencher os “espaços” existentes entre as notas do acorde, o autor utiliza todas as alterações possíveis para estruturar a escala alterada (alt), configurando a seguinte estrutura; F – b2 – #9 – 3 – b5 – #5 – b7. Em seguida, o autor relaciona a escala alterada com o 4º grau da menor melódica, denominada Lidio b7, cuja estrutura é F – 2 – 3 – #4 – 5 – 6 – b7 demonstrando que as notas da primeira são as mesmas da segunda, iniciada pela quinta diminuta.

Parece-nos importante retratar que o autor não expõe todos os modos gregos oriundos da escala menor melódica. A escala alterada mencionada por Faria não é nada mais nada menos que o 7º grau da escala menor melódica denominada Super Lócria e que poderia ter sido mencionada durante a exposição dos modos gregos da escala menor melódica. Baseado no esquema de “preenchimento” de notas na estrutura do acorde Dominante empregado pelo autor para justificar a relação existente entre a escala alterada e a escala Lidio b7, sendo esta a escala empregada para o acorde Sub V7, existe outro procedimento que demonstra de forma mais clara a relação entre o Sub V7 e a escala Lidio b7. Tomemos como base o seguinte encadeamento G7 – C. O acorde dominante pode resolver tanto em acorde maior quanto menor, sendo assim, G7 poderia resolver também em Cm. A forma como as notas são enxertadas para compor a escala do acorde consiste em inserir as notas do tom do momento entre as notas do acorde. As notas que constituem G7 são G – B – D – F e as notas que sobraram devem pertencer à tonalidade de Dó maior, sendo este o tom do momento, e devem ser inseridas entre as notas do acorde, sendo estas A – C – E sendo estas notas diatônicas à tonalidade de Dó maior. Substituindo o acorde Dominante pelo Sub V7, o encadeamento passa a se apresentar da seguinte forma: Db7 – C. As notas do acorde de Db7 são Db – F – Ab – Cb e as notas que devem ser inseridas entre as notas do acorde

devem ser as mesmas do tom do momento (Dó Maior). Sendo assim, as notas restantes pertencentes ao tom do momento seriam E – G – B. Quando o Sub V7 resolve em acorde maior, as notas do tom do momento a serem empregadas geram uma escala que foge à literatura da teoria musical, diferindo da configuração que a escala lídia b7 apresenta. Porém devemos levar em consideração que o Sub V7 pode resolver tanto em acorde maior quanto menor. Sendo assim, analisando novamente as notas do acorde de Db7 cujas mesmas são Db – F – Ab – Cb, devemos preencher os espaços existentes entre as notas do acorde com as notas do tom do momento que neste caso é menor. No contexto menor, a escala lídia b7 é melhor justificada, pois as notas a serem inseridas entre as notas do acorde que são Eb – G – B são diatônicas à tonalidade de dó menor. Porém emprega-se a escala lídia b7 tanto para resolver em acorde menor quanto acorde maior. No caso de resolução em acorde maior, a nota Eb, não sendo diatônica à tonalidade maior, gera cromatismo e, portanto, um colorido diferente no contexto maior.

Finalizando este capítulo, o autor expõe uma série de fraseados escritos sobre o encadeamento V7(alt) – I e Sub V7 – I reiterando as notas comuns existentes entre as escalas alterada e lídia b7. Logo em seguida, Faria propõe duas progressões harmônicas contemplando as escalas mencionadas neste capítulo, com as indicações das escalas a serem empregadas em cada trecho da progressão harmônica.

Pelo fato do improviso por acordes ser um assunto mais complexo e que demanda um tempo maior para maturação, penso que o autor poderia ter elaborado um maior número de progressões envolvendo esta dinâmica. O fragmento do assunto neste capítulo poderia ser mais diluído, em função do volume de informações uma vez que o autor sai de um capítulo envolvendo centros tonais e adentra em outro abordando improvisação por acordes com diversos tipos de preparação. A meu ver, uma boa forma de diluir o assunto seria através da elaboração de progressões envolvendo os modos gregos oriundos apenas do campo harmônico maior, posteriormente os modos advindos apenas do campo harmônico menor, em seguida a mescla entre os modos gerados pela escala maior e as três menores e finalmente, abordaria a escala alterada e lídia b7. Para um músico com experiência no campo da improvisação talvez não houvesse maiores problemas, mas temos que levar em consideração que este método foi publicado em 1991, onde diversas terminologias eram desconhecidas, inclusive para músicos com formação no Brasil.

No capítulo 3 deste método, Faria aborda a escala pentatônica, um tipo de escala muito comum empregada em gêneros musicais populares diversos, mas principalmente em gêneros como o *Rock and Roll*, *Heavy Metal*, *Trash Metal*, *Pop Rock*, *Blues*, entre outros. De uma maneira geral, músicos que praticam este tipo de música têm certa resistência em aprender outros tipos de escalas por julgarem desnecessário, uma vez que o emprego de escalas diferentes das pentatônicas soaria “estranho” ao universo desses gêneros. Outro fator é a simplicidade das progressões harmônicas dos estilos musicais citados acima em relação às progressões harmônicas do Jazz ou da Bossa Nova que, diferente destes, emprega basicamente a escala maior, menor natural e as pentatônicas maior e menor. Não é comum a ocorrência de estruturas harmônicas que demandam a utilização de escalas como Lúdia #5, Lócria ou mesmo a Alterada (Super Locria) em gêneros musicais como o *rock* e *blues*. O fato de mencionar constantemente os gêneros musicais Jazz e Bossa Nova se deve ao fato de que as harmonias existentes nestes são similares no que se refere à complexidade harmônica e seus percursos, diferindo apenas na questão rítmica.

A problemática em se restringir apenas à utilização de escalas pentatônicas se deve ao fato de que a mesma impossibilita o estabelecimento de relações com o campo harmônico maior ou menor. A consequência disto é a dificuldade em se visualizar as relações harmônicas presentes no sistema maior ou menor que é comum tanto no âmbito popular quanto erudito. Tal sistema é analisado por graus e, no caso das pentatônicas exclui alguns, dependendo do modo da pentatônica. Com a exclusão destes graus o sistema maior ou menor deixa de existir, transformando-se em outro oriundo da pentatônica, porém o sistema musical ocidental é predominantemente regido pelos campos harmônicos, maior e menor e não pentatônicos.

A intenção principal do autor ao abordar as escalas pentatônicas tem como objetivo estabelecer relações diretas e indiretas ao aplicá-las em um determinado acorde. A sobreposição da escala pentatônica em relação à escala heptatônica a ser empregada em um determinado acorde tem como objetivo atingir notas específicas do acorde. Segundo Faria, “As escalas pentatônicas são usadas para acrescentar ao som básico dos acordes (1, 3, 5, 7) as tensões disponíveis (9, 11, 13) gerando assim outras opções de sonoridade” (FARIA, 1991, p. 49). O emprego da escala pentatônica, além de proporcionar ao músico uma opção a mais de escala, tem a vantagem de excluir automaticamente as notas a evitar (E.V).

Um simples exemplo seria o emprego da escala de C maior no acorde de C7M. O repouso na nota F geraria um choque com a nota E do acorde. Com o emprego da escala de C pentatônica maior, a estrutura desta escala (1 – 2 – 3 – 5 – 6) excluiria a referida nota a evitar pela própria natureza da escala.

Percebe-se que o autor aprofunda-se cada vez mais no que se refere à forma de relacionar as escalas com progressões harmônicas. No primeiro capítulo, o autor trabalha com um tipo de escala que deve contemplar progressões mais extensas, em seguida passa a aplicar a escala originada do próprio acorde onde a improvisação passa a ser por acordes e agora trabalha com sobreposição de escalas, ou seja, em um determinado acorde emprega-se uma escala, mas utiliza-se outra, no caso a pentatônica, para atingir as notas de tensão do acorde. A meu ver, Faria aborda as escalas pentatônicas objetivando explorar outros caminhos sonoros, mas ao mesmo tempo utiliza este assunto como “isca” para músicos que rejeitam outros tipos de escalas por não entenderem como existe a relação entre escala e acorde e escala e campo harmônico. Embora essa seja uma interpretação pessoal, resolvi conferir com o próprio autor se a minha colocação procedia. A resposta foi dada após as minhas conclusões.

Na prática, o que você mencionou já aconteceu muito em sala de aula, quando me defrontei com alunos que eram familiarizados apenas com a escala pentatônica e os coloquei para improvisar usando essas escalas, porém, em um contexto diferente do que eles usavam comumente. O resultado foi muito bacana. Pude ver nos olhos dos alunos aquela luz que brilha quando conseguimos improvisar num contexto que até então era um "bicho de sete cabeças" para nós.

Achei a sua colocação muito interessante e concordo que esta informação possa ter "iscado" alguns guitarristas da área pop-blues-rock, mas na realidade, quando escrevi o livro eu não pensei nisso. Essa "isca" a que você se referiu pode ter acontecido, mas foi acidentalmente. O uso da pentatônica na improvisação jazzística em contextos diferentes dos comumente encontrados no Blues e no Pop-Rock é frequente e tem uma série de músicos no jazz que a utilizaram como Coltrane, Michael Brecker e outros. No livro "A arte da Improvisação" mostro o uso da escala pentatônica sobre acordes alterados, dóricos, lídios etc... além de mostrar possibilidades de encadeamento de pentatônica em progressões do tipo II V I e *turnarounds*¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Comunicação pessoal de Nelson Faria.

O autor inicia o capítulo 3 expondo, curiosamente, três tipos de escalas pentatônicas, sendo elas as escalas pentatônicas maior, menor e dominante, embora conste na literatura a existência apenas das escalas pentatônicas maior e menor. Parece-nos relevante observar que Faria exclui a escala pentatônica dominante, citada acima em seu outro livro denominado “Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra”, publicado em 1999.

Conforme mencionado anteriormente, o autor tem como objetivo empregar esta escala, superpondo à outra visando, atingir as notas de tensão do acorde sendo elas nonas (b9, 9 e #9), décimas primeiras (11 e #11 = b5) e décimas terceiras (b13 = #5, 13).

Em seguida, Faria demonstra as possíveis relações ao empregar as escalas pentatônicas em acordes das famílias maior com sétima maior (7M), maior com sétima menor (7), menor com sétima menor (m7), meio diminuto (m7b5), e maior com sétima menor alterado (7alt).


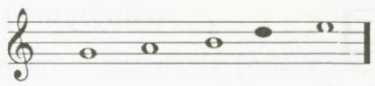


Vale ressaltar que o autor separa em classes distintas o acorde maior com sétima menor e o acorde maior com sétima menor alterado. A estrutura primária destes dois acordes é a mesma (1, 3, 5, b7) sendo que a diferença entre um e outro são as notas de tensão. Como exemplo, tomemos o acorde maior com sétima menor com nona e décima terceira maior X7(9, 13). Este acorde é um dominante com notas de tensão, porém sem alterações. Já o acorde maior com sétima menor com nona menor e décima terceira menor X7(b9, b13) é classificado como um dominante alterado se enquadrando em uma das famílias de acordes proposta pelo autor.

O processo de relações se dá primeiramente com o acorde de C maior com sétima maior e sexta (C7M/6), sendo que o autor considera a sexta maior como nota do acorde. Em seguida, o autor expõe quatro tipos de escalas pentatônicas possíveis para este acorde, sendo elas a de C, G, D pentatônicas maior e a de D pentatônica dominante. Ao lado de cada escala, Faria elabora duas colunas, ilustrando as notas que cada escala pentatônica contempla ao ser aplicada no acorde em voga. A primeira quantifica as notas do acorde contempladas e a segunda, as notas de tensão. No caso deste exemplo, o autor relaciona a escala pentatônica de C maior cuja estrutura é (F – 2 – 3 – 5 – 6), e as notas são (C – D – E – G – A). As notas do acorde contempladas segundo o exemplo acima são as notas (C – E – G – A) e única nota de tensão contemplada é a nota D sendo ela a segunda maior da escala de acordo com a estrutura.

A escala pentatônica seguinte, ao ser relacionada com o acorde em questão, é a de G maior cujas notas e estruturas são (G – A – B – D – E), (F – 2 – 3 – 5 – 6). Neste caso, a quantidade de notas do acorde e de tensão contempladas são as mesmas do exemplo anterior sendo que a diferença está no ponto de partida da escala, sendo esta a nota G no caso a 5ª justa do acorde. Na escala pentatônica seguinte, o autor emprega a escala pentatônica de D maior cujas notas e estrutura são (D – E – F# – A – B), (F – 2 – 3 – 5 – 6). Com a inclusão da nota F# surge uma segunda nota de tensão além da nota D e a quantidade de notas do acorde contempladas passam a ser três e as notas de tensão passam a ser duas. Vale ressaltar que a nota F# não é diatônica à tonalidade de Dó maior, mas a sua inclusão no contexto do acorde cria uma atmosfera modal em função da quarta aumentada, sendo esta a nota característica do modo lídio. O autor, finalizando o emprego das escalas pentatônicas, utiliza a pentatônica de D dominante cujas notas e estrutura são (D – E – F# – A – C), (F – 2 – 3 – 5 – b7), conservando o mesmo número de notas do acorde e de tensão contempladas no emprego da escala anterior, com a substituição apenas da última nota da escala que, em vez de B, passa a ser C em função da natureza da escala.

Todo este processo de superposição de escalas pentatônicas em acordes visualizando quais e quantas são as notas contempladas em cada superposição continua até a última classe de acordes elencada pelo autor.

A seguir, exemplo do quadro de escalas pentatônicas a serem aplicados no acorde de C7M/6.

Acorde: C7M/6		Notas de acorde	Notas de tensão
Escalas pentatônicas			
C pentatônica		4	1
G pentatônica		4	1
D pentatônica		3	2
D7 pentatônica		3	2

Obs.: Considerando-se 6M como nota de acorde.

Fig. 52. Quadro de escalas pentatônicas aplicáveis ao acorde de C7M/6.

Na seção subsequente deste capítulo, o autor sugere uma série de solos escritos para serem executado em diversas estruturas harmônicas, ou seja, para cada solo escrito são sugeridos diversos acordes para a aplicação da escala pentatônica.

No primeiro exemplo o autor expõe a escala pentatônica de A menor, que deve ser tocada em cada um dos acordes a seguir. São eles Bb7M, Am7(9), F#7(#5,#9), C7(13), C7sus4(9), Dm7(9,11) e Gm6. Parece-nos interessante verificar as relações criadas por Faria utilizando este exemplo a partir da relação entre a escala pentatônica de A menor e cada um dos acordes sugerido pelo autor.

As notas e estrutura da escala de A pentatônica menor são respectivamente (A – C – D – E – G) e (1 – b3 – 4 – 5 – b7). A partir da relação entre a escala acima com o primeiro acorde, sendo ele Bb7M(#11), podemos verificar quais notas do acorde e de tensão serão contempladas. As notas e estrutura do acorde são respectivamente (Bb – D – A – E) e (1 – 3 – 7 – #11). Neste caso, é comum a supressão de algumas notas do acorde, sendo o caso da nota F (5ª justa) ao invés da nota de tensão E (#11). Relacionando as notas do acorde com as da escala, tem-se duas notas de tensão (C – G), (9 – 13) e três notas do acorde (A – D – E), (7 – 3 – #11) respectivamente. Neste exemplo tem-se uma aplicação indireta de uma escala em uma estrutura harmônica que aparentemente não possui relações.

