

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

**IMPROVISACÃO MUSICAL:
TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO APLICADAS À PERFORMANCE INSTRUMENTAL**

GABRIEL DA FONSÊCA SANTIAGO

RIO DE JANEIRO, 2006

IMPROVISACÃO MUSICAL: TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO APLICADAS À PERFORMANCE INSTRUMENTAL

Por

GABRIEL DA FONSÊCA SANTIAGO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Silvio Augusto Merhy e do Professor Clifford Korman.

RIO DE JANEIRO, 2006

M321 Santiago, Gabriel da Fonsêca.
Improvisação musical : técnicas de composição aplicadas à performance
instrumental / Gabriel da Fonsêca Santiago, 2006.
viii, 68f. + 1 CD-ROM.

Orientador: Silvio Augusto Merhy.
Co-orientador: Clifford Korman.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, 2006.

1. Improvisação (Música). 2. Música popular. 3. Composição (Música).
I. Merhy, Silvio Augusto. II. Korman, Clifford. III. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em
Música. IV. Título.

CDD – 781.36



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

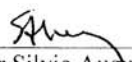
**“IMPROVISACÃO MUSICAL:
técnicas de composição aplicadas à performance instrumental”**

por

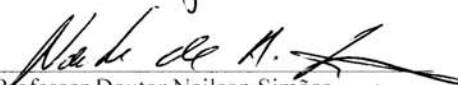
Gabriel da Fonsêca Santiago

Dissertação de Mestrado

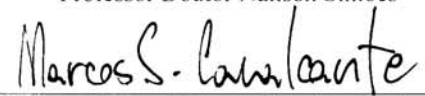
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Silvio Augusto Merhy (orientador)



Professor Doutor Nailson Simões



Professor Doutor Marcos Siqueira Cavalcante

Conceito:.....A.....

JUNHO DE 2006

Dedico este trabalho a meus avós maternos, José Lourenço e Odete Fonsêca, por tudo que representaram e representam em minha vida.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Délio e Ana Virgínia Santiago, e minha irmã, Mariana Santiago, pelo constante apoio, suporte e incentivo nesse longo e difícil caminho.

Ao restante da família, tios, primos e amigos, pelo carinho ao longo de todos esses anos, apesar da distância.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior), pelo incentivo à pesquisa no Brasil.

A Sílvia Merhy, pela orientação cuidadosa e esclarecedora.

Ao amigo e co-orientador Clifford Korman, pela contribuição inestimável a este trabalho.

A Aristides (“Seu Ari”) e Luciana, e a todos do PPGM, pelo cuidado, atenção e disponibilidade.

A Antônio Guerreiro, pela enorme contribuição no direcionamento desta pesquisa.

A Jorge Chaves, pela amizade “gerada na literatura” e consolidada através de diárias conversas esclarecedoras.

A Carolina Assad, pela presença constante nas horas mais difíceis.

Aos grandes amigos Bruno Py e Hernane Castro, por me fazerem querer ser um músico melhor a cada dia e pela grande e verdadeira amizade cultivada ao longo desses anos “de Rio de Janeiro”.

A André Santos e família, pela amizade verdadeira e pela força nos momentos desfavoráveis.

A Anna Clara Valente, pela doce presença....

SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca. *Improvisação Musical: Técnicas de composição aplicadas à performance instrumental*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo dar um enfoque à questão da improvisação na música popular, mais especificamente, validar a utilização de técnicas de composição aplicadas ao improviso musical. Para isso, faremos em um primeiro momento, uma discussão sobre alguns modelos de improvisação jazzística para, em seguida, propormos mais um modelo, que acreditamos representar de forma mais contundente, nossa abordagem sobre a improvisação. Também serão discutidos, resumidamente, alguns aspectos, como a relação da mesma com a composição, os efeitos que nela são causados por interferências externas à performance, sua relação com a platéia, e com as novas tecnologias (a gravação fonográfica mais especificamente). Num segundo momento, serão exemplificados musicalmente todos os modelos aqui discutidos, através da análise de trechos musicais transcritos. E, finalmente, será dedicado um capítulo exclusivo para o estudo do modelo que estamos propondo, onde faremos a análise de uma improvisação completa por nós realizada, exemplificando assim os objetivos desta pesquisa.

SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca. *Improvisation: Compositional Techniques applied to the performance*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The purpose of the present work is the subject of improvisation on popular music, more specifically, to validate the use of compositional techniques on music improvisation. To that end, we will firstly discuss some models of Jazz improvisation and then propose another model, which, we believe, represents the approach to improvisation in a more appropriate way. Likewise, we will briefly discuss aspects related to the relationship between improvisation and composition, the effects of external interferences over the improvisation performance and its relationship with the audience and with new technologies as well (more specifically the recording). Secondly, all models herein discussed will be covered with examples through the analysis of transcribed musical passages. Lastly, a whole chapter will be dedicated to the study of the newly proposed model through the analysis of an entire improvisation performed by the author, thus exemplifying the goals of the present work.

Keywords: Popular Music – Improvisation – Compositional Techniques

SUMÁRIO

Página

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – DISCUTINDO OS MODELOS DE IMPROVISACÃO.....	7
1.1 “Fórmula” – “Pathways” e “Licks”	
1.2 Modelos de Hodeir-Kernfeld: Paráfrase, “ <i>Chorus-phrase</i> ”, Motívico e Formulativo	
1.3 Modelos Martin: Paráfrase, Temático e Harmônico	
1.4 Modelos de Berliner – “por acordes” e Escalar-Interválico	
1.5 Conceituando um novo modelo: Livre Tematismo	
1.6 Sobre a dicotomia Improvisação x Composição	
1.7 Improvisação – Fatores externos e internos à performance – Platéia	
1.8 Improvisação e as novas tecnologias	
1.9 Sobre as técnicas de composição	
CAPÍTULO 2 – TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS IMPROVISADOS.....	30
CAPÍTULO 3 – LIVRE TEMATISMO – ANÁLISE DO IMPROVISO CONTIDO NA PEÇA “AQUILO QUE FOI COMBINADO CONTINUA VALENDO”.....	51
CONCLUSÃO.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72
DISCOGRAFIA.....	74
DVD’S CONSULTADOS.....	75
ANEXO – CD COM EXEMPLOS MUSICAIS.....	76

