

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA –
HABILITAÇÃO EM MÚSICA**

**ASPECTOS PEDAGÓGICOS DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM
DE HARMONIA E IMPROVISACÃO APLICADAS NA MÚSICA POPULAR**

ANTÔNIO ELIA ZIVIANI

RIO DE JANEIRO, 2007

ASPECTOS PEDAGÓGICOS DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE
HARMONIA E IMPROVISACÃO APLICADAS NA MÚSICA POPULAR

por

ANTÔNIO ELIA ZIVIANI

Monografia de conclusão de curso de
Licenciatura Plena em Educação
Artística, com Habilitação em Música,
do Centro de Letras e Artes da UNIRIO,
sob a orientação do Professor Haroldo
Mauro Júnior e co-orientação do
Professor Claudio Dauelsberg.

RIO DE JANEIRO, 2007

ZIVIANI, Antônio Elia. Aspectos pedagógicos do processo de ensino-aprendizagem de harmonia e improvisação aplicadas na música popular. 2007. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia aborda o processo de ensino-aprendizagem de harmonia e improvisação na música popular brasileira e no *jazz*. O texto analisa comparativamente duas obras nacionais de referência sobre o assunto: *Harmonia & improvisação, Vol.1*, de Almir Chediak (1986) e *O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos*, de Antonio Adolfo (1989). A partir desta análise, esta monografia busca confrontar as propostas de sistematizações de ensino-aprendizagem contidas nas obras citadas com outras propostas informais de aprendizagem, consagradas nos meios de atuação dos profissionais de música popular.

Palavras-chave: improvisação – harmonia – música popular brasileira

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E DADOS BIOGRÁFICOS DOS AUTORES.....	4
1.1 - Chediak e sua obra <i>Harmonia & improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas, Vol.1</i>	4
1.1.1 - A Bossa Nova e sua contribuição para o processo de modernização da MPB.....	4
1.1.2 - Chediak e sua contribuição para o mapeamento e sistematização da harmonia da MPB.....	7
1.1.3 - A estrutura da obra <i>Harmonia & improvisação, Vol. 1</i> , de Chediak.....	8
1.2 - Adolfo e sua obra <i>O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos</i>	11
1.2.1 - A estrutura da obra <i>O livro do músico</i> , de Adolfo.....	12
CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DAS PROPOSTAS DE SISTEMATIZAÇÃO DE ENSINO DE HARMONIA E IMPROVISAZÃO DE CHEDIAK E ADOLFO.....	14
2.1 - A metodologia de ensino de harmonia aplicada na música popular brasileira proposta por Chediak na obra <i>Harmonia & improvisação, Vol. 1</i>	14
2.1.1 - Conflitos práticos e teóricos da <i>gramática harmônica</i> da MPB de Chediak elaborada na obra <i>Harmonia & improvisação, Vol. 1</i>	15
2.2 - Conflitos práticos e teóricos na metodologia de ensino de harmonia e improvisação elaborada por Adolfo em sua obra <i>O livro do músico</i>	21
2.3 - Análise crítica comparativa entre as obras de Chediak (1986) e Adolfo (1989).....	23
CAPÍTULO 3 - A APLICAÇÃO PRÁTICA DOS CONCEITOS TRABALHADOS NAS OBRAS DE CHEDIAK E ADOLFO E OUTRAS SISTEMATIZAÇÕES NÃO CONTIDAS NAS OBRAS.....	26
3.1 - Os modos e escalas apresentados por Chediak (1986) e Adolfo (1989) para práticas improvisativas.....	26
3.2 - A proposta de sistematização elaborada por Antonio Adolfo para a construção de frases para a utilização na linha de improviso.....	33
3.3 - Processos e metodologias de estudo de improvisação não abordados nas obras analisadas.....	33
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 - As resoluções dos acordes <i>V7</i> e <i>SubV7</i>	17
Exemplo 2 - Resolução do <i>SubV7</i> antecedido pela subdominante do II grau.....	17
Exemplo 3 - Acorde de <i>V7</i> utilizado para se modular para tons afastados.....	18
Exemplo 4 - Acordes <i>SubV7</i> percebidos como dominantes secundárias de graus diatônicos.....	20
Exemplo 5 - A fórmula de Ion Muniz para se gerar escalas a partir do acorde.....	30
Exemplo 6 - Trecho do solo do trombonista Raul de Souza em <i>Corcovado</i>	32

INTRODUÇÃO

A presente monografia visa estabelecer algumas reflexões sobre aspectos pedagógicos referentes ao ensino de harmonia e improvisação aplicadas no âmbito da música popular brasileira (MPB) e estrangeira (*jazz*).

O objetivo deste trabalho é examinar determinados procedimentos relativos à sistematização do ensino através de obras didáticas referenciais, aplicados no cotidiano de estudos do músico que pretenda desenvolver o domínio da prática de harmonização e improvisação na MPB e no *jazz*. Para tanto, consideramos a existência de inúmeros trabalhos já produzidos no Brasil e no exterior sobre harmonia e improvisação, que por sua vez costumam refletir a experiência do processo individual de cada autor, o qual, inserido num determinado contexto sócio-cultural, adquire o *expertise* por diferentes percursos.

No exterior, principalmente nos Estados Unidos da América, é possível encontrarmos, desde os primórdios da prática jazzística, inúmeras publicações didáticas sobre harmonia e improvisação. Até onde nos foi possível pesquisar, pudemos constatar que a sistematização de propostas de ensino de harmonia funcional e improvisação, orientada especificamente para o estudo no campo da música popular, existe pelo menos há mais de cinquenta anos, considerando-se o ponto de partida iniciado nos EUA, com o *jazz*. A norte-americana *Berklee College of Music*, da cidade de Boston, fundada em 1945, é uma das instituições pioneiras no desenvolvimento de uma proposta de sistematização de ensino de harmonia, arranjo e improvisação no âmbito da música popular. Observa-se que, no Brasil, somente a partir da década de 1980 encontramos publicações referenciais, relevantes, de autores consagrados no meio musical, envolvendo uma proposta sistematizada de ensino de harmonia e improvisação voltada com maior ênfase para o âmbito da música popular brasileira.

O presente trabalho não visa focar, contudo, o histórico cronológico do surgimento e desenvolvimento, no âmbito acadêmico, da sistematização do ensino de harmonia e improvisação aplicadas na música popular, abordando praticamente tudo o que já foi publicado no Brasil e no exterior (principalmente nos EUA) sobre o assunto. Trabalho este

que, dando prosseguimento a esta monografia de conclusão de curso de graduação, poderia evoluir para uma dissertação de mestrado.

Selecionamos, então, duas publicações nacionais importantes, de autores consagrados, de referência, destinadas à didática de harmonia e improvisação aplicadas na MPB: de Almir Chediak, *Harmonia & improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas, Vol. 1* (1986); e de Antonio Adolfo, *O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos* (1989). A análise das duas obras formará o eixo principal desta monografia, constituindo-se no fio condutor para o desenvolvimento da nossa abordagem das sistematizações de ensino de harmonia e improvisação. A escolha das obras foi motivada pelo pioneirismo que elas representam no cenário das publicações brasileiras de obras didáticas voltadas para o estudo da música popular. Ambas causaram grande impacto no meio musical quando lançadas na segunda metade da década de 1980.

Procuramos analisar as obras citadas crítica e comparativamente, confrontando determinados aspectos e observando os esforços dos autores na busca de estabelecer uma sistematização na construção de uma proposta de metodologia didática para o ensino de harmonia e improvisação.

Como apoio e referencial teórico para estabelecer alguns parâmetros e construir a fundamentação analítica, aproveitamos alguns trabalhos de autores como Tinhorão (1966), Castro (1990), Dauelsberg (2001) e Gava (2002).

No primeiro capítulo desta monografia focaremos as obras *Harmonia & improvisação, Vol.1* (Chediak, 1986) e *O livro do músico* (Adolfo, 1989), apresentando uma breve síntese da proposta de metodologia e dos procedimentos didáticos empregados por cada autor. Apresentaremos também dados biográficos dos autores que julgamos relevantes para uma breve contextualização histórica de suas obras.

No segundo capítulo realizaremos primeiramente uma análise crítica de cada obra, e em seguida realizaremos uma comparação entre elas, confrontando determinados conceitos e propostas metodológicas e observando seus aspectos semelhantes e divergentes sobre determinados aspectos harmônicos, as escalas e modos sugeridos para improvisação, a maneira como tais modos e escalas devem ser utilizados, pensados e escolhidos, segundo os autores.

No terceiro capítulo apresentaremos uma análise crítica baseada numa visão pessoal, elaborada durante o processo de análise das obras mencionadas, procurando identificar alguns aspectos referentes à relação entre o conteúdo didático apresentado e a prática da execução musical. Procuraremos também apresentar outras propostas metodológicas baseadas em

autores como Berliner (1994), Dauelsberg (2001) e Mauro Jr. (2007), que apresentam determinadas propostas consideradas relevantes no processo de desenvolvimento da prática improvisatória e da harmonização, que não constam nas metodologias das obras examinadas no capítulo dois.

CAPÍTULO 1 – APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E DADOS BIOGRÁFICOS DOS AUTORES

1.1 – Chediak e sua obra *Harmonia & improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas, Vol. 1*

A obra de Almir Chediak acima citada, cuja primeira edição data de 1986, é uma obra referencial para o estudo progressivo da harmonia aplicada na música popular brasileira a partir do processo de modernização por que esta passou a partir da década de 1950, culminando no movimento musical da Bossa Nova. Examinaremos em seguida alguns aspectos referentes a este processo de modernização na seção 1.1.1.

1.1.1 – A Bossa Nova e sua contribuição para o processo de modernização da MPB

Comentando a influência modernizadora da Bossa Nova na MPB, no prefácio de *Harmonia & improvisação, Vol.1*, Chediak afirma que:

A bossa nova foi o mais importante movimento da nossa música e teve fundamental função: acelerar o processo de conscientização, principalmente na harmonia. Tanto músicos como professores tiveram que estudar mais, descobrir novos acordes e novos caminhos harmônicos. Já não era mais possível anotar os acordes, por exemplo, de *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, de Tom e Newton Mendonça, apenas com as tradicionais posições de primeira, segunda, terceira e preparação, comumente usadas na época. A partir daí, a única maneira prática de notação seria através da cifra, hoje sistema predominante na música popular para qualquer instrumento.

E graças também à bossa nova criou-se uma nova concepção rítmica, harmônica e poética que revolucionou a nossa música, tornando-a reconhecida, admirada, cantada e tocada pelo resto do mundo (CHEDIAK, 1986: 2-3).

A estética bossanovista, entretanto, não surgiu *do nada*. Sobre suas origens, em seu livro *A linguagem harmônica da Bossa Nova* (2002), obra desenvolvida a partir de sua dissertação de mestrado pela UNESP, o pesquisador José Estevam Gava realiza um aprofundado estudo sobre as raízes musicais da Bossa Nova, identificadas pelo autor na produção das décadas anteriores, de 1930 e 1940, da música popular brasileira. Gava contribui para uma melhor compreensão dos fatores que propiciaram o surgimento da estética bossanovista, destacando-se em relação a demais autores, como por exemplo o crítico musical José Ramos Tinhorão (1966), que apenas aborda o contexto social e político de seu nascimento, limitando sua abordagem ao pressuposto de que a Bossa Nova originou-se diretamente do *jazz* contemporâneo da época (década de 1950), ignorando outros aspectos de suas origens. Segundo Tinhorão:

Filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana – que é, inegavelmente, sua mãe – a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai.

Até pouco tempo, tal como acontece em certo samba de João Gilberto, os personagens dessa história de amor pelo *jazz* eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que o pai da novidade seria um João de Nada, e ela – a bossa nova – uma Maria Ninguém.

Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue, resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares – em direitos autorais (TINHORÃO, 1966: 17).