Na segunda estrutura harmônica sugerida pelo autor, no caso Am7(9), a relação entre a escala pentatônica com o acorde é direta, pois ambos são da mesma família. As notas e estrutura do acorde são (A – C – E – G – B), (F – b3 – 5 – b7 – 9) respectivamente. Neste caso, são 4 as notas do acorde, sendo elas (A – C – E – G), (1 – b3 – 5 – b7) e uma nota de tensão, sendo esta a nota (D), (11). A nona maior do acorde (B) não foi contemplada na escala.

No exemplo seguinte, o autor sugere o acorde de F#7(#5, #9), sendo que as notas e estrutura do acorde são (F# – A# – E – D – A), (1 – 3 – b7 – #5 – #9) respectivamente. No caso da quinta aumentada, a nota real seria C dobrado sustenido, mas prefere-se utilizar a nota enarmônica D, pois #5 (quinta aumentada) e b13 (décima terceira menor) são notas enarmônicas. As ambiguidades harmônicas na música popular são comuns, uma vez que uma parte considerável das explicações para determinadas escolhas melódicas ou harmônicas se baseia na música erudita em especial a do período romântico, onde essas ambiguidades se apresentam de forma mais acentuada.

Com base na estrutura harmônica acima se estabelecem as seguintes relações: As notas (A – C – D – G), (#9, b5, #5 ou b13, b9) da escala, geram 4 notas de tensão e a única nota do acorde contemplada nesta escala cujas notas são (A – C – D – E – G) foi a sétima menor do acorde (b7), sendo ela a nota E.

Na estrutura harmônica subsequente, o autor sugere o acorde de C7(13) cujas notas e estrutura são (C – E – G – Bb – A), (1 – 3 – 5 – b7 – 13). Nesta estrutura a escala contempla 4 notas do acorde (C – E – G – A) no caso (b3 – 5 – b7 – 1) e apenas uma nota de tensão, no caso a nota (D) sendo ela a (9).

No acorde seguinte, Faria aborda uma estrutura semelhante à anterior sendo esta um acorde dominante, porém suspenso e a nota empregada neste acorde é uma nona maior (9). As notas e estrutura do acorde de C7sus4(9) são (C – F – G – Bb – D), (F – 4 – 5 – b7 – 9) respectivamente. Relacionando a escala de A pentatônica menor com o acorde, as notas do acorde contempladas são (C – G) cuja estrutura é (1 – 5) e as notas de tensão seriam as notas (A – D – E) sendo estas a (13 – 9 – 3). Neste caso, a nota (E) aparece como nota a evitar (E.V) em função da nota F presente no acorde que gera um intervalo de segunda menor e compromete a sonoridade característica do acorde suspenso.

No capítulo 4 o autor aborda dois tipos de escalas simétricas comumente empregadas no campo da improvisação sendo elas a escala diminuta e a de tons inteiros.

A escala diminuta se estrutura a partir da alternância de tons e semitons que, quando iniciada por tom, é aplicada em acordes diminutos e quando iniciada por semitons, é empregada em acordes dominantes. Faria expõe a escala de Dó diminuta ilustrando a sequência simétrica de tons e semitons e em seguida, o autor ilustra as escalas diminutas de C, Eb, Gb e A demonstrando a equivalência entre elas quando se inicia a mesma escala diminuta uma terça menor acima da anterior.

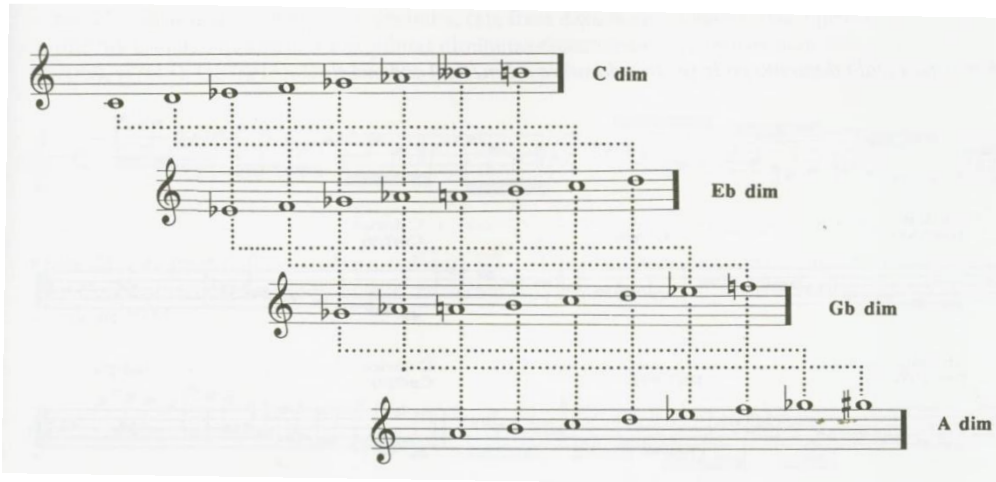


Fig. 53. Ilustração da simetria entre as escalas diminutas.

Em seguida o autor expõe a aplicação da escala diminuta em dois contextos distintos: O primeiro ilustra o emprego desta escala sobre o acorde diminuto e posteriormente sobre o acorde dominante.

No caso do emprego da escala diminuta em acordes diminutos, entre a primeira e a segunda nota, deve haver a distância de um tom para que a escala gerada estruture as notas do acorde diminuto. A seguir, exemplo de escala diminuta iniciada com um tom de distância entre as duas primeiras notas.

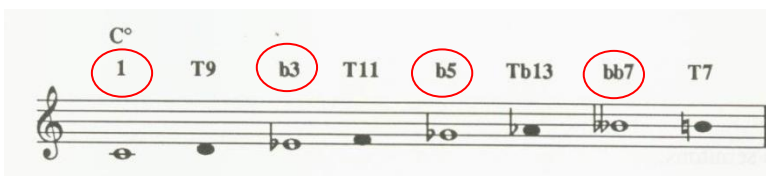


Fig. 54. Escala diminuta T/ST

Em seguida o autor reestrutura a escala diminuta inserindo meio tom entre a primeira e a segunda nota. Assim, as notas da escala geram um acorde dominante.

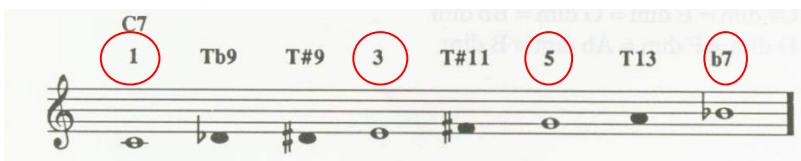


Fig. 55. Escala diminuta ST/T

Em ambos os casos o autor ilustra as notas de tensão geradas pelas escalas.

Seguindo a mesma linha dos capítulos anteriores, o autor, ao final da explicação de cada conteúdo, prossegue o capítulo com uma progressão harmônica empregando as escalas diminutas para a prática da improvisação com o uso do *play along*.

Na seção 1.2 deste capítulo, o autor ilustra frases que empregam as escalas diminutas sobre as progressões harmônicas V7 – I e iim7(b5) – V – I.

Parece-nos importante ilustrar como o autor relaciona a simetria por terças menores, mencionada anteriormente, quando Faria utiliza as tríades maiores de Eb, A, Gb, e C sobre o acorde de A7(b9, 13) onde as fundamentais de cada uma geram o acorde de C diminuto.



fig. 56. Frase número 21 extraída do livro A Arte da Improvisação.

Essa mesma relação de terças em terças menores é ilustrada novamente na frase número 23. A relação da primeira nota com cada grupo de oito notas é de terças menores e as mesmas são transportadas de terças em terças menores no sentido descendente até a resolução no acorde de F7M.



Fig. 57. Frase número 23 extraída do livro A Arte da Improvisação.

Na seção número 2 deste capítulo o autor aborda a escala de tons inteiros ilustrando a simetria da escala e a equivalência entre as escalas expondo que “as escalas de tons inteiros se reduzem a apenas duas: C e C#, pois as demais se equivaleriam a uma ou a outra”. (FARIA, 1991, p. 60)

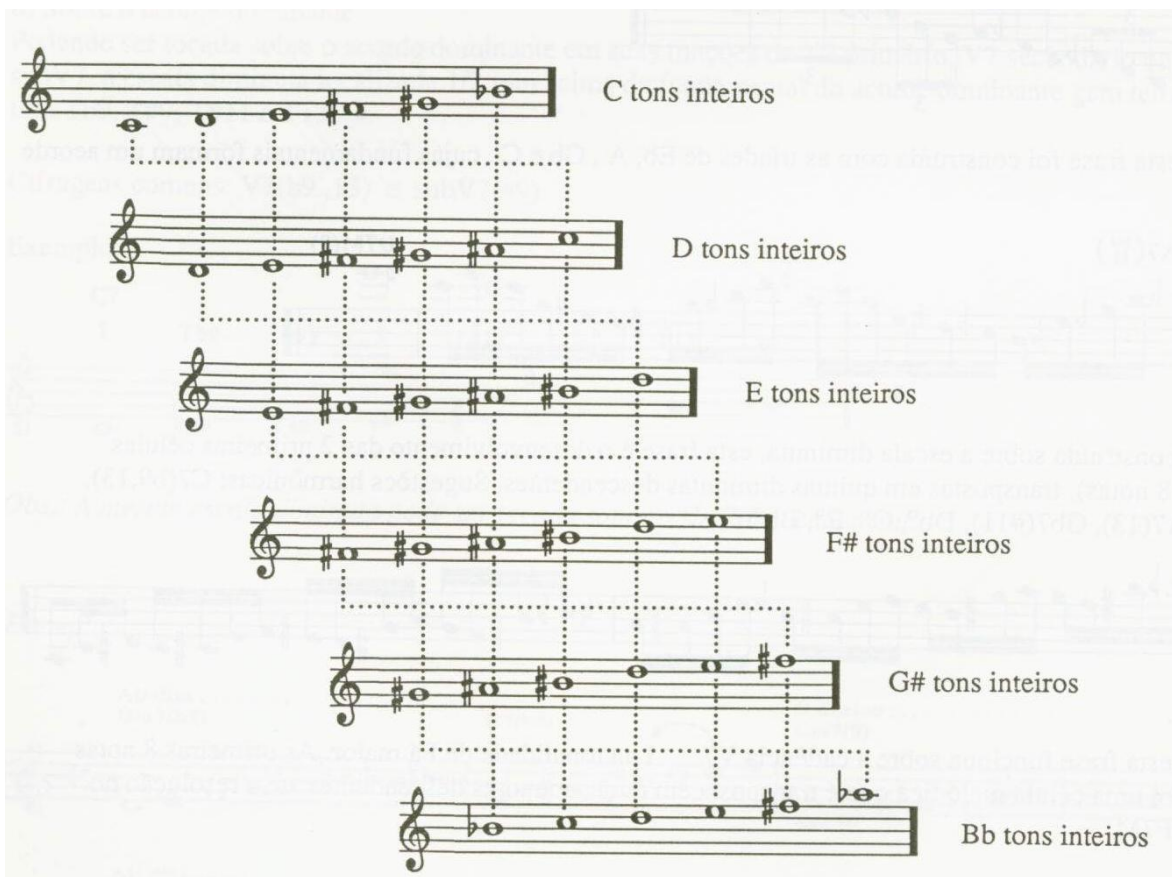


Fig. 58. Ilustração da equivalência entre as escalas de tons inteiros.

Em seguida, o autor ilustra as notas de tensão que constituem a escala e o acorde de aplicação no caso C7.

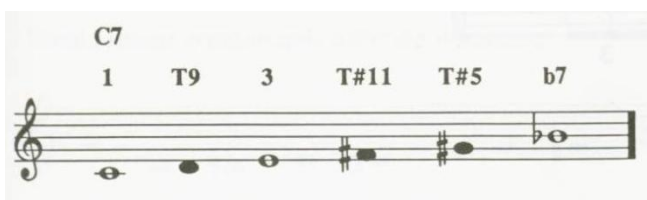


Fig. 59. Escala de tons inteiros.

Na seção subsequente o autor ilustra a aplicação desta escala em dominantes primários, secundários e subV7. A escala lídio b7 empregada para o acorde subV7 é semelhante à de tons inteiros no que se refere às notas de tensão. A nota de tensão #11 está presente em ambas as escalas lídio b7 e de tons inteiros. A diferença existente entre as duas está na quantidade de notas sendo que a escala lídio b7, é uma escala heptatônica que possui os

intervalos de 5ª justa e 6ª maior, e a de tons inteiros é hexafônica contendo o intervalo de 5ª aumentada (#5).

Parece-nos importante abordar que o autor estabelece nesta escala a mesma relação de simetria empregada nas escalas diminutas diferenciando-se apenas no que se refere à transposição de grupos de notas. Enquanto a diminuta se repete de terça em terça menor a de tons inteiros se repete de segunda em segunda maior.

A frase a seguir ilustra a relação simétrica presente na escala de tons inteiros.

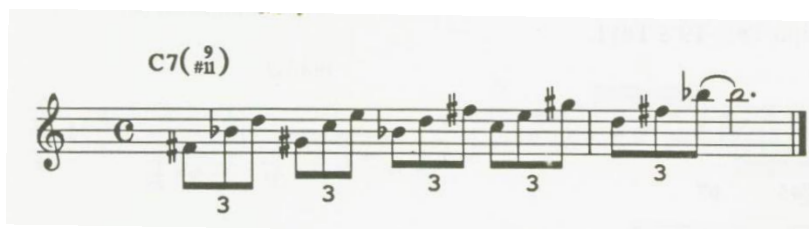


Fig. 60. Exemplo extraído do livro *A Arte da Improvisação*.

No exemplo acima o autor ilustra uma sucessão de arpejos aumentados transpostos ascendentemente por tons inteiros entre a fundamental de cada um.

Na próxima e última seção teórica deste capítulo o autor aborda as escalas cromáticas maiores e menores. Faria chama a atenção para as notas alvo onde “as notas ou tensões de um acorde podem ser precedidas de uma ou mais notas cromáticas (inferiores ou superiores), às quais damos o nome de notas de aproximação cromática”. (FARIA, 1991, p. 63). Em seguida, o autor ilustra o cromatismo e as notas alvo a partir da aplicação dos mesmos em um acorde afirmando que, tal procedimento pode ser utilizado em qualquer tipo de acorde.

Finalizando este capítulo Faria sugere três progressões harmônicas contemplando não apenas as escalas simétricas, mas também as escalas abordadas ao longo deste método.

Parece-nos importante ressaltar dois pontos importantes. O primeiro com relação à didática do autor ao propor progressões com tamanhos e formas distintas de maneira sequencial. A primeira progressão é constituída apenas de quatro compassos o que nos sugere uma ambientação para que o músico aplique os conhecimentos adquiridos ao longo deste capítulo sem correr o risco de se perder ao longo da forma. O segundo ponto é a exploração das escalas diminuta ST/T, diminuta T/S, tons inteiros e lídio b7 em uma mesma

progressão. A referida progressão é um *Blues* cuja estrutura são doze compassos e os acordes que constituem esse gênero são dominantes. O autor faz poucas modificações incluindo apenas um acorde para o emprego da escala diminuta e outro para a escala dórica enquanto que o restante do acordes contemplam as escalas para acordes dominantes abordadas neste capítulo e em capítulos anteriores. Comumente progressão de *Blues* utiliza apenas uma escala pentatônica para contemplar toda a progressão e Faria utiliza esta progressão que é constituída de acordes dominantes para empregar as diversas escalas aprendidas até aqui e que são empregadas em acordes dominantes.