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Wave – Trecho de melodia original.....	31
Fig.2 – Wave – Trecho de Paráfrase.....	31
Fig.3 – Wave – Trecho de melodia, primeira parte.....	31
Fig. 4 – Wave – Paráfrase 2.....	32
Fig. 5 – Giant Steps – Melodia original.....	32
Fig. 6 – Giant Steps – “chorus-phrase”.....	32
Fig. 7 – Impressions – Melodia original.....	33
Fig. 8 – Impressions – “chorus-phrase”.....	33
Fig. 9 – Choro #7 – Melodia original.....	33
Fig. 10 – Choro #7 – Improvisação motívica.....	34
Fig. 11 – Lifescape – Melodia original.....	34
Fig. 12 – Lifescape – Improvisação motívica.....	35
Fig. 13 – Last Train Home – Improvisação formulativa – versão 1.....	36
Fig. 14 – Last Train Home – Improvisação Formulativa – Versão 2.....	37
Fig. 15 – Last Train Home – Improvisação Formulativa – Versão 3.....	37
Fig. 16 – Nosso Samba – Versão 1.....	38
Ex. 17 – Nosso Samba – Versão 2.....	38
Fig. 18 – Gafieirando – Melodia original.....	39
Fig. 19 – Gafieirando – Improvisação temática – Solo de Krassik.....	40
Fig. 20 – Gafieirando – Improvisação temática – Solo de Menezes.....	41
Fig. 21 – Dewey – Melodia original.....	42
Fig. 22 – Dewey – Solo de Russel Ferrante – Improvisação Temática.....	43
Fig. 23 – River Waltz – Encadeamento harmônico.....	44
Fig. 24 – River waltz – Solo de Russel Ferrante – Improvisação por acordes.....	45
Fig. 25 – Improviso por acordes de César Camargo Mariano.....	46
Fig. 26 – Maracatu eletrônico – Poliacorde ou nota de tensão.....	46
Fig. 27 – Bob Mintzer – Improvisação Escalar-interválica.....	47
Fig. 28 – Escala de Ré menor natural e de Sib menor melódica.....	47
Fig. 29 – Bob Mintzer – Continuação de solo.....	48
Fig. 30 – Ré menor natural e ré dórico.....	48

Fig. 31 – Chick Corea – Improvisação escalar-interválica.....	49
Fig. 32 – Sol maior, Fá sustenido Mixolídio e Ré maior.....	49
Fig. 33 – Chick Corea – Continuação de solo.....	49
Fig. 34 – Escalas Pentatônica e Maior.....	50
Fig. 35 – Transcrição pág.1.....	53
Fig. 36 – Transcrição pg.2.....	54
Fig. 37 – Motivo principal.....	55
Fig. 38 – Motivo principal e pequena variação.....	55
Fig. 39 – Motivo e variação de fragmento.....	56
Fig. 40 – Diversas variações de fragmento.....	57
Fig.41 – Novo material proveniente de variação anterior.....	57
Fig.42 – Variações de Fragmento.....	57
Fig.43 – Novo material proveniente da combinação de duas variações anteriores.....	58
Fig.44 – Frases com tensionamento do ritmo.....	58
Fig.45 – Novo motivo e variação.....	59
Fig.46 – Clímax.....	59
Fig.47 – Frases finais.....	60
Fig.48 – Elasticidade Melódica.....	60
Fig.49 – Tensão e Afrouxamento Melódico.....	61
Fig.50 – Tensão Rítmica.....	61
Fig.51 – Afrouxamento Rítmico.....	62
Fig.52 – Pontos Culminantes Parciais.....	62
Fig.53 – Ponto Culminante Superior.....	63
Fig.54 – Ponto Culminante Inferior.....	63
Fig.55 – Culminância Máxima.....	64
Fig.56 – Relação de Segundas Superior e Inferior.....	65
Fig.57 – Plano Harmônico.....	65
Fig.58 – Escala de Bm natural.....	66
Fig.59 – Escalas de Acorde.....	67
Fig.60 – B Dórico.....	68
Fig.61 – Bm harmônica.....	69

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte de um trabalho anterior¹, realizado pelo pesquisador ao término de sua graduação, e determina uma continuação ou um estudo mais aprofundado a respeito do tema específico *Improvisação Musical*.

A improvisação em música popular ocupa e vem ocupando importante espaço no panorama da música brasileira desde o século passado, com maior ênfase em sua segunda metade. Gêneros como o choro e o samba em estilo bossa nova incorporaram a improvisação à sua sintaxe de maneira ímpar.

Desde as primeiras décadas do século passado, onde o choro² se firmava como um gênero que favorecia a improvisação e, posteriormente na bossa nova, músicos brasileiros, particularmente no meio musical do Rio de Janeiro, sofreram influência dos instrumentistas norte americanos (especialmente os músicos de Jazz), na maneira como eles tratavam a prática da improvisação. Algumas pessoas sustentam que na década de 50 havia uma grande demanda por gravações americanas e a audição dessas gravações parece ter exercido uma forte interferência na maneira de tocar e cantar dos músicos presentes nos grandes centros brasileiros, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro.

O jornalista Ruy Castro menciona os encontros nas lojas Murray (no centro do Rio) para a audição e compra de discos importados dos Estados Unidos. Mais tarde, houve também, nos anos de 1970, um grande número de músicos instrumentistas brasileiros, que procuraram as escolas americanas de jazz para aprender as técnicas de improvisação utilizadas neste estilo. A *Berklee College of Music* transformou-se no principal centro de atração desses músicos que para lá se dirigiram em grande número. Essa conexão com a

¹ SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca , 2002.

² O choro mostrou conter em sua essência influências européias (principalmente das danças de salão como o schottisch, a valsa, o minueto e a polca) e africanas.

escola, por ter se tornado duradoura e significativa, produziu um forte efeito na maneira de tocar dos instrumentistas. Tornou-se relevante para eles o aprendizado formal das técnicas, o contato com os métodos e tratados publicados sobre o tema.

Nos dias atuais, a música popular brasileira contemporânea já encontra a improvisação enraizada e sedimentada em seu contexto, porém, em diferentes tendências. Em alguns estilos, nota-se que a mesma sofre uma certa padronização, ligada a esquematismos, clichês e padrões.