A ironia da afirmação de Tinhorão, de que a Bossa Nova “não sabe quem é o pai”, omite uma série de fatores histórico-musicais sobre o seu nascimento. Inegavelmente, no entanto, a Bossa Nova possui na estética de sua estrutura traços da produção jazzística de seu tempo. Esta influência, porém, não se constitui na única responsável pelo surgimento da estética bossanovista. Baseando-se nessas questões, José Estevam Gava define, de forma sintetizada, a estética bossanovista:

Uma certa alquimia entre música de câmara, jazz moderno e samba; um novo gênero de música brasileira que, tão logo inaugurado, já havia conquistado os Estados Unidos, a Europa e o Japão. Uma música toda feita com acordes “dissonantes” e desenho rítmico delicado; amorosa, mas sem dramalhão; sofisticada, mas sem pedantismo; de letras simples e coloquiais, mas de forma alguma carentes de poesia (GAVA, 2002: 19).

Quanto aos fatores histórico-musicais originadores da Bossa Nova, Gava assim os descreve:

Não obstante a curtíssima duração de seu período áureo e o fato de ter marcos iniciais muito claros e definidos, considero que a Bossa Nova foi o resultado de um processo mais longo, iniciado na década de 1940. No seu estudo é necessário levar em conta várias tendências musicais que a precederam e que aos poucos foram preparando o terreno para sua plena concretização. Levando em conta uma tal flexibilidade, é possível o início do estudo de um “processo bossanovista” a partir do lançamento da música *Copacabana*, em 1946, na voz de Farnésio Dutra (Dick Farney). O disco que continha *Copacabana* foi lançado numa época em que as bandas de *swing* norte-americanas e as interpretações de Frank Sinatra faziam muito sucesso no Brasil. Dick Farney estava sendo revelado como cantor e seu grande mérito talvez estivesse em demonstrar que uma certa modernidade já pairava no ar e que o romantismo e a sensualidade podiam também ser cantados em português. O mais importante, contudo, é que já não era necessário utilizar recursos vocais operísticos ou repetir os exageros interpretativos de um Vicente Celestino (para citar um exemplo radical) (GAVA, 2002: 39-40).

Merecem destaque, como pertencentes aos “marcos iniciais muito claros” aos quais se refere Gava, os lançamentos de dois discos marcantes, ambos no ano de 1958: *Canção do amor demais*, com canções interpretadas por Elizete Cardoso, e *Chega de saudade*, de João Gilberto. Segundo o jornalista e escritor Ruy Castro, “biógrafo” da Bossa Nova:

Canção do amor demais é o famoso LP que Elizete Cardoso gravou em abril de 1958 para um selo não-comercial chamado Festa. No futuro, iriam festejá-lo como o disco que *inaugurou* a Bossa Nova, por ser todo dedicado às canções de uma nova dupla, Tom e Vinícius – e, principalmente, porque João Gilberto acompanhava Elizete ao violão em duas faixas (“Chega de saudade” e “Outra vez”, fazendo pela primeira vez o que seria a “batida da Bossa Nova” (CASTRO, 1990: 175).

O movimento da Bossa Nova foi, portanto, o surgimento de uma nova maneira de se compor e de se interpretar a música popular brasileira, uma maneira mais moderna, porém ao mesmo tempo simples, sem obstáculos ou dificuldades de assimilação para o ouvinte. Segundo Tinhorão, “a bossa nova constituiu – como o próprio *bop* nos Estados Unidos – uma reação culta, partida de jovens de classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional...”. Tinhorão ainda conclui que a Bossa Nova “não constituiu um gênero de música, mas uma maneira de tocar” (TINHORÃO apud GAVA, 2002: 46).

1.1.2 – Chediak e sua contribuição para o mapeamento e sistematização da harmonia da MPB

É bastante comum encontrarmos em livros de educação musical voltados para iniciantes algumas definições de *música* que procuram sintetizar todo o processo musical em uma ou duas linhas. Para efeito de comparação poderíamos citar as definições de autores que constam na bibliografia do presente trabalho, como Bohumil Med (1996) e o próprio Chediak (1986). Em sua obra *Teoria da música* Med afirma que “música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 1996: 11). De forma semelhante, porém mais direta, Chediak afirma que música “é a arte dos sons. É constituída de melodia, ritmo e harmonia” (CHEDIAK, 1986: 41).

Aproveitando esta definição de Chediak, poderíamos afirmar que a Bossa Nova transformou notoriamente cada um destes três elementos (melodia, ritmo e harmonia) na MPB, como veremos a seguir. Para o presente trabalho, iremos focar mais enfaticamente nos aspectos referentes à harmonia.

Segundo o professor Régis Duprat, que prefacia *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, de José Estevam Gava, as inovações harmônicas da Bossa Nova não se desenvolveram apenas a partir da influência direta da música norte-americana. Segundo Duprat:

Tendências ultranacionalistas sempre constituíram obstáculo para a aceitação e assimilação das inovações da BN, sobretudo na sua configuração harmônica, no uso de uma harmonia “moderna” que presumidamente veiculava uma influência americana espúria que só teria contribuído para desnacionalizar a nossa música popular autêntica. Isso ajudou a difundir uma falsa interpretação de que fosse de origem americana a utilização da harmonia triádica moderna (*supertertian harmony*) que vulgarizou nas músicas populares as práticas harmônicas francesas da passagem do século XIX para o XX, especialmente da obra de Claude Debussy. Não importa que a BN a tenha assimilado da vivência da música popular norte-americana por parte de vários de nossos músicos populares, precursores da BN, especialmente no período do pós-guerra. As funções tradicionais e a estrutura acórdica são mantidas mas acrescentam-se notas “dissonantes”, ampliando-se a escuta harmônica e promovendo uma sensação de mudança de harmonia ou de instabilidade tonal, como bem chama a atenção Gava.

(...) Se em questão interpretativa e em modo de cantar podemos identificar tendências precursoras da BN nos anos 30, o caso da harmonia não seria de antecipação precursora, mas sim de preservação, por parte da BN, de tendências harmônicas originais ampliadas, “modernizadas” por notas acrescentadas (quartas a sétimas, aumentadas e diminutas, e/ou maiores e menores), pelo uso mais freqüente de subdominantes substitutas e pela ampliação das harmonias acórdicas das dominantes (nona, décima primeira e

décima terceira maiores e menores), uma camuflagem das funções básicas pela adição de notas e acordes desdobrados, como diz nosso autor. Mas a concepção da raiz acórdica e seus modelos de sucessão sequencial e funcional são culturalmente preservados e valorizados (DUPRAT, Régis. In GAVA, 2002: 13-15).

Este novo *vocabulário* de acordes foi mapeado e sistematizado por Chediak em sua obra *Harmonia & improvisação, Vol. 1*, constituindo uma espécie de *gramática* da linguagem harmônica da produção da música popular brasileira a partir da Bossa Nova. Legado este que continuou se ampliando através das publicações pelo autor dos *songbooks* dos mais importantes compositores da música popular brasileira, onde as obras que se consagraram junto ao grande público encontram-se disponíveis, com melodias e harmonias bem trabalhadas, fiéis às originais dos compositores.

1.1.3 – A estrutura da obra *Harmonia & improvisação, Vol. 1*, de Chediak

A obra de Chediak está dividida em cinco partes.

Na primeira parte, intitulada *Elementos da música, convenções gráficas e sinais usados*, o autor fornece os elementos básicos da teoria musical: notação musical, claves, compassos, acidentes musicais, intervalos, escalas, enfim, elementos básicos para o estudo de harmonia. O autor se preocupa também em estar sempre relacionando os elementos teóricos apresentados com o violão: as posições onde podem ser tocadas as escalas, o uso de cordas soltas, etc. Tal preocupação é observada por toda a obra, havendo até mesmo uma parte específica para a aplicação dos conceitos no instrumento, como veremos adiante.

Na segunda parte, intitulada *Cifragem, noções de estrutura, análise funcional dos acordes e harmonia modal*, o autor introduz os primeiros elementos para o estudo de harmonia e improvisação. É nesta parte da obra que se encontra a maior parte da proposta de Chediak de sistematização de uma metodologia de ensino de harmonia aplicada à MPB, a sua elaboração da *gramática* da linguagem harmônica da MPB.

A terceira parte, intitulada *Formação dos acordes através da visualização dos intervalos no braço do violão ou guitarra*, é toda dedicada à aplicação no violão dos conceitos trabalhados na parte anterior. Trata-se de um trabalho de referência para o uso do instrumento na MPB. A partir do movimento da Bossa Nova, o violão tornou-se o instrumento mais em voga entre os compositores e intérpretes da MPB, conforme observa Gava:

Dois nomes essenciais para o futuro movimento bossanovista, Carlos Lyra e Roberto Menescal, apesar de jovens, à época já estavam se articulando musicalmente. Acabariam por fundar uma academia de violão em sociedade, e Nara Leão em breve seria uma de suas muitas alunas. O sucesso da academia foi atribuído ao fato de que o acordeão, então o instrumento mais em voga, já denotava ser um instrumento do passado. Mas o violão não se prestou apenas como um instrumento musical alternativo. A aura de modernidade que o cercava, bem como a maior praticidade de manuseio ligaram-no a composições de caráter mais leve, tornando-o, então, o instrumento ideal para o novo estilo de canções que estava sendo gerado (GAVA, 2002: 46).

A transformação de maior peso sentida nos elementos *ritmo e harmonia* na música popular brasileira a partir da Bossa Nova estabeleceu-se a partir da novidade da *batida diferente* do violão, uma das principais características de uma estética que teve como principal disseminador (alguns chegam a mencioná-lo como criador) o baiano João Gilberto. Na parte dos agradecimentos de seu trabalho, Chediak afirma:

Quando ouvi *O amor, o sorriso e a flor*, segundo LP de João Gilberto, fiquei fascinado. Neste disco havia músicas de Tom, Caymmi, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Newton Mendonça e do próprio João, que solava ao violão *Um abraço no Bonfá*. Aprendi a cantar todas as músicas, mas o que eu queria, mesmo, era reproduzir de alguma maneira aqueles fantásticos sons. E optei pelo violão. Em pouco tempo já estava tocando um ritmo meio parecido com o do João. As harmonias, isto é, as seqüências dos acordes, mesmo quando tocadas sem a melodia, ficavam bonitas, com caminhos harmônicos diferentes. Eu chegava a compor outras músicas dentro da mesma harmonia (CHEDIAK, 1986: 2).

Ainda sobre João Gilberto, Gava observa que:

Bibliografia e discografia são unânimes e indicam como marco bossanovista inicial a gravação das músicas *Chega de saudade* e *Bim-bom* pelo cantor e violonista João Gilberto no final de 1958. Talvez a primeira coisa importante a esclarecer a respeito de João Gilberto é que a fama por ele obtida jamais se deveu à sua atividade como compositor. Apesar de ter composto algumas canções (hoje muito pouco lembradas), sua importância sempre residiu, sim, na criação de um estilo interpretativo muito próprio e específico, centrado no acompanhamento violonístico com base em acordes alterados (também conhecidos como “dissonantes”), no ritmo inovador e no canto quase em forma de sussurro. Três elementos que se transformaram na sua “marca registrada” e foram imediatamente assimilados pelo movimento bossanovista. Levando em conta que ele sempre foi basicamente um intérprete, tratando a canção popular como uma pedra preciosa e buscando a lapidação mais perfeita, colocando, pois, a realização de um ideal estético acima dos interesses de mercado, não seria exagero elevar João Gilberto à categoria de um músico erudito. (...) Suas

primeiras gravações, com seus tons intimistas, pretensiosos e sofisticados, introduziram uma nova categoria na música popular. João Gilberto, no uso e desenvolvimento de todos esses recursos, pode então ser considerado o intérprete que melhor tipifica o estilo e a filosofia estética da Bossa Nova (GAVA, 2002: 35-36).

