

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

**DESENVOLVENDO UMA LINGUAGEM NA IMPROVISÇÃO**

GABRIEL SANTIAGO

RIO DE JANEIRO

2002

# DESENVOLVENDO UMA LINGUAGEM NA IMPROVISAÇÃO

Por:

GABRIEL SANTIAGO

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística  
com Habilitação em Música.

Universidade do Rio de Janeiro, CLA/IVL.

Orientador: Professor Antônio Guerreiro.

RIO DE JANEIRO

Santiago, Gabriel da Fonsêca.

Desenvolvendo uma Linguagem na Improvisação/ Gabriel da  
Fonsêca Santiago. - Rio de Janeiro, 2002.

vii, 35f.: il.

Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade do Rio  
de Janeiro - UNIRIO, Instituto Villa-Lobos – CLA, 2002.

Orientador: Antônio Guerreiro de Faria

I. Música – Educação. 2. Improvisação. I. Guerreiro, Antônio  
(Orient.). II. Universidade do Rio de Janeiro. Instituto Villa-Lobos.  
III. Título.

## DEDICATÓRIA

Dedico essa Monografia a meu Pai, Délio Santiago, pois sem ele nada disso seria possível.

Agradeço pela paciência, compreensão e principalmente pelo constante incentivo.

## AGRADECIMENTOS

A Ana Virgínia Santiago pela confiança e incentivo, Mariana Santiago pelo companheirismo e a todos os familiares e amigos que sempre me apoiaram.

A Antônio Guerreiro, pela paciência e dedicação, e principalmente por (durante todos esses anos como seu aluno) me abrir horizontes musicais para os quais eu inicialmente não tinha olhos e por me incentivar sempre a ser um músico melhor a cada dia.

Aos meus primeiros professores de Violão e Guitarra, Letto Nicolau, Edmar Tomy e Alfredo Lima, pois sem eles não poderia ter chegado até aqui.

Ao Grupo Samambaia, em especial a Bruno Py e Hernane Castro; responsáveis diretos pelo desenvolvimento dessa pesquisa, pela cumplicidade e amizade durante esses anos de existência do grupo.

A Marta Cappelli e Maurício Seixas pelo incentivo.

A Universidade do Rio de Janeiro (sobretudo a todo o corpo docente), em especial aos professores os quais tive a oportunidade de ser aluno.

## RESUMO

O PRESENTE TRABALHO BUSCA RESSALTAR ALGUNS FATORES QUE CONSIDERAMOS PRIMORDIAIS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA LINGUAGEM NA IMPROVISACÃO: O ESTUDO DA COMPOSIÇÃO, E A IMPORTÂNCIA DO “FAZER” MUSICAL EM CONJUNTO, OU SEJA, RESSALTAMOS A RELEVÂNCIA DA PRÁTICA MUSICAL EM CONJUNTO, SENDO ESSES DOIS FATORES DE VITAL IMPORTÂNCIA PARA O DESENVOLVIMENTO DE TAL LINGUAGEM. EM UM PRIMEIRO MOMENTO UTILIZAREMOS A ANÁLISE COMPARATIVA, A FIM DE IDENTIFICAR EM ALGUNS MÉTODOS DE IMPROVISACÃO PUBLICADOS NO BRASIL ALGUNS ASPECTOS RELATIVOS AO ESTUDO DA COMPOSIÇÃO, RESSALTANDO A IMPORTÂNCIA DE TAL ESTUDO. E NUM SEGUNDO MOMENTO RELATAREMOS A NOSSA PRÁTICA ACERCA DO ASSUNTO, TAMBÉM IDENTIFICANDO ASPECTOS RELACIONADOS AO ESTUDO DA COMPOSIÇÃO, PORÉM TAMBÉM RESSALTANDO A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA MUSICAL EM CONJUNTO, PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA LINGUAGEM NA IMPROVISACÃO.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.1: Procedimento de Vicente Lusitano .....	4
- Figura 1.2: Linha Melódica .....	5
- Figura 1.2a: Primeiro Padrão de Ornamentação .....	6
- Figura 1.2b: Segundo Padrão de Ornamentação .....	6
- Figura 1.2c: Terceiro Padrão de Ornamentação .....	6
- Figura 2.1: Destaque de Tempo Forte .....	26
- Figura 2.2: Efeito “Outside” .....	26
- Figura 2.3: Repetição de Motivo .....	27
- Figura 2.4: Repetição de Motivo II .....	27
- Figura 2.5: Aplicação de Variação .....	28
- Figura 2.6: Aplicação de Variação II .....	28
- Figura 2.7: Aplicação de Variação III .....	28
- Figura 2.8: Frases em Construção Paralela .....	29
- Figura 2.9: Frases em Construção Contrastante .....	29
- Figura 3: Samba Lento .....	30
- Figura 3a: Samba Lento II .....	30
- Figura 3.1: Samba Rápido .....	31
- Figura 3.1a: Samba Rápido II .....	31

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
Capítulo 1: BREVE HISTÓRICO SOBRE A IMPROVISAÇÃO .....	3
1.1. O que é Improvisação?	
1.2. Jazz	
1.3. Brasil	
Capítulo 2: ANÁLISE COMPARATIVA .....	17
Capítulo 3: NOVOS CAMINHOS .....	24
CONCLUSÃO .....	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	34



## INTRODUÇÃO

A improvisação sempre esteve presente em toda a história da música, desde os seus primórdios, e se apresentou de diversas formas durante os séculos, e em diferentes culturas. Nos nossos dias atuais, observamos que o estudo da improvisação está largamente desenvolvido, principalmente a escola de improvisação proveniente do *jazz*, que está semeada e espalhada pelo mundo afora, incluindo o Brasil, que já possui diversas formas de música em que a improvisação se faz presente.

O foco de nossa pesquisa será principalmente no estudo desse tipo de improvisação (proveniente do *jazz*), aonde levantaremos alguns pontos a cerca da didática utilizada em alguns métodos específicos do assunto, os quais publicados no Brasil e por autores brasileiros. Uma das questões centrais será identificar nesses trabalhos a presença de alguns aspectos relacionados ao estudo da composição, pois este é um fator primordial no nosso entender para o desenvolvimento de uma linguagem na improvisação. Um outro aspecto que iremos ressaltar é a importância de se praticar tal estética em grupo, aonde a interação entre os músicos será também de primordial importância para o desenvolvimento de tal linguagem.

Faremos então inicialmente uma abordagem histórica acerca da improvisação. É importante ressaltar que nos limitaremos a comentar a presença da improvisação somente na música ocidental (excluindo portanto, toda uma estética de improvisação na música oriental, como nas culturas árabe, japonesa, indiana, etc.). Abordaremos também a improvisação no Brasil, porém nos limitando apenas a comentar a sua presença nos gêneros Choro e Bossa Nova (excluindo então a sua presença na música indígena e folclórica), por ser de maior utilidade na nossa pesquisa.

Faremos também uma análise comparativa a cerca de dois métodos de improvisação publicados no Brasil, aonde buscaremos ressaltar a presença de alguns aspectos composicionais em tais trabalhos.

E finalizaremos nossa pesquisa relatando a nossa prática acerca do assunto. Utilizaremos transcrições de nossos próprios improvisos, apontando para mais aspectos que consideramos importantes para o desenvolvimento de uma linguagem na improvisação.