No capítulo 5 o autor contempla o encadeamento mais tradicional no campo da música popular sendo este o II – V – I para acordes maiores e menores. Ao contrário dos capítulos anteriores onde o autor se restringia à utilização de uma escala apenas para atender a uma progressão harmônica ou um acorde, a serem executadas com *play alongs*, neste capítulo o autor oferece uma gama de opções de escalas já vistos incluindo arpejos de três e quatro sons para cada um dos graus contemplados neste tipo de encadeamento. Tal processo se dá em alguns casos, a partir de superposições de arpejos segundo o autor, contemplando o que foi dito na página 9 desta pesquisa. Como a relação entre escala e acorde se dá predominantemente a partir das notas do acorde que pertencem a uma família de acorde, essa relação da qualidade de acorde se reflete no tipo de escala empregada. Um exemplo disto é o emprego da escala maior em acordes maiores, escala menor em acordes menores, escala diminuta em acordes diminutos entre outros. Neste capítulo, o autor aborda diversas escalas em um único contexto uma vez que as notas do acorde estão presentes em todas as escalas contempladas nos exemplos propostos pelo autor. A intenção é a exploração da sonoridade de cada escala em um único contexto. Conforme mencionado anteriormente o autor contemplará neste capítulo apenas o encadeamento II – V – I para acordes maiores e menores. Na seção 1.1 deste capítulo o autor utiliza o encadeamento $IIm7 - V7 - I7M$. No segundo grau o autor emprega apenas a escala dórica já para o V7, o autor experimenta cinco tipos de escalas, todas elas empregadas em acordes dominantes. A primeira delas é a mixolidia tradicionalmente usada no V grau quando este resolve em acorde maior. Em seguida o autor utiliza a escala mixolidia (${}_{b9}{}_{b13}$) comumente empregada para resolução de acordes menores. As notas desta escala sugerem que a resolução ocorra em um acorde menor sendo que isso não ocorre neste exemplo. A terceira opção de escala abordada pelo

autor é a escala alterada muito empregada no *jazz*. As notas que constituem esta escala são todas as combinações de alterações possíveis de segundas, quartas, quintas e sextas. Na quarta escala, o autor utiliza a escala de Ab diminuta para ser empregada em um acorde de G7. Este exemplo parece-nos interessante por nos remeter ao capítulo anterior que aborda a questão da simetria da escala diminuta. A quinta e última escala abordada é a de tons inteiros. Para a resolução, o autor utiliza dois tipos de escalas, jônica e lídia. Com o emprego da escala lídia o autor oferece ao executante um sabor modal em um contexto tonal.

Fig. 61. Exemplo de opções de escalas a serem empregadas no encadeamento $IIm7 - V7 - I7M$ na tonalidade de Dó maior.

Na seção 1.2 deste capítulo o Faria emprega as escalas pentatônicas no mesmo contexto $IIm7 - V - I7M$. Aqui, o autor recorre às várias superposições de escalas pentatônicas explorando as notas de tensão que elas bem ilustram. No acorde de D menor o autor oferece dois tipos de escalas. A primeira de D pentatônica menor sendo esta a escala direta do acorde e oferece apenas uma única nota de tensão no caso a décima primeira (11) e a segunda, a escala de A pentatônica menor que por sua vez oferece duas notas de tensão no caso a nona (9) e a décima primeira (11). Para o V grau, Faria utiliza seis escalas pentatônicas. Na primeira o autor utiliza a escala direta do acorde no caso, G pentatônica

dominante e esta contempla uma nota de tensão no caso a nota A, sendo a nona da escala (9). Na segunda escala o autor também aborda a escala direta do acorde, porém emprega a escala pentatônica de G maior e esta contempla além da nona (9), a décima terceira (13). A terceira escala empregada pelo autor é a escala de A7 pentatônica sendo esta, uma escala indireta empregada por superposição para contemplar determinadas notas de tensão. Neste caso a escala contempla diversas notas de tensão entre elas a nona (9), décima primeira aumentada (#11) e décima terceira (13). O próximo exemplo é a escala de Eb7 pentatônica, abordada também de forma superposta. Esta contempla as seguintes notas de tensão. Eb (b13), Bb que no contexto de G7 é A# por enarmonia assumindo o papel de uma nona aumentada (#9) e Db sendo esta uma quinta diminuta (b5). A escala empregada a seguir é a Db7 pentatônica dominante e contempla as seguintes notas de tensão. Quinta diminuta (b5), décima terceira menor (b13) e nona menor (b9). A última escala, Db pentatônica dominante, contém quatro notas de tensão em sua constituição e apenas uma nota do acorde de G7, neste caso a nota F, sétima do acorde. As notas de tensão contempladas nesta escala são a quinta diminuta (b5), décima terceira menor (b13), nona menor (b9) e a nona aumentada (#9) que, por enarmonia aparece com a nota Bb.

Para o I grau, são quatro o número de escalas empregadas. A primeira, a escala direta de C pentatônica maior em seguida a de G pentatônica maior. Ambas contemplam a mesma nota de tensão sendo esta a nota D, nona (9). A terceira escala empregada no acorde de C7M é a de D pentatônica maior. Essa escala utilizada neste contexto sugere a sonoridade do modo lídio em função da terça maior, nota F#, presente nesta escala que, no contexto do acorde de C7M passa a ser a nota de tensão décima primeira aumentada (#11). A quarta e última escala, D7 pentatônica dominante, apresenta as mesmas características da anterior exceto por ser uma escala pentatônica dominante.

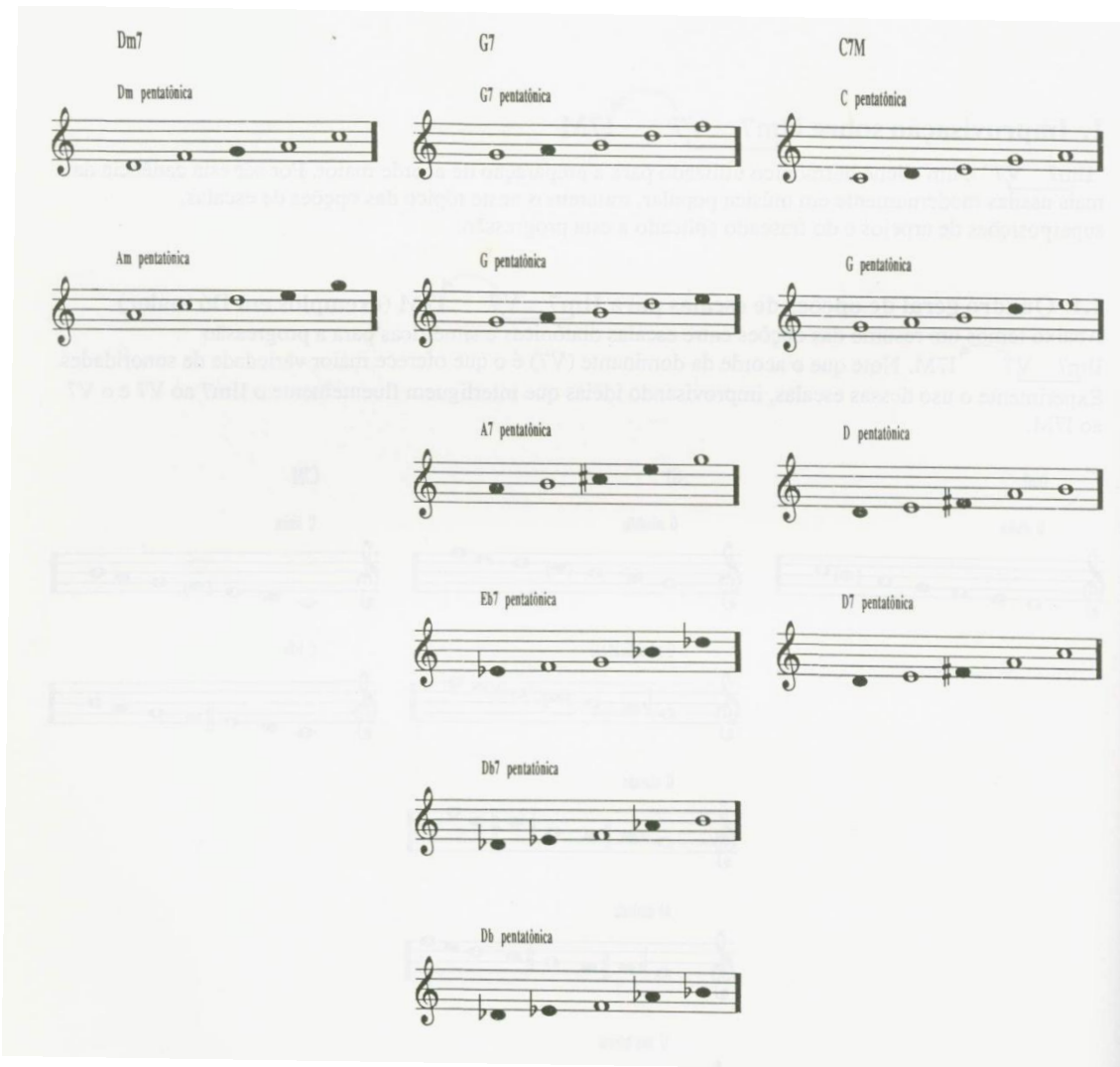


Fig. 62. Exemplos de opções de escalas pentatônicas para os respectivos acordes Dm7, G7 e C7M.

Na seção 1.3 deste capítulo o Faria expõem os possíveis arpejos a serem empregados em cada um dos acordes deste capítulo. Para isso, o autor utiliza recursos de sobreposição de arpejos utilizando arpejos diretos e indiretos. Considerando o acorde de Dm7 sendo subdominante relativo de F, o autor emprega constantemente os arpejos relativos e anti-relativos uma vez que, arpejos e acordes cumprem a mesma função. A utilização das relações entre relativos e anti-relativos é elucidado no livro Harmonia Funcional de Hans Joachin Koellreutter, utilizado como referência no curso de Música Popular da Escola de Música da UFMG (KOELLREUTTER, 1978). Sendo assim para o acorde de Dm7 o autor oferece três opções de arpejos. O primeiro, o arpejo de Dm7 sendo este o arpejo direto do acorde. O segundo para mesmo acorde de Dm7 o autor oferece a opção do arpejo de F7M.

A sétima maior deste arpejo, (E) funciona como uma nota de tensão para o acorde de Dm7 passando a ser uma nona (9). O terceiro e último arpejo sugerido pelo autor é o de Am7 que no contexto de Dm7, oferece as notas de tensão E e G. No contexto de Dm7 ambas são nona (9) e décima primeira (11) respectivamente.

Para o acorde seguinte, G7, o autor utiliza os mesmos recursos do acorde anterior empregando as relações de terças entre um arpejo e outro denominado relativo e anti-relativo conforme mencionado anteriormente. O primeiro arpejo sugerido pelo autor é o de Em7. Este vem acrescido com a nota de tensão (E) décima terceira no contexto de G7. O próximo arpejo é direto do acorde no caso, G7. O terceiro arpejo é o de Bm7(b5) ou B meio diminuto. Este vem acrescido da nona como nota de tensão (9) no contexto de G7.

Para o mesmo acorde de G7, o autor sugere uma série de arpejos oriundos de outros contextos entre eles, o campo harmônico menor harmônico, melódico e dos contextos gerados a partir das escalas simétricas Ab diminuta e de G tons inteiros. A segunda série de arpejos utilizados para o contexto de G7 é o emprego do arpejo de Eb7M(#5) sendo este oriundo do campo harmônico de Dó menor. A nota Eb aparece como uma décima terceira menor no contexto de G7. O próximo arpejo é o de B° sendo que a sua sétima diminuta aparece como nona menor (b9) no acorde de G7. Os próximos arpejos são oriundos do campo harmônico da escala menor melódica. Neste caso Faria emprega todos os arpejos deste campo sobre o acorde de G7. A seguir o autor estrutura uma série arpejos oriundos de uma mesma estrutura harmônica, no caso, o acorde de Ab°. Parece-nos interessante verificar como Faria elaborou sua linha de raciocínio para utilizar seis arpejos oriundos de um único acorde. Das seis opções fornecidas, o autor recorre à simetria característica da estrutura do acorde diminuto. Os arpejos propostos são inversões originados de um único acorde diminuto sendo ele, o acorde de B° que por sua vez, tem a sua origem no contexto do campo harmônico de Dó menor harmônico. As outras duas opções de arpejos propostos por Faria são arpejos com estrutura dominante. Para estes, o autor utilizou os arpejos diminutos propostos diminuindo em um semitom a fundamental gerando assim, a estrutura do arpejo dominante.

Para o primeiro grau deste campo, o autor oferece como opção, o arpejo de Ab diminuto que, no contexto de G7 a única nota de tensão disponível é a nota Ab que no contexto de G7 é a nona menor (b9). No arpejo seguinte as notas organizadas pela sobreposição de

terças gera um arpejo Bb7 gerando assim duas notas de tensão sendo estas a nona aumentada (#9) que por enarmonia aparece como Bb mas no contexto de G7 soa como A# e a nota Ab sendo esta a nona menor (b9). O terceiro arpejo é o de B° e a nota de tensão disponível é a nona menor (b9). O arpejo subsequente é o arpejo de D° oferecendo a mesma nota de tensão (b9). O quinto arpejo gera o acorde de E7 e a nota de tensão G# por enarmonia soa como Ab no contexto de G7 e o último arpejo é o de F° oferecendo a mesma nota de tensão nona menor (b9). A nota de tensão (b9) aparece de forma recorrente nos acordes diminutos que possuem a distância de terça menor. Isso ocorre pelo fato de não haver inversão entre eles. A seguir, os arpejos propostos por Faria.

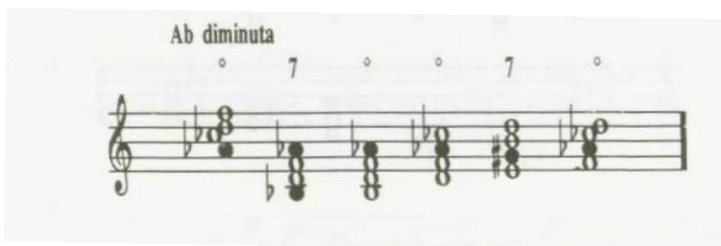


Fig. 63. Arpejos diminutos e dominantes propostos por Faria.

Finalizando, o autor propõe uma série de arpejos dominantes com a quinta aumentada. Estes arpejos são estruturados a partir de uma única escala sendo esta a de G tons inteiros. Em função da simetria da escala, todos os arpejos gerados por esta, se estruturam a partir das notas da escala ou por enarmonia.

Fig. 64. Quadro geral de opções de arpejos (tétrades) para $IIm7 - G7 - I7M$.

Na seção 1.4 deste capítulo Faria aborda os possíveis arpejos a partir das tríades a serem utilizada em cada um dos acordes do encadeamento.

No acorde de $Dm7$ o autor utiliza diversas tríades oriundas do campo harmônico de $Dó$ maior. A primeira utilizada é tríade de C maior que no contexto de $Dm7$ possui duas notas de tensão disponíveis sendo elas a nona maior (9) e décima primeira (11), E e G respectivamente. O segundo e terceiro arpejo, Dm e F somados, constituem todas as notas de $Dm7$. O quarto arpejo é o de Am e contempla a nota E sendo esta a nona maior (9) como nota de tensão disponível.