Além desta nova maneira de se tocar violão, o aproveitamento do piano na música popular brasileira também enveredou por novos caminhos a partir do movimento bossanovista, com uma linguagem de toque simples, de poucas notas, de acompanhamento leve, linguagem que teve no maestro carioca Antonio Carlos Jobim o seu principal disseminador. O compositor Edu Lobo, em depoimento contido no DVD *Ela é carioca*, comenta o estilo de Jobim ao piano:

Ele é dono de um estilo, aquele piano só existe na mão do Tom. Você pode tentar no máximo copiar, mas quem inventou aquele piano foi ele. O piano de poucas notas, de improvisos de poucas notas... tem uma história famosa de alguém que reclamou: “por que que ele toca tão poucas notas quando improvisa?” e alguém do lado teria dito: “porque ele só escolhe as melhores” (LOBO, Edu. In *Ela é carioca: Ano?*. Transcrição do autor).

Na quarta parte, intitulada *Graus visualizados no braço do violão ou guitarra, progressões de acordes, marchas harmônicas modulantes e músicas harmonizadas e analisadas*, Chediak complementa a sua abordagem sobre o violão, desenvolvida na terceira parte, e fornece exercícios de aplicação de todos os conceitos harmônicos trabalhados na parte dois. Trata-se de exercícios de progressões diversas de acordes (encadeamentos harmônicos de freqüente uso no repertório da MPB, *clichês* harmônicos). É também nesta parte que se encontram as setenta músicas do repertório da MPB analisadas pelo autor segundo a sua metodologia de sistematização da harmonia desenvolvida na obra. Chediak oferece também exercícios de análise harmônica: são músicas cifradas que o aluno deverá analisar segundo a metodologia proposta pelo autor, podendo comparar posteriormente a sua análise com um gabarito elaborado por Chediak.

Finalmente na quinta parte, intitulada *Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação ou no enriquecimento harmônico*, encontra-se o trabalho específico destinado à improvisação. Nesta parte, o autor restringe a sua abordagem à apresentação das possíveis relações escala-acorde utilizáveis em todas as seqüências harmônicas trabalhadas ao longo da obra.

1.2 – Adolfo e sua obra *O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos*

A obra de Antonio Adolfo é, segundo o próprio autor, “o resultado de grande parte da minha experiência traduzida para meus alunos” (ADOLFO, 1989: 13). Antonio Adolfo é, antes e além de um renomado professor de música (o *Centro Musical Antonio Adolfo*, fundado pelo autor, existente há vinte e um anos, é um centro de referência de ensino musical da cidade do Rio de Janeiro), um músico escolado principalmente pela prática. Começou cedo como profissional, aos dezessete anos, em 1964, aparecendo com o seu trio, *3-D*, no musical *Pobre menina rica*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Ao longo dos turbulentos anos sessenta, destacou-se como pianista e tecladista acompanhando grandes intérpretes da música popular brasileira, como Leni Andrade, Flora Purim e Geraldo Vandré. Obteve êxitos marcantes com composições suas, como *Sá Marina*, *Juliana*, *Teletema* e *BR-3*, nos históricos festivais de canções do final da década. No início dos anos setenta, passou a se dedicar mais profundamente ao estudo de harmonia, piano e orquestração, estudando em Paris com Nadia Boulanger e com David Baker nos Estados Unidos.

Ao retornar ao Brasil, prosseguiu seu trabalho como arranjador em gravações de Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa e Quarteto em Cy. Nesta mesma época começou a dar aulas de música. Em 1976, foi protagonista de um marco histórico da produção fonográfica no Brasil: devido às recusas que recebeu de gravadoras para gravar um disco próprio, autoral, criou o selo *Artezanal* e lançou o LP *Feito em casa*, através de produção independente. Foi o primeiro disco de produção independente de um músico brasileiro. Seguiram-se em sua carreira vários outros trabalhos de produção independente. Antonio Adolfo viajava pelo Brasil divulgando seus discos, dando entrevistas sobre produção independente e discutindo o tema com artistas locais. O movimento ganhou força e a partir daí vários artistas passaram a produzir seus trabalhos com recursos próprios.

Durante todo este tempo Antonio Adolfo nunca parou de dar aulas de música, de compor, escrever arranjos e orquestrações. Após fundar o seu Centro Musical, em 1986, publicou, em 1989, *O livro do músico*. A obra é uma tentativa do autor de traduzir, para os estudantes de música, a sua própria metodologia de trabalho na música. O músico, compositor e arranjador Ian Guest, que prefacia a obra, discute um pensamento envolvido na série de dificuldades sentidas pelo jovem músico estudante de música popular:

Quantos jovens músicos ardem de desejo por algumas pequenas dicas, “receitas culinárias”, quando ouvem grandes intérpretes e compositores? Quais os segredos do som sofisticado, mais lapidado? Estão prontos a dedicar a vida para descobrir e reverenciar com profundo respeito a quem lhes indicar caminhos. Antonio Adolfo, insistentemente cobrado pelos alunos e pelo seu próprio processo criativo, acabou por desenvolver uma série de respostas diretas e práticas dadas pela experiência, numa tentativa de conduzir à essência do desenvolvimento musical (ADOLFO, 1989: 9).

Um dos diferenciais que o autor deliberadamente pretende oferecer aos alunos leitores de sua obra é a grande quantidade de exercícios direcionados a cada assunto trabalhado. Adolfo defende a importância dos exercícios e da pesquisa pessoal, constante, do aluno. A pesquisa com músicas e o treinamento de escalas e encadeamentos harmônicos em marcha, devem ser diárias, segundo o autor. Adolfo enfatiza que:

Todos os assuntos abordados neste livro são importantes. Mais importante ainda é a prática exigida. Poucos conceitos e muitos exercícios. (...) Insisto mais uma vez em que *O livro do músico*, deverá ser trabalhado tendo em vista principalmente a prática, tão importante para a formação do músico (ADOLFO, 1989: 12).

Outro importante aspecto da obra é o seu enfoque especial nos instrumentos de teclado (semelhante ao enfoque que Almir Chediak destina ao violão em *Harmonia & improvisação, Vol. 1*). Entremeadas nas discussões harmônicas ao longo da obra encontram-se dicas específicas para o instrumento, dedicando o autor até mesmo um capítulo específico para a prática de gêneros de música popular em instrumentos de teclados, como veremos a seguir.

1.2.1 – A estrutura da obra *O livro do músico*, de Adolfo

A obra de Antonio Adolfo está dividida em nove partes.

Nas partes um, *Revisão teórica*, e dois, *Tríades e tétrades*, o autor apresenta as ferramentas básicas de conhecimento de teoria musical, que necessitam ser dominadas por qualquer estudante de harmonia e improvisação: tom e semitom, escala maior, armaduras e intervalos.

Nas partes três, *Harmonia/Improvisação*, quatro, *Rearmonização*, cinco, *Tensões adicionadas às tríades e tétrades*, e seis, *Acordes com sétima e quarta, acordes com baixo*

trocado e com baixo pedal, o autor trabalha todo o material harmônico que será aplicado na parte oito, *Improvisação*.

Temos ainda a parte sete, *Modalidades para solo e acompanhamento em instrumentos de teclado*, que sugere diferentes *levadas* para gêneros de música popular brasileira e estrangeira: baião, toada, bolero, bossa-nova, choro, marcha, marcha-rancho, frevo, samba-canção, rock, *swing-jazz*, balada, blues. Trata-se de uma tentativa de oferecer aos alunos, em parte, aquelas pequenas dicas, as “receitas culinárias” às quais se referiu Ian Guest no prefácio da obra.

Conforme antecipado anteriormente, na parte oito, *Improvisação*, Adolfo apresenta uma proposta de sistematização de estudo para a improvisação. O autor aborda inicialmente a identificação dos graus de uma progressão melódica, como ferramenta inicial para o processo de construção de frases. O autor propõe a utilização do método *Melos*, de César Guerra-Peixe, trabalhando em seguida variações rítmico-melódicas de um motivo dado, clichês harmônicos, ornamentos, bordaduras, notas de passagem e outras notas estranhas a um acorde ou a uma escala.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DAS PROPOSTAS DE SISTEMATIZAÇÃO DE ENSINO DE HARMONIA E IMPROVISACÃO DE CHEDIK E ADOLFO

2.1 - A metodologia de ensino de harmonia aplicada na música popular brasileira proposta por Chediak na obra *Harmonia & improvisação, Vol. 1*

Na segunda parte de sua obra Chediak expõe a sua proposta de sistematização da harmonia aplicada na MPB. O autor parte do pressuposto de que todo o repertório da MPB pode ser analisado segundo esta sistematização. A harmonia da MPB sistematizada por Chediak se estabelece de acordo com as leis da harmonia funcional, que atribui *funções* aos acordes inseridos no discurso harmônico da música.

Importante frisarmos que não podemos desconsiderar a construção de sistematizações anteriores no campo da harmonia, como a de Arnold Schoenberg em seu tratado de harmonia funcional, entre outros autores, que de alguma forma ajudaram a construir a sistematização do que hoje se entende por harmonia funcional na música popular de diferentes culturas.

Na seção VIII da segunda parte de sua obra, Chediak apresenta a sua definição para função tonal ou harmônica dos acordes. O autor afirma que:

Em música temos momentos instáveis, estáveis e menos instáveis, e são essas variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável) (CHEDIAK, 1986: 91).

A proposta de sistematização harmônica de Chediak se assemelha a um tradicional modelo acadêmico de análise musical. Trata-se de uma tentativa de se organizar, harmonicamente, o repertório da MPB. Por exemplo, ao nomear de *diminuto de passagem descendente* o acorde diminuto utilizado para se encadear descendentemente dois acordes

diatônicos conjuntos (ex.: F7M/A – G#dim – Gm7), clichê harmônico da MPB, Chediak propõe, como consequência de sua observação da constância de ocorrência no repertório da MPB deste clichê harmônico específico, uma espécie de regra de harmonia, a regra do *acorde diminuto de passagem descendente*. Esta regra, a partir de seu estabelecimento, poderá então ser usada para se fundamentar, teoricamente, a manifestação deste clichê harmônico.

2.1.1 - Conflitos práticos e teóricos da gramática harmônica da MPB de Chediak elaborada na obra *Harmonia & improvisação, Vol. 1*

Vimos que o sistema da harmonia funcional considera os acordes de uma composição musical (o discurso harmônico) como funções harmônicas (cada acorde sugere uma *sensação* no ouvinte, e esta sensação está intimamente associada ao conceito de *função*).

De acordo com este cenário teórico, a harmonia da MPB começa a ser destrinchada por Chediak, primeiramente, através da conceituação de *tom* e *tonalidade*. Segundo o autor, embora na prática os termos se equivalham, há uma diferença filosófica entre eles. O autor esclarece que tonalidade é “um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural” e tom “é a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas” (CHEDIAK, 1986: 84).

Em seguida o autor divide os acordes existentes no vocabulário harmônico da MPB em quatro categorias: categoria maior, categoria menor, categoria de acorde de sétima da dominante e categoria de acorde de sétima diminuta.

A primeira categoria trabalhada pelo autor é a categoria dos acordes de sétima da dominante. Chediak cita dois acordes como pertencentes a esta categoria: o próprio acorde de sétima da dominante, *V7*, que recebe este nome por ser construído diatonicamente sobre o quinto grau da escala maior, e o *SubV7*, “que é o acorde *substituto do V7* com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O *SubV7* é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver” (CHEDIAK, 1986: 85).

Nesta conceituação elaborada sobre o *SubV7* e, conforme veremos em seguida, na elaborada sobre as resoluções do trítone, seção VII da parte dois do trabalho, a explicação formulada pelo autor não abrange todos os aspectos necessários à compreensão do significado da utilização do acorde *SubV7* no contexto harmônico da MPB.

Primeiramente, Chediak explica a resolução do trítone na preparação *V7 – I* (acorde de sétima da dominante que resolve no acorde de I grau): “a terça do acorde *V7* alcança a nota

fundamental do acorde de resolução por semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente” (CHEDIAK, 1986: 88). Ou seja, a dissonância do trítone transforma-se numa consonância imperfeita (terça maior ou terça menor), gerando o movimento tensão-relaxamento característico do tonalismo.