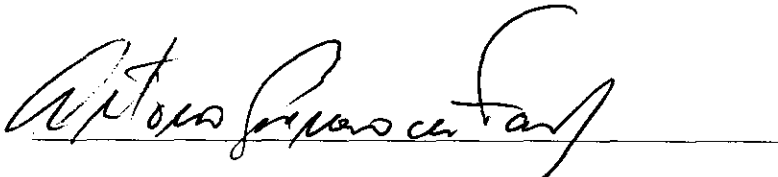
FICHA DE AVALIAÇÃO

**DESENVOLVENDO UMA LINGUAGEM NA IMPROVISACÃO**

GABRIEL SANTIAGO

Monografia submetida ao corpo docente do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, como parte dos requisitos necessários à obtenção de graduação.

Aprovada por:



Prof. Antônio Emanuel Guerreiro de Faria Jr.

10,0

---

Prof. Dr. José Nunes Fernandes

CONCEITO: A.

Rio de Janeiro - 2002

## CAPÍTULO I – Breve histórico sobre a improvisação

### 1.1- O que é improvisação?

Existem inúmeras definições para a palavra improvisação. Musicalmente, poderíamos dizer que seria a criação de uma obra musical à medida que está sendo executada (Sadie, 1994, p.450). Isso significaria a composição imediata da obra pelo executante ou a elaboração ou variação de uma obra já existente. Convém então, para fins de maior esclarecimento do presente trabalho, que façamos um breve histórico da presença da improvisação ao longo dos séculos, até a atualidade.

No âmbito da música ocidental, encontraremos diversas formas de improvisação, ao longo de centenas de anos adentro. Na música eclesiástica antiga, por exemplo, surgiu uma prática que ficou conhecida como *organum*. Basicamente essa prática consistia em acrescentar uma linha melódica (*vox organalis*) a uma outra linha melódica já existente (*vox principalis*). No início da Idade Média a *vox organalis* ficava geralmente abaixo da *vox principalis* e o conceito que se fazia de consonância era baseado em 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup> paralelas.

Particularmente no início do séc. XIII começaram a surgir outros tipos de relação intervalar, como as 3<sup>as</sup> paralelas e o movimento direto. Isso se deveu principalmente ao fato da música daquela época evitar o trítone (pois este remetia a forças diabólicas, e era também chamado de *diablus in musica*). Por consequência disso, a *vox organalis* ganhou mais liberdade e se tornou a voz mais aguda. A improvisação então estava presente no *organum* na medida em que a *vox organalis* se desenvolvia de forma melismática, tendo o intérprete a liberdade de adicionar melismas entre uma nota e outra. Essa prática continuou a se desenvolver ao longo dos anos.

Avançando um pouco no tempo, particularmente até o séc. XVI é onde encontraremos uma forte presença da improvisação, muito em consequência do desenvolvimento do organum. Nessa época foram divulgados diversos tratados (gerando várias divergências entre os próprios autores) sobre maneiras de se improvisar sobre um *cantus firmus* (a voz principal, já escrita).

O primeiro deles, *Introdutione facilissima*, foi publicado em 1553 pelo compositor e teórico italiano Vicente Lusitano, (baseado na sua própria maneira de improvisar) e consistia em alguns procedimentos para se improvisar em um *cantus firmus* qualquer. Esse tratado se resumia simplesmente a considerar um padrão rítmico de notas longas, adicioná-lo sobre o *cantus firmus*, deslocá-lo do tempo forte (através de síncope) e com isso gerar intervalos de 3<sup>a</sup>.s, 5<sup>a</sup>.s e 6<sup>a</sup>.s (figura 1.1).



Figura 1.1 - Procedimento de Vicente Lusitano

Feito isso, o intérprete poderia então “florear” as notas longas com outras de menor valor rítmico. Esse tratado foi bastante criticado como velho e ultrapassado pelo também compositor e teórico italiano Nicola Vicentino, que dois anos depois publicou um outro tratado sobre improvisação chamado *L'antica musica ridotta alla moderna* (1555), no qual adota um tratamento mais independente para as vozes, aonde as mesmas imitam-se umas as outras. Só no final do séc. XVI é que um outro tratado iria ampliar os conceitos sobre a improvisação. Foi na segunda edição do tratado *Istitutione harmoniche* (1573), do também compositor e teórico italiano Gioseffo Zarlino. Nesse tratado, já haviam procedimentos para técnicas mais sofisticadas, como improvisações sobre cânones a duas vozes e *cantus firmus* ou cânones a duas ou três partes sem o *cantus firmus*. Ou seja, ao mesmo tempo em

que a música polifônica ia tomando a sua forma e se desenvolvendo (mais vozes foram sendo adicionadas e o *cantus firmus* foi deixando de ser obrigatório), as técnicas de improvisação utilizadas nessa música também tiveram de se modificar e evoluir, nada mais natural para uma técnica que floresce da necessidade prática.

Esse desenvolvimento da improvisação na música vocal foi com o tempo ultrapassando os limites e abrangendo também a música instrumental. Poderíamos afirmar que essa prática se desenvolveu principalmente devido à formação desses músicos, que tinham todo esse respaldo vocal de se improvisar sobre um *cantus firmus*.

Podemos evidenciar essa prática nos reportando a algumas danças italianas da época, como a *bassadanza* e a *saltarello*. Nessas danças a voz tenor (voz principal) era uma voz de notas longas, geralmente acompanhada por dois instrumentos (mais agudos), que improvisavam sobre a mesma.

O desenvolvimento da polifonia e das suas técnicas improvisativas deu origem a um novo conceito que é a ornamentação. A ornamentação consistia em adicionar (com o propósito de aumentar a expressividade) outras notas a uma nota em questão. Essa prática acontecia de maneira improvisada, pois se dava no momento da performance.

Com o desenvolvimento dessa técnica, foi possível detectar que os ornamentos eram feitos segundo alguns padrões (partir da figura 1.2 – uma linha melódica simples, na qual ocorrerão as diferentes ornamentações).



Figura 1.2 – Linha melódica. Uma simples linha melódica na qual serão aplicados os procedimentos de ornamentação

Um deles consistia em começar e terminar o ornamento com a nota a qual foi ornamentada (figura 1.2a).



Figura 1.2 a – Primeiro padrão de ornamentação

Um outro padrão era bastante semelhante ao primeiro, diferenciado-se apenas pelo final do ornamento, o qual atingia a próxima nota a ser ornamentada por grau conjunto (figura 1.2b).



Figura 1.2 b – Segundo padrão para ornamentação

Havia ainda um terceiro padrão, no qual ornamentava-se livremente uma nota, ou substituíam-se a nota a ser ornamentada por um padrão, a gosto do intérprete (Figura 1.2c).



Figura 1.2 c – Terceiro padrão para ornamentação

Essa prática foi sendo desenvolvida durante anos e ainda na música da Renascença encontraremos a presença da ornamentação nos motetos (uma prática derivada do organum, porém mais complexa) polifônicos da época.

Vale ressaltar a importância fundamental que teve o órgão para o desenvolvimento da improvisação nesse período, devido à facilidade que ele gerava para se executar uma peça polifônica a várias partes num único instrumento. Surgiram até tratados específicos que abordavam a improvisação no órgão, como o *Fundamentum organisandi*, de Conrad Paumann. Como consequência desse desenvolvimento, o *cantus firmus* foi sendo gradualmente abandonado e a improvisação foi sendo feita baseada em imitações fugais ou de formas livres, porém sem a obrigatoriedade de se sobrepor a uma voz previamente estabelecida.