Para o acorde de $G7$, o autor sugere quatro arpejos para o contexto de Sol mixolídio. O primeiro arpejo é o de Dm com a nota A sendo esta a nona maior no contexto de $G7$. O arpejo subsequente é o de Em com a nota E disponível como nota de tensão sendo esta a

décima terceira (13) no acorde de G7. Os arpejos de G e B^o somados contemplam todas as notas de G7. No contexto seguinte o autor sugere o contexto de G mixolídio ($\begin{smallmatrix} b9 \\ b13 \end{smallmatrix}$) para extração da tríade a ser aplicada no acorde de G7. A única sugerida pelo autor é a tríade de Eb aumentada que disponibiliza a nota Eb (b13) como nota de tensão.

Os processos de estruturação de tríades utilizando os campos harmônicos de G alterado, Ab diminuta e G tons inteiros foram os mesmos utilizados na seção anterior diferenciando-se apenas pela quantidade de notas dos arpejos.

Para o acorde de I grau, o autor utiliza quatro arpejos para serem executados sobre o acorde de C7M. O primeiro arpejo empregado é o de Am que contempla a nota A como nota de tensão disponível. Os arpejos de C e Em somados geram o arpejo de quatro sons de C7M. O arpejo de G contempla a nota de tensão D (9), nona no contexto de C7M. Outro contexto harmônico sugerido pelo autor é o campo harmônico lídio que gera três opções de tríades. O primeiro arpejo é o Bm contemplando duas notas de tensão sendo elas a nona maior (9) e décima primeira aumentada (#11) sendo que esta última é a nota característica do modo lídio. O arpejo subsequente é D maior e contempla as notas de tensão nona maior (9), décima primeira aumentada (#11) e décima terceira (13). Finalizando, o próximo arpejo empregado é o de F#^o contemplando as mesmas notas de tensão do arpejo de Bm.



Fig. 65. Quadro geral de opções de arpejos (tríades) para IIm7 – V7 – I7M.

Seguindo a mesma linha metodológica, na seção 1.5 deste capítulo o autor, ao final das explicações teóricas, nos fornece um material prático de frases criadas por ele com o intuito de ilustrar todo o conteúdo abordado.

Na frase número 37 desta seção, Faria encadeia os acordes IIm7 – V7 – I7M e em cada grau o autor superpõe arpejos para cada um dos acordes. Para o acorde de Dm7, II grau, o autor emprega o arpejo de F7M, no acorde de G7(b13) o autor utiliza dois arpejos, o de B° e o de Eb+ e ao final o autor emprega no acorde de C7M o arpejo de D que, neste contexto, proporciona uma sonoridade lídia. Parece-nos importante resaltar que nesta frase, o autor utiliza os graus relativos e anti-relativos para os dois primeiros acordes no caso Dm7 e G7(b13).

Na frase número 39 desta seção, o autor estabelece outra superposição de arpejo não mencionada ainda neste livro. O autor, ao encadear os seguintes acordes Gm7 – C7(b9) e F7M, utiliza o arpejo de Gb para o acorde de C7(b9) sendo que Gb é SubV de C7.

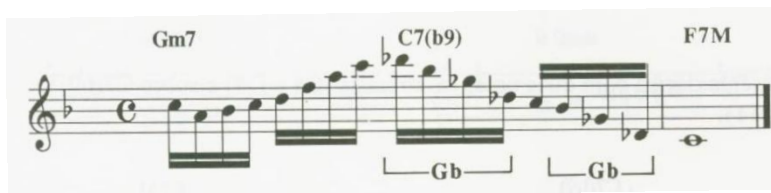


Fig. 66. Exemplo de emprego do arpejo Gb (SubV) no acorde de C7(b9).

Na frase número 42 o autor utiliza a nota pedal G na melodia ao superpor tríades e C, Eb e D sobre os acordes de Dm7(9), G7(b13) e C7M(9) respectivamente.

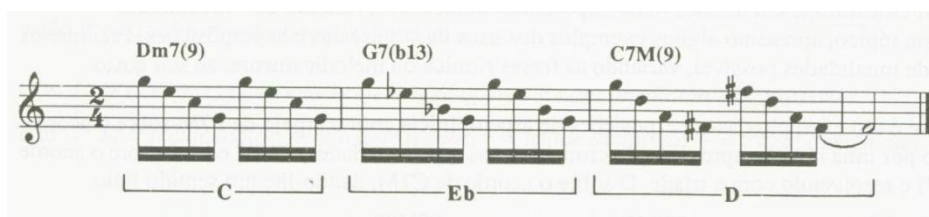


Fig. 67. Exemplo da nota pedal G durante o encadeamento dos arpejos.

Na segunda seção deste capítulo, o autor utiliza os mesmos processos de emprego de escalas diatônicas, pentatônicas, arpejos de tétrades e tríades empregados no encadeamento II – V – I maior, porém para encadear acordes menores neste caso, IIm7(b5) – V7 – Im.

Visto que as escalas menores oferecem maior quantidade de escalas modais, verifica-se um número maior de opções de escalas para o II e I grau no tom menor. Sendo assim parece-nos relevante ver passo a passo cada um dos exemplos elaborado pelo o autor.

Na seção 2.1 deste capítulo, o autor sugere além da escala lócria para o IIm7(b5), a escala lócria com nona maior (9) para serem utilizadas neste mesmo contexto. Outro ponto relevante para verificarmos esta seção, é a possibilidade do emprego da escala diminuta para o IIm7(b5) no tom menor. O autor utiliza a escala de Ab° partindo da nota D para o acorde de Dm7(b5) estabelecendo novamente a relação de terças menores entre os acordes e as escalas diminutas. Para o V grau, o autor utiliza as mesmas escalas empregadas no tom maior com exceção da escala mixolidia. Para o I grau além da escala menor natural para

resolução, o autor emprega a escala dórica que comumente é empregada no II grau da tonalidade maior e também para o I grau, Faria emprega a escala menor melódica. Estabelecendo uma comparação entre o primeiro grau entre as resoluções para acorde maior e menor o autor sugere sempre outro modo opcional no caso o modo lídio para o I grau maior e o modo dórico para o I grau menor.



Fig. 68. Quadro geral de opções de escalas para Dm7(b5) – V7 – Im.

Na seção 2.2 deste capítulo, o autor aborda as opções de escalas pentatônicas para cada grau da tonalidade menor. Para o acorde de Dm7(b5) o autor sugere como primeira opção, a escala pentatônica de Bb7. Neste caso, a própria nota Bb aparece como única nota de tensão sendo esta a décima terceira menor (b13). A segunda escala sugerida por Faria é a de Gm pentatônica. Esta sugere além da nota Bb (b13) como nota de tensão contempla a nota G sendo esta a décima primeira (11). A terceira e última escala empregada sobre o acorde de Dm7(b5) é a de C7 pentatônica contemplando as tensões supracitadas e também a nota E bequadro, mesma nota presente na escala líria com nona maior (9).

Para o acorde de G7, o autor utiliza como primeira opção de escala a pentatônica de Db7. Esta oferece as seguintes notas de tensão entre elas, a quinta diminuta (b5), décima terceira menor (b13). A escala seguinte é a de Eb7 pentatônica. As mesmas notas de tensão

utilizadas na escala anterior são empregadas nesta diferenciando-se apenas pela nota Bb que, na escala anterior, apresenta-se como B natural. A última escala pentatônica utilizada no contexto de G7 é a de Db pentatônica diferenciando-se da primeira, Db7 apenas pela nota Bb.

No acorde de I grau Cm, a primeira escala empregada é a de C pentatônica menor sendo esta a escala direta do acorde oferecendo a nota F como nota de tensão assumindo o papel de décima primeira (11). Já a segunda, é a de G pentatônica menor oferecendo além da décima primeira (11) como nota de tensão a nota D aparece como nona maior (9) neste contexto. A terceira escala é a de G7 pentatônica oferecendo as mesmas notas de tensão da escala anterior além de contemplar as notas A e B naturais sendo estas oriundas da escala menor melódica no contexto de Dó menor. A quarta escala é a de D pentatônica menor e esta fornece as mesmas notas de tensão fornecidas pela escala de Gm pentatônica. Parece-nos relevante ressaltar que apesar de algumas escalas pentatônicas sugerirem as mesmas notas de tensão, a localização destas tensões podem estar no princípio, meio ou fim da escala.

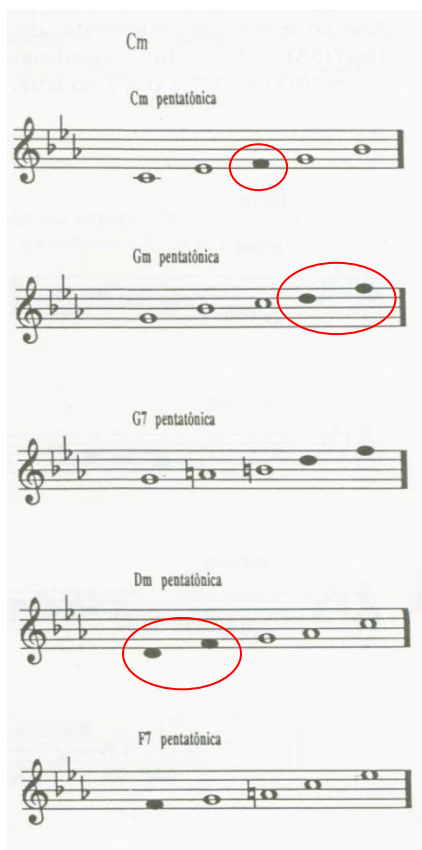


Fig. 69. Exemplo de posicionamento das notas de tensão em escalas pentatônicas.

Finalizando esta subseção, o autor emprega no contexto de Cm a escala de F7 pentatônica sendo que esta oferece a décima primeira (11) como nota de tensão.

Na seção 2.3 deste capítulo, o autor fornece opções de arpejos envolvendo quatro sons (tétrades) para o encadeamento IIm7(b5) – V7 – Im. Para o II grau o autor oferece dois contextos. O primeiro, arpejos disponíveis oriundos da escala lócria e o segundo os arpejos originados pela escala lócria com nona maior (9).

Para a escala lócria o primeiro arpejo sugerido pelo autor é o de Gm7. Neste contexto as notas de tensão disponíveis são a décima primeira (11) e décima terceira menor (b13) respectivamente. Bb7 é a segunda opção de arpejo fornecendo apenas a nota Bb (b13) como nota de tensão. O último é o arpejo de Dm7(b5) sendo este um arpejo direto do acorde. Os outros arpejos sugeridos pelo autor são oriundos da escala lócria com nona maior. A primeira opção sugerida pelo autor nesse contexto é o arpejo de Fm7M sendo que a nota E natural é a nona maior da escala lócria. O segundo arpejo é o de A7M(#5) com duas notas de tensão sendo estas E bequadro e G, (9) e (11) respectivamente. O arpejo seguinte é o de C7 fornecendo três notas de tensão, E bequadro, G e Bb (9), (11) e (b13) respectivamente. Finalizando as opções de arpejos no contexto da escala lócria com a nona maior o autor sugere as mesmas notas do arpejo anterior, porém este é um arpejo direto do acorde.

No contexto de G7, sendo este o V grau do encadeamento em questão na tonalidade menor, o autor utiliza os mesmos procedimentos ocorridos na tonalidade maior na seção 1.3 deste capítulo.

Para o acorde de I grau, o autor sugere três tipos de contextos harmônicos para a construção de arpejos. São eles, o modo eólio, dórico e o contexto da escala menor melódica.

No contexto do modo eólio, o autor sugere como uma das opções, o arpejo de Cm7. O segundo arpejo é o de Eb7M que oferece a nota e tensão D sendo esta a nona maior (9) de Cm. A terceira e última opção no contexto eólio é o arpejo de Gm7 que oferece duas notas de tensão sendo elas as notas D (9) e F (11).

No contexto do modo dórico, o autor sugere o arpejo de Bb7M com duas notas de tensão disponíveis sendo elas a nona maior (9) e décima primeira (11) para ser tocado sobre o acorde de Cm. A próxima opção é o arpejo de Dm7 com as mesmas notas de tensão do

arpejo anterior, porém iniciado pela nota D. O arpejo seguinte é o de F7 com a nota F (11) disponível e finalizando o arpejo de Am7(b5) sem nenhuma nota de tensão.

O contexto harmônico de C menor melódica oferece quatro opções de arpejos sugeridos pelo autor. O arpejo de Cm7M aparece como opção direta do acorde diferenciando-se do contexto eólio pela nota B bequadro. Outra opção é o arpejo de Eb7M(#5) com a nota D (9) como nota de tensão disponível. Outra opção é o acorde de G7 sobre o acorde de Cm com duas notas de tensão disponíveis sendo elas nona (9) e décima primeira (11). Finalizando esta seção de superposição de arpejos com quatro sons, o autor sugere o arpejo de Bm7(b5) sobre o acorde de Cm sendo que as notas D e F, presentes neste arpejo, são notas de tensão disponíveis.

The diagram illustrates various chord voicings and arpeggios for Dm7(b5) and G7 in C minor. It is organized into a grid with three rows and three columns. Each cell contains a staff with notes and chord symbols.

- Row 1:**
 - Dm7(b5):** D locrio, m7, 7, m7(b5)
 - G7:** G mixolidio b9,b13, 7M(#5), 7, °
 - Cm:** C eolio, m7, 7M, m7
- Row 2:**
 - D locrio 9M:** m(7M), 7M(#5), 7, m7(b5)
 - G alterado:** m7(b5), m(7M), m7, 7M(#5), 7, 7, m7(b5)
 - C dorico:** 7M, m7, 7, m7(b5)
- Row 3:**
 - Ab diminuta:** °, 7, °, 7, °
 - C menor melódica:** m(7M), 7M(#5), 7, m7(b5)
- Bottom Staff:** G tons inteiros, 7(#5), 7(#5), 7(#5), 7(#5), 7(#5), 7(#5)

Fig. 70. Quadro geral de arpejos (tétrades) para IIm7(b5) – V7 – Im.

A próxima seção, 2.4, aborda o emprego das tríades na progressão IIm7(b5) – V7 – Im seguindo o mesmo padrão da seção 1.4 deste capítulo.

Para o acorde de Dm7(b5) o autor contempla os mesmos contextos tratados na seção anterior utilizando as escala lócria e lócria com nona maior (9) para gerar as tríades de cada contexto.

No contexto de D lócrio, são quatro o número de arpejos com três sons sugeridos pelo autor. O primeiro a ser executado sobre o acorde de Dm7(b5) é o arpejo de Gm sendo que este fornece duas notas de tensão. As notas G (11) e Bb (b13) décima primeira e décima terceira menor respectivamente. O arpejo seguinte é o de Bb e fornece a nota de tensão Bb sendo esta a décima terceira menor (b13). Os arpejos de D° e Fm quando unificados, geram o arpejo de Dm7(b5) que constitui as mesmas notas do próprio arpejo de Dm7(b5).

O contexto harmônico seguinte é o da escala lócria com nona maior. O primeiro arpejo sugerido por Faria neste contexto é o de A aumentado com a nota de tensão E bequadro sendo esta a nona maior (9) de Dm7(b5). O arpejo seguinte empregado sobre o mesmo acorde IIm7(b5) é o de C maior com duas notas de tensão disponíveis E bequadro e G, sendo estas nona maior e décima primeira respectivamente. O último arpejo é o de E° sendo que este oferece todas as notas de tensão (9), (11) e (b13).