O objetivo central deste trabalho é discutir a associação entre algumas técnicas de composição e a prática da improvisação musical aplicadas à execução instrumental. Essa associação é de vital importância para a realização de uma improvisação concisa e com unidade temática. Para isso, identificaremos em um primeiro momento, a existência de alguns modelos de improvisação, presentes basicamente na literatura da improvisação jazzística. Diversos aspectos serão abordados, desde a própria conceituação dos já citados modelos, como a relação da improvisação com a composição, os efeitos que nela são causados por interferências internas ou externas à performance, sua relação com a platéia, bem como com as novas tecnologias (como a gravação, por exemplo). Após serem expostos todos os modelos pesquisados, será sugerido pelo pesquisador um novo modelo, que também merecerá um detalhamento conceitual.

No Brasil, existem alguns trabalhos acadêmicos (dissertações, teses e artigos) que abordam de alguma forma a improvisação. Porém, não encontramos (em sua grande maioria) uma abordagem específica no que diz respeito à associação da composição com esta prática. Alguns destes trabalhos serão comentados a seguir.

Na revista *Per Musi*, da UFMG, encontramos artigos como o de Rogério Luiz Moraes³, no qual busca algumas associações entre a improvisação musical e o tempo. Contudo, o trabalho não levanta nenhuma questão inerente à nossa pesquisa. Outro trabalho, de autoria de Luís Fernando Lazzarin⁴, levanta aspectos inerentes à improvisação musical, porém, exclusivamente focado em sua utilização como possível metodologia na educação musical. Já o artigo de Fernando de Oliveira Rocha⁵ aborda a improvisação atuando sobre uma composição pré-estabelecida, mas, focando o aspecto notação-aleatoriedade. A composição analisada por ele utiliza notação não usual, (figuras geométricas) servindo de veículo para uma improvisação coletiva.

Na dissertação de mestrado de Luiz Costa Neto⁶, encontramos material relevante para nossa pesquisa. Seu trabalho trata de um período específico da produção musical do músico brasileiro Hermeto Paschoal: o período mais longo em que ele esteve em atividade liderando um grupo. O que é importante para nosso trabalho é o trecho em que o autor discute a relação entre composição-improvisação na obra do músico alagoano. Sobre essa relação, afirma:

“A improvisação [*na música de Hermeto*] ocorre no agora e tem como destino desaparecer ou permanecer viva através do registro da partitura, de recursos áudio-visuais, ou ainda, da memória. O que distingue no caso de Hermeto, o território do *improvisado* em relação ao *composto* à primeira vista parece ser somente a *escrita*. Ao ser ‘congelado’ em partitura pelos músicos, o *devoir* improvisatório passava a ser composição. E a composição feita por Hermeto para cada instrumento, e depois anotada e executada pelos músicos, era por sua vez tornada uma estrutura sobre a qual Hermeto e os músicos novamente improvisavam” (COSTA LIMA NETO, 1999, p.65).

O autor então conclui:

“A improvisação para Hermeto não se limita à construção de novas melodias sobre um esquema harmônico pré-estabelecido, o americano acha que a

³ COSTA, Rogério Luiz Moraes, 2002.

⁴ LAZZARIN, Luís Fernando, 1999.

⁵ ROCHA, Fernando de Oliveira, 2001.

⁶ COSTA LIMA NETO, Luiz, 1999.

improvisação é uma coisa preparada. E não é. A improvisação é um ato de coragem mais total que a mera reinvenção melódica fazendo uso de escalas de acorde, é antes, um mergulho no desconhecido. É ela ainda, que distinguiria para Hermeto o criador médio do criador solto” (Ibidem, p. 66).

Uma outra dissertação de nosso interesse e que também aborda o mesmo objeto (a música de Hermeto Paschoal) é a de José Carlos Prandini⁷. O autor realiza um trabalho analítico sobre alguns improvisos (transcritos) realizados por Hermeto. O ponto de interesse no trabalho de Prandini para nossa pesquisa é justamente o fato do autor não só fazer uma análise voltada para a relação “Harmônico-Melódica”, mas, demonstrando a utilização de diversas técnicas de composição por parte do músico alagoano, definindo como estão construídos e estruturados os solos de Hermeto.

Como já dissemos anteriormente, o material sobre o nosso objeto de estudo é escasso no Brasil, porém, no estrangeiro, a bibliografia a respeito do tema é significativa, principalmente, a voltada para a improvisação jazzística.

Em seu livro sobre análise musical, Charles Burkhart⁸ mostra (em um apêndice somente sobre Jazz) alguns solos transcritos de alguns expoentes do estilo, como Louis Armstrong e Charlie Parker. O fator interessante é que, por ser um trabalho didático, o autor lança algumas perguntas para o estudante. E o conteúdo dessas perguntas é que se mostrou relevante para nós. Um exemplo nítido seria uma pergunta lançada pelo autor a respeito de uma improvisação realizada por Louis Armstrong na peça “WEST END BLUES”: “Como a abertura se relaciona melodicamente com as seções restantes? Compare a improvisação de Armstrong compasso por compasso [...] e descreva exatamente como elas [*as seções*] se relacionam” (BURKHART, 2004, p.548).

⁷ PRANDINI, José Carlos, 1996.

⁸ BURKHART, Charles, 2004.

Outra ocorrência interessante acontece, quando o autor analisa um solo de Charlie Parker sobre o tema “*Anthropology*”. Pergunta então o autor:

“A melodia [improvisado] apresenta coerência interna? Algumas escolas do jazz dizem que as improvisações de Parker são somente uma série de fórmulas repetidas; outros dizem que ele desenvolve idéias motivicas provenientes do tema. O que você diz sobre o “Take 3” [terceiro Chorus]? Existe alguma relação com os motivos de *Anthropology*? (Ibidem, p.555).

Encontramos ainda uma afirmação do autor relatando que muitos músicos do Bebop⁹ utilizavam a estrutura de algumas canções da época (principalmente as de George Gershwin) para formar novas peças a partir de seus improvisos (O que só comprova que estes improvisos tinham uma coerência e unidade notáveis):

“A maior parte do repertório do bebop é baseado ou na forma de blues de 12 compassos ou nas canções populares [da época] de 32 compassos. [...] Os improvisadores do bebop [...] freqüentemente substituíam a melodia original por uma inteiramente nova [improvisada], mantendo apenas a estrutura das frases e a estrutura harmônica intactas. A nova melodia poderia até receber um nome e publicada como uma nova composição” (Ibidem, p.549).