Convém abrir um pequeno parêntese para apontar uma outra consequência do desenvolvimento da improvisação no órgão dessa época, que foi o aparecimento do *prelúdio*, sendo no seu embrião, uma improvisação feita de forma livre, que servia para o instrumentista fazer uma série de testes no instrumento como afinação, toque, timbre, ou estabelecer o modo para a peça que o sucederia. Só depois de muitos anos é que o prelúdio se desenvolveu para um gênero musical, que antecede uma série de outras peças, estando este estudo além das fronteiras que se propõem delimitar o presente trabalho.

Avançando mais um pouco no tempo, particularmente no período Barroco (séc. XVI), encontraremos outra forte presença da improvisação, na execução do *basso continuo* (baixo contínuo), que era a parte do baixo de uma peça e ao mesmo tempo responsável por promover o fundo harmônico da composição e podia ser executada por diversos instrumentos como órgão, cravo, etc. Como nesse período a harmonia já tinha começado a se desenvolver, o contínuo exercia papel fundamental, pois era a base das harmonias. E é aí que o caráter improvisativo pode ser encontrado, na medida em que os compositores



costumavam apenas se utilizar de cifras (ou algumas vezes nem se utilizavam de tal recurso) na parte do contínuo, tendo o executante que improvisar a forma com que disporia as vozes, visto que só a voz do baixo era dada.

Paralelamente ao desenvolvimento da harmonia, a ornamentação também continuava a se desenvolver. Ainda no período barroco, compositores como Corelli tinham o hábito de ornamentar o movimento mais movido de suas peças, e era deixado um espaço para o intérprete “colorir” (ornamentar). Essa tradição se manteve até a ópera do séc. XVIII, ou seja, nas árias operísticas o cantor tinha a liberdade de adicionar alguns ornamentos, com algumas restrições é verdade, geralmente na repetição da peça.

No verbete sobre improvisação do “The New Grove Dictionary of Music”, assinado por Michael Collins, encontraremos uma afirmação do compositor alemão Johann Adam Hiller no seu tratado intitulado *Anweisung zum musikalischzierlichen Gesange*, afirmação essa que reforça o que foi dito no parágrafo anterior:

“Uma ária deve ser executada como o compositor a escreveu, podendo o cantor adicionar um ou dois pequenos ornamentos. O “Da Capo” variado deve aparecer doce e tranqüilo, mas porém deve ser difícil para dar ao cantor a oportunidade de mostrar as suas habilidades. Nas árias mais lentas, é melhor introduzir um ornamento em legato. No allegro, em staccato. Notas de passagem e ornamentos similares nunca devem ser cantados duas vezes da mesma forma, e geralmente os mesmos ornamentos não devem ser usados muito próximos do outro ou freqüentemente em sucessão” (Sadie, Vol.9, 1980, p.40).

Dentro dessa mesma estética de deixar o intérprete “colorir” a linha melódica a qual está sendo executada, encontraremos (particularmente no classicismo) a presença da *cadenza*, que era um momento de uma peça (normalmente ao final de primeiro movimento em um concerto para solista) ou de uma área vocal em que era deixado um espaço (normalmente indicado por fermata) para o intérprete improvisar, utilizando-se na maioria das vezes de ornamentação. Vale ressaltar que com o passar

dos anos, alguns compositores passaram a escrever toda a cadenza (Beethoven foi um deles, por exemplo).

Podemos então constatar que a improvisação está presente na música desde os seus primórdios, e que sempre gerou interesse por parte dos compositores, em todos os períodos da música ocidental. Bach, por exemplo, era um exímio improvisador (Sadie, 1980, p.42), sendo capaz de improvisar um prelúdio e uma fuga completos, ou mesmo uma suíte em vários movimentos. Mozart e Beethoven também sempre foram interessados na prática improvisativa, tendo eles composto diversas variações (forma na qual o compositor cria um tema e apresenta em seguida diversas variações sobre o mesmo), todas elas de maneira improvisada.

Porém, na música de concerto, a improvisação foi gradualmente desaparecendo, na medida em que o valor dado a uma estética perfeccionista e de interpretação exata das obras foi fundamental para esse fato. Beethoven, por exemplo, contribuiu para isso quando começou a escrever as cadências dos seus concertos, limitando a criatividade do intérprete. E essa estética avançou anos adentro com o Romantismo.

A improvisação, porém, só ganhou força no começo do séc. XX, com os movimentos musicais de vanguarda. Houve um grande estímulo à improvisação, como na música aleatória, na qual foi dado um maior valor então à interação existente entre os músicos e os resultados dessa interação enquanto uma peça está sendo executada.

## 1.2- Jazz

Não há como falar em jazz sem falar de improvisação. Existem diversos pensamentos a respeito de como surgiu essa manifestação musical, porém é unânime o fato de que o jazz surgiu fruto de uma fusão de culturas, européia, africana e americana. Vale ressaltar o papel fundamental do negro americano nesse contexto, pois no seu embrião, o jazz era uma música tocada por negros.

Convém então também fazermos um breve histórico acerca das origens do jazz, e de como a sua estética se desenvolveu durante o séc.XX. Isso nos levará então a New Orleans do séc. XIX, à época um verdadeiro berço cultural e de grande mistura racial. De maneira sucinta, podemos apontar para o fato de que a música que era feita pelos escravos da época teve total relevância para o desenvolvimento do jazz. O som que era feito pelos escravos, já nessa época misturava tendências culturais, onde a música era executada por uma combinação de instrumentos africanos e europeus, e as danças eram também uma mistura de jigas e danças do norte da Europa com danças africanas, e até a língua falada por esses escravos era uma mistura de francês com dialetos africanos (*o creole*). Outro fator responsável pelo aparecimento do jazz foi a abundância de instrumentos de sopro, a preços acessíveis, naquela época. Houve também uma grande demanda por corneteiros, em virtude da guerra civil em que se encontravam os Estados Unidos. Daí então começaram a surgir as primeiras bandas de metais, que dominaram a cena musical no final do séc. XIX.

A improvisação nessa época ainda não era essencial, sendo considerada pelos músicos apenas um “acréscimo desejável”, o que nos leva a concluir que o jazz nessa época era fortemente uma música de conjunto, aonde não haviam muitos espaços para a criatividade individual na obra.

Essa característica começou a ser modificada já no início do séc. XX por intermédio de alguns expoentes da época, cujo maior ícone foi o trompetista Louis Armstrong. Ele se utilizava da mesma técnica relacionada a Bach e Handel e tantos outros compositores em suas improvisações: A ornamentação. Armstrong modificou a concepção da época, pois o *Ragtime* era um tanto limitado ritmicamente (importante ressaltar que nessa época o jazz ainda estava muito ligado à dança, logo a batida tinha de ser regular, para ser acompanhável). Ele começou a atrasar algumas notas, adiantar outras, e assim começou a ornamentar as melodias que tocava. Esse processo foi se desenvolvendo a ponto de não mais se conceber o jazz sem a improvisação.

Porém só anos mais tarde é que a improvisação no jazz se desenvolveu e chegou ao formato em que conhecemos hoje, em que o solista improvisa sobre a seqüência harmônica da peça em execução (*chorus*), se utilizando de escalas relativas a acordes dessa seqüência e de padrões rítmicos ou/e melódicos (*patterns*) criados no momento do improviso ou previamente estabelecidos pelo solista.