Para o acorde de G7 o autor sugere quatro contextos harmônicos de onde serão gerados os possíveis arpejos a serem empregados no referido acorde. O primeiro contexto harmônico é o da escala menor harmônica. Nesta situação a escala gerada é a mixolídia ($\begin{smallmatrix} b9 \\ b13 \end{smallmatrix}$). A primeira tríade é a de Eb aumentada. A fundamental desta gera a nota de tensão (b13) ao ser empregada sobre o acorde de G7. As tríades subsequentes somadas geram as notas do acorde de G7. Por fim, o último arpejo empregado sobre o V grau é o de D° gerando a nona menor como nota de tensão. Os arpejos de três sons gerados pela escala alterada são os mesmos da seção anterior diferenciando-se apenas pela quantidade de notas que estruturam o arpejo não sendo necessário repetir o processo. Para a escala de Ab° a supressão de uma nota fez com que o número de arpejos disponíveis diminuísse de seis para três arpejos, porém o processo é o mesmo. Para a escala de G tons inteiros, a diminuição de arpejos ocorre semelhante à escala de Ab° quando suprime-se uma nota para estruturar os arpejos de três sons.

Para o acorde de primeiro grau, o autor sugere quatro opções de campos harmônicos para elaboração dos arpejos sendo eles C eólio, C dórico e C menor melódico.

No primeiro campo sugerido pelo autor, C eólio, Faria sugere quatro arpejos de três sons. O primeiro, Cm, é arpejo direto do acorde. O segundo, Eb é relativo. O terceiro, Gm agrega ao acorde a nota D, nona maior (9) como nota de tensão. O quarto e último, Bb inclui além da nota D a nota F sendo ela a décima primeira (11). O segundo campo sugerido pelo autor é o campo harmônico dórico. Tornando a nota A bequadro, os arpejos gerados são Dm com as notas de tensão D e F, o arpejo de F com a própria fundamental deste arpejo como nota de tensão e o arpejo de A°.

Por fim, ultimo campo sugerido pelo autor é o de C menor melódico que gera três arpejos de três sons. O primeiro E aumentado, o segundo G maior com a nota de tensão D e o terceiro B° com as notas de tensão D e F.

The diagram illustrates various triad options for Dm7(b5) and G7, organized into a grid. The columns represent the target chords: Dm7(b5) and G7. The rows represent different harmonic fields: Dólio, Dórico, and Menor Melódico. Each cell contains a staff with notes and chord symbols.

Field	Dm7(b5)	G7	Cm
Dólio	D dório m M ° m	G mixolidio b9,b13 + M ° °	C eólio m M m M
Dórico	D dório 9M + M °	G alterado ° m m + M M °	C dórico m M °
Menor Melódico		Ab diminuta ° M M	C menor melódico + M °
		G tons inteiros + + + +	

Fig. 71. Quadro geral de opções de arpejos (tríades) para IIm7(b5) – V7 – Im.

Parece-nos relevante apontar que o recurso de superposição de arpejos é extremamente rico no que se refere à estruturação motívica de arpejos e escalas. Esses processos serão abordados na seção subsequente.

Na seção 2.5 deste capítulo, o autor apresenta uma série de arpejos contextualizados contemplando todo o conteúdo abordado desde a primeira seção. Utilizaremos alguns exemplos como ilustração.

Na frase 45, o autor estabelece um encadeamento na tonalidade menor e utiliza o “mesmo motivo melódico transposto uma terça menor do primeiro para o segundo acorde, e uma terça maior do segundo para o terceiro acorde” (FARIA, 1991, p. 81). Vale ressaltar que o autor emprega constantemente os termos da composição no campo da improvisação, fazendo com que esses dois universos fiquem mais próximos. Parece-nos importante ilustrar que o autor emprega arpejos da mesma família em acordes de famílias diferentes.

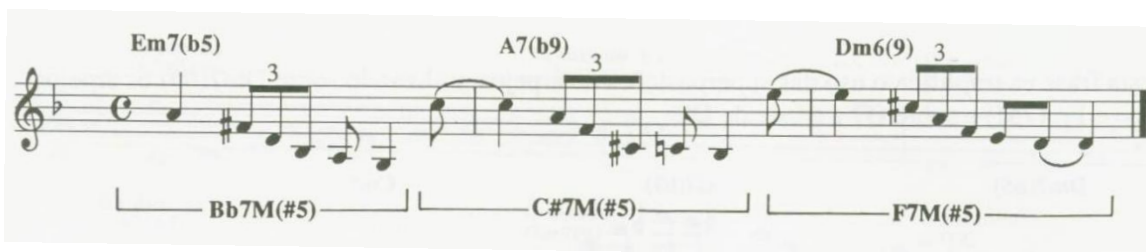


Fig. 72. Frase 45. Fonte. A Arte da Improvisação.

A frase 48 ilustra a alternância de arpejos das tríades de Ab e F sobre o acorde de D7.



Fig. 73. Frase 48. Fonte. A Arte da Improvisação.

Na seção três deste capítulo, Faria propõem três progressões englobando todas as escalas contempladas no livro exceto as pentatônicas. Pelo fato deste capítulo ter tratado de um encadeamento muito comum na música popular brasileira e norte americana, sendo este o II – V – I para tom maior e menor, as formas musicais propostas por Faria neste capítulo contemplam várias passagens contendo este encadeamento. Vale ressaltar que o autor utiliza na progressão 14 a forma musical e a progressão harmônica da música Garota de Ipanema do autor Antônio Carlo Jobim. A seguir, a progressão 14 proposta pelo autor e em seguida a música Garota de Ipanema.

Progressão 14: Bossa Nova

Nesta progressão podemos praticar a improvisação sobre cadências características da Bossa Nova.

The image displays musical notation for Progressão 14: Bossa Nova, organized into eight horizontal sections. Each section consists of a staff with notes and rests, and a label above it. The labels include scale names and chord symbols. The sections are as follows:

- Section 1: F iônico. F7M and G lídio b7. G7(#11)
- Section 2: G dórico. Gm7 and C mixolídio. C7(9)
- Section 3: F lídio. F7M (labeled 1) and Gb lídio b7. Gb(#11) (labeled 2), followed by F lídio. F7M (labeled 2)
- Section 4: F# lídio. F#7M
- Section 5: F# dórico. F#m7, B lídio b7. B7(9), and F# dórico. F#m7
- Section 6: D lídio b7. D7(9)
- Section 7: G dórico. Gm7 and Eb lídio b7. Eb7(9)

Fig. 74. Progressão 14. Página 1. Fonte. A Arte da Improvisação.

The image displays five systems of musical notation for a progression in G major. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a chord chart above it. The systems are as follows:

- System 1:** Chords: A dórico (Am7), Eb dim. (D7(b9)).
- System 2:** Chords: G dórico (Gm7), Db dim. (C7(b9)), F lídio (F7M).
- System 3:** Chord: G lídio b7. (G7(#11)).
- System 4:** Chords: G dórico (Gm7), Db dim. (C7(b9)), F lídio (F7M).
- System 5:** Chords: Gb lídio b7. (Gb7(#11)), F lídio (F7M(#11)).

Each system includes a melodic line with notes and accidentals corresponding to the chords. Some systems include a double bar line with a repeat sign (//).

Fig. 75. Progressão 14. Página 2. Fonte. A Arte da Improvisação

THE GIRL FROM IPANEMA - JOBIM

171.

1. JOSSA) Fmaj7

6-7 Gb7 1. Fmaj7 Gb7

2. Fmaj7 Gbmaj7

B7 F#-7

D7 G-7

Eb7 A-7 D7 b9

G-7 C b9 Fmaj7

G7 G-7 Gb7

Fmaj7 (Gb7)

ANTONIO CARLOS JOBIM - "GETZ/GILBERTO" "The Composer of DESAFINADO, PIA"

Fig. 76. Música Garota de Ipanema. Fonte. The Real Book.

A terceira e última progressão é a mesma utilizada na composição Beijo Partido do compositor Toninho Horta.

The musical score consists of ten staves, each with a series of chords and mode names written above the notes. The chords and modes are as follows:

- Staff 1: E dórico (Em7(9)), Amix (A₄⁷), G lídio (G7M(#11)), F# alterado (F#7(b5))
- Staff 2: B alterado (B7(b5)), E dórico (Em7(9)), G# loc 9M (G#m7(b5)), C# alt. (C#7(b9))
- Staff 3: F# mixolídio (F#₄⁷), C# mix. (C#₄⁷), C mix. (C₄), B¹ mixolídio (B₄⁷)
- Staff 4: Bb líd b7. (Bb7(13)), A mix. (A7(13)), D líd #5. (D7M(#5)), D líd. (D6)
- Staff 5: C líd. (C₉^o), B alt. (B7(b5)), B² mixolídio (B₄⁷)
- Staff 6: G# mix. (G#₄⁷), F# mix. (F#₄⁷), B lídio. (B₉^o), F# iônico. (F#(9)/A#)
- Staff 7: G# dórico. (G#m7), E dórico. (Em7(9)), Bb diminuta. (A7(b9, 13))
- Staff 8: E dórico. (Em7(9)), A lídio. (A7M/6), E dórico. (Em7(9))
- Staff 9: Bb diminuta. (A7(b9, 13)), E dórico. (Em7(9)), A lídio. (A7M/6)

Fig. 77. Progressão 15. Fonte. A Arte da Improvisação.

introdução

Ab(add9)/C Ab(#11)/C Ab(add9)/C Ab(#11)/C

voz

Em7(11) A₄⁷(9) G7M(#11) F#7(b5)

B7(b5) Em7(9) G#m7(b5) C#7(b9) F#₄⁷(13)

C#₄⁷(13) C₄⁷(13) B₄⁷(13) Bb7(13) A7(13)

D7M(#5) D7M(6) C₉⁶(#11) B7(b₅) Em7(11)

A₄⁷(9) G7M(#11) F#7(b5) B7(b5) E7M(^{#9}/_{#11}) Em7(11)

G#m7(b5) C#7(b9) F#₄⁷(13) C#₄⁷(13) C₄⁷(13)

The musical score is written in 4/4 time. The guitar part consists of seven staves of chords, many with triplet markings. The vocal line is on the second staff, starting with a triplet and followed by several phrases with triplet markings. The piece concludes with a final triplet on the seventh staff.

Fig. 78. Música Beijo Partido. Fonte. Songbook 4, p. 53.

The musical score for "Beijo Partido" is presented in four staves of guitar notation. The first staff contains the following chords and melodic lines: $B_4^7(13)$, $G\#_4^7(13)$, $F\#_4^7(13)$, B_9^6 , $F\#_9^6/A\#$, and $G\#m7(9)$. The second staff features $Em7(11)$, $A7(\#11)_{13}^{b9}$, $Em7(11)$, and $A7M(6)$. The third staff, marked "(vocalise)", includes $Em7(9)$, $A7(\#11)_{13}^{b9}$, and $Em7(11)$. The fourth staff begins with $A7M(6)$ and ends with a "fade out" instruction.

Fig. 79. Música Beijo Partido. Fonte. Songbook 4. p. 54

No capítulo 6, Faria segue a mesma linha dos capítulos anteriores através da exposição de exemplos de solos escritos, porém estes não se resumem a dois ou quatro compassos conforme o autor ilustrou em capítulos anteriores. Os solos deste capítulo foram elaborados sobre uma forma musical completa com o objetivo de “exemplificar o uso dos conceitos apresentados neste livro” (FARIA, 1991, p. 87). Ainda, segundo o autor, “os solos poderão ajudá-lo a colocar em prática o material aprendido, dando exemplos de como conectar uma frase a outra, melodicamente, fazendo uso das escalas dos acordes e das superposições de arpejos” (FARIA, 1991, p. 87). Ao todo, são cinco o número de solos compostos pelo autor que, em cada um, faz um uma análise levantando os pontos mais relevantes de cada improviso. Utilizaremos apenas o primeiro solo para uma análise mais pormenorizada sobre a ótica do autor visto que, os demais solos, seguem o mesmo padrão de análise entre eles, tipos de escalas e arpejos empregados nas progressões harmônicas.

No primeiro solo, Faria utiliza a estrutura de Blue Bossa, música composta por Kenny Dorham. A seguir, exemplo do Solo 1 de Nelson Faria sobre a forma da música Blue Bossa.

Fig. 80. Exemplo do Solo 1. Fonte: A Arte de Improvisação.

A progressão está na tonalidade de Dó menor. Nos compassos 5 e 6 a frase IIIm7(b5) – V7 – Im é construída sobre a escala de Ab diminuta. Este exemplo pode ser encontrado na tonalidade de Sol menor no capítulo 4 do método na página 59, frase 19.

Fig. 81. Frase sobre a escala de Ab diminuta.

Nos compassos 9, 10 e 11, Faria estrutura uma frase contemplando notas de aproximação cromática. Este assunto é contemplado no capítulo 4, entre as páginas 63 e 65.

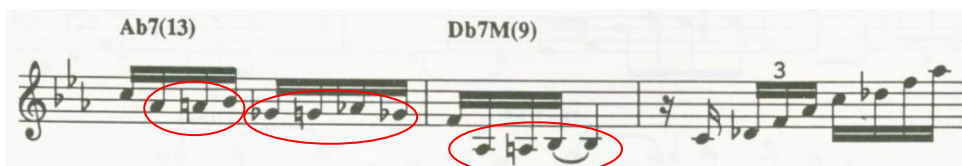


Fig. 82. Frase com notas de aproximação cromática.

Nos compassos 12 e 13 podemos verificar no primeiro tempo de cada compasso a transposição de um mesmo motivo uma terça menor acima sobre a cadência IIm7(b5) – V7 – Im .



Fig. 83. Exemplo de motivo com a distância de uma terça menor.

Finalizando, o autor emprega no compasso 15, arpejos de três sons sendo eles G e Db, executados de forma intercalada sobre o acorde de G7(b9) contemplado a relação entre V e subV7. Esse mesmo exemplo pode ser verificado na página 59, frase 20.

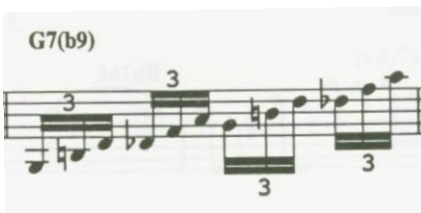


Fig. 84. Exemplos de arpejos de G e Db intercalados.

A partir da análise do método pudemos perceber que o autor conduz os processos de improvisação partindo de macroestruturas harmônicas denominadas centros tonais com o objetivo de induzir o músico a transitar pelas tonalidades sejam elas maiores ou menores ou ainda as variações que os campos harmônicos menores permitem. Em seguida o autor passa a focar na escala do acorde mirando-se em acordes que geram escalas específicas. A partir das progressões $IIm7(b5) - V7 - Im$ e $IIm7 - V7 - I$ o autor ilustra as possíveis escalas para cada um dos graus do encadeamento explorando diversas possibilidades sonoras com base nas notas das escalas que são comuns em cada acorde. Pôde-se verificar que o conteúdo é atrelado a exemplos de frases elaborados pelo autor que, em sequência nos fornece progressões harmônicas para que o músico possa improvisar utilizando como recurso o *play along*. Podemos concluir que ao longo de todo o método, Faria procura instruir, contextualizar, relacionar e o principal, motivar o músico a criar os seus próprios improvisos a partir das bases elaboradas pelo autor. Vale ressaltar que todo esse processo ocorreu em 1991, período este que não havia praticamente nada escrito para instruir o músico popular.