Um outro trabalho bastante interessante é o de Henry Martin¹⁰(que será mais detalhadamente comentado no decorrer de nossa pesquisa) sobre o jazzista Charlie Parker. Ele verifica que, apesar de Parker ter sido considerado um inovador da improvisação jazzística (com seus cromatismos e harmonias dissonantes), o músico sempre preserva em seus improvisos uma unidade temática, mais especificamente uma unidade que remete ao tema que está sendo executado pelo músico.

Clifford Korman¹¹ possui um artigo também bastante esclarecedor para nossa pesquisa (e que também será mais detalhadamente comentado mais adiante). Ele aborda o tratamento motivico dado pelo jazzista americano (também do bebop) Thelonious Monk

⁹ Corrente Jazzística que teve início aproximadamente na segunda metade da década de 40.

¹⁰ MARTIN, Henri, 1996.

¹¹ KORMAN, Clifford, 2001.

aos seus improvisos e mostra como os conceitos de composição e improvisação se interpenetram na obra do músico americano.

Todos esses últimos trabalhos que comentamos, mostram como nosso objeto de estudo é bastante abordado em publicações fora do Brasil. E é por isso que tais trabalhos servirão de referência em nossa pesquisa.

A relevância de nossa pesquisa consiste primeiramente na carência de publicações a respeito do tema no Brasil. Os métodos sobre improvisação existentes no país ou não abordam o tema ou o fazem de maneira insuficiente, fazendo-se necessária um tratamento mais aprofundado.

A análise estética de um corpus onde os conceitos são encontrados, será nossa ferramenta metodológica, quando buscaremos validar nossas questões identificando processos inerentes às técnicas de composição, executados por alguns expoentes do estilo, bem como pelo próprio pesquisador. Nossas fontes primárias serão gravações, tanto fonográficas como videográficas, de partituras já existentes ou que serão posteriormente, por nós transcritas.

CAPÍTULO I – DISCUTINDO OS MODELOS DE IMPROVISACÃO

1.1- “Formula” – “Pathways” e “Licks”

Como já dito anteriormente, nossa pesquisa gira em torno da improvisação realizada na música popular instrumental urbana, baseada em toda a tradição que nos remete à improvisação realizada no jazz. Mais especificamente, referimo-nos à improvisação realizada de maneira temática. Poderíamos então, de uma maneira geral, adotar uma classificação mais ampla para definir os modelos que se fazem presentes em uma improvisação. Uma visão mais generalizada poderia classificar uma improvisação como *temática* ou *não temática*. Porém toda uma literatura existente no que diz respeito à improvisação realizada no jazz, necessita do um apanhado de alguns modelos já apontados como recorrentes na tradição dessa linha de improvisação.

Antes de nos aprofundarmos nesses modelos, é importante a discussão de alguns conceitos que elucidam o entendimento dos mesmos; de alguns fatores que se fazem presentes na “engrenagem” desse processo.

Um primeiro conceito que deve ser discutido é o conceito de *formula*¹² (em português, fórmula) na improvisação. Para Henry Martin, fórmula seria quais idéias são duplicadas de um solo para o outro (MARTIN, 2001, p.1). O autor ainda afirma que o conceito não deve ser confundido com o de *clichê*, e que sua presença é necessária na realização de uma improvisação considerada competente (op.cit., p.2). Já Kernfeld (citado por Martin), define fórmula como “uma rede de possibilidades melódicas, com maior ou menor variantes, nas quais estão sempre incluídas outras fórmulas como partes constituintes”(2001, p.36-37).¹³

¹² Entendemos que a tradução literal do termo em inglês é a melhor maneira de exprimir o conceito.

¹³ Tradução do autor para o texto em inglês: “a network of melodic possibilities with major and minor variants, which often include other formulas as constituent parts” (MARTIN, 2001, p.37-38).

A importância da fórmula na improvisação é, ainda segundo Martin, que “a forma e a abordagem que os solistas do jazz demonstram em relação à fórmula são pistas importantes para o entendimento de seus estilos” (op.cit., p.116).¹⁴ O conceito de fórmula parece então estar diretamente ligado a uma questão estilística. Os músicos seriam reconhecidos individualmente ou reagrupados em sub-gêneros dentro da tradição jazzística, não só por seu som particular, mas, também pelo tipo de fórmula que desenvolveriam ou que utilizariam. Vejamos o que diz Martin a respeito:

“Certas fórmulas podem ser reconhecidas de um solista para o outro e efetivamente posicionar o músico dentro de categorias e gêneros da tradição jazzística.(...) Absorvendo a técnica de músicos admirados e de maior experiência através da imitação, os solistas do jazz se conectam a uma tradição vastamente difundida na qual um material é passado de músico para músico. É nesse sentido que as fórmulas de um músico são um arquivo criado como uma afirmação artística, uma assinatura pessoal, dentro de uma tradição estilística escolhida. Como resultado, os improvisadores são reconhecidos não só pelo seu som (no sentido mais geral: Fraseado, articulação, timbre, etc.), mas também pelas fórmulas por eles tocadas”¹⁵ (op.cit., p.116).

O conceito pode ainda ser dividido em dois tipos, apresentando-se opostamente em pequena e grande escala. Martin categorizou-as como “*Pathways*” e *Licks*.¹⁶ O autor define a primeira como:

“‘*Pathways*’, o mais curto dos dois, fornece aos músicos um vocabulário útil, e assim o fazendo facilita a performance. Todos os improvisadores devem contar com os *pathways* para poder tocar livremente, sem uma hesitação indevida. Desenvolvido tanto consciente quanto inconscientemente, *pathways* soam coerentes e são amarrados à natureza técnica do próprio instrumento, o que

¹⁴ Tradução do Inglês: “the attitude and approach jazz soloists reveal towards formula are critical clues to understanding their styles” (op.cit. p.116).

¹⁵ Idem: “Certain formulas can be traced from soloist to soloist and effectively position the player within substyles and genres of the jazz tradition.(...)By absorbing the techniques of admired and more established improvisers through imitation of their work, jazz soloists connect to a broadly-based tradition in which material is “handed down” from player to player. It is in this sense that a player’s formulas are a library created as an artistic statement, a personal signature, within a chosen stylistic tradition. As a result, improvisers are often recognized not only by their sound (in the most general sense: phrasing, articulation, tone, etc.), but also by the formulas they play” (op.cit., p.116).