André Hodeir<sup>1</sup> classificou em duas, as formas de improvisação no jazz. A primeira, onde o intérprete se utiliza da ornamentação e introduz alguns ornamentos na linha melódica em questão é chamada de *paraphrasing*. Na segunda forma, o intérprete cria uma linha melódica nova, completamente diferente com a mesma harmonia da peça que está sendo executada. Essa forma é classificada de *chorus-phrase*. É relevante ser observado, que a primeira forma classificada por Hodeir remete ao estilo de músicos como Louis Armstrong e Benny Goodman, músicos que estão situados no início do jazz. O clarinetista americano Buster Bailey confirma essa

---

<sup>1</sup> (Hodeir in Berent, 1975, p.122)

estética: “Naquela época (1918) eu não teria conhecimento sobre o que significava ‘improvisação’. Mas ‘embelezamento’ era uma palavra que eu entendia. E é o que eles estavam fazendo em New Orleans” (Berent,1975, p.122). A segunda forma classificada por Hodeir nos transporta ao jazz moderno, originado com o movimento do Bebop (anos 40), e que convém fazermos um comentário a respeito.

No Bebop, a improvisação alcançou seu aspecto mais virtuoso, pois firmou-se a prática de se improvisar sobre a seqüência harmônica do tema, tendo esses temas uma harmonia já sofisticada, e virtuosos como Charlie Parker, Thelonius Monk e Dizzy Gillespie levaram a improvisação ao extremo, se utilizando de tensões que não eram usadas antes, às vezes tocando de forma rubato, utilizando-se de escalas que não eram inerentes aos acordes da seqüência harmônica em questão (podendo então caminhar em outras tonalidades. Esse tipo de abordagem é conhecida no vocabulário jazzístico como *outside*), e reaproximando o jazz das suas raízes africanas, visto que algumas inovações no ritmo foram introduzidas. Ron David cita em seu livro a impressão que o bebop causou no público e nos jazzistas mais antigos:

“Para os jazzistas situados antes do bebop e para o novo público da época, o bebop soava como se os solistas estivessem entrando muito cedo ou tarde demais, com frases em suspenso, ou estavam tocando fora do ritmo ou no tom errado. No *swing*, as notas importantes numa frase ou o momento da mudança de acorde coincidiam com a tradicional batida forte. O bebop reverteu estas convenções musicais para acentuar tempos fracos” (David, 1995, p.52).

A improvisação no jazz ainda passaria por diversas transformações ao longo das décadas do séc. XX, tendo como exemplos a corrente dos anos 50 denominada *Cool Jazz*, a qual se aproximou da música de concerto, principalmente de impressionistas como Debussy. Nos anos 60 outra corrente, o *Jazz Modal*, propôs uma improvisação baseada em modos, ou em uma seqüência deles. Também no

início do anos 60, o saxofonista Ornette Coleman liderou uma corrente que levou a improvisação jazzística ao seu extremo. Esse movimento foi chamado de *Free Jazz*, no qual a improvisação foi levada à exaustão, muitas vezes com a ausência de um tema. O *Free Jazz* valorizava, sobretudo todas as possibilidades que um instrumento poderia fornecer, como os ruídos e sons não-convencionais do mesmo. Os temas, muitas vezes não continham harmonia, e em muitos casos não havia barras de compasso. Essa corrente do jazz teve a influência direta dos movimentos de vanguarda europeus como a música aleatória, dentre outros.

### **1.3- Brasil**

A respeito da improvisação no Brasil, nos limitaremos a comentar a sua presença apenas no choro e na bossa-nova, pois será de maior utilidade para o esclarecimento do presente trabalho.

O Choro teve na sua formação e no seu desenvolvimento algumas semelhanças com o jazz, principalmente no que diz respeito à mistura de influências européias (principalmente das danças de salão como o schottisch, a valsa, o minueto e a polca) e africanas, que foram uma marca desses dois gêneros.

Para melhor relevância e esclarecimento do presente trabalho, não vamos nos abranger muito no aspecto histórico do choro nem entrar muito em detalhes quanto às suas origens, e sim abordar o foco principal do nosso trabalho: A improvisação.

No choro, a improvisação é feita basicamente utilizando-se um conceito já abordado na nossa pesquisa: A ornamentação. Os intérpretes adornavam a melodia principal com outras notas, aumentando assim a expressividade da melodia. Essa prática se desenvolveu bastante no choro devido à liberdade que tinham os

intérpretes em relação à obra a qual estava sendo executada. Nas rodas de choro não era necessária a presença da partitura, pois na maioria das vezes os intérpretes aprendiam as melodias ouvindo outros músicos as tocarem, aprendendo-as “de ouvido”. Isso moldou o estilo interpretativo do choro ao longo do seu desenvolvimento, gerando versões diferentes da mesma peça, pois nunca eram executadas da forma a qual haviam sido originalmente escritas. E como todo estilo possui sempre um grande ícone, poderíamos dizer que Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, foi tão importante para o choro quanto Louis Armstrong foi para o jazz. Ritmicamente falando, a livre interpretação das peças desencadeou uma certa “flexibilidade rítmico-melódica” no choro, como afirma Eliane Salek em sua dissertação de mestrado:

“O choro exige do intérprete uma grande liberdade de realização, o que corresponde praticamente a uma co-autoria. Seu aprendizado toma por base as interpretações nas rodas de choro, as gravações e a partitura. Neste contexto, onde a improvisação desempenha papel de destaque, a consulta à partitura poderá unicamente definir a estrutura básica da música, não representando a sua totalidade, fato inerente à sua natureza prescritiva e, sobretudo ao fato de que raramente os intérpretes dos choros conheciam a escrita musical. Assim, a partitura servirá ao intérprete do choro como um “esqueleto”, estrutura básica, insuficiente para retratar as nuances interpretativas, sobretudo no aspecto rítmico-melódico. Fruto de um conhecimento empírico, esta flexibilidade interpretativa é, em geral, resultado da vivência musical do intérprete com o choro.” (Salek, 1999, p.1)

A Bossa Nova é outro gênero que merece algumas observações a respeito da improvisação. Movimento originário do final da década de 50 e começo da década de 60, a bossa nova trouxe uma série de inovações para a música brasileira e principalmente para o samba, uma vez que se tornou uma fusão clara e cristalina do samba com o jazz. Ou seja, trouxe algumas modificações na maneira de tocar o samba, onde os acentos característicos

do estilo eram colocados em um outro lugar, o que por sua vez fez com que posteriormente a bossa nova deixasse de ser reconhecida como uma corrente do samba para um novo estilo e uma nova maneira de se tocar. Em relação à influência do jazz, foi uma consequência natural, uma vez que todos os “mentores” da bossa nova tinham um contato grande com esse gênero americano; o que gerou uma certa polêmica, pois os “bossanovistas” foram acusados de “matar o samba”, ou praticar o “anti-samba”.

“As acusações de seus adversários variavam entre dizer que a bossa nova teria ‘jazzificado o samba’, ou que teria acabado com a ‘autenticidade’ do samba. Na verdade, esse movimento marcou de modo definitivo a fusão de duas fontes musicais que já se aproximavam há algumas décadas, ou seja, o samba e o jazz”.(Calado, 1990, p.245).