Conclusão

Dentre as diversas questões abordadas, esta pesquisa procurou ilustrar a lacuna existente no ensino sistematizado da improvisação no campo da música popular brasileira. A base deste trabalho se pautou na história da improvisação da música erudita da Europa ocidental que elucidou de forma clara e concisa o declínio desta prática ao longo dos séculos e até mesmo o seu repúdio no apogeu do seu declínio. Paralelamente, este trabalho procurou estabelecer relações entre o apogeu deste declínio ocorrido em meados dos anos 1840 com a implementação do curso superior de música no Brasil em 1848 na UFRJ onde o modelo de escola implementado tinha como base o ensino praticado no Conservatório de Paris. Constatou-se a importação de diversas matérias para estruturar a grade curricular da época tanto na UFRJ, quanto em outras Universidades, exceto a importação da prática e o ensino sistematizado da improvisação. Apesar de esta pesquisa tratar de um método voltado para a música popular, as relações teóricas são as mesmas da chamada música erudita e o que se buscou foi ilustrar a negligência por parte das academias com relação à prática da improvisação. Tal negligência contribuiu para interpretações errôneas com relação à prática da improvisação tanto por parte do senso comum quanto de músicos amadores ou profissionais conforme exposto no capítulo 1 deste trabalho. A negligência foi mais um dado em relação à problemática – e praticamente inexistente – formação do músico popular brasileiro. O músico tinha a formação erudita ou era autodidata. Este mesmo músico formado pela academia ou não tendo formação atuava em escolas livres de música sendo que estas contemplavam o ensino da música popular, porém pelo fato do ensino sistematizado da improvisação inexistir na época em que o método foi publicado, o ensino da improvisação ocorria de forma nebulosa e obscura. Esta pesquisa buscou ilustrar também como existem pontos tangentes em relação à composição no que se refere à concepção das ideias musicais. Ilustrou como se dá o processo de improvisação na música popular bem como os processos teóricos que a englobam. Buscou-se nesta pesquisa fazer uma análise detalhada do método em questão, evidenciando os processos pedagógicos por Faria.

Sobre os resultados do questionário, dos 127 (cento e vinte sete) músicos envolvidos, 81 (oitenta e um) deram o retorno com as respostas. Com base na primeira pergunta, pudemos perceber que o método A Arte da Improvisação teve grande repercussão atingindo quase todo território brasileiro. Sua expressividade pode ser considerável uma vez que 35% dos participantes o tiveram como a primeira referência e 78% receberam indicações para iniciar seus estudos no campo improvisação. Confirma-se também a existência da ideia de que a habilidade de improvisar é algo considerada como um “dom” inato do músico, sendo este dado fornecido exclusivamente por músicos atuantes, entre eles Menescal que, quando iniciou os seus estudos, imaginava que a capacidade de improvisar era um “dom” para poucos. Nesta questão desconsiderou-se os não músicos e o senso comum. Sobre a forma assistemática de se improvisar antes de conhecer o método A Arte da Improvisação ou qualquer outro método, 62% responderam que os seus processos de davam de forma assistemática. Para reforçar o dado anterior constata-se com 70% das respostas, que os processos de improvisação no meio musical do qual os participantes faziam ou fazem parte se davam de forma assistemática. Associado a essa questão, temos os dados de Guest, sustentando que a música popular, sua prática instrumental e seus complementos como harmonia e improvisação, por exemplo, não era ensinada, mas aprendida pela prática, numa base inteiramente empírica e os dados de Menescal que garante que João Donato, Johny Alf, Oscar Castro Neves, Luiz Carlos Vinhas, Tenório Júnior e tantos outros, eram puramente intuitivos nas suas improvisações. Com o resultado de 95%, parece-nos notório com base na questão de número 7, a eficácia do método em tornar mais claro, a compreensão sobre os processos de improvisação na música popular. Com relação à integração às outras áreas da música tais como análise, harmonia, arranjo e composição pode-se perceber que praticamente todos concordam que essa relação existe podendo-se inferir que são áreas amalgamadas de forma que uma complementa a outra. Associado a essa resposta, temos diversos autores que sustentam tal afirmação, entre eles Nettl, Bailey, Sarath, Nechmanovich, Moore. Tal informação se comprova com base na questão de número 14 onde 78% dos participantes acreditam que a prática da improvisação auxilia nos processos composicionais.

Com base na avaliação e cruzamento dos dados obtidos através do questionário e dos depoimentos, os resultados obtidos confirmaram a hipótese deste mestrando de que o método elaborado por Faria teve e continua a ter papel de relevo na pedagogia da música popular no Brasil.

Referências bibliográficas

ALBINO, C. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete.** [s.l.] UNESP, 2009.

ALTERHAUG, B. Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication. **Studia Musicologica Norvegica**, v. 30, p. 97–118, 2004.

APEL, W. **Harvard Dictionary of Music.** Second ed. Massachusetts: The belknap press of Harvard University press Cambridge, 1969. p. 951

BAILEY, D. **Improvisation: Its Nature and Practice in Music.** Ashborune: Perseus Books Group, 1993. p. 146

BERLINER, P. F. **Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation.** Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 904

BLUM, S. Recognizing Improvisation. In: NETTL, B.; RUSSEL, M. (Eds.). . **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation Chicago Studies in Ethnomusicology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 27–45.

BRUNO NETTL, ET AL. **Improvisation.** Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738>>. Acesso em: 13 set. 2013.

CHILDS, B. et al. Forum: Improvisation. **Perspectives of New Music**, v. 21, n. 1, p. 26–111, 1982.

DAUELSBERG, C. **A importância da improvisação na formação musical do intérprete.** [s.l.] UFRJ, 2001.

DOERFFER, F. O. Again : Figured Bass as Improvisation. **Acta Musicologica**, v. 41, p. 236–238, 1969.

FARIA, N. **A Arte da Improvisação.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. p. 94

FARROKHI, F.; MAHMOUDI-HAMIDABAD, A. Rethinking Convenience Sampling: Defining Quality Criteria. **Theory and Practice in Language Studies**, v. 2, n. 4, p. 784–792, 1 abr. 2012.

FEISST, S. M. John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship. In: SOLIS, G.; NETTL, B. (Eds.). . **Musical Improvisation: Art, Education, and Society.** Chicago: University of Illinois Press, 2009. p. 38–51.

FREIRE, S.; BELÉM, A.; MIRANDA, R. **Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte**. [s.l.] UFMG, 2006. p. 112

GRIFFITHS, P. **Improvisation/ §II: Western art music/ 6. The 20th century**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>>. Acesso em: 19 dez. 2013.

GUEST, I. **Ian Guest**. Disponível em: <<http://ianguest.com.br/br/>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

HANSELL, S. H. The Cadence in 18th-Century Recitative. **The Musical Quarterly**, v. 54, n. 2, p. 228–248, 1968.

HORSLEY, I. **Improvisation, §II: Western art music/ 2. History to 1600**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>>. Acesso em: 22 out. 2013.

KERNFELD, B. **Outside**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J341500>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

KOELLREUTTER, H. J. **Harmonia Funcional**. 3. ed. São Paulo: Ricordi Do Brasil, 1978. p. 73

LARSON, S. Composition versus Improvisation? **Journal of Music Theory**, v. 49, n. 2, p. 241–275, 2005.

LEVIN, R. D. **Improvisation, §II: Western art music / 4. The Classical period / (i) Instrumental music**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

LEVINE, M. **The jazz theory book**. Petaluma, CA: Sher Music CO, 1995. p. 522

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 550

MARTINS, R. Educação musical: Uma síntese histórica como preâmbulo para uma idéia de educação musical no Brasil do século XX. **Associação brasileira de educação musical**, v. 1, p. 6–11, 1992.

MED, B. **Teoria da música**. 4^a. ed. [s.l.] MusiMed, 1996. p. 420

MENESCAL, R. **Biografia | Roberto Menescal**. Disponível em: <http://www.robertomenescal.com.br/wpress/?page_id=104>. Acesso em: 23 fev. 2014.

MENEZES, J. M. A. DE. **Creative process in free improvisation**. [s.l.] University of Sheffield, 2010.

MOORE, R. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 23, n. 1, p. 61–84, 1 jun. 1992a.

MOORE, R. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. **Croatian Musicological Society**, v. 23, n. 1, p. 61–84, 1 jun. 1992b.

MURPHY, P. J. Beyond the improvisation class: Learning to improvise in a university jazz studies program. In: SOLIS, G.; NETTL, B. (Eds.). **Musical Improvisation: Art, Education, and Society**. Illinois: University of Illinois Press, 2009. p. 171–184.

NACHMANOVITCH, S. **Ser criativo**. [s.l.] Summus Editorial, 1993. p. 186

NETTL, B.; RUSSEL, M. **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation Chicago Studies in Ethnomusicology**. [s.l.] University of Chicago Press, 1998. p. 413

PAOLA, A. Q. DE; GONSALEZ, H. B. **Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história & arquitetura : em comemoração aos 150 anos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão, SR-5, 1998. p. 159

REQUIÃO, L. P. DE S. Associação Brasileira de Educação Musical. **Associação Brasileira de Educação Musical**, v. 7, n. 1, p. 59–67, set. 2002.

RINK, J. **Improvisation, §II: Western art music / 5. The 19th century / (i) Instrumental music**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>>. Acesso em: 22 out. 2013.

ROCHA, F. O. **A improvisação na música indeterminada: análise de três obras brasileiras para percussão**. [s.l.] UFMG, 2001.

SADIE, S. (ED.). **Dicionário grove de música**. [s.l.] Jorge Zahar, 1994. p. 1048

SARATH, E. A new look at improvisation. **Journal of Music Theory**, v. 40, n. 1, p. 1–38, 1996.

Significado de Improvisar, dicionário de português. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/improvisar>>. Acesso em: 6 set. 2013.

SILVA, E. DA; MENEZES, E. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3. ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001. p. 121

SLOBODA, J. A. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música.** [s.l.] EDUEL, 2008. p. 384

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto.** 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. p. 237

TIRRO, F. Constructive Elements in Jazz Improvisation. **Journal of the American Musicological Society**, v. 27, n. 2, p. 285–305, 1974.

WITMER, R.; KERNFELD, B. **Fake book.** Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J144800>>. Acesso em: 7 maio. 2013.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepcao, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 125

Anexos

1. Questionário

Foi feito um levantamento de músicos que utilizaram o livro A Arte da Improvisação. O contato foi feito através de convite por e-mail e redes sociais. A partir de cada músico contactado, o mestrando solicitava o contato de outro músico e assim foi se estabelecendo a amostragem para esta pesquisa. Do levantamento feito, conseguiu-se 127 (cento e vinte e sete) músicos para participar desta pesquisa. O questionário foi enviado através do Google Docs.

O questionário enviado foi o seguinte:

Questionário sobre o livro A Arte da Improvisação de Nelson Faria - final

Até a década de 1990 os processos de improvisação musical no campo da música popular brasileira ocorriam predominantemente de forma intuitiva e/ou assistemática. Diante deste cenário, Nelson Faria publicou o primeiro livro sobre o assunto no Brasil mudando o conceito de improvisação vigente na época. Mais de vinte anos após a sua publicação, A Arte da Improvisação continua sendo uma referência para músicos, profissionais, amadores, populares e eruditos. Busca-se nesta pesquisa investigar quais foram os reflexos e contribuições que este livro exerceu nos processos de improvisação de músicos que a ele tiveram acesso, analisar os processos de improvisação sistematizados pelo autor, bem como relacionar o declínio desta prática ocorrido na Europa Ocidental com a realidade das Universidades brasileiras.

*Obrigatório

1. Termo de consentimento livre e esclarecido - TCLE *

Você está sendo convidado a participar da pesquisa: "A Arte da Improvisação" de Nelson Faria: Influências na pedagogia da música popular brasileira. Este estudo é um projeto de pesquisa do Mestrando Felipe Boabaid Guerzoni, Telefone: 9128-4950 e 3296-6743, Endereço: Rua Itotoró, 15 Bairro Padre Eustáquio, CEP: 30720-450 Belo Horizonte - MG. Endereço eletrônico guerzoni78@gmail.com e do Prof. Dr Oiliam José Lanna, Endereço: Rua Costa Monteiro, 316, Ap. 601, Floresta, CEP 31030-480. Belo Horizonte - MG, Telefone: (31) 3461-5133 e 8526-5133. Endereço eletrônico: oiliamlanna@musica.ufmg.br. O objetivo desta pesquisa é investigar a influência que o método a Arte da Improvisação exerceu em músicos que a ele tiveram acesso. A pesquisa se justifica, uma vez que na época em que o método foi publicado, os processos de improvisação musical no Brasil ocorriam de forma predominantemente intuitiva e assistemática. Sendo o primeiro método sobre o assunto a ser publicado no Brasil, trouxe várias contribuições para o músico popular que, até então, não tinha um conhecimento claro de como se davam os processos de improvisação, bem como as relações entre a improvisação e outras áreas da música tais como harmonia, análise, arranjo e composição. Mais de vinte anos após a sua publicação este método ainda é considerado como uma referência para o ensino e o aprendizado ao aprendizado da improvisação no Brasil. Eu, Felipe Boabaid Guerzoni, responsabilizo-me em manter o anonimato e a privacidade dos sujeitos da pesquisa e a confidencialidade e sigilo dos dados coletados a partir das respostas a um questionário que será proposto aos participantes. Os resultados dessa pesquisa poderão ser futuramente utilizados em publicações ou apresentações em congressos de pesquisa. Mesmo para futuras publicações garanto preservar a identidade de todos os participantes. Sua participação é essencial para a realização da pesquisa. Porém, tal participação é voluntária e não implicará em nenhum ônus, tampouco em nenhuma remuneração. Na eventualidade de ocorrerem dúvidas, entre em contato com os pesquisadores através dos telefones (31) 9128-4950 Felipe ou (31) 8526-5133 Oiliam. Você poderá se retirar da pesquisa a qualquer momento. Caso aceite participar desta pesquisa, solicito a sua confirmação assinalando a opção "SIM" abaixo e em seguida responda ao questionário. O termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) e o questionário serão enviados por e-mail e acessados a partir de um único link.