¹⁶ Decidimos não utilizar nenhuma tradução para a classificação do autor. No primeiro, por considerarmos que sua tradução literal remeteria a algo muito vago (o próprio autor a colocou entre aspas). Na segunda, por já ser um termo bastante difundido no vocabulário dos métodos de improvisação e revistas especializadas do país. O termo já é bastante difundido no país sem uma tradução.

determina uma extensão de possibilidades, do disponível ao conveniente” (op.cit., p.116-117).¹⁷

Em relação aos *licks*, o autor classifica como sendo:

“Fórmulas mais elaboradamente compostas ou padronizadas. Sua inserção em um solo é obviamente intencional, e corre o risco de soar artificial. Os *licks* algumas vezes fornecem idéias para a improvisação, e estão sempre disponíveis quando a inspiração falta. Um uso talvez deplorável dos *licks* seja o de conceder um efeito virtuoso. Seu uso em excesso pode conduzir à esterilidade” (op.cit., p.116-117).¹⁸

Paul Berliner apresenta uma visão um pouco mais ampla do que é denominado como *lick*. Para ele “sua forte qualidade rítmica inspira o solista a estender os padrões de maneira imaginativa, ou os seus evidentes contornos melódicos e intervalos sugerem infinitas possibilidades para o desenvolvimento motivico” (BERLINER, 1991, p.227).¹⁹ Uma outra função apontada pelo autor é a de que os “padrões com baixo conteúdo melódico, como escalas que não sofrem transformação, comumente assumem uma função de movimento, fornecendo os meios musicais para se mudar de um registro para outro, onde um material melódico mais substancial é introduzido” (op.cit., p.228).²⁰

Temos então dois distintos tipos de fórmula que podem estar presentes em uma improvisação. O que é denominado “*pathway*” é, sem dúvida, uma ferramenta importante para a improvisação, pois se trata de um vocabulário composto de pequenas idéias

¹⁷ Tradução do autor para: “Pathways, the shorter of the two, provide players with a working vocabulary, and in so doing facilitate performance. All improvisers must rely on pathways in order to play freely, without undue hesitation. Developed both consciously and unconsciously, pathways “feel right” and are bound by the technical nature of the instrument itself, which determines a range of possibilities, from the available to the convenient”. (op.cit. p.116,117).

¹⁸ “More elaborately composed or patterned formulas are sometimes called “licks”. Their insertion into a solo is obviously intentional, and runs the risk of sounding contrived. Licks sometimes furnish improvisational ideas, and are always available when inspiration falters. A perhaps infamous use of licks is to provide virtuoso effects. Their overuse can lead to sterility” (op.cit.p.116-117).

¹⁹ “their strong rhythmic qualities inspire the soloist to extend the patterns imaginatively, or their striking melodic contours and intervals suggest endless possibilities for motivic development”

²⁰ “Patterns with low melodic content, such as untransformed scales, commonly assume a traveling function, providing the musical means for moving from one register to another where more substantive melodic material is introduced” (op.cit., p.228).

pertencentes a cada instrumentista e que são de fundamental importância para a prática da improvisação. É fato que os músicos com muita fluência na improvisação desenvolvem os seus “*pathways*”. Já o *lick*, este sim, assemelhando-se à idéia de padronização e de clichê, se apresentada como uma fácil e mais conveniente solução visto que seu uso se resume basicamente ao processo de repetição, apesar de algumas vezes sugerir algumas possibilidades de desenvolvimento.

A correta observação da condução de vozes também é relevante ser ressaltada, pois revela uma visão importante de como os encadeamentos são tratados pelos músicos no momento da improvisação. Martin credits em parte a grande habilidade do saxofonista Charlie Parker à sua grande qualidade na maneira de conduzir as vozes (MARTIN, 2001, p.13).

1.2 - Modelos de Hodeir-Kernfeld: Paráfrase, “*Chorus-phrase*”, Motívico e Formulativo

Como mencionamos no princípio do capítulo, falaremos agora dos modelos de improvisação encontrados no jazz, segundo a literatura existente. André Hodeir e Barry Kernfeld (citados por Henry Martin) classificam quatro modelos de improvisação.

O primeiro é denominado de *Paráfrase*, em cujo contexto a improvisação é basicamente uma ornamentação da melodia original. O segundo é denominado de “*Chorus-phrase*”, em que o solo segue o esquema harmônico e formal da melodia original, porém não é baseado em seus motivos. O terceiro modelo é denominado de *Motívico*, quando o solo é constituído de referências motívicas presentes na melodia original. O quarto e último modelo é denominado *Formulativo*, no qual o solo repete idéias melódicas ocorridas em outras improvisações (op.cit, p.34).

1.3 – Modelos de Martin: Paráfrase, Temático e Harmônico

O próprio Martin, por conveniência de sua pesquisa, reclassifica os modelos em apenas três. O primeiro seria o já citado modelo de paráfrase, porém, o conceito é ampliado. Para ele, existiria a óbvia relação entre a improvisação e a melodia original na qual a base desta melodia é considerada na maior parte do tempo. A conclusão é a mesma, tratando-se de ornamentação. Mas, é importante perceber que ele considera que essa relação com a melodia original acontece **na maior parte do tempo**, e não em sua totalidade. O segundo modelo é denominado por Martin como *Temático*, no qual a improvisação ainda guardaria algumas relações com a melodia original, sendo claramente percebidas algumas vezes mas em outras de difícil compreensão. O terceiro modelo é denominado *Harmônico*, onde as características da melodia original não parecem afetar o solo motivicamente.

Os modelos de Martin parecem se adequar melhor aos objetivos de nossa pesquisa, primeiro por dar conta do aspecto temático da improvisação, e depois por mostrar que os modelos na verdade se interpenetram. Ou seja, uma improvisação pode se apresentar menos ou mais temática do que outra ou dentro de uma mesma improvisação, podemos identificar a presença dos três.