A seguir, depoimento de Ronaldo Bôscoli para José Eduardo Homem de Mello, texto esse que confirma essa polêmica de influência do jazz sobre a bossa nova:

“Acho que a formação de quase todo mundo da bossa nova é de jazz. Aliás, formação benéfica, pois é a maior expressão popular de todos os tempos. Detesto essa distinção de autêntico. Autêntico, como diz o Tom, é o jequitibá. Ninguém é autêntico. Todas as correntes se interligam, se comunicam. Se buscarmos as raízes reais da coisa, teremos que fazer música de índio: Bateria não é brasileira, pandeiro não é brasileiro. Menescal e Lyra, todos tiveram grande contato com o jazz”.(Homem de Mello, 1976, p.191).

A bossa nova trouxe então toda essa escola de improvisação no jazz (principalmente a do bebop) para o samba, o que foi extremamente novo na música brasileira. Os temas possuíam uma harmonia sofisticada, a improvisação se fazia presente, sendo utilizada nos moldes do jazz, e tendo como base o samba (já modificado).

Temos aqui então duas correntes de improvisação, em dois estilos análogos; o choro, com a forte presença da ornamentação; e a bossa nova, com a improvisação



baseada no jazz (bebop), onde o fundo harmônico da canção era utilizado para a aplicação de idéias provenientes de escalas.

Tendo abordado a questão da improvisação nesses dois estilos, avançaremos a um outro ponto na nossa pesquisa.

## CAPÍTULO II – ANÁLISE COMPARATIVA

Neste capítulo, faremos uma análise de dois métodos de improvisação publicados no Brasil, e que por sua vez apesar de tratarem do mesmo assunto, abordam o mesmo de maneiras distintas, favorecendo o nascimento de duas visões para o estudante: uma visão *estruturalista*, e uma visão *discursiva*.

Os métodos são: “*A arte da improvisação – para todos os instrumentos*”, de Nelson Faria; e “*O Livro do Músico – Harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos*”, de Antônio Adolfo.

Faremos então uma análise individual de cada uma das obras, e posteriormente tiraremos algumas conclusões a respeito.

O primeiro método citado, do autor Nelson Faria, não faz qualquer menção ao que seja improvisação em termos de conceito; e poderíamos nos perguntar se realmente isso acrescentaria algo ao material, visto que o método é claramente voltado para a imediata prática, e para músicos práticos. Um fato importante que constatamos ao analisar esse material, é que o ensino da improvisação se confunde às vezes com o ensino de harmonia que se estabeleceu na música popular de alguns anos pra cá, a denominada (por esses músicos práticos) “Harmonia funcional”, fruto de uma didática originada no Jazz, e semeada pelo mundo afora pela tão conhecida *Berklee College of Music*. Ou seja, a didática apresentada pelo método é toda enraizada nessa estética de ensino de harmonia, a qual os seus pontos positivos e negativos não serão de interesse para a nossa pesquisa.

O método de Faria é no seu todo baseado em aplicação de escalas. O autor inicia abordando a improvisação por centros tonais, esclarecendo a relação entre os acordes formados pelo campo harmônico maior. Em seguida o autor exemplifica

algumas progressões de acordes, onde podem ser aplicados os conceitos relativos à improvisação por centro tonal. Posteriormente, é apresentado o campo harmônico menor, e, por conseguinte as progressões inerentes a tal campo. Seguindo em frente, o autor dá um breve esclarecimento sobre as funções harmônicas, notas características de tais funções, acordes característicos das mesmas, cadências, notas evitadas, etc. Outro fato a se considerar é que no final de cada capítulo, Faria abre espaço para a aplicação direta do que foi abordado, através de um *playback* (o método acompanha um cd com os encadeamentos gravados pelo próprio autor) contendo alguns encadeamentos de acordes, executados em diversos gêneros musicais (Baião, Bossa Nova, Swing, Funk, etc.). E é nesse ponto que nos cabe pontuar algumas questões. Em nenhum momento foi mostrado ao estudante de que forma ele aplicaria tais escalas, ou seja, o estudante não foi levado a desenvolver nenhum tipo de discurso, somente obteve a informação de que pode tocar determinada escala sobre determinada progressão de acordes. Mas a grande questão é: O que vai ser tocado, como e com qual intenção?

Se o improviso se assemelha a uma *composição instantânea* (Sadie, 1994, p. 450), seria interessante para o estudante ter acesso a informações inerentes à composição, para desenvolvimento de um discurso musical durante o seu solo; dentre as quais poderíamos citar: Noções de construção fraseológica, desenvolvimento motivico, variações rítmicas e melódicas, recursos estilísticos, noções de ornamentação (tão forte em toda a história da música improvisada), dentre outras.

O método de Nelson Faria não aborda nenhum desses tópicos, ou nada relacionado a essa estética de discurso musical em todo o livro. No capítulo II, ele aborda a improvisação sobre acordes dominantes (designados por ele como

secundários, alterados e substitutos). O capítulo III é dedicado a escalas pentatônicas, o IV aborda algumas escalas simétricas, como a diminuta, a hexatônica (de tons inteiros) e a cromática. O capítulo V é dedicado à improvisação sobre a tão conhecida cadência encontrada no jazz e depois de algum tempo na música brasileira, o *II-V-I*. Por fim, Nelson Faria finaliza o seu método com o Capítulo VI, onde demonstra de maneira geral a maioria dos tópicos abordados por ele através de cinco solos escritos, sobre cinco gêneros diferentes: Bossa Nova, Swing, Blues, Jazz e um último utilizando encadeamentos de acordes comumente utilizados em finais de música.

Outro fato que convém tecermos um comentário a respeito é que nos capítulos do seu método, Faria sempre abre um sub-capítulo para falar sobre fraseado, e sempre relativo ao tópico que aborda (fraseado para dominantes secundários, fraseado pentatônico, fraseado diminuto, fraseado cromático são alguns exemplos). Na verdade, pelo que observamos, Faria não aborda o fraseado em relação ao discurso e sim em relação à estrutura. Ou seja, os tais tópicos relacionados ao fraseado nada mais são do que alguns frases (clichês; *licks*, do próprio autor ou coletados de outros autores) construídas sobre a escala em questão, as quais além de não esclarecer a questão do fraseado (pois só vão fazer com que o estudante copie esse modelo e sempre o reproduza), anulam o desenvolvimento do discurso musical do estudante, pois ele sempre recorrerá a essas “frases” quando se deparar por semelhante seqüência de acordes por exemplo, e recorrerá a outras de outros autores, ou de seus músicos prediletos, criando assim um sentido forte de estrutura, pronta e acabada (visão *estruturalista*), em vez de, (demonstrando como construir a frase, como desenvolver o motivo da frase, etc.) fazer com que o aluno crie as suas próprias e desenvolva um discurso musical conciso e individual.

Por decorrência dessa análise que apontamos a didática proveniente do método de Nelson Faria como *estruturalista*.

O outro método a ser analisado na nossa pesquisa é o de Antônio Adolfo. “O Livro do Músico” também é um manual de Harmonia, porém vamos nos ater somente à abordagem de Adolfo sobre improvisação, que é o nosso objetivo enquanto pesquisa.

A abordagem de Adolfo é semelhante à do americano David Baker, que publicou o método “Jazz Improvisation”. (Adolfo foi aluno de Baker nos Estados Unidos).