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

2. 1. Em que estado você mora? **Marcar apenas uma oval.*

- Acre
- Alagoas
- Amapá
- Amazonas
- Bahia
- Ceará
- Distrito Federal
- Espírito Santo
- Goiás
- Maranhão
- Mato Grosso
- Mato Grosso do Sul
- Minas Gerais
- Paraná
- Paraíba
- Pará
- Pernambuco
- Piauí
- Rio de Janeiro
- Rio Grande do Norte
- Rio Grande do Sul
- Rondônia
- Roraima
- Santa Catarina
- Sergipe
- São Paulo
- Tocantins

3. 2. Você utilizou o método A Arte da Improvisação? **Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não

4. 3. Você improvisa? **Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não

5. **4. Quando você iniciou os seus estudos de improvisação, o livro A Arte da Improvisação foi a sua primeira referência? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

6. **5. Você recebeu indicações para iniciar com este método, os seus estudos no campo da improvisação? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

7. **6. Antes de ter acesso ao método A Arte da Improvisação ou qualquer outro método sobre improvisação, você considerava a habilidade de improvisar como um “dom” inato do músico? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

8. **7. Antes de conhecer o método A Arte da Improvisação ou qualquer outro método sobre improvisação, você considerava que os seus processos de improvisação se davam de maneira sistemática ou assistemática? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sistemática
 Assistemática

9. **8. O método A Arte da Improvisação contribuiu de forma significativa para que a sua compreensão sobre os seus processos de improvisação se tornassem mais claros? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

10. **9. Antes da publicação do livro A Arte da Improvisação, o meio musical do qual você fazia parte bem como os seus colegas de trabalho na sua grande maioria exerciam a prática da improvisação predominantemente de forma assistemática? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

11. **10. O fato de ter que relacionar as escalas com as harmonias de forma sistemática o fez buscar mais informações de cunho harmônico e analítico para entender com maior profundidade essas relações? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

12. **11. A disciplina improvisação o ajudou no desenvolvimento de outras áreas da música tais como análise, harmonia, arranjo e composição? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

13. **12. O fato de ter tido acesso à prática sistematizada da improvisação contribuiu para a sua organização e disciplina do seu estudo? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

14. **13. Você é compositor? Se a resposta for sim, responda pergunta de número 14. Se a resposta for não, ignore a pergunta de número 14 e continue o questionário a partir da pergunta de número 15. ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

15. **14. A prática da improvisação o auxiliou no desenvolvimento na área da composição?**

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

16. **15. Você considera que o livro A Arte da Improvisação foi um marco no aprendizado desta habilidade no Brasil? ***

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

Powered by



1.1. Resultados do questionário – Gráficos

06/12/2014

Questionário sobre o livro A Arte da Improvisação de Nelson Faria - final - Formulários Google

 [Editar este formulário](#)

81 respostas

[Visualizar todas as respostas](#) [Publicar análise](#)

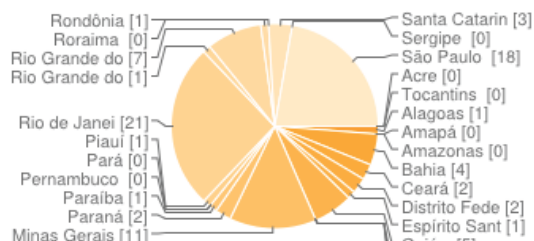
Resumo

Termo de consentimento livre e esclarecido - TCLE



Sim	81	100%
Não	0	0%

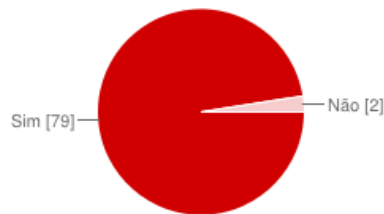
1. Em que estado você mora?



Acre	0	0%
Alagoas	1	1%
Amapá	0	0%
Amazonas	0	0%
Bahia	4	5%
Ceará	2	2%
Distrito Federal	2	2%
Espírito Santo	1	1%
Goiás	5	6%
Maranhão	0	0%
Mato Grosso	0	0%
Mato Grosso do Sul	0	0%
Minas Gerais	11	14%
Paraná	2	2%
Paraíba	1	1%

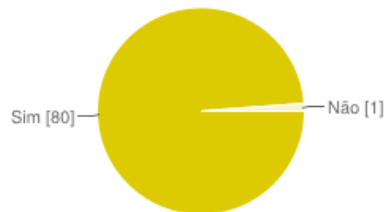
Pará	0	0%
Pernambuco	0	0%
Piauí	1	1%
Rio de Janeiro	21	26%
Rio Grande do Norte	1	1%
Rio Grande do Sul	7	9%
Rondônia	1	1%
Roraima	0	0%
Santa Catarina	3	4%
Sergipe	0	0%
São Paulo	18	22%
Tocantins	0	0%

2. Você utilizou o método A Arte da Improvisação?



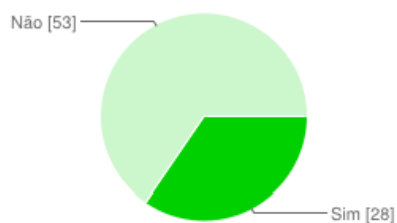
Sim	79	98%
Não	2	2%

3. Você improvisa?



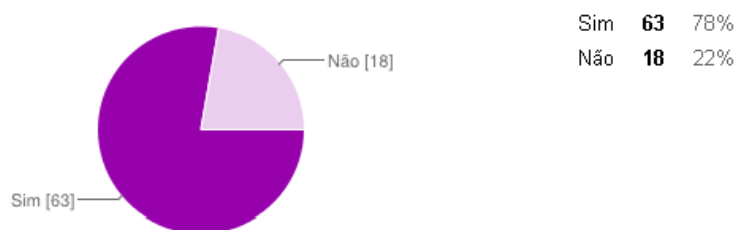
Sim	80	99%
Não	1	1%

4. Quando você iniciou os seus estudos de improvisação, o livro A Arte da Improvisação foi a sua primeira referência?

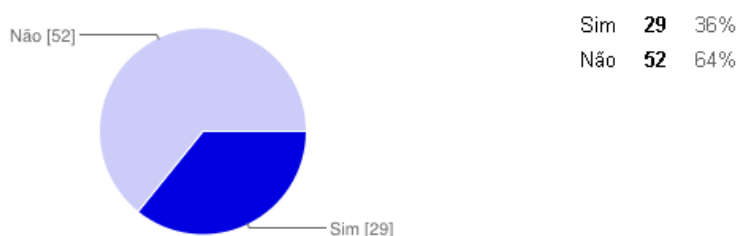


Sim	28	35%
Não	53	65%

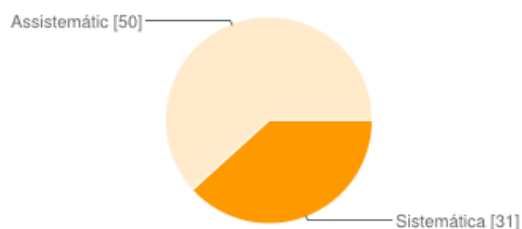
5. Você recebeu indicações para iniciar com este método, os seus estudos no campo da improvisação?



6. Antes de ter acesso ao método A Arte da Improvisação ou qualquer outro método sobre improvisação, você considerava a habilidade de improvisar como um "dom" inato do músico?

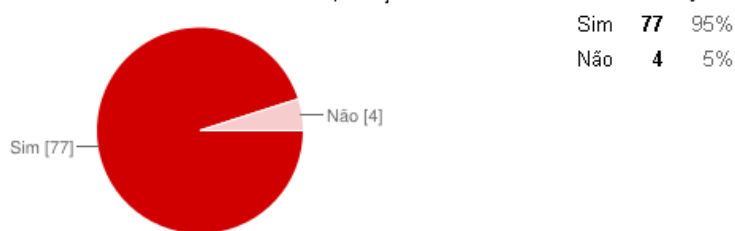


7. Antes de conhecer o método A Arte da Improvisação ou qualquer outro método sobre improvisação, você considerava que os seus processos de improvisação se davam de maneira sistemática ou assistemática?

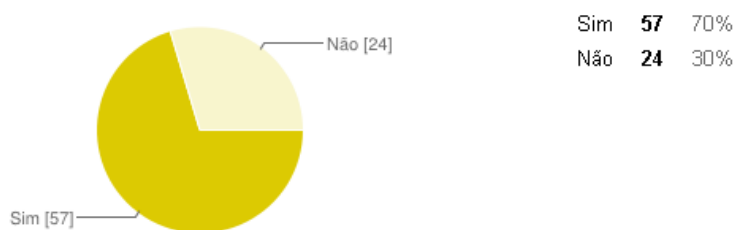


Sistemática	31	38%
Assistemática	50	62%

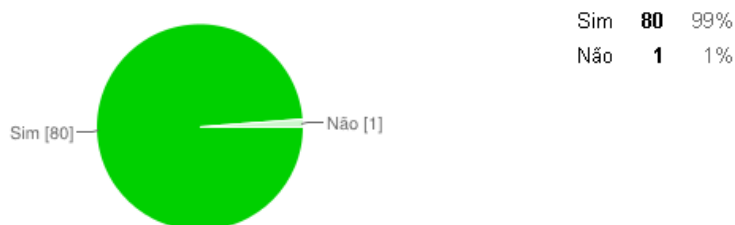
8. O método A Arte da Improvisação contribuiu de forma significativa para que a sua compreensão sobre os seus processos de improvisação se tornassem mais claros?



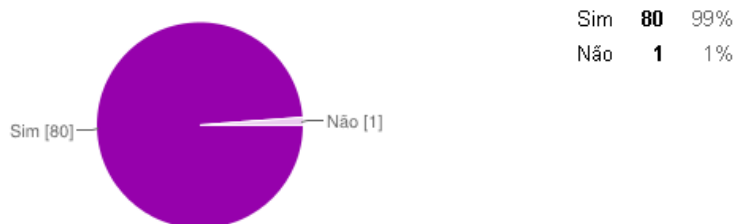
9. Antes da publicação do livro A Arte da Improvisação, o meio musical do qual você fazia parte bem com os seus colegas de trabalho na sua grande maioria exerciam a prática da improvisação predominantemente de forma assistemática?



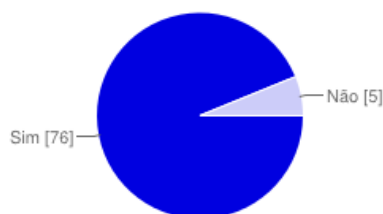
10. O fato de ter que relacionar as escalas com as harmonias de forma sistemática o fez buscar mais informações de cunho harmônico e analítico para entender com maior profundidade essas relações?



11. A disciplina improvisação o ajudou no desenvolvimento de outras áreas da música tais como o análise, harmonia, arranjo e composição?

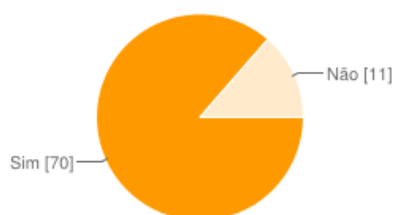


12. O fato de ter tido acesso à prática sistematizada da improvisação

contribuiu para a sua organização e disciplina do seu estudo?

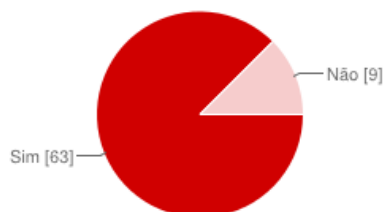
Sim **76** 94%
 Não **5** 6%

13. Você é compositor? Se a resposta for sim, responda pergunta de número 14. Se a resposta for não, ignore a pergunta de número 14 e continue o questionário a partir da pergunta de número 15.



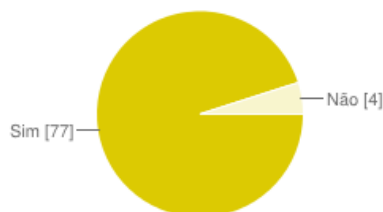
Sim **70** 86%
 Não **11** 14%

14. A prática da improvisação o auxiliou no desenvolvimento na área da composição?



Sim **63** 78%
 Não **9** 11%

15. Você considera que o livro A Arte da Improvisação foi um marco no aprendizado desta habilidade no Brasil?



Sim **77** 95%
 Não **4** 5%

Número de respostas diárias

06/12/2014

Questionário sobre o livro A Arte da Improvisação de Nelson Faria - final - Formulários Google



2. Depoimentos

2.1. Depoimento concedido por Ian Guest.

1. FG: Em que data você chegou ao Brasil? Como era visto a música popular e a prática da improvisação nesta época?

IG: Dia 12 de maio de 1957. A música popular, sua prática instrumental e seus complementos como harmonia e improvisação, por exemplo, não era ensinada, mas aprendida pela prática, numa base inteiramente empírica.

2. FG: A prática da improvisação era bem vista no meio acadêmico brasileiro? Se não, porque?

IG: A elitização da música no Brasil, enfatizada pela influência franco-italiana desde o século XIX, vinha se cuidando da música erudita e considerava a manifestação popular como prática de rua, incompatível com qualquer estudo acadêmico. Para minha surpresa, encontrava dois tipos de músicos, nitidamente distintos e separados entre si: “músico por ouvido”, e músico por estudo. Dizia-se e ainda é comum o comentário hoje, que o estudo e a música por leitura destituem o músico de criatividade (na Europa, um complementava o outro; aqui a vida é que leva o músico por um caminho ou por outro). A academia ignorava a popular, com exceção de pesquisas do folclore, até mesmo quando me formei na UFRJ em 1973.

FG: Se não, porque?

IG: O pragmatismo e a análise tomavam conta dos estudos e os conceitos precediam a atitude ou nunca chegavam a ela.

3. FG: Havia resistência por parte da academia com relação a esta prática? Se sim, porque?

IG: Num mundo cada vez mais baseado em conceitos, havia resistência ao empírico.

FG: Se sim, porque?

IG: A avaliação para a concessão de certificados e diplomas era mais prático e conveniente através de tarefas e questionários de ordem técnica e analítica. Avaliar o teor da criatividade seria subjetivo e comprometedor para os acadêmicos e ao sistema burocrático.

4. FG: O CIGAM é uma escola de música popular, onde o Nelson ministrou aulas de improvisação. Como se deu o contato? Como foi a receptividade dos alunos com relação a esta prática?

IG: O CIGAM visava passar o conhecimento da música como complemento da prática instrumental, daí o nome “aperfeiçoamento”. Arranjo, harmonia, improvisação entre outra, eram as áreas desse complemento. Nelson simplesmente se encaixava nesse contexto, por ensinar a ser músico, mais que ensinar simplesmente música. Concordamos em cortar os caminhos do labirinto da formação acadêmica. O resultado foi a autoestima entre os alunos, condição indispensável para a criatividade (tarefas de fácil compreensão e execução, davam retorno imediato para alimentar a auto-estima).

5. FG: Você acha que o livro do Nelson contribuiu para a mudança do cenário relacionado à prática da improvisação no Brasil?

IG: O livro de Nelson foi entregar por escrito conceitos simples e concisos, exemplos e ilustrações – reproduzindo suas aulas e pondo-as ao alcance de todos os interessados.

6. FG: Gostaria de saber em que período o Nelson ministrou aulas no CIGAM? Da entrada até a sua saída.

IG: Conheci Nelson no 1º e único SEMINÁRIO DE MÚSICA INSTRUMENTAL proposto por Toninho Horta, em Ouro Preto, 1986. De lá pra cá, a gente vem se encontrando em festivais. Calculo que ele trabalhou no CIGAM por volta de 1990, pouco antes de eu deixar o CIGAM nas mãos de Claudio Bergamini. Infelizmente, não tenho o registro exato.

7. FG: Você vivenciou a época em que o livro do foi lançado. Nesta época os processos musicais populares ocorriam predominantemente de forma intuitiva em especial a improvisação. Como foi a repercussão do lançamento do livro do Nelson? Você acha que este método foi um divisor de águas para o músico popular brasileiro?