O terceiro e último modelo de Martin, onde não existem traços da melodia original, parece ser o modelo mais utilizado por aqueles que estão dando os primeiros passos no aprendizado da improvisação, parecendo ser o censo comum no que diz respeito ao primeiro contato com esse tipo de aprendizado. A improvisação se basearia na criação de uma melodia sobre o esquema harmônico da peça em execução, obviamente sem a presença da melodia original. Paul Berliner discorre sobre dois modelos que utilizam esse

procedimento, podem ser considerados como sub-modelos presentes no modelo harmônico de Martin.

1.4 – Modelos de Berliner – “por acordes” e Escalar-Interválico

Denominaremos o primeiro modelo de *Improvisação por Acordes*, que se caracteriza pelo aproveitamento das notas formadoras dos acordes na construção das melodias, além de uma óbvia relação idiomática com cada instrumento (o braço de uma guitarra, o teclado de um piano ou as chaves de um saxofone). Berliner atesta que “antes dos solistas aprenderem teoria musical, eles criam melodias ‘de ouvido’, através do movimento das mãos e através de visualizações abstratas em relação aos sons do contorno harmônico de cada peça (BERLINER, 1994, p.159).²¹ As limitações são evidentes, visto que a dependência exclusiva na audição é um fator limitador para muitos músicos, até para aqueles que adquirem uma grande habilidade em executar temas de ouvido. Porém, para alguns músicos de nível bastante avançado, esse modelo apresenta características vantajosas, como expandir os conceitos harmônicos e utilizá-los na improvisação, através do uso de poliacordes ou acordes combinados para mesclar tríades com notas alteradas, em alguns casos, enfatizando elementos presentes fora da tonalidade ou do tom (op.cit, p.159-161). Berliner ainda afirma que “os solistas podem estimular suas idéias melódicas antevendo as inserções dos acordes à medida que estão tocando” (op.cit, p.161).²²

²¹ “Before soloists learn music theory, they formulate melodies by ear, kinetically (by hand), and through abstract visualizations in relation to the sounds of each piece’s underlying harmony” (BERLINER, 1994, p.159).

²² “soloists can stimulate their melodic ideas by envisioning various chord insertions as they perform” (op.cit, p.161).

O segundo modelo será denominado de *Improvisação Escalar-Interválica*²³, no qual o solista se utiliza de escalas em sua construção melódica, aplicando-as sobre os encadeamentos de acordes. Na época do *Bebop*²⁴, corrente jazzística que tem seu início nos primeiros anos da década de 40 (do século passado), o modelo foi amplamente utilizado e acompanhou-se uma evolução natural, à medida que os encadeamentos harmônicos foram se tornando mais complexos, bem como o andamento se tornou mais acelerado.

“A descoberta das escalas e sua relação teórica com os acordes constitui um grande atalho conceitual com aplicações imediatas. (...) Imagens ou fragmentos de escalas fornecem combinações de notas úteis dentro ou fora do acorde para criar frases lineares e estáveis. Além disso, ao invés de acessar os acordes individualmente, os improvisadores podem usar a escala como um modelo composicional sob a dimensão de um encadeamento diatônico. Na era do bebop, esses modelos forneciam aos solistas maneiras eficientes de conceituar opções melódicas à medida que os andamentos se elevaram substancialmente e a estrutura harmônica das peças tornaram-se mais densas, mudando a cada dois tempos em alguns casos” (op.cit., p.162).²⁵

Berliner vê também esse modelo de aplicação de escalas como um fator personalizante na maneira de tocar do improvisador. Segundo ele, as variadas configurações intervalares de diferentes escalas e a peculiar forma de escolha de alturas, distinguem o colorido harmônico e o formato da melodia de cada músico (op.cit., p.162).

Importante ressaltar que o autor também acredita na complementação e interpenetração entre os modelos, pois afirma a seguir: “Além de dominar os modelos teóricos individualmente, os artistas persistentemente exploram a relação entre os mesmos” (op.cit, p.165).

²³ Os dois modelos foram traduzidos do original “Improvising from Chords” no primeiro modelo e “Improvising from Scales and Intervals” no segundo.

²⁴ (SADIE, 1994, p.122).

²⁵ “The discovery of scales and their theoretical relationship to chords constitutes a major conceptual breakthrough with immediate application. (...) Images of scales or scale fragments provide ready combinations of pitches inside and outside the chord for creating smooth linear phrases. Furthermore, rather than addressing the chords individually, improvisers can use the scale as a compositional model over the span of a diatonic progression. In the bebop era, these models provided soloists with efficient ways of conceptualizing melodic options as tempos increased substantially and the harmonic structures of pieces became denser, changing every two beats in some instances” (op.cit. p.162).

Como é de interesse para nossa pesquisa, existem algumas considerações a serem feitas ao segundo modelo de Martin, denominado temático. Nesse modelo, por definição o material temático da melodia original é aproveitado em boa parte da improvisação. Porém, as conclusões do autor no que diz respeito ao que ele define como improvisação temática, nos leva a entender que, quando um músico não está “inserido” neste modelo, de se utilizar da melodia original tematicamente para desenvolver sua improvisação, o solo já não apresenta as características que ele considera cruciais para estar inserido em tal modelo, estando inserido em algum outro modelo qualquer. Em outras palavras, o autor considera temático, em sua grande maioria, o solo que guarda relações com a melodia original, mas, não menciona se consideraria temática uma improvisação que não se utiliza da melodia original como base, e sim, que apresenta uma coerência temática interna. Melhor dizendo, Martin não classifica esse tipo de improvisação como um modelo, apenas nos dá indícios de que ela pode ocorrer. Porém, ele só reconhece essa improvisação, quando estaria o músico dentro de um contexto estético-musical em que haveria a ausência de um tema anterior, e a improvisação teria que se afirmar por si só. Segundo ele, “quando não há um tema, ou determinado ou implícito, o solo, é claro, deve ser tematicamente independente; toda a coerência deve ser interna” (2001, p.115).²⁶

1.5 – Conceituando um novo Modelo: Livre Tematismo

O artigo de Clifford Korman²⁷ nos fornece material importante para validar o nosso argumento. Em seu trabalho, Korman trata basicamente da improvisação do pianista e compositor Thelonious Monk. Em termos gerais e seguindo os argumentos do autor,

²⁶ “When there is no theme, either stated or implied, the solo, of course, must be self-contained thematically; all coherence must be internal” (op.cit. p. 115).