Baker aborda alguns aspectos em seu método que são essenciais para o entendimento da visão *discursiva* da improvisação, a qual abordaremos detalhadamente. O seu método não é baseado em aplicação de escalas e sim num desenvolvimento de linguagem, desde o seu embrião. Baker fala sobre “uso de recursos dramáticos”, ou “construindo uma melodia” e “técnicas para se desenvolver uma melodia” dentre outras, apontando para uma visão mais composicional do improviso.

A abordagem sobre improvisação feita por Antônio Adolfo em seu método é semelhante à de Baker, e que comentaremos agora.

No livro de Adolfo, o capítulo XVIII é dedicado à improvisação, e ele aborda diversos tópicos relacionados à composição, e que são totalmente aplicáveis à improvisação. Adolfo (assim como Nelson Faria), também não conceitua a improvisação, somente introduz o que será feito por ele no método com relação ao assunto.

No sub-capítulo II do seu método, o autor toca num assunto importante: Construção de frases. O autor se utilizou do estudo “*Melos e Harmonia Acústica*”, do

compositor Guerra-Peixe<sup>2</sup>, para formular esse tópico. Nele, enumera alguns procedimentos para o estudante seguir, visando a construção de frases com mais unidade e sentido; alerta para alguns eventos que devem ser evitados, como por exemplo, repetição de notas, salto além de quinta justa, mais de três graus conjuntos na mesma direção, mais de quatro notas na mesma direção, repetição de células melódicas através de transposição, etc. Também são expostos alguns conceitos a cerca da relação de segundas, tensão melódica, relaxamento melódico e ponto culminante.

No sub-capítulo seguinte (III), Adolfo discursa sobre a técnica da variação, visando treinar o estudante a desenvolver melódica e ritmicamente suas idéias, se utilizando de motivos melódicos e/ou rítmicos para a aplicação de tal. Aborda a variação rítmica em separado, classificando diversos eventos: Deslocamento, tensionamento parcial e total, relaxamento parcial e total, inversão rítmica. O mesmo é feito com relação a variações melódicas: Transposição, inversão, aumento e diminuição da relação intervalar.

É importante ressaltar que Adolfo escreve sobre a importância de tal estudo, sendo útil não somente na improvisação, mas para composição e arranjo: “É bom lembrar aqui que o estudo de variações de motivos é muito importante para composição e arranjo, já que trabalha-se a unidade”.(Adolfo, 1989, p.137).

No sub-capítulo seguinte, Adolfo aborda simultaneamente as variações rítmicas e as melódicas, aonde discursa sobre conceitos como *adição* e *supressão*. Em seguida, com um sentido de dificuldade gradual, passa a abordar o conceito de diversas variações sobre um mesmo motivo.

---

<sup>2</sup> (Guerra-Peixe, 1988, p.10).

Nos sub-capítulos VI e VII, Adolfo aborda de maneira resumida a aplicação de escalas, conceituando a noção de campo harmônico e os encadeamentos de acordes mais comuns na música popular, se aproximando nesse momento do método de Nelson Faria; porém tratando o assunto de maneira muito mais resumida e se preocupando com outras questões, como ele próprio relata em texto:

“É importante assinalar aqui mais uma vez que a improvisação [no seu método], mesmo sendo para teclados, deverá respirar, ou seja, ter dinâmica rítmica com momentos de tensão e relaxamento. Deverão existir pausas, assim como o ritmo deverá variar.

Também não deverão ser esquecidas a pulsação, a linguagem, etc, características de cada estilo musical”(Adolfo, 1989, p.141).

O autor então considera o ritmo um fator também importante para o desenvolvimento do solo, e também para a sua estética. O ritmo será objeto de estudo mais detalhado no capítulo posterior da nossa pesquisa.

Retornando ao método de Adolfo, no próximo sub-capítulo, o autor disserta sobre os clichês, no qual apesar de mostrar algum incentivo no seu uso, o faz com restrições e recomendações e justifica o seu ponto de vista:

“Quando estamos improvisando, precisamos de momentos intermediários em que elaboramos uma nova frase. São momentos até mesmo de descanso mental e é aí que caem muito bem os clichês. Um orador também usa clichês. Estes são geralmente frases bem construídas que tiramos do ‘baú’ para esses momentos. Porém o seu uso deve ser dosado, pois uma improvisação com excesso deles fica pobre e automática. Podemos e devemos criar os nossos próprios clichês, pois aí a nossa improvisação terá estilo próprio, mesmo com clichês”(Adolfo, 1989, p.143).

A seguir, o autor aborda (um tópico já bem explicitado na nossa pesquisa) a ornamentação, sob o pretexto de ser um recurso que enriquece a execução e a improvisação. Classifica então os seguintes ornamentos: Apogiaturas (simples e compostas, ascendentes e descendentes, cromáticas ou não), mordentes (ascendentes

ou descendentes), grupeto (afastado ou não), trêmulos (de terças e oitavas) e nota presa (onde repete-se uma nota enquanto passeia-se por algumas notas de uma escala).

Adolfo continua a abordar ornamentos no sub-capítulo seguinte, porém denominando-os de “Notas estranhas a um acorde ou a uma escala”. São elas notas de passagem e bordaduras. E por fim, o autor finaliza o capítulo dedicado à improvisação com o sub-capítulo X, aonde há um estímulo para que o estudante crie seus motivos melódicos sobre encadeamentos de acordes, se utilizando de todos os conceitos abordados no capítulo inteiro.

Após analisarmos os dois métodos citados, a conclusão que chegamos é a de que o método de Antônio Adolfo prima muito mais pelo desenvolvimento de uma linguagem na improvisação, ou seja, o desenvolvimento de um discurso no momento em que se está improvisando (*visão discursiva*). É dado ao estudante uma série de procedimentos (técnicas de composição), tais quais noções de fraseologia e construção de frases, tratamento motivico, aplicação da técnica da variação, enfim, faz o aluno refletir para o fato de que o improviso também pode ser tratado como composição. Diferentemente do método de Nelson Faria, aonde o estudante se depara com uma série de procedimentos para aplicações de escalas, e não é levado a desenvolver a sua própria linguagem, ficando restrito a aprender uma série de padrões (*patterns*) ou frases feitas (*licks*) de outros músicos, quando poderia ser incentivado até a criar os seus próprios.



### CAPÍTULO III – NOVOS CAMINHOS

Neste capítulo final da nossa pesquisa, abordaremos um pouco mais essa questão do desenvolvimento de uma linguagem na improvisação, porém focado em um único aspecto: o ritmo. E abordaremos esse tópico relatando uma prática da nossa própria pesquisa e vivência musical. A prática iniciada há cerca de quatro anos com o grupo *Samambaia*<sup>3</sup>, nos deu a oportunidade de desenvolver uma linguagem de grupo, já que a preferência musical da banda é a música onde a improvisação se faz presente. Tendo o *samba* como gênero preferido para desenvolver a musicalidade do grupo, e com a forte presença da improvisação, a prática musical nesse ambiente nos fez desenvolver com o passar dos anos uma maneira de se improvisar no samba, que é resultado direto da interação entre um instrumento harmônico-melódico (*Guitarra* e também o *Violão*) e um instrumento ao qual o ritmo é sempre delegado numa formação de Quarteto Instrumental<sup>4</sup> de música popular (formação que teve o seu aprimoramento no movimento da Bossa Nova), a *Bateria*.