Em seguida o autor explica a resolução do trítone no acorde *SubV7*. A lacuna teórica da explicação encontra-se na afirmação de que a *fundamental* do *SubV7* encontra-se uma quarta aumentada abaixo da *fundamental* do *V7*. Esta informação pode ser contraditória, se levarmos em conta o conceito de *fundamental de um acorde* na harmonia tonal. Segundo o autor Bohumil Med:

A nota mais grave do acorde em posição original (terças sobrepostas) se chama *fundamental*. As outras notas têm o nome do intervalo que formam com a fundamental. A fundamental é a nota básica, a nota que dá origem ao acorde e por isso é a nota mais importante do acorde” (MED, 1996: 273).

Portanto, se numa determinada cadência, no tom de dó maior, por exemplo, se em vez de tocar a seqüência G7 – C o músico tocar Db7 – C, terá ele tocado um acorde cuja fundamental é a nota ré bemol? Qual seria a relação da nota ré bemol com a tonalidade de dó maior? E as demais notas deste acorde, fá, lá bemol e dó bemol, qual a relação delas com a tonalidade de dó maior? Como se estabeleceria a condução de vozes nesta resolução?

Na realidade, o músico terá tocado *o mesmo acorde, com a mesma fundamental*. Na resolução Db7 – C, o primeiro acorde de Db7 nada mais é que um G7 com a quinta alterada em um semitom descendente, situando-se a quinta no baixo do acorde (*o que não significa que ela seja a fundamental*). O acorde é, portanto, uma *dominante alterada com a quinta no baixo*, acorde que é muito usado na harmonia do repertório da MPB e também na harmonia jazzística. Observemos o exemplo 1, o qual nós propomos para possibilitar uma melhor visualização dos encadeamentos acima descritos. Importante esclarecermos que os exemplos estão escritos em harmonia funcional a quatro vozes. Acima da pauta apresentamos a cifragem alfanumérica dos acordes e, abaixo, a cifragem analítica funcional, conforme empregada por Chediak e Adolfo nas obras abordadas pela presente monografia. Nos exemplos 1c e 1d os traços representam duas opções diferentes de condução da nota fundamental.

1a 1b 1c 1d

G7 C G7(b5) C G7(b5)/D^b C D^b7(#11) C

V7 I V7(b5) I V7(b5)/5^a I V7(b5)/5^a I

The image shows four measures of music, each with a treble and bass clef. Measure 1a shows G7 (G-B-F-A) resolving to C (C-E-G). Measure 1b shows G7(b5) (G-Bb-F-A) resolving to C. Measure 1c shows G7(b5)/D^b (G-Bb-F-A) resolving to C. Measure 1d shows D^b7(#11) (D^b-F-A-C) resolving to C. The bass line in 1a and 1b moves up a fourth (G to C), while in 1c and 1d it moves down a half step (G to F).

Ex. 1. As resoluções dos acordes V7 e *SubV7*

Podemos afirmar que um dos fatores que motivam a substituição do acorde de sétima da dominante (*V7*, nos exemplos 1a e 1b) pelo acorde *SubV7* (exemplos 1c e 1d) consiste na possibilidade de realização de uma condução diferenciada do baixo do acorde, pois em vez de o baixo ser conduzido por um intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente (exemplos 1a e 1b) ele será conduzido por semitom descendente (exemplos 1c e 1d). Esta condução, por sua vez, também poderá ser precedida de semitom descendente, caso a resolução *SubV7 – I* seja antecedida pela subdominante do segundo grau: *IIm7* (ex. 2). Desta forma, as notas tocadas pelo baixo geram um efeito interessante, de cromatismo, tornando-o mais melódico, destacando-o no contexto dos demais instrumentos executantes.

D m7 G7(b5)/D^b C

IIm7 V7(b5)/5^a I

The image shows three measures of music. Measure 1: D m7 (D-F-A-C) in the bass clef. Measure 2: G7(b5)/D^b (G-Bb-F-A) in the treble clef and V7(b5)/5^a (G-Bb-F-A) in the bass clef. Measure 3: C (C-E-G) in both clefs. The bass line moves from D to C, and the treble line moves from D to C.

Ex. 2. Resolução do *SubV7* antecedido pela subdominante do II grau

Em seguida Chediak afirma que “o que caracteriza o *SubV7* é a resolução do trítono em direções opostas ao *V7*, logo, trítono se resolve de duas maneiras” (CHEDIAK, 1986: 88).

Poderíamos interpretar esta afirmação através de diferentes visões.

Como ouvintes inseridos num determinado contexto sócio-cultural (no universo do repertório da MPB, por exemplo), a nossa percepção harmônica está condicionada aos encadeamentos de acordes mais frequentes, aos clichês harmônicos (assim como nos habituamos às circunstâncias urbanas do dia-a-dia, como barulho de trânsito, poluição do ar, engarrafamentos, e estranhamos algumas percepções sensoriais, orgânicas, quando nos deslocamos para áreas rurais mais tranquilas e menos agitadas, por exemplo). Desta forma, a resolução de um acorde de sétima da dominante na tônica (V7 – I) é a resolução à qual nosso ouvido tonal está mais acostumado, é a resolução mais previsível. Porém, se num determinado momento de uma composição, num trecho em dó maior, um acorde de G7 resolver, por exemplo, no acorde de F#, em vez de resolver no acorde de C, então nosso ouvido perceberá esta resolução como uma resolução surpreendente, inesperada. Esta resolução pode ser utilizada, numa composição, para se modular para tons afastados, por exemplo, gerando uma quebra de expectativa no ouvinte.

The image shows two musical examples, 3a and 3b, illustrating chord resolutions. Example 3a shows a G7(#11) chord in the treble clef (notes G, B, D, F#, A) resolving to an F# major chord (I) in the bass clef (notes F#, A, C). Example 3b shows a C#7(b5)/G chord in the treble clef (notes G, B, D, F#, A) resolving to an F# major chord (I) in the bass clef (notes F#, A, C). The chords are labeled as V7 and I respectively.

Ex. 3. Acorde de V7 utilizado para se modular para tons afastados

Chediak afirma ainda que “na resolução do trítono do *SubV7* a sétima alcança a nota fundamental por intervalo de semitom e a terça alcança a terça por semitom ou tom descendente. A resolução do *SubV7* tanto pode ser num acorde maior como num menor” (CHEDIAK, 1986: 88).

De fato, ao observarmos a condução de vozes do ex. 3a, notamos que a nota *si*₂, terça do acorde G7(#11), é conduzida por intervalo de semitom descendente à nota *lá*_{#2}, terça do

acorde F#. Também notamos que a nota *fá*₂, sétima do acorde G7(#11), é conduzida por intervalo de semitom ascendente à nota *fá*_{#2}, fundamental do acorde F#.

Porém, na realidade, nem a sétima foi conduzida à fundamental, nem a terça foi conduzida à terça. Isto porque, imediatamente após escutarmos a resolução, é como se percebêssemos que o acorde G7(#11), no ex. 3a, não representava um *acorde de sétima da dominante cuja fundamental é a nota sol*, e sim um *acorde de sétima da dominante com a quinta alterada em um semitom descendente* (localizando-se esta na voz do baixo), cuja fundamental é a nota *dó*_# (a qual, na cifra alfanumérica do acorde, aparece como a tensão #11, décima-primeira aumentada).

Portanto, o acorde G7(#11) representa o acorde C#7 alterado, *disfarçado* em G7(#11). Sua terça é a nota *mi*_{#2} (enarmônica de *fá*), sensível de *fá*_{#2}, e sua sétima é a nota *si*₂, que conduz descendentemente à terça *lá*_{#2} do acorde de F#. Observemos novamente o exemplo 3b.

Neste caso, apesar do caráter surpreendente da resolução percebido pelo ouvido num primeiro momento, ao se escutar mais vezes a resolução o ouvido conseguirá notar a típica sonoridade, no sistema tradicional de condução de vozes entre os acordes na harmonia funcional, de uma sétima que resolve numa terça e de uma sensível que resolve numa tônica. O ouvido não perceberá que “a sétima alcança a fundamental”, nem que “terça alcança a terça”, conforme afirmou Chediak (1986: 88).

Importante ressaltarmos que a cifra alfanumérica G7(#11), neste caso, representa uma simplificação gráfica, visual, da cifra que mais fielmente descreveria o acorde, que seria C#7(b5)/G.

Segundo o professor Antonio Guerreiro de Faria, durante suas aulas de harmonia funcional no curso de graduação em Licenciatura em Música da Unirio, este costumava repetir um ditado que diz: “o som tende a ir para onde ele foi”. Ou seja, em qualquer análise da harmonia funcional de uma composição, devemos sempre escutar o discurso harmônico em sua totalidade, para que possamos então efetuar uma análise bem fundamentada.

Em seguida, na seção XVIII da segunda parte da obra, intitulada *Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar)*, Chediak comprova, por suas próprias palavras, a idéia sugerida pelo ditado citado acima, ao afirmar que “os SubV7 dos acordes de empréstimo modal são ouvidos como V7 (dominante secundário) de um grau diatônico” (CHEDIAK, 1986: 99). Em seguida o autor apresenta o seguinte exemplo em dó maior (com cadência final na subdominante menor, IVm):

(V7/III) – bVII – (V7/II) – bVI – (V7/VI) – bIII – (V7/V7) – bII – (V7/VII) – IVm

B7 – Bb – A7 – Ab – E7 – Eb – D7 – Db – F#7 – Fm

Ex. 4. Acordes *SubV7* percebidos como dominantes secundárias de graus diatônicos (fonte: CHEDIK, 1986: 99)

Ao ouvirmos o acorde B7 (V7/III), nosso ouvido permanece na expectativa de ouvir em seguida o acorde de Em (III), mas é *surpreendido* pela resolução no acorde de Bb. Desta forma, podemos constatar que, já que o acorde B7 resolveu no acorde Bb e não no de Em, o acorde B7 representava, portanto, a dominante de Bb com a quinta alterada em um semitom descendente, situando-se esta última no baixo (logo, era o *SubV7* de Bb). A cifra alfanumérica mais fiel à verdadeira “identidade” deste acorde seria F7(b5)/Cb (a nota *dó bemol*, quinta diminuta ascendente da nota *fá*, aqui está representada como enarmônica da nota *si*).

Esta resolução surpreendente, inesperada, de um acorde de sétima da dominante, ou seja, o seu uso repentino como *SubV7* em vez de *V7* (e vice-versa), também poderia ser considerada uma *resolução deceptiva*, termo utilizado por diversos autores, inclusive Chediak, para explicar seqüências harmônicas onde o acorde de sétima da dominante resolve em diferentes graus, diatônicos ou não. Chediak afirma que resolução deceptiva “é quando os acordes preparatórios *V7* e *SubV7* não resolvem no acorde esperado, causando um efeito de surpresa na progressão harmônica” (CHEDIAK, 1986: 104). Portanto, não poderia a resolução do acorde *SubV7* de que tratamos mais acima também ser considerada *deceptiva*, ou seja, aquela que *decepa*, *decepciona*, causa surpresa?

Outra abordagem de Chediak que observamos encontra-se nas seções XV e XVI da parte dois de *Harmonia & improvisação, Vol.1*, onde o autor apresenta os acordes de subdominante menor. Assim Chediak os define: “são aqueles que possuem na sua formação a sexta menor da tonalidade (escala)” (CHEDIAK, 1986: 97). O autor ilustra a afirmação com um quadro de todos os acordes, exemplificados na tonalidade de *dó*, que são considerados subdominante menor. Entre eles está o acorde de Bb7 (bVII7).

Este acorde é geralmente empregado entre dois acordes do I grau. Por exemplo, C7M – Bb7 – C7M. Porém, de acordo com o sistema funcional, ele não poderia ser considerado uma *subdominante menor*. Trata-se de um acorde de empréstimo modal, como observa mais adiante o próprio autor, mas de que modo seria emprestado? Há várias explicações. Pode-se afirmar que sua origem está no sétimo grau do modo menor natural. Portanto, quando usado da maneira exposta acima, a sonoridade do encadeamento harmônico é modal. Como tal, o acorde não poderia ser considerado uma *subdominante*, pois no modalismo trabalha-se com

graus, mas estes não possuem funções harmônicas (tônica, subdominante e dominante) justamente por não estarem submetidos às leis do tonalismo, entre as quais a principal é a resolução do trítono (momento instável) num intervalo de terça maior ou menor (momento estável). No modalismo, os graus são utilizados de acordo com o colorido sonoro que se pretende criar no momento.