²⁷ (Op.Cit.).

podemos considerar que a abordagem de Monk apresenta afinidade com o segundo modelo de Martin, o modelo denominado temático. Segundo o autor, Monk não só possuía grande consciência temática de seus improvisos (estes, bastante ligados ao material temático da composição por ele executada no momento), como também buscava uma unidade formal completa para unir a performance como um todo. E é provável que ele dependesse de um outro fator, a ser abordado no decorrer do capítulo, que é a interação entre ele e os integrantes do seu grupo, configurando uma influência externa à sua relação com o instrumento:

“(…)Monk era um solista que sempre relacionava suas improvisações aos motivos inicialmente apresentados, e talvez, em sua capacidade como líder de grupo, estava tentando criar na performance uma obra unificada do princípio ao fim por referência a estrutura temática e formal da composição. Para isso ele precisaria da ajuda dos outros músicos (seus ‘músicos de apoio’); se a tentativa fosse bem sucedida, a performance poderia ser considerada uma entidade específica e única compreendida formalmente de uma introdução (se houvesse), a exposição inicial da melodia, as improvisações subsequentes, a re-exposição da melodia, e a Coda”²⁸ (2001, p.104).

Outras afirmações de Korman reforçam o argumento de que os improvisos de Monk se alinhariam fortemente com o modelo temático, na maioria das vezes se atendo ao material temático da melodia original: “As improvisações de Monk são caracterizadas pela constante referência aos motivos da composição. Apesar de introduzir outras frases, as ocorrências são raras e provavelmente referem-se ao solo que precedeu o seu” (op.cit., p.109).²⁹

²⁸ “(…)Monk was a soloist who often related his improvisations to the motives initially presented, and perhaps, in his capacity as bandleader, was attempting to create in performance a work unified from beginning to end by references to thematic and formal structure of the composition. For this he would need the help of other performers (his ‘sideman’); if the attempt was successful, the performance could be considered a specific and unique entity comprised formally of an introduction (if present), the initial statement of the melody, the subsequent improvisations, the recapitulation of the melody, and coda”(2001,p.104).

²⁹ “the improvisations of Monk are characterized by constant referral to the motives of the composition. Though he does introduce other phrases, the occurrences are infrequent, and may refer to the solos that have preceded his.”(op.cit, p.109).

Importante ressaltar que, diferentemente de Monk, seus músicos da época (Milt Jackson and Sahib Shihab) se utilizavam, em sua maioria, de modelo contrastante, se assemelhando mais ao modelo Harmônico de Martin, mais especificamente, o modelo de improvisação por escalas (Berliner), pois tais músicos retinham a estrutura harmônica, mas apresentavam idéias melódicas sem nenhuma relação com a melodia originalmente executada, e, em lugar disso, utilizando o vocabulário do bebop ou simples citações de outras melodias (op.cit, p.121-122).

Além desses dois modelos, um músico da banda de Monk utilizava um outro semelhante ao seu, porém com uma diferença (considerada por nós crucial). Charlie Rouse, assim como Monk, também improvisava tematicamente, porém a diferença consistia no material usado por Rouse, que desenvolvia seus improvisos com material novo e não tematicamente ligados à melodia original. Korman aponta essa diferença:

“Charlie Rouse permanece fiel aos motivos, apesar de tender para ornamentar e/ou usá-los em lugares diferentes mais do que Monk. Ele também é capaz de introduzir frases aparentemente sem relação com o material primário, tratando essa nova informação como um novo e fresco material a ser variado e desenvolvido. Seu procedimento não é idêntico ao de Monk, mas é bastante similar” (op.cit, p.120-121).³⁰

Esse procedimento de Rouse é exatamente o que estamos querendo considerar como um novo modelo, ou um sub-modelo, obviamente ligado ao modelo temático. Todavia a diferença é encontrada no fato de o material temático não ser necessariamente proveniente da melodia original executada, podendo ser um novo material, concebido pelo solista no momento da improvisação. O importante é que ele será tratado tematicamente, variado e desenvolvido.

³⁰ “Charlie Rouse remains faithful to the motives, though he tends to embellish and/or use them in different locations more so than Monk. He is also apt to introduce phrases seemingly unrelated to the primary material, he treats this new information as new raw material to be varied or developed. His process is not identical to Monk’s, but it is quite similar” (op.cit, p.120-121).

O conceito importante, então a ser observado com clareza, é o de *tematismo*. Etimologicamente, o termo remete-se obviamente à “maneira de ser temático” ou a um contexto musical, onde se trabalha por temas. Estamos considerando, portanto, um modelo que por si só também é temático, independente da melodia original e podendo a mesma estar presente ou não. Na prática, nesse modelo não haverá (em tese, pois já discutimos o fato dos modelos se interpenetrarem) referência temática à melodia anterior e a improvisação, mesmo assim, deverá ser considerada temática por apresentar uma coerência interna no que diz respeito ao tematismo. Chegamos, então, às questões centrais da discussão: Como uma improvisação baseada nesse modelo possuirá qualidades temáticas, sem se apoiar na melodia original? A resposta é que a improvisação se auto-fornecerá com materiais temáticos utilizáveis para seu desenvolvimento. O tema a ser desenvolvido pode surgir de um “pathway” por exemplo, ou de alguma idéia qualquer surgida de algum fator externo, como a reação do público, por exemplo. E que ferramentas configuram esse tematismo encontrado no modelo aqui discutido? Acreditamos que as mesmas ferramentas que configuram o tematismo encontrado em uma composição também podem ser utilizáveis na construção de uma improvisação.

1.6 – Sobre a dicotomia Improvisação x Composição

Consideraríamos aquém dos interesses desta pesquisa nos estender nas relações existentes entre composição e improvisação, mas, é fato que, por definição, a improvisação se comporte como a criação de uma obra musical, à medida que é executada (SADIE, 1980, p.31). Derek Bailey³¹ em um de seus trabalhos transcreve uma interessante entrevista realizada entre dois compositores/improvisadores do jazz, onde Frederic Rzewski faz uma

³¹ “Improvisation – Its nature and practice in music”.

intrigante pergunta a Steve Lucy. A resposta que se seguiu (e que transcreveremos abaixo), revelou-se de grande esclarecimento no que diz respeito às semelhanças e contrastes existentes entre composição e improvisação e, em nosso modo de ver, é suficiente para esclarecer a relação entre os dois contextos.