IG: Não somente o processo da improvisação ocorria, antes, predominantemente de forma intuitiva, mas a harmonia e a melodia também (diga-se de passagem que a leitura, hoje adquirida aos trancos e barrancos, aposenta o ouvido e vem seriamente prejudicando o “tocar por ouvido” – alma da música popular). Agora, visto que *ensinar* música e qualquer atitude criativa não existe, só existe o *injetar auto-estima*, e nesse terreno melodia / harmonia / improvisação são equivalentes, estou bem versado no problema, compartilhando-o com o Nelson que tem a “mesma cabeça”: cortar os labirintos do ensino acadêmico e ir direto ao assunto (os americanos reforçaram bastante esse procedimento, separando e descartando o que não interessa, indo direto ao assunto – característica da cultura saxônica, oposto do pragmatismo franco-italiano que infiltrou no Brasil no século XIX e vem prejudicando e atrasando o ensino brasileiro). No caso da improvisação, tanto quanto na harmonia, o *ensino* é oferecido para quem já *aprendeu*, a exemplo da língua nativa. Gosto de dizer que pego carona com cada aluno, individualmente, batendo na porta de seu próprio mundo musical e daí lhe passo tarefas que eu sei que é capaz de cumprir, injetando-lhe, destarte, a auto-estima. Pois o ensino é faca de “dois legumes”: informação e treino representam o maior perigo (que nem médico receitando antibióticos): nomear

situações é criar conceitos e conceito, obviamente, bate de frente com criatividade. Diria que o músico bem sucedido é combinação entre talento e inteligência, inteligência no sentido de auto-conhecimento: sabe debaixo de que circunstâncias ele “se solta”, é criativo. Nelson sabe muito bem disso, como eu também sei, porque em nós nunca faltou espontaneidade no processo criativo e em outras palavras: DISCIPLINA NÃO LEVA À CRIATIVIDADE, MAS CRIATIVIDADE *PODE* LEVAR À DISCIPLINA. Daí é que a criança aprende e assimila rápido por não saber que não sabe, e o adulto é travado porque “sabe que não sabe” – buscando perfeição e outras quimeras, falando do tal do DOM etc. É óbvio que na improvisação e na harmonização isso representa papel fundamental. Não desprezando, é claro, a informação, a organização do conhecimento e o treino. Nisso consiste o livro do Nelson, e o meu também: dando coragem para jogar a mão no instrumento e ver o que acontece! Tudo que acabo de afirmar acima é de importância fundamental e não se deve omitir em nenhum momento da análise pedagógica. É nisso que se baseia o método Kodály. Estou até anexando aqui alguns extratos de sua filosofia (mais que didática!), para completar a ideia.

8. FG: Gostaria de saber de você com toda a sua vasta experiência, se na sua visão o livro do Nelson contribuiu para que o músico popular improvisasse de forma mais racional e menos intuitiva. Nada contra a intuição. Quando o improvisador não domina o assunto da improvisação isso transparece no solo. Gostaria apenas da sua opinião. Você acha o livro do Nelson exerceu certa influencia na comunidade dos músicos populares brasileiros?

IG: O livro do Nelson contribuiu para que o músico popular improvisasse – não de forma mais racional nem menos intuitiva, mas: *somando* o racional à sua intuição, não se trata de quando mais racional menos intuitiva ou vice-versa, mas tal como acontece com o idioma falado, ser alfabetizado não diminui a espontânea criatividade; o músico popular, que horror, receia perder a espontaneidade se estudar música! O benefício do conhecimento estrutural não pode ser generalizado: ele só acontece quando talento e inteligência andam de braços dados. É inquestionável a utilidade do livro do Nelson – pioneiro em dar nome e conceito às coisas – mas é intimamente ligado na mão de quem cai a obra. Dominar *o assunto* não é crucial já que inúmeros exemplos afirmam que dar nome e conceito não é inevitável: grandes músicos totalmente intuitivos são grandes improvisadores; o que importa é dominar a língua e seu estudo vem depois, ou melhor, dizendo, *poderá* vir depois. ATITUDE precede CONCEITO.

Nelson exerceu, sim, certa influência para o músico brasileiro improvisar melhor (embora, no meu trajeto de educador, venho encontrado não raro, exemplos negativos quando o estudante visa se servir de um arquivo de informações para uma determinada performática, tipo múltipla escolha). A psicologia do ensino não é padronizada e seu teor principal é: prover auto-estima.

9. FG: Concordo plenamente. Na verdade me expressei mal.

A questão é: O que seria da teoria se não fosse a intuição? Ou ainda, a partir de uma teoria estabelecida desenvolvem-se novas intuições e novos questionamentos e, portanto novas teorias.

Sem a intuição e a percepção de qualquer que seja a situação, o planeta fica parado. Nada se desenvolve. Recolocando o que eu disse que o músico passou a ser menos intuitivo e

mais racional e com base nas suas brilhantes observações eu diria que o livro do Nelson "canalizou" a intuição do músico otimizando a maneira do mesmo improvisar. Também desenvolveu a auto-estima pois o terreno da improvisação que antes era apenas intuitivo, ganhou reforço com a razão. Em suma, a razão complementou a intuição. Essa questão da auto-estima nunca tinha passado pela minha cabeça. Com certeza vou incluir essa questão em meu trabalho que procede perfeitamente.

IG: Sim; entretanto eu entendo que intuição nada diminui ao acrescentar conhecimento; o mundo é grande, sem limite no peso da bagagem, não precisamos nos desfazer do que já conquistamos. Vejo o conhecimento como decodificador da intuição, não como fator disciplinador. Eu mesmo jamais deixei de ser intuitivo, cuidando de minha criação ao ar livre olhando estrelas ou nuvens, mesmo com dois bacharelados em Composição. Como você disse: a razão complementou a intuição. “Canalizar” a intuição seria algo semelhante a viajar com pacote: garantia, reserva e serviços.

10. FG: Pelas suas andanças por todo Brasil, nas oficinas que você ministra, você percebeu ao longo das décadas que os processos de conhecimento musical para elaboração harmônica e improvisação eram predominantemente intuitivos. Você acha que essa situação ainda permanece?

IG: A impressão que me passa, é que hoje o “povo” pra quem dou aula – bastante seleta que busca o conhecimento – já conhece, a grande maioria, e usa a nomenclatura e é abastecida de informações. Agora, mais da metade, entre os estudiosos, utiliza e até prestigia as respectivas escalas nas situações harmônicas, mas fica presa às informações, não “se solta” e suas linhas melódicas são predominantemente escalas ao invés de linhas melódicas. Eu não canso de lhes repetir duas coisas: improvise sobre a melodia, e não sobre a harmonia da música, já que a melodia oferece a sua harmonia; basta pensar na melodia e a harmonia vem, e a improvisação será menos linear e mais melodiosa. E, sobretudo, cante em uníssono o que está improvisando, de modo que o dedo copie a voz, e não a voz o dedo.

Os outros, os mais sensíveis, usam toda intuição e, principalmente, não se utilizam do arquivo de informações. A verdade é que a informação tem que se impregnar no conteúdo e isso só é possível ao longo da estrada da vida do músico.

O “ensino” da improvisação não deve omitir e sim, dar ênfase a esses fatos.

11. FG: Com relação aos músicos improvisadores do Brasil do final do século XIX e primeira metade do século XX, mais precisamente até 1930. Refiro-me aos “chorões”. Esses músicos surgiram na mesma época dos jazzistas norte americanos.

Gostaria de saber o seguinte:

1. Os chorões improvisavam sabendo o que estavam fazendo?
2. Nos Estados Unidos quando surgiu o jazz, esses improvisadores sabiam o que estavam fazendo?

IG: "Saber o que está fazendo" - certamente não foi o caso antes de, em 1949, ser fundado a *Berklee*. Desde tempos imemoriais, o jazz e a música popular tinha sido tocado por ouvido e continua sendo! As informações estruturais, de umas quatro décadas para cá, pouco contribuíram para que os bons improvisassem melhor, e embolaram no meio de campo a execução dos que buscam improvisar "correto" observando a cartela das escalas disponíveis de todos os acordes. (Frasear melodias a partir de escalas seria algo como criar sentenças a partir de vocabulário e análise sintática.) Antes, ninguém sonhava com esse caminho possível, apesar do fluxo harmônico já "entrega" os fragmentos melódicos apropriados. A informação deve ser tratada com cautela: muitos construtores constroem melhor do que arquitetos e engenheiros somados.

11 – FG: A liberdade para improvisar que você propõe para que os seus alunos não fiquem presos à escala X ou à escala Y é também aplicável na condução de vozes no contraponto?

IG: liberdade é a matéria-prima, oni-presente, da criatividade.

12 – FG: Pela sua experiência no Brasil até o lançamento do livro do Nelson (1991), gostaria de saber a sua visão perante o músico que não dominava a habilidade de improvisar. Os músicos desta época consideravam que a habilidade de improvisar era um dom? Ou seja, só improvisava o músico que nascia com esta habilidade. Nem adiantava tentar arriscar ou era 8 ou 80. Você vivenciou comentários desse tipo?

Falar nisso, o buraco mais em baixo: “dom” é a palavra (alusão à qualidade) que destrói qualquer auto-estima, já que pertence ao público e não a quem “faz”. Fazer é ser ou não ser. Esse termo é usado em demasiada frequência por aqui. “Nascer com habilidade” castra, e Kodály diz: “Qualquer criança saudável improvisaria se a deixassem”. Quem disse que hoje se improvisa melhor do que outrora? A humanidade pode caminhar para o progresso, mas o indivíduo não: ele tem que percorrer o caminho da história da humanidade, onde as últimas duas décadas representam um átimo. A fonte é a *cultura*, e não a *civilização*, se é que estou falando claro.

Agora, o lançamento do livro é ferramenta útil e esclarecedor, e abre horizontes para quem tem o hábito da liberdade. Os outros têm que aprender neologismos e usar palavão.

2.2. Depoimento concedido por Roberto Menescal.

1. FG: Sobre o livro, A Arte da Improvisação, tenho percebido que ao longo de mais de 20 anos que o mesmo foi uma referência para os músicos populares da época e ainda hoje continua sendo apesar do vasto número de métodos sobre o assunto improvisação musical. Na pesquisa, parto do princípio com base em informações de músicos, educadores musicais e fontes confiáveis (artigos, teses, livros, etc...), de que os processos de improvisação no Brasil da década de 1990 ocorriam predominantemente de forma intuitiva, na linguagem popular, de "orelhada". Na minha percepção, o livro do Nelson não apenas auxiliou o músico popular a improvisar de forma mais consciente e racional, mas também o auxiliou a entender melhor as relações harmônicas funcionais e também na questão composicional, pois tudo está integrado. O senhor compartilha dessa opinião? Conte-nos, por favor, um pouco da sua experiência com o livro.

RM: Primeiramente, estou falando de um exemplo de profissional, não só como instrumentista, arranjador, professor e principalmente um ser humano fora do comum. Nelson é o músico que pensa na necessidade de todos nós e em cima disso, criou sua metodologia de estudo e em consequência seu livro "Bíblia" da improvisação. Meu sonho de consumo seria ter aulas. Semanais com esse grande mestre por seus conhecimentos e bom gosto.

2. FG: Na época em que o senhor iniciou as suas práticas na música popular, imagino que tenha sido na mesma época em que o jazz estava penetrando no Brasil. Com certeza, todo "bossa novista" deve ter ficado maravilhado com os improvisos fluentes dos americanos. Não que aqui não se improvisasse bem. Temos exemplos no choro que são maravilhosos. Pela semelhança harmônica dos dois gêneros musicais (jazz e bossa nova), havia espaço para os improvisos também na bossa nova, na mesma linha do jazz com harmonias até mais complexas.

Como se davam as tentativas de improvisos na era da bossa nova? Era complexo, apenas intuitivo, racional ou no feeling? Conte-nos, por favor, um pouco sobre as investidas de nossos músicos no terreno da improvisação.

RM: Nós que começamos na música lá pelos anos 1955, ouvíamos muito jazz e sem possibilidades de termos livros ou métodos que nos ensinassem técnicas de improvisação, partíamos para tentativas puramente intuitivas, e alguns de nós conseguimos alcançar bons resultados. Hoje você tem muita coisa que facilita a compreensão da arte de improvisação, como esse livro de Nelson. Ah! se tivéssemos essa ajuda naquela época, certamente hoje seríamos muito melhores, sem dúvidas. Por volta de 1958, participávamos de *Jam Sessions* que aconteciam, na Faculdade de Arquitetura na Avenida Pasteur, onde músicos profissionais das grandes orquestras cariocas compareciam e nós muito fracos dávamos algumas canjas. Foi aí que tive uma ideia de fazermos um "Samba Session" ou seja temas Brasileiros com improvisações e fizemos em 1959 o primeiro e único show com esse intuito pois em 1960 já fizemos no mesmo palco, o primeiro grande show de Bossa Nova, intitulado "A noite do amor, do sorriso e da flor.

3. FG: Pegando um gancho em parte da sua resposta onde o senhor colocou da seguinte forma os acontecimentos das Jam Sessions.

Segundo o senhor,

"Por volta de 1958, participávamos de Jam Sessions que acontecia, na Faculdade de Arquitetura na Avenida Pasteur, onde músicos profissionais das grandes orquestras cariocas compareciam e nós muito fracos dávamos algumas canjas."

Nas Universidades de música desta época ensinava-se apenas a música erudita. Como era vista a música popular e a prática da improvisação por parte da academia (Universidade)?

RM: Eu não tinha contato com as universidades de música, pois o pouco estudo que tive, foi direto com Moacyr Santos (1 ano) e Guerra Peixe, também 1 ano.

4. FG: Com que olhos os músicos eruditos viam a música popular e a prática da improvisação?

RM: Os contatos que tínhamos com os eruditos eram apenas nos estúdios de gravações, e normalmente era um ambiente relativamente bom, mas com desconfiança pela parte deles, pois éramos uns garotos abusados que estávamos aparecendo bem na mídia.

5. FG: Antes da publicação do livro do Nelson, o meio musical do qual o senhor fazia parte bem como os seus colegas de trabalho entre eles Johny Alf, João Donato, Carlos Lyra entre outros na sua grande maioria, exerciam a prática da improvisação predominantemente de forma intuitiva ou assistemática?

O senhor poderia nos contar um pouco sobre o meio musical da época anterior ao lançamento do livro do Nelson?

RM: Quero lhe garantir que João Donato, Johny Alf, Oscar Castro Neves, Luiz Carlos Vinhas, Tenório Júnior e tantos outros (Carlos Lyra não improvisava, sempre foi dedicado à composição) que tocavam também no beco das garrafas, eram puramente intuitivos nas suas improvisações.

6. FG: Na época em que o senhor iniciou na música, você imaginava ser possível o aprendizado da improvisação? Ou você considerava algo que nascia com o músico sem a possibilidade do aprendizado?

RM: Eu não conhecia nenhum método de improvisação e achava que só os privilegiados teriam essa possibilidade.

7. FG: O método A Arte da Improvisação contribuiu de forma significativa para que a sua compreensão sobre os seus processos de improvisação se tornassem mais claros? Conte-nos um pouco como aconteceu o seu contato com este método.

RM: Felipe, confesso que não contribuiu muito por minha culpa, pois como nunca tive um estudo metódico e nunca tive disciplina de estudo, nas primeiras dificuldades que encontrei no método eu o abandonei esperando sempre uma oportunidade de voltar à ele com ajuda de um mestre como Nelson, mas não consegui nem a pessoa nem o tempo necessário. Quero lhe lembrar que trabalho muito e em variadas linhas na minha profissão, como músico, arranjador, produtor, Compositor, dono de estúdio de gravação e sócio de um label a Albatroz, Uffa! Tenho um sonho ainda de conseguir diminuir um pouco meu ritmo para então poder me dedicar um pouco ao estudo.