No repertório da MPB, é muito comum encontrarmos músicas modais que utilizam diferentes modos ou que se misturam com o próprio tonalismo, como observa Chediak no item XXXVI da parte dois de seu trabalho, que discorre sobre harmonia modal. Segundo Chediak:

A harmonia modal pode ter o caráter:

a) Puro

Formada apenas por acordes diatônicos a um determinado modo.

b) Misto

1) Com outros modos (dórico e mixolídio etc.);

2) Com o tonalismo.

É bastante comum vermos músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo ou Milton Nascimento com estas características” (CHEDIAK, 1986: 121).

2.2 – Conflitos práticos e teóricos na metodologia de ensino de harmonia e improvisação elaborada por Adolfo em sua obra *O livro do músico*

Antonio Adolfo teve a preocupação de, em seu trabalho, priorizar a prática do estudante de música, a execução musical, não se atendo somente a teorizações de conhecimento. Para a obtenção de um bom desempenho na música popular, a prática solitária diária do estudante é tão importante quanto a prática grupal. Dauelsberg (2001), baseando-se em Berliner (1994), comenta esta questão:

É importante evidenciar que a prática grupal na Música Popular e no Jazz é considerada tão importante quanto a atividade do estudo solitário, assim como assistir concertos. Depoimentos de Winton Marsalis afirma que “o Jazz não é somente tocar o que se ‘sente’. Existe toda uma estruturação que vem de uma tradição e que requer muito pensamento e estudo” (apud BERLINER, 1994: 95. In DAUELSBERG, 2001: 95).

Tendo em vista a proposta de Adolfo, tentaremos em seguida discutir alguns conceitos e exercícios práticos fornecidos pelo autor em sua obra.

Na seção IV da segunda parte de *O livro do músico*, que introduz a noção de encadeamentos harmônicos, primeiramente com tríades, Adolfo estabelece como procedimento: “Ao encadarmos dois acordes, devemos, primeiro, verificar se temos notas comuns a ambos. Mantemos as notas comuns na(s) mesma(s) voz(es) e conduzimos as outras pelo caminho mais próximo” (ADOLFO, 1989: 25).

Este procedimento costuma funcionar muito bem com encadeamentos entre tríades, porém, quando lidarmos com tétrades, nem todas as posições vão soar bem em um instrumento de teclado ou no violão. Como já ressaltamos anteriormente, a obra de Adolfo enfoca principalmente os instrumentos de teclado. Na seção II da letra B da parte dois de *O livro do músico*, intitulada *Encadeamentos com acordes de sétima* (ou seja, com tétrades), Adolfo orienta os alunos para a utilização do mesmo procedimento utilizado com as tríades (1989: 35).

Este procedimento pode levar à utilização de posições de acordes problemáticas, que não soam bem. Por exemplo, num acorde maior com sétima maior, como C7M, a posição *mi3-sol3-si3-dó4* na mão direita (a esquerda tocaria o baixo, a nota *dó*) não costuma soar bem na prática, devido à presença da dissonância *si2-dó3* na extremidade mais aguda do acorde.

A escolha das melhores posições para os acordes deve ter como julgador em última instância o ouvido. Portanto, muitas vezes a prioridade não será manter as notas comuns nas mesmas vozes.

Na seção I da parte três, *Acordes diatônicos, acordes substitutos e perda de diatonicidade*, Adolfo trata da possibilidade de os acordes diatônicos IIIm7 e VIIm7 “perderem sua diatonicidade”, ou seja, deixarem de ser diatônicos se forem antecedidos por sua dominante secundária (ou seja, cada qual por seu V7) ou, segundo o autor:

Se fizerem o papel de IIIm7 antecedendo um V7 ou um substituto de V7. Ex. 1: Tonalidade de Fá maior: F7M Dm7 Gm7 C7 (são todos acordes diatônicos). Porém se o Dm7 vier antecedido de A7 (quinto grau de Dm7), C#dim (sétimo grau de Dm7) ou ainda de Eb7 (subV7 de Dm7), perderá sua diatonicidade em relação à tonalidade de Fá maior (ADOLFO, 1989: 45).

De fato, ao ouvirmos uma resolução V7 – I sobre o acorde VIIm7, temos a sensação *passageira* de que o VI grau é o novo I grau, como se houvesse ocorrido uma modulação para este novo tom. Porém, essa modulação somente será confirmada se tivermos uma insistência nesta nova tonalidade. Como no exemplo demonstrado acima isso não ocorreu, a *perda de*

diatonicidade do acorde, apontada por Adolfo, não se caracteriza, pois na continuação do trecho tivemos apenas acordes diatônicos em fá maior até a cadência final.

2.3 – Análise crítica comparativa entre as obras de Chediak (1986) e Adolfo (1989)

Quanto à elaboração da forma de apresentação do trabalho, as duas obras analisadas se assemelham bastante. Ambas abordam primeiramente a harmonia para depois trabalharem, numa parte específica, separada das demais, o enfoque sobre a improvisação. Importante reiterarmos aqui que a harmonia trabalhada em ambas as obras é a harmonia tonal, embora Chediak tenha dedicado uma parte específica de sua obra para a harmonia modal, abordando o seu uso na MPB. Antonio Adolfo não aborda a harmonia modal em seu trabalho.

Em relação à harmonia, a abordagem de Chediak é mais diversificada e completa que a de Adolfo. Como vimos na seção 2.1 da presente monografia, Chediak se preocupou em organizar praticamente todas as ocorrências harmônicas da MPB. Tentou traduzir para a linguagem da nossa música popular as leis de harmonia funcional desenvolvidas pela música de concerto, adaptando para a MPB uma sistematização de cifragem analítica voltada para a música popular desenvolvida por outras culturas, principalmente em meios acadêmicos norte-americanos. O resultado deste trabalho constitui-se num importante referencial para os estudiosos da música popular brasileira. A obra de Chediak é reverenciada, através de depoimentos escritos, por grandes nomes da MPB, tais como Gilberto Gil, Gal Costa, João Gilberto, Caetano Veloso, Paulo Moura, Djavan, Toquinho, Wagner Tiso, Luis Bonfá, Egberto Gismonti, Ivan Lins, etc. Este último vibra com o futuro da música brasileira a partir do trabalho de Chediak: “Meu Deus, se essa geração que aí está mergulhar nos livros do Almir, vamos produzir uma música popular ainda mais fértil e irresistível” (apud CHEDIK, 1986: 8). Ivan Lins comprova ainda a escassez de boa informação disponível para o músico brasileiro na época:

Aprender música no Brasil (democraticamente, é claro) nunca foi fácil. Poucas escolas, pouco material didático realmente confiável, poucos bons professores, ou seja, nada estimulante para um jovem desenvolver uma cultura musical ampla e arejada. Sempre ficou apenas a paixão pela música e a intuição como molas propulsoras dessas gerações de músicos e artistas” (apud CHEDIK, 1986: 8).

O principal mérito do trabalho de Chediak é, portanto, a chance que ele deu às antigas e novas gerações de músicos de assimilar mais profundamente o sentido harmônico do repertório da MPB. A harmonia da MPB foi mapeada por Chediak, que sempre se destacou mais como um estudioso da música do que como um músico prático. Talvez tenha sido esta sua especialidade musicológica, que se sobrepôs à de músico executante, a grande responsável por este estudo aprofundado sobre a harmonia da MPB.

Já Adolfo é um profissional cuja formação vem da prática musical, como vimos anteriormente. Adolfo é, antes de tudo, um músico, que adquiriu a sua própria maneira de tocar o seu instrumento (piano e teclados) através do esforço contínuo da prática. O percurso proposto por Adolfo em sua obra é, portanto, diferente do de Chediak: Adolfo tenta traduzir a sua prática, verbalizá-la, para assim torná-la acessível aos seus alunos.

Esta diferença faz com que, na prática, o trabalho de Adolfo acabe se destinando ao aluno que não só quer ser apresentado ao estudo da harmonia popular, mas principalmente ao aluno pianista e/ou tecladista que deseje melhorar a sua técnica no instrumento. Adolfo afirma que “é bom lembrar que *O livro do músico* não é um estudo de técnica específica para nenhum instrumento, mas a prática harmônica pode gerar até mesmo uma certa técnica em instrumentos de teclado” (ADOLFO, 1989: 12). É o que acontecerá com o aluno tecladista e/ou pianista que estudar profundamente a obra de Adolfo: desenvolverá a sua técnica de instrumentista, mas não atingirá, somente através dela, conhecimentos harmônicos aprofundados.

Comparamos as obras quanto à abordagem sobre a harmonia. Quanto à improvisação, ambas se caracterizam por se restringirem a abordagens sobre aspectos basicamente iniciais do estudo da prática improvisatória, como a relação escala-acorde.

Chediak dedica apenas um capítulo de sua obra, a parte cinco, à improvisação. São apenas vinte páginas das trezentas e cinquenta e cinco da obra.

Nesta parte cinco, o autor aborda o estudo da improvisação na música popular basicamente como o estudo das escalas dos acordes. Ele apresenta os modos básicos da escala diatônica (iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio) e os acordes onde cada um pode ser usado. Apresenta os modos e escalas *artificiais*, ou seja, modos transformados, como o *modo lídio com sétima menor*, a *escala hexafônica* (de tons inteiros) e a *escala alterada*. No final da parte cinco de seu trabalho, Chediak apresenta um “Quadro geral dos acordes sobre os graus da tonalidade maior e menor” (1986: 351). Em uma coluna são listados os acordes, em outra, ao lado, os modos e escalas que devem ser utilizados numa improvisação.

O estudo da relação escala-acorde é apenas uma das etapas de estudo pela qual um aluno de música que ambiciona tornar-se um bom improvisador necessita passar. A limitação do aluno a este âmbito reduzido de informações acaba gerando linhas de improviso de pouca riqueza melódica. Trataremos mais profundamente deste aspecto no capítulo três desta monografia.

Já Antonio Adolfo aborda a improvisação de uma maneira mais abrangente, embora sua abordagem esteja ainda bastante presa ao raciocínio acorde-escala. Esta relação, cuja versão pessoal Chediak expôs no último capítulo de seu trabalho, é apresentada por Adolfo no início da parte três de sua obra. Adolfo apresenta os modos da escala maior e da escala menor mista, escala menor onde os graus de função tônica e subdominante – I, III, VI, II e IV – originam-se da escala menor natural e os de função dominante – V e VII – da escala menor harmônica. Chediak também apresenta a sua versão para a escala menor mista, embora não a denomine com este termo. Ele aborda esta questão apresentando um “quadro com a seleção dos acordes mais usados”, na seção XIV da parte dois de sua obra (1986: 96).

Em seguida, Adolfo apresenta um quadro de acordes relacionando-os aos seus respectivos modos e escalas (1989: 51-52), bastante semelhante ao de Chediak (1986: 351). Nota-se, no entanto, uma preocupação pertinente do autor em relação ao uso adequado dos modos, manifestada através de algumas considerações sobre, por exemplo, a importância da melodia para a escolha dos modos, ou a dupla interpretação que um acorde de sétima da dominante pode ter, relacionando-o com o acorde anterior ou com o posterior (conforme vimos na seção 2.1.1 desta monografia, sobre as resoluções inesperadas de um acorde V7).

O diferencial de *O livro do músico* em relação a *Harmonia & improvisação, Vol. I*, de Chediak, reside na parte oito, dedicada exclusivamente à improvisação, onde Adolfo apresenta noções de construção de frases, baseada no *Melos*, técnica de construção de frases criada por César Guerra-Peixe. Esta técnica se aplica principalmente na área da composição, mas considerando-se a improvisação como um ato de composição instantânea, o domínio desta técnica pode se constituir numa importante ferramenta para o improvisador. Adolfo aproveita, no entanto, apenas os principais elementos desta técnica, de forma sucinta. O autor trabalha ainda variações sobre um motivo dado, com diversas possibilidades rítmicas, melódicas, de adição, diminuição e supressão. Por fim, Adolfo trabalha o uso de ornamentos na linha de improviso, tais como notas de passagem cromáticas e bordaduras.