Diante da necessidade de entendimento de tal linguagem, com o passar dos anos, começamos um trabalho de pesquisa acerca de definir ou conceituar o elemento unificador dessa linguagem, muitas vezes partindo da simples observação crítica de um ensaio, até exaustivas audições de gravações contendo improvisos nossos, acompanhados de suas devidas transcrições, feitas previamente. Chegamos então a algumas conclusões, sendo a principal delas, a descoberta do elemento unificador dessa linguagem de improvisação: O Ritmo. Ou seja, muito das notas e idéias que

---

<sup>3</sup> O grupo opta por composições próprias, no campo da música instrumental contemporânea, e desenvolve a sua linguagem principalmente no samba, com forte influência da linguagem harmônica jazzística.

<sup>4</sup> Formação com várias variantes, porém tendo na sua formação básica: Guitarra/Violão, Piano, Contrabaixo e Bateria

são executadas no momento da improvisação, ou são fruto de sugestões dadas (compassos antes) pela seção rítmica do grupo no momento da performance, ou tem alguma relação forte com o ritmo, visto que com o passar dos anos essa consciência rítmica vai se introjetando na nossa maneira de improvisar.

Apresentaremos então, algumas de nossas sugestões e idéias (através de alguns trechos de improvisos<sup>5</sup> de guitarra e violão, devidamente transcritos), frutos da interação rítmica entre os dois instrumentos já citados e, por conseguinte, faremos também um paralelo com o método de David Baker e o método de Antônio Adolfo, identificando nos trechos de improvisos algumas de suas idéias a respeito de desenvolvimento de linguagem na improvisação.

- Um primeiro fator a ser observado é a valorização do segundo tempo do samba (que é tocado normalmente em 2/4, tendo o segundo tempo como o mais forte) por parte do improvisador. Essa valorização do tempo mais forte pode ser conseguida principalmente nas cadências fortes da composição, fazendo-se necessário também o uso do silêncio (logo após a cadência ser realizada). O uso do silêncio (através de pausas) na improvisação é essencial, principalmente quando se quer ressaltar o tempo forte. No exemplo a seguir (figura 1.3), teremos um trecho que demonstra com precisão o que estamos propondo, ou seja, ao improvisarmos sobre uma cadência, utilizaremos na sua resolução notas em *staccato*, seguido de uma pausa sobre o segundo tempo do compasso. Esse procedimento dará à seção rítmica espaço para valorizar o tempo forte do compasso, e ao mesmo tempo o silêncio dará destaque à próxima frase a ser executada.

---

<sup>5</sup> Os trechos de improvisações usados na nossa pesquisa foram coletados do primeiro álbum do Grupo Samambaia, intitulado "Mosaico", ainda a ser lançado no mercado.



Figura 2.1 – Destaque de tempo forte. Importante observar as notas em *staccato* ao final da cadência, seguido de pausa no segundo tempo (forte).

- Um outro procedimento interessante com relação às cadências é a utilização de um motivo rítmico qualquer para aplicação de uma seqüência cromática ascendente, gerando assim tensão durante a cadência, propiciando também à sessão rítmica a possibilidade de tensionar ritmicamente o trecho. Tal efeito poderia ser considerado como *outside*, fazendo um paralelo com o jazz (já referenciado no capítulo 1.2, p.9). A seguir um exemplo que elucida tal abordagem (figura 2.2).



Figura 2.2 – Efeito “outside”. Conseguido graças à seqüência cromática ascendente realizada no motivo. Importante observar também a presença da síncopa no trecho.

- A repetição do mesmo motivo melódico também é um fator interessante a ser abordado, pois gera interesse para o ouvinte. Isso pode ser conseguido de duas maneiras: A primeira, quando o motivo é inteiramente deslocado um semitom ou um tom inteiro tanto para baixo como para cima, acompanhando

assim a mudança do acorde; ou a segunda, aonde apenas uma ou duas notas do motivo são modificadas, também acompanhando a mudança de acorde (nesse caso específico poderíamos considerar as alterações das notas como uma variação do motivo). A seguir, um exemplo dos dois procedimentos (figuras 2.3 e 2.4).

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains a melodic motif starting on a C# note, marked with a bracket and the word "Motivo". This motif is repeated across two chords: C#m7(9) and G7(b13). The second staff shows the motif starting on a B note, which is a semitone lower than the first, and is marked with a "5" above the first measure, indicating a fifth finger position. The chords for this staff are C#9(#11) and Fm7(9)/C.

Figura 2.3 – Repetição de motivo. O mesmo sofre deslocamento total de um semitom descendente, obedecendo à mudança do acorde.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains a melodic motif starting on an Eb note, marked with a bracket and the word "Motivo". This motif is repeated across two chords: Eb7(#9) and Dbm7(9). The second staff shows the motif starting on a Bb note, which is a semitone lower than the first, and is marked with a "5" above the first measure. The chord for this staff is Bbm7(9). The notation ends with "Etc.....".

Figura 2.4 – Repetição de motivo II. Apenas algumas notas do motivo são modificadas, acompanhando a mudança dos acordes.

- A técnica da variação (Adolfo, 1989, p.133) também se faz presente na nossa abordagem, particularmente quando associamos o ritmo ao desenvolvimento motivico, como mostraremos nos exemplos a seguir (figuras 2.5, 2.6 e 2.7).

The musical notation for Figure 2.5 is on a single staff in 4/4 time. The first section, labeled 'Frase Geradora', is under the chord 'A7M(9)' and consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second section, labeled 'Variação', is under the chords 'F#m7' and 'F7(#11)'. It consists of a variation of the first phrase: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Figura 2.5- Aplicação de variação. Importante observar a relação direta do ritmo com a técnica da variação.

The musical notation for Figure 2.6 is on a single staff in 4/4 time. The first section, labeled 'F.G.', is under the chord 'Em7(9)' and consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second section, labeled 'Var.', is under the chord 'Em9(b5)/A' and consists of a variation of the first phrase: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Figura 2.6- Aplicação de variação II. Neste exemplo, a variação ocorreu intervalarmente.

The musical notation for Figure 2.7 is on a single staff in 4/4 time. The first section, labeled 'F.G.', is under the chord 'Cm7(9)' and consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second section, labeled 'Var.', is under the chord 'Am7(9)' and consists of a variation of the first phrase: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Figura 2.7 – Aplicação de variação III. Neste caso, o ritmo variou, com uma leve variação intervalar.

- Ressaltando a importância do estudo da composição, observaremos que o conceito de fraseologia, ou seja, a noção de construção de frases (Adolfo, 1989, p.131) está presente na elaboração dos improvisos (figuras 2.8 e 2.9).

- Construção Paralela -

Figure 2.8 shows two staves of music. The first staff begins with a G7M(#5) chord and contains a melodic phrase. The second staff begins with an Eb6(9) chord and contains a second melodic phrase. A bracket above the first staff and a bracket below the second staff indicate that the two phrases are constructed in parallel.

Figura 2.8 – Frases em construção paralela. O conceito de construção de frases se faz presente no exemplo.

- Construção contrastante -

Figure 2.9 shows two staves of music. The first staff begins with a D6(9) chord and contains a melodic phrase. The second staff begins with a G9(#11) chord and contains a second melodic phrase. A bracket above the first staff and a bracket below the second staff indicate that the two phrases are constructed contrastantly. A blank measure is present at the beginning of the second staff.

Figura 2.9 – Frases em construção contrastante. As frases também estão bem definidas neste exemplo. A presença de um compasso em branco auxilia na separação entre as duas frases, reforçando o conceito de respiração e silêncio.