Pode-se afirmar que esta parte destinada à improvisação é o principal legado da obra de Adolfo, pois o aluno, ao estudá-la profundamente, poderá adquirir ferramentas básicas, introdutórias, para o desenvolvimento de suas habilidades como músico improvisador.

CAPÍTULO 3 – A APLICAÇÃO PRÁTICA DOS CONCEITOS TRABALHADOS NAS OBRAS DE CHEDIK E ADOLFO E OUTRAS SISTEMATIZAÇÕES NÃO CONTIDAS NAS OBRAS

Nos capítulos anteriores desta monografia vimos que as obras analisadas de Chediak (1986) e Adolfo (1989) visam oferecer aos seus leitores uma proposta de sistematização didática para o estudo progressivo de harmonia e de improvisação. Ambas conseguem refletir através de seus próprios títulos o enfoque que se desenvolveu em cada obra: *O livro do músico* (Adolfo) nos parece ser uma obra destinada ao músico com perfil voltado para a prática pianística na área da MPB, contendo diversos exercícios direcionados para o desenvolvimento da execução musical; já a obra de Chediak, *Harmonia & improvisação, Vol.1*, parece se adequar melhor ao perfil dos músicos estudiosos de harmonia, com enfoque no âmbito da música popular brasileira, à qual o autor se dedicou intensamente durante toda a sua vida. Neste terceiro e derradeiro capítulo desta monografia procuraremos realizar uma análise crítica sobre determinados aspectos relativos ao conteúdo e à proposta didática sugeridas pelos autores. Abordaremos ainda alguns aspectos referentes a outras propostas metodológicas e sugestões didáticas relativas ao ensino de harmonia e improvisação que não constam nas obras analisadas nesta monografia.

3.1 – Os modos e escalas apresentados por Chediak (1986) e Adolfo (1989) para práticas improvisativas

Através de sua obra *Harmonia & improvisação, Vol.1*, Chediak legou uma importante contribuição no campo da harmonia, através de sua sistematização das principais ocorrências harmônicas da MPB. Desta forma, o autor nos permite realizar uma análise harmônica de músicas contidas em qualquer *songbook* produzido por ele, de algum grande compositor da

MPB, através de sua proposta de sistematização da harmonia. A partir da década de noventa, Chediak tornou possível aos músicos o acesso ao repertório dos clássicos da MPB através dos *songbooks*. O termo *songbook* virou sinônimo de Chediak. As harmonizações das músicas contidas nos *songbooks*, propostas por Chediak a partir de gravações originais dos compositores, se constituem num vasto material onde é possível observarmos a ocorrência prática dos conceitos harmônicos trabalhados em *Harmonia & improvisação, Vol. I*

Conforme vimos no segundo capítulo desta monografia, Chediak desenvolve uma proposta de sistematização da harmonia da MPB ao longo de sua obra. Já na quinta parte da obra, intitulada *Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação ou no enriquecimento harmônico*, o autor desenvolve um estudo de improvisação baseado apenas na identificação do material escalar, originário de cada acorde, que poderia ser empregado para se construir uma linha melódica de improviso.

Entretanto, é importante observarmos de que forma são empregados os termos *modo* e *escala* segundo os próprios autores Chediak (1986) e Adolfo (1989), bem como outros autores como Med (1996). Doravante nesta monografia os termos *modo* e *escala* serão empregados em itálico, devido às diferentes contextualizações de emprego dos termos pelos autores nos quais nos baseamos.

Segundo Bohumil Med, “*modo* é o caráter de uma escala. Ele varia de acordo com a posição de tons e semitons e suas relações com a tônica” (MED, 1996: 89). Med está se referindo, aqui, a cada um dos sete graus da escala maior diatônica. Já Antonio Adolfo, na seção II da terceira parte de *O livro do músico*, afirma: “Da mesma maneira que tivemos acordes para cada grau da escala maior, também temos modos para cada tipo de acorde e para cada grau da escala maior (representado pelo respectivo acorde)” (ADOLFO, 1989: 45).

Os sete modos associados aos sete graus da escala maior, aos quais se referem os autores, são denominados, do primeiro ao sétimo grau: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio.

Também de acordo com esta sistematização, Chediak afirma que: “os modos são formados a partir de cada uma das sete notas da escala maior. Mais adiante esses modos serão usados na associação da gama de notas que uma cifra apresenta, denominada escala dos acordes”. Em seguida o autor complementa sua definição de *escala dos acordes*: “É o conjunto de notas disponíveis que uma cifra apresenta para formar harmonia ou linha de improviso” (CHEDIAK, 1986: 337).

A afirmação acima de Med, que se refere a *modo* como “o caráter de uma escala”, é a que mais aproxima o termo *modo* do próprio *sistema modal*, ou *modalismo*. Conforme vimos

no segundo capítulo do presente trabalho, Chediak dedica um trecho de sua obra à harmonia modal, na seção XXXVI da segunda parte. Na MPB, podemos encontrar um repertório bastante rico que inclui emprego de modalismo na estrutura das composições (ver p. 21). Por exemplo, alguns baiões de Luiz Gonzaga que exploram os modos mixolídio, como *Baião*, lançado em 1946, ou, conforme ilustra Chediak, peças como *Upa neguinho* e *Procissão*, de Edu Lobo e Gilberto Gil, respectivamente, ambas escritas também no modo mixolídio, ou ainda a canção *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, escrita no modo eólio (CHEDIAK, 1986: 125-127).

As afirmações de Chediak (1986), Adolfo (1989) e Med (1996) que apresentamos nos levam a constatar que, para estes autores, *modo* e *escala* não possuem o mesmo significado. Porém, na prática, para estes autores ambos os termos se confundem e acabam adquirindo o mesmo significado.

Isto ocorre porque, em determinadas cifras, as notas “disponibilizadas” para a formação de uma linha melódica de improviso podem possuir uma organização escalar idêntica a um modo. Por exemplo, em dó maior, a cifra C7M, representando o primeiro grau, apresenta um conjunto de notas que podem ser usadas para a construção da linha melódica de improviso. Este conjunto de notas é idêntico ao modo iônico, o que gera uma associação direta da cifra com o modo.

Essa associação direta costuma ser explorada por diversos autores, dentre os quais Chediak (1986) e Adolfo (1989). Desta forma, para se representar o conjunto de notas que uma cifra apresenta para se construir uma linha melódica de improviso (escala do acorde), além desta associação direta de um modo diatônico a uma cifra os autores também costumam associar o termo *modo* a outros conjuntos de notas, originados de acordes com tensões alteradas. Assim, os autores *criam modos artificiais*, ou, como denomina Adolfo, *modos para outros acordes de sétima (não-diatônicos)* (ADOLFO, 1989: 49). O termo *modo* perde então o seu significado original e se confunde com *escala dos acordes*.

Alguns exemplos destes *modos não-diatônicos* sugeridos por Adolfo: *lídio aumentado*, *mixolídio com décima-terceira menor*, *alterado com décima-primeira aumentada e décima-terceira* (equivalente à escala diminuta que alterna tons e semitons), *alterado com tons inteiros*, *alterado com décima-primeira e décima-terceira*.

As definições para os *modos* propostas pelos autores apresentam pequenas diferenças de nomenclatura. Em *Harmonia & improvisação, Vol.1*, o *modo lídio #5* (1986: 341) é igual ao *modo lídio aumentado* de Adolfo em *O livro do músico* (1989: 45-53), enquanto que o

modo alterado com tons inteiros sugerido por este último é denominado simplesmente de *escala alterada* por Chediak.

Nas obras analisadas é possível identificarmos, portanto, uma vasta quantidade de *modos* que os autores sugerem serem estudados pelos alunos. Porém, um improviso construído somente a partir desta linha de raciocínio traz desvantagens quanto à sua riqueza melódica.

Para que o direcionamento do estudo de improvisação não permaneça circunscrito apenas ao âmbito dos *modos* ou *escalas* resultantes dos acordes, outro princípio de raciocínio de construção de uma linha melódica de improviso pode ser abordado. Este princípio visa à construção do improviso a partir *do próprio acorde*, e não de sua *escala* ou *modo*.

De acordo com este princípio de raciocínio, tendo como meta construir uma linha de improviso fraseologicamente orgânica, que carregue intrinsecamente um sentido musical, o aluno de improvisação deve procurar enxergar o acorde a partir do seu *arpejo*, conforme justificaremos mais adiante. Ao analisar uma música qualquer sobre cujo tema o aluno deseja improvisar, em vez de gerar *modos* e *escalas* para cada acorde da música o aluno deverá gerar o arpejo deste acorde. Trabalhando-se o arpejo do acorde, o aluno se liberta da predominância de graus conjuntos em sua linha melódica de improviso, abrindo maiores possibilidades de construção fraseológica, bem como passa a conhecer mais profundamente o ambiente harmônico da música, adquire uma maior intimidade com os acordes da música. Uma frase melodicamente bem construída nada mais é que uma maneira diferente de se tocar um acorde, uma ampliação do acorde, pois a frase carrega em seu corpo sonoro todo o ambiente harmônico que o acorde do momento sugere. Essa potencialidade da frase bem construída possibilita até mesmo uma independência desta em relação ao acorde, que muitas vezes perde a necessidade de ser tocado simultaneamente com a linha de improviso. Por exemplo, numa formação musical de trio, composta por piano, baixo e bateria, que toca um tema de Bossa Nova, quando o pianista estiver improvisando, dependendo do nível de consistência musical e impacto sonoro da frase tocada com a mão direita, ele não terá necessidade de tocar o acorde do momento com a mão esquerda, pois a frase, por si própria, carrega em seu corpo sonoro o ambiente harmônico do momento.

Esta proposta de metodologia de estudo de improvisação baseada em *modos* gerados a partir de cifras de acordes poderia ser enxergada de outra maneira, através de uma fórmula bastante simples, que serve para se “descobrir” a *escala* de qualquer acorde, ou seja, o conjunto de notas que uma cifra disponibiliza para a construção de uma linha melódica de improviso: escrevem-se as notas do acorde no pentagrama, da mais grave à mais aguda. Em

seguida, completam-se os espaços entre elas com outras notas obedecendo-se a apenas duas regras: não poderá existir intervalo maior que um tom e não poderão existir dois semitons seguidos. Esta fórmula, criada pelo saxofonista de *jazz* Ion Muniz, um ferrenho crítico do limitado estudo das *escalas dos acordes* e dos *modos* para improvisação, é trabalhada e transmitida pelo professor Haroldo Mauro Jr. em suas aulas sobre improvisação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Vejamos alguns exemplos de *escalas* de acorde geradas através desta fórmula. Ex. (as notas pretas representam as notas adicionadas, não pertencentes à cifra do acorde):

The image displays five examples of the Ion Muniz formula for generating scales from chords. Each example consists of a chord symbol, a scale name, and a musical staff with notes. Black notes indicate added notes not in the chord.

- Example 1:** Chord: C7M. Scale: Escala: iônica ou lídia. The scale is C-D-E-F-G-A-B-C. The notes F and B are black, indicating they are added notes.
- Example 2:** Chord: A 7♭13 (a décima-terceira bemol substitui a quinta justa). Scale: Escala: "tons inteiros". The scale is A-B-C-D-E-F-G-A. The notes C and F are black, indicating they are added notes.
- Example 3:** Chord: A 7♭13. Scale: Escala: "alterada". The scale is A-B-C-D-E-F-G-A. The notes C, F, and G are black, indicating they are added notes.
- Example 4:** Chord: E7(♭9). Scale: Escala: diminuta. The scale is E-F-G-A-B-C-D-E. The notes F, C, and D are black, indicating they are added notes.
- Example 5:** Chord: E7(♭9). Scale: Escala: alterada. The scale is E-F-G-A-B-C-D-E. The notes F, C, and D are black, indicating they are added notes.

Ex. 5. A fórmula de Ion Muniz para se gerar escalas a partir do acorde

Esta fórmula prioriza a visão da *estrutura* do acorde como o ponto de partida para a geração do improviso. As demais notas adicionadas ao acorde resultam numa escala, mas esta escala passa a ser encarada como uma consequência do uso da *estrutura* do acorde somada às

notas adicionais, de passagem, que melhor poderiam ser utilizadas para a construção de uma frase musicalmente orgânica na linha de improviso. Através desta fórmula sobram, na prática, nada mais do que *quatro* escalas diferentes para se construir um improviso. Muniz explica, em seu *site* pessoal, como chegou a esta conclusão:

Quando se improvisa sobre, digamos, C7M, não usamos a escala de dó maior nos solos, o que usamos são as notas contidas nessas escala. Se eu utilizasse a escala de dó maior em meus solos, eles seriam uma sucessão de escalas...

A coisa complicou com o advento dos “modos” após o furor que o Kind of Blue causou.

De uma hora pra outra tudo virou modal. Se num tema em dó maior eu fosse tocar sobre um Dm7 as notas seriam (e são) as mesmas da escala acima, mas agora eu passei a ter que usar a escala de D dórica, que na verdade não passa da escala de dó começando no ré. Se fosse sobre o fá maior teria que usar a lídia etc. Depois se fez o mesmo com as escalas de 7ª mais alteradas, e vieram mais um montão de escalas. A coisa chegou a um ponto que, quando morava em Nova York eu me perguntava se viveria o bastante para aprender todas as escalas do jazz.

De tanto meditar no assunto, e estou falando de anos, um belo dia eu tive o que se chama em inglês de “insight”. Surgiu em minha mente a seguinte declaração: “escala é o resultado da divisão da oitava em tons e semitons, não podendo haver semitons consecutivos”. Eu comecei a fazer escalas de acordo com essa regra, e esperava obter algumas centenas de escalas. Pois não foi minha surpresa quando apenas pude montar quatro míseras escalas! **A escala diatônica, a diminuta, a de tons inteiros e a escala menor com 6ª e 7ª maiores.**

(...) Quando se está improvisando, não se tem tempo para pensar em nome de acorde. Não vejo sentido em se “inventar” escalas. Se as escalas C diatônica, D dórico, E frígio etc. não passam do mesmo grupo de notas: C D E F G. Não faz nenhuma diferença o nome do modo da escala que vou usar, mas sim as notas nela contidas. Agora sei que existem apenas 4 escalas, e com elas se pode construir toda a harmonia do jazz moderno (MUNIZ, extraído de seu *site* pessoal, acesso em 30 out. 2007, grifo nosso).

Em sua dissertação de mestrado, Dauelsberg discorre sobre a relação escala-acorde:

Para o aprendiz, a descoberta das escalas e sua relação teórica com os acordes constituem uma penetração em um novo “ponto conceitual”, permitindo aplicações imediatas. Eles podem construir a escala ou modo que seja compatível com cada acorde, preenchendo as notas diatônicas entre as notas que formam acordes, aumentando as possibilidades de utilização de 4 para 7 notas em relação ao acorde (em caso do acorde ser representado por uma tétrede). As opções de agrupamento do material tonal também aumentam no momento em que existem 7 notas disponíveis para combinar ao invés de 4. Paralelamente às escalas diatônicas, o improvisador que busca o desenvolvimento no segmento das práticas improvisativas sob base harmônica estabelecida como o Jazz, a Bossa Nova, etc., passa pelo aprendizado de outras escalas como a pentatônica (que eliminaria a 4ª e 7ª), a escala de Blues, escalas alteradas, os tons inteiros, entre outras (DAUELSBERG, 2001: 101).

As escalas acima citadas por Dauelsberg, por cujo aprendizado o improvisador deve passar, “paralelamente às escalas diatônicas”, são praticamente as mesmas citadas por Muniz como pertencentes às únicas quatro escalas existentes para se “construir toda a harmonia do jazz moderno” (MUNIZ).

Observemos um trecho de um belo solo do trombonista Raul de Souza na música *Corcovado*, de Tom Jobim, do LP *Sergio Mendes & Bossa Rio: Você ainda não ouviu nada*, de 1964. A análise da partitura nos leva a concluir que o improvisador utiliza como base para a construção do solo as próprias estruturas dos acordes, e não as escalas geradas por estes. Observemos como os arpejos são bem utilizados, principalmente nos compassos 5, 6, 9 e 10.

**Improviso de Raul de Souza em
Corcovado (Tom Jobim)**

LP Sergio Mendes e Bossa Rio

The musical score is presented in six systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The chords are indicated above the staff lines. Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, and 11 are marked at the beginning of their respective systems. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings in measures 9 and 10.

Ex. 6. Trecho do solo do trombonista Raul de Souza em *Corcovado* (transcrição e fonte: Haroldo Mauro Jr.)

3.2 – A proposta de sistematização elaborada por Antonio Adolfo para a construção de frases para a utilização na linha de improviso

Em sua obra *Harmonia & improvisação, Vol. 1*, Chediak não abordou nenhuma metodologia de construção de frases para a prática da improvisação musical. Diferentemente de Adolfo em *O livro do músico*, onde, na parte oito da obra, inteiramente dedicada à improvisação, o autor sugere a utilização do método para construção de frases *Melos*, de Guerra-Peixe.

O método *Melos* constitui-se numa técnica de construção de frases cuja aplicação resulta, entre outras conseqüências, num afastamento da predominância dos graus conjuntos na frase, tornando-a musicalmente mais variada e mais orgânica. Trata-se de uma técnica consagrada nos meios acadêmicos brasileiros, utilizada por inúmeros professores de harmonia e composição. No entanto, a abordagem que Adolfo estabelece para a utilização de *Melos* na improvisação se restringe ao uso dos “modos referentes aos acordes em suas situações específicas”, conforme defendido pelo autor em sua “Introdução à improvisação”, no início do capítulo oito de seu trabalho (ADOLFO, 1989: 123):

Começaremos estudando os graus de uma progressão para melhor compreendermos uma progressão melódica, que é a base para o estudo das células melódicas repetitivas.

Essas células deverão ser aplicadas a todos os modos referentes aos acordes em suas situações específicas.

Para que nosso fraseado não se torne repetitivo, veremos a seguir como quebrar a simetria das frases. Depois, estudaremos como desenvolver uma frase, baseados na própria frase ou célula rítmico-melódica inicial. Tudo isso corresponde ao estudo aprofundado da frase, o que é muito importante, visto que estamos trabalhando com melodias e frases (ADOLFO, 1989: 123).

3.3 – Processos e metodologias de estudo de improvisação não abordados nas obras analisadas

O pianista, baterista, compositor e professor Haroldo Mauro Jr., um dos grandes músicos brasileiros de jazz da atualidade, leciona na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Na UNIRIO, no decorrer de suas aulas sobre improvisação, Mauro Jr. defende, antes de qualquer estudo de escala, o estudo baseado no acorde e suas possibilidades de arpejo como introdução ao processo de confecção de frases melodicamente bem elaboradas

para aplicação num improviso. Mauro Jr. também aborda a importância do processo de transcrição de gravações como ferramenta para aquisição de conhecimento em improvisação. Trataremos desta questão ainda nesta seção, mais adiante.

Baseando-se neste pensamento, Mauro Jr. prega, em suas aulas, que a iniciação ao estudo da improvisação deve passar pela criação de frases mínimas, que possam ser executadas, escutadas e assimiladas *em tempo real* pelo músico, o qual passa a gerar novas frases a partir das frases já existentes. A preocupação do improvisador deverá ser sempre *criar*, em detrimento da idéia de se tocar notas aleatoriamente para se preencher o espaço vazio do tempo da improvisação, notas que estariam disponíveis para ser “acessadas” a qualquer momento, num *modo* ou *escala* qualquer.

Mas, seria possível criar do nada?

O pianista, compositor e professor Claudio Dauelsberg, que atualmente também leciona na UNIRIO, em sua dissertação de mestrado intitulada *A importância da improvisação na formação musical do intérprete* (2001) apresenta como epígrafe de seu trabalho uma citação do autor Vladimir Jankélévitch que desenvolve algumas reflexões acerca da questão acima colocada:

Assim como a criação, a invenção ou a inspiração, a improvisação é um começo: é o estado germinal ou inicial do canto, da música nascente. Mas o improvisador não procuraria se já não tivesse encontrado; na realidade ele não inventa do “nada”, já que a partir do nada a imaginação nada cria. O improvisador, por mais despreparado que seja, não começa do nada, pois é herdeiro de um passado e de sinais virtuais que se tornarão visíveis ao calor da inspiração (JANKÉLÉVITCH apud DAUELSBERG, 2001: 37-38).

O “passado” e os “sinais virtuais” a que se refere Jankélévitch constituem-se num conjunto de estruturas cognitivas (frases) que o improvisador absorve em decorrência de seu processo de estudo. O “calor da inspiração”, ou seja, o conjunto de emoções que envolvem o intérprete no momento da execução musical, por sua vez, fica responsável pela fluência da aparição destas estruturas cognitivas.

Esta união entre opostos (conhecimento técnico *versus* inspiração, fluência), propriedade intrínseca da arte da improvisação, é comentada por Mauro Jr. sob a luz das idéias da filosofia do Realismo Estético. Em seu *site* pessoal, Mauro Jr. afirma:

A improvisação do jazz (...) é um exemplo de beleza, pois dá ao ouvinte duas sensações opostas ao mesmo tempo: flexibilidade e rigidez. **Nas minhas**

execuções, meu objetivo é transmitir a idéia de elementos livres, soltos, mas que estão ao mesmo tempo presos por uma organização forte.

(...) O Realismo Estético explica que tudo tem uma estrutura estética: a unidade de opostos. Estudantes, assim como todo mundo, estão tentando unir opostos em suas vidas. À medida que os alunos começam a ver a unidade de opostos nas matérias que estudam, eles vêem relação, e o mundo faz sentido. Eles se interessam pela matéria e aprendem (MAURO JR., extraído de seu *site* pessoal, acesso em: 7 jul. 2007, grifo nosso).

A *organização forte* aos quais estão *presos os elementos livres, soltos*, segundo Mauro Jr., se refere a um conjunto de estruturas cognitivas sobre as quais se baseia a construção do improviso.

Nas obras analisadas nesta monografia, de Chediak (1986) e Adolfo (1989), os autores procuraram desenvolver uma sistematização destes conhecimentos. A seguir, procuraremos observar a relação entre as sistematizações propostas pelos autores e os processos de sistematizações de estudo de harmonia e improvisação que acreditamos possuírem maior grau de eficiência.

Chediak (1986) e Adolfo (1989) não abordaram com profundidade e objetivismo, em suas obras, algumas técnicas já consagradas para o desenvolvimento de um bom improvisador: formação de um vocabulário musical baseado em estruturas cognitivas absorvidas pelo improvisador através da técnica de construção de frases, conforme já visto; e a técnica da *transcrição de improvisos*. Esta última funciona, na realidade, como uma ferramenta para a aquisição de vocabulário. A seguir trataremos de alguns aspectos em relação a ambas as técnicas.

- **Formação de vocabulário** - não é possível uma pessoa proferir um discurso qualquer sem ter um conhecimento mínimo de vocabulário. Portanto, o desenvolvimento do processo da prática da improvisação passa pelo processo de *aquisição de vocabulário*, em qualquer estilo (choro, samba, *jazz*, *blues*, etc). Quanto maior o vocabulário de estruturas cognitivas (frases), melhor improvisador o músico é considerado. Trata-se de uma relação direta, que se estabelece através de um processo científico, assim como o aprendizado de uma língua: se o sujeito possui um vocabulário de cinquenta palavras, suas possibilidades de expressão são limitadas. Mas, se o sujeito conhecer duzentas palavras, suas possibilidades de expressão aumentam, tornam-se bem mais amplas. Assim o improvisador constrói o seu repertório de fraseado, ou seja, o vocabulário de fraseado que ele dispõe para aplicar na execução musical. O considerado bom improvisador possui uma boa quantidade de frases em

sua estrutura cognitiva armazenada em seu cérebro, frases de alto nível de construção no que se refere a gráficos melódicos bem elaborados.