- Um outro fator interessante que concluímos da nossa pesquisa é que a improvisação sofre algumas flutuações rítmicas dependendo do andamento em que está sendo tocado o samba. O improvisador é levado a tocar em uma espécie de *rubato*, em decorrência da velocidade em que o samba é tocado. Constatamos então que em andamentos mais movidos (entre 120 e 140bpm), há uma tendência natural de se tocar “à frente” do tempo, ou seja, a interpretação prima por um leve adiantamento das notas; e em andamentos mais lentos (entre 70 e 90bpm), a tendência é tocar as notas com um ligeiro atraso, o que poderíamos considerar que as notas estão sendo tocadas “atrás” do tempo. Exemplificaremos com detalhes esta questão (figuras 3 e 3 a; e 3.1 e 3.1 a). É importante ressaltar que as transcrições referentes a essa forma “rubato” de se improvisar são aproximadas, pois são de difícil ou impossível escrita.

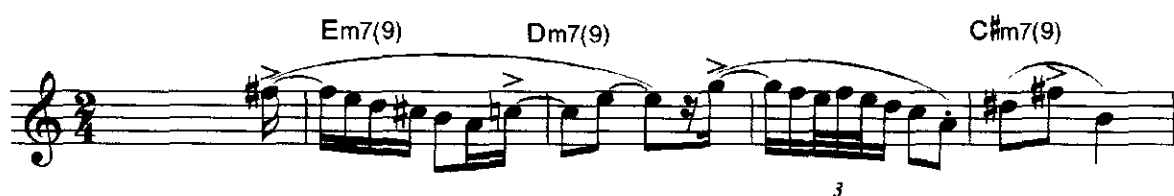


Figura 3 – Samba lento. Neste exemplo, a interpretação do tempo se faz de forma exata.

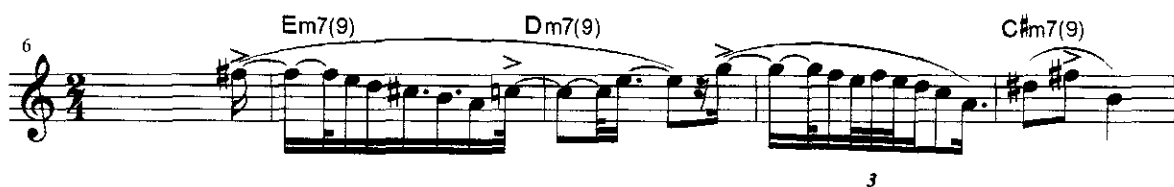


Figura 3 a – Samba lento II. O mesmo trecho, porém com uma diferente interpretação, ligeiramente “atrasada”.



Figura 3.1 – Samba rápido. Neste exemplo, também interpretado de forma exata.



Figura 3.1 a – Samba rápido II. Percebe-se aqui a maneira “adiantada” de se interpretar o trecho.



## CONCLUSÃO

Chegamos então ao final de nossa pesquisa, ressaltando não só a importância do estudo da composição para o desenvolvimento de uma linguagem na improvisação, como também ressaltando a importância de se fazer música em conjunto, visto que na interação entre os músicos de um grupo também está o caminho para o desenvolvimento de uma linguagem.

Contextualizamos historicamente o aparecimento e o desenvolvimento da improvisação na música ocidental (Capítulo I) desde os seus primórdios, até a sua presença no jazz, bem como no Choro e na Bossa Nova.

Aprofundando-se mais nos objetivos da nossa pesquisa, fizemos uma análise comparativa entre dois métodos de improvisação publicados no Brasil (Capítulo II), dos autores Nelson Faria e Antônio Adolfo. Nessa análise pudemos constatar que apesar dos dois métodos visarem o mesmo objetivo, ou seja, fazer com que o estudante desenvolva a improvisação de fato, o objetivo alcançado será bastante distinto entre as duas publicações. E identificamos tais resultados, concluindo que em um dos métodos o estudo da composição se faz presente (mesmo em pequena escala), mostrando-se mais eficiente para o desenvolvimento de uma linguagem na improvisação por parte do estudante. Ressaltamos mais uma vez que não é de nosso interesse nem menosprezar ou diminuir, nem exaltar ou enaltecer nenhum dos dois métodos analisados em nossa pesquisa; mas sim tecer as devidas críticas que julgamos necessárias e identificar os aspectos musicais que são o foco de estudo de nossa pesquisa.

E na última parte de nosso estudo (Capítulo III), fizemos um relato de experiência, apontando para um ponto que também consideramos importante na busca de uma linguagem na improvisação: A interação existente entre os membros de um grupo

instrumental de música popular. Ou seja, procuramos demonstrar com a nossa prática que, além de um estudo da improvisação com uma visão focada mais para o aspecto composicional, o “fazer” musical em grupo e em conjunto também é importantíssimo para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal de improvisação, visto que a interação resultante deste “fazer” em grupo lhe fornecerá diversas idéias e sugestões que, dependendo de como for captada e assimilada, ajudarão também a moldar a sua linguagem improvisativa. No nosso caso específico, demonstramos que essa interação ocorreu principalmente através do ritmo, o qual foi o principal “fornecedor” de idéias para o desenvolvimento de nossa linguagem.

E por falar em nossa linguagem, esperamos que esse trabalho tenha também a utilidade de instigar os músicos improvisadores a se adentrarem na pesquisa da música brasileira, pois com esta pesquisa estamos plantando mais um dos muitos embriões que já foram plantados para a “germinação” de uma escola brasileira de improvisação.

Deixamos então registrada a importância de todos esses fatores e esperamos que essa pesquisa tenha uma finalidade de esclarecimento para com o músico já experiente ou para o estudante que se inicia no estudo da improvisação, e que neles seja despertado o interesse pelo estudo da composição e pelo “fazer” musical em grupo, pois acreditamos e apontamos tais fatores como primordiais para o músico desenvolver a sua “voz”, a sua própria linguagem dentro do vasto e amplo campo da improvisação.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ADOLFO, Antônio – *O Livro do Músico*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1989.
- \_\_\_\_\_. – *Composição: Uma discussão sobre o processo criativo brasileiro*.  
Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.
- ANDRADE, Mário de – *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1964.
- BAKER, David – *Jazz Improvisation*. 2.ed. Blomington, Indiana: Alfred Publishing Co., 1980.
- BERENDT, Joachim E. – *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975.
- CALADO, Carlos – *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- CAZES, Henrique – *Choro do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DAVID, Ron – *Jazz para principiantes*. Tradução de Jamari França. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.
- FARIA, Nelson – *A Arte da Improvisação: para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Editor Lumiar, 1991.
- GRIFFITHS, Paul – *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques; com a colaboração de Sílvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- GUERRA PEIXE, César – *Melos e Harmonia Acústica- Princípios da Composição Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1988.
- HOBSBAWN, Eric J. – *História Social do Jazz*. Tradução de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo – *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Melhoramentos – EDUSP, 1976.

MAGNANI, Sergio – *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 9. Washington D.C.: Macmillian Publishers Limited, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de E. F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALEK, Eliane – *A Flexibilidade Rítmico-Melódica na Interpretação do Choro*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO.

SUZIGAN, Geraldo – *Bossa Nova: Música, Política e Educação*. 2<sup>a</sup>.ed. São Paulo: CLAM-Zimbo Editora, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth – *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIANNA, Hermano – *O Mistério do Samba*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.