Em sua dissertação de mestrado, Dauelsberg investiga com profundidade o desenvolvimento do intérprete através de suas práticas de estudo. Abordando a importância dos procedimentos de aquisição de vocabulário musical para o desenvolvimento do intérprete improvisador, baseando-se em autores como Berliner (BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994), entre outros, o autor afirma que:

Assim como crianças aprendem a falar sua língua nativa imitando os mais velhos, que “já sabem falar”, jovens aprendem a linguagem do improviso utilizando recursos da imitação de músicos veteranos que “já dominam o discurso”. Benny Bailey afirma que “quando criança, não se tem o conhecimento harmônico para o desenvolvimento do improviso por si, portanto, inicia-se copiando improvisos de outros que nos agradam” (apud BERLINER, 1994: 95. In DAUELSBERG, 2001: 96).

- Transcrição de improvisos – a prática da transcrição de solos de improvisos a partir de gravações fonográficas é fundamental para o desenvolvimento do vocabulário necessário à construção de um improviso musicalmente orgânico. Atualmente, com o desenvolvimento tecnológico, existem diversos recursos práticos que auxiliam a prática da transcrição: utilização de músicas em formato *midi*, *softwares* que reduzem o andamento de uma gravação sem que se alterem a frequência e a qualidade sonora. Através desta técnica, o aluno consegue identificar o vocabulário improvisativo de outros músicos, permitindo a si próprio, a partir deste contato direto com o discurso musical de outrem, processar estas informações visando à aquisição de seu próprio vocabulário, desenvolvendo desta maneira seu estilo pessoal de execução. O estudante passa a adquirir, aos poucos, um entendimento da aplicabilidade das frases identificadas.

A prática da transcrição de improvisos também auxilia o aluno no desenvolvimento de sua capacidade de definição de diferentes estilos musicais. Por exemplo, o aluno pode optar por se aprofundar no universo da linguagem do choro ou na linguagem do jazz, desenvolvidas através de vocabulários bastante diferentes.

Dauelsberg investiga aspectos referentes ao processo de transcrição, procurando sintetizá-lo:

O processo de transcrição consiste em extrair um trecho de um improviso e escrevê-lo, tendo como referência a audição. Como ferramenta fundamental para o enriquecimento do vocabulário, o material transposto terá diversas utilidades tanto em sua íntegra, como material para ser transformado e recriado para outros improvisos com base na utilização de fragmentos da transcrição. Analogamente poderíamos relacionar ao procedimento de uma pesquisa: inicialmente você extrairia o material integral do original e passaria a combiná-lo em uma segunda etapa com outras fontes. Desse modo, a transcrição está para a improvisação assim como o processo de fichamento por citação estaria para a pesquisa.

Art Farmer cita sua experiência em transcrever solos: “Decidi que o melhor que podia fazer seria transcrever os solos na íntegra; nota por nota, alinhando-os à harmonia da música; analisando as notas de acordo com os acordes que estavam sendo tocados. Só assim eu aprendi. É como se você estivesse enriquecendo o seu vocabulário” (apud BERLINER, 1994: 95).

Existem diversas formas de absorção de estruturas cognitivas, em geral, como variantes de recursos imitativos. Assim como Beethoven, Mozart, Bach e tantos outros compositores utilizavam a cópia de partituras de seus predecessores como ferramenta de aprendizado, os jazzistas, instrumentistas da área da música popular utilizam a transcrição como meio de absorção de estruturas cognitivas (DAUELSBERG, 2001: 96-97).

A prática de transcrição de solos de improviso, portanto, é fundamental para a aquisição de estruturas cognitivas musicais pelo estudante. Porém, o estudante não deve se limitar apenas à *aquisição* de vocabulário. Dauelsberg enfatiza a importância do “processo de combinação e variação do material assimilado com inclusão de novas idéias” (2001: 98). Ou seja, de nada adiantaria o estudante conhecer e dominar com eficiência a execução de diversas frases musicais bem elaboradas (estruturas cognitivas) se não desenvolver também a sua própria capacidade de aplicá-las no contexto musical. Analogamente, poderíamos comparar esta situação a uma pessoa culta, que domine um requintado vocabulário em sua língua materna, mas que não saiba se expressar empregando estes vocábulos “cultos” no tempo e espaço corretos.

Dauelsberg baseia-se nas idéias de Berliner (1994) para dissertar sobre este processo de combinação e variação do material assimilado pelo estudante:

O material assimilado por imitação, quando transformado por inclusão de novos elementos, também representa um processo de criação. Trata-se de um processo de combinação do material assimilado e transformado por inclusão de novas idéias criadas pelo próprio estudante, originadas por acaso ou intencionalmente.

Quando um artista está tocando o seu discurso musical improvisado, menciona os vocabulários que foram absorvidos de todos os artistas transcritos. Hillyer

afirma que “é como se você tocasse através de todos eles” (apud BERLINER, 1994: 138).

Arthur Rhames expõe a visão sobre grandes improvisadores que têm “a habilidade de absorver diferentes perspectivas musicais e integrá-las com a sua própria perspectiva. Eles simbolizam o potencial que todos têm em mergulhar em várias fontes e processar a síntese de diferentes compreensões sob a sua própria perspectiva” (apud BERLINER, 1994: 138).

Quando os estudantes redefinem suas metas iniciais (o que representa o processo de absorção por imitação) para incluir uma combinação nas características absorvidas de seus mestres referenciais (que podem ser vistos como estruturas referenciais), eles caminham na direção da transformação do processo de imitação. Este processo permite aos estudantes caminhar em busca de uma direção de forma a construir um estilo pessoal, enquanto simultaneamente já atuam com mais confiança no território do improvisado (independente dos estilos que vêm trabalhando). Os estudantes, cercados por uma coleção de modelos podem vir a medir e pesar meticulosamente os valores de cada influência. Alguns deles podem vir a se deparar com o fato de terem absorvido mais material de alguns artistas que de outros (BERLINER, 1994: 138).

Esta etapa é de grande importância para que o estudante possa criar sua própria identidade. No momento em que ele cria transformações no material absorvido por imitação, é como se estivesse legitimando o seu uso, pois, ao improvisador, segundo Max Roach, “foi conferido o crédito por ser inovativo como solista. A heterogeneidade é inerente à natureza humana; a busca em ser um pouco diferente do outro (apud BERLINER, 1994: 139).

Estudantes procuram apreender padrões de vocabulários discretos através da observação em discos e shows, copiando a maneira como usar as inflexões – pois é natural que se tenha uma referência do nível artístico que se almeja atingir no início (no caso, um ídolo referencial). Todavia, será de grande importância se desprender e absorver várias outras referências, procurando se expandir para além das suas primeiras influências, criando suas próprias. (DAUELSBERG, 2001: 98-99).

CONCLUSÃO

As obras analisadas na presente monografia, *Harmonia & improvisação: 70 músicas analisadas e harmonizadas, Vol. 1*, de Almir Chediak, e *O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos* (1989), de Antonio Adolfo, procuram sistematizar o ensino de harmonia e improvisação aplicadas principalmente no âmbito da música popular brasileira. Enquanto Chediak aproveitou procedimentos de sistematização de ensino de harmonia e improvisação oriundos de instituições de ensino norte-americanas, desenvolvidos no âmbito do Jazz, Adolfo priorizou o desenvolvimento do estudante enquanto músico prático, formulando técnicas e procedimentos de estudo voltados para o desenvolvimento da execução musical e domínio da harmonia, principalmente em instrumentos de teclado.

As obras analisadas no presente trabalho são publicações pioneiras, no Brasil, na área da didática de harmonia e improvisação na música popular. Foram lançadas no mercado com o objetivo de neutralizar o abismo que separava a intensa riqueza da produção musical brasileira, a partir da segunda metade do século XX, e a ausência de trabalhos referenciais que auxiliassem os músicos brasileiros, tanto os mais experientes quanto os mais jovens, em fase de iniciação, a compreender e assimilar os meandros da música popular brasileira. As obras analisadas se constituem numa primeira e tardia tentativa de autores brasileiros de oferecer aos estudiosos da MPB uma proposta de mapeamento e sistematização de estudo, à semelhança de trabalhos publicados nos EUA e na Europa, desde a primeira metade do século XX, referentes ao Jazz.

As obras de Chediak (1986) e Adolfo (1989), apesar da importância histórica de ambas, reconhecida pelos principais expoentes contemporâneos da MPB, não abordam uma série de fatores cruciais ao desenvolvimento do músico que deseja adquirir o *expertise* na área de harmonia e improvisação aplicadas na prática da música popular brasileira e estrangeira. Ainda hoje, tanto no Brasil como no exterior, esta é uma área pouco explorada, levando-nos à constatação de que os estudos sobre o universo da música popular (compositores, intérpretes,

críticos, ensino formal e informal), em todo o mundo, encontram-se bastante aquém, em termos de profundidade, em relação aos estudos no campo musicológico na área da música de concerto. O volume de sistematização referente às práticas na área da música popular e práticas improvisatórias é consideravelmente menor em relação ao volume de trabalho produzido na área da música de concerto.

Uma das conseqüências, para o estudante de música popular, desta ausência de uma sistematização adequada aos seus anseios profissionais é o caminho do autodidatismo. O autodidatismo engloba tanto o processo de estudo solitário do intérprete como também o seu aprendizado através da prática grupal com outros músicos. Não que a busca pessoal do conhecimento, absorvido através de experiências desencadeadas por recursos próprios, não seja importante para a formação do intérprete. O ideal, porém, seria que o intérprete não se sentisse obrigado a buscar o conhecimento apenas através desse caminho, podendo acessar uma escola adequada para os seus anseios profissionais.

Portanto, pode-se concluir que, apesar do otimismo que envolveu a publicação das obras analisadas na presente monografia, em fins da década de oitenta do século passado, expressado nas vozes dos principais artistas da MPB à época, até hoje não há, no Brasil, uma escola estruturada, voltada para o ensino de harmonia e improvisação aplicadas à música popular brasileira.

Atualmente, podemos observar que os procedimentos de estudo fundamentais para o desenvolvimento do intérprete improvisador são semelhantes nas diferentes culturas. Por exemplo, a técnica de transcrição de improvisos pode ser tanto usada para uma especialização na linguagem musical do jazz e do blues quanto no samba, choro e bossa nova. O processo de globalização entre as culturas mundiais, acelerado pelo desenvolvimento tecnológico das telecomunicações, facilita este diálogo entre as diferentes culturas musicais, contribuindo para o desenvolvimento, neste início de século XXI, de uma tendência pós-modernista que acena para a mistura dos elementos independentemente da etnia, de estéticas se transformando em técnicas, de uma linguagem universal da música. No Brasil, podemos citar a música de Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal e Itiberê Zwarg (seguidor da escola criada pelo primeiro) como expoentes desta conjunção de culturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLFO, Antonio. *O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1989.

ALVES, Luciano. *Escalas para improvisação: em todos os tons para vários instrumentos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, Vol. 1, 1986.

DAUELSBERG, Claudio Peter. *A importância da improvisação na formação musical do intérprete*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. (Dissertação de Mestrado).

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa-nova*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª. edição revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

KOELLREUTER, H. J. *Jazz harmonia*. São Paulo: Ricordi, 1960.

TINHORÃO, José R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

MAURO JÚNIOR, Haroldo. *Haroldo Mauro Jr.: pianista, baterista & compositor*. <<http://www.hmauro.com/indexp.html>> Acesso em: 7 jul. 2007.

MUNIZ, Ion. *Sistema compacto para improvisadores*. <<http://ionmuniz.mus.br/escalas.htm>> Acesso em 28 out. 2007.

FONTES AUDIOVISUAIS

ELA é carioca. Rio de Janeiro: JOBIM BISCOITO FINO, 2006. 1 DVD (59 min), son., color.

SERGIO MENDES & BOSSA RIO. Corcovado (4 min 6s). Tom Jobim [compositor]. In: _____ . Você ainda não ouviu nada! Rio de Janeiro: Dubas Música, 2002 (reedição do original Rio de Janeiro: Philips, 1964).