“Eu [Rzewski] pedi a ele [Lucy] para descrever em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação. Ele respondeu: ‘Em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação é que em composição você tem todo o tempo que quiser para decidir o que dizer em quinze segundos, enquanto na improvisação você tem quinze segundos’. A sua resposta durou exatamente quinze segundos e ainda é a melhor explicação para a pergunta que eu conheço” (BAILEY, 1992, p.141).³²

Bailey, como músico que é, acredita que mais importante do que a discussão sobre essa dicotomia é o ato de criar, pois, segundo ele, “a criação musical transcende o método e, essencialmente, a dicotomia composição/improvisação não existe” (op.cit., p.140).³³ O autor parece argumentar que no momento da performance os conceitos teóricos podem ter a sua importância minimizada por parte do instrumentista e toda sua “bagagem musical” atuaria em uma espécie de plano inconsciente. Se estamos então tratando a improvisação como uma construção musical sendo concebida no momento da performance, qual será o controle por parte dos instrumentistas das ferramentas atuantes na construção de uma improvisação (temática, no nosso caso)? A capacidade de produzir conexões entre as idéias musicais e empregar-lhes um sentido formal seria totalmente creditado às ferramentas composicionais ou ao simples processo inconsciente da performance? Teria o instrumentista total controle da mesma? Para Henry Martin, em seu trabalho sobre Charlie

³² “I asked him to describe in fifteen seconds the difference between composition and improvisation. He answered: ‘In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds’. His answer lasted exactly fifteen seconds and is still the best formulation of the question I know” (op.cit.,p.141).

³³ “The creation of music transcends method and, essentially, the composition/improvisation dichotomy doesn’t exist” (op.cit., p.140).

Parker, muitas das conexões musicais efetuadas na prática da improvisação podem resultar em um estímulo inconsciente:

“Grande parte da conexão musical que é convincente, musicalmente eficaz, até instigante, possivelmente ocorra sem o conhecimento de seu criador – Isto é, sem o músico planejar a conexão. (...) Até um músico contemporâneo, que talvez seja perguntado logo após sua performance, será provavelmente incapaz de reconstruir em detalhes o real processo de pensamento da improvisação específica enquanto criação em tempo real” (MARTIN, 2001, p.36).³⁴

Paul Berliner complementa o pensamento de Martin quando afirma que,

“A improvisação depende, de fato, de pensadores absorvendo uma base ampla de conhecimento musical, incluindo muitas convenções que contribuem para a formulação lógica de idéias, convincentemente e expressivamente. Não é surpreendente, portanto, que os improvisadores usem metáforas de linguagem para discutir sua forma de arte”³⁵ (BERLINER, 1994, p.492).

Na verdade, este fenômeno ocorre em todos os campos da produção cultural.

1.7 – Improvisação – Fatores Externos e Internos à Performance – Platéia

Não devemos nos esquecer que em uma performance realizada dentro da estética do jazz, há interferência de muitos fatores externos. Na verdade, anterior até a esses fatores está a própria relação do músico com seu instrumento. Instrumentos possuem características diferentes, e, sendo assim, dão origem a idéias diferentes. Na improvisação, o material criado surge com a marca característica do instrumento no qual foi concebido. É o que afirma André Hodeir:

³⁴ “Much musical connection that is cogent, musically telling, even exciting, may occur without the knowledge of its creator – that is, without the player intending the connection.(...)Even a contemporary musician, who might be questioned soon after playing, will probably be unable to reconstruct in detail the actual thought process of the specific improvisation as real-time creation” (op.cit., pag.36).

³⁵ “Improvisation depends, in fact, on thinkers having absorbed a broad base of musical knowledge, including myriad conventions that contribute to formulating ideas logically, cogently, and expressively. It is not surprising, therefore, that improvisers use metaphors of language in discussing their art form” (op.cit, p.492).

“Em instâncias extremas de assimilação, o instrumento torna-se de certa forma parte dele [o instrumentista]; sob condições menos favoráveis, suas idéias são direcionadas, se não guiadas completamente, por ele [o instrumento]”³⁶ (HODEIR, 1956, p. 153).

Ocorre que o grupo que atua em uma performance interfere na maneira de improvisar de cada um de seus integrantes. Clifford Korman afirma exatamente isso em seu trabalho sobre Monk:

“No processo de desenvolvimento de um solo, ou uma informação fornecida por outro músico da banda ou uma distração causada por barulho ou pela perda de concentração chegam rapidamente e devem ser processadas no momento em que a demonstração é revelada”³⁷ (2001, p.123).

Considerando esse fator como interno, chamamos a atenção para um outro fator de caráter externo, que é a interferência da platéia sobre o músico nas apresentações ao vivo. Particularmente sobre a relação entre o músico e a platéia, Gerard Béhage apresenta uma conclusão interessante, em seu trabalho sobre os padrões da performance da música de candomblé:

“A interação entre músicos e audiência (determinada por meios de comportamento rotineiro no contexto da performance) frequentemente torna-se tão intensa que esses membros da ‘audiência’ terminam se comportando, através da performance, como participantes experientes”³⁸ (BEHAGE,1984, p.250).

Derek Bailey complementa esse pensamento, afirmando que definitivamente a platéia exerce grande influência na improvisação de um músico, e que sua constante

³⁶ “In extreme instances of assimilation, the instrument becomes in some way a part of him; under less favorable conditions, his ideas are channeled, if not completely guided, by it” (HODEIR, 1956, p.153).

³⁷ “in the processes of developing a solo, either information provided by the other band members or distractions caused by noise or loss of concentration come quickly and must be processed in the time that the presentations is unfolding” (2001,p.123).

³⁸ “The interaction between performers and audience (defined by means of conventional behavior in performance contexts) frequently becomes so intense that those members of the ‘audience’ end up behaving, through performance, as full-fledged participants” (BEHAGUE, 1984, p.250).

tentativa de prover à audiência uma razoável performance, afeta consideravelmente a improvisação.

Para o autor,

“A relação entre qualquer música que é improvisada e sua audiência é de uma natureza muito especial. A correspondência da improvisação com o seu ambiente coloca a performance numa posição de ser diretamente influenciada pela audiência. Recordando o profissionalismo – a capacidade de fornecer uma performance aceitável não importando as circunstâncias – geralmente tem um efeito danoso sobre a improvisação, ocasionando-a a ser confinada aos aspectos mais previsíveis de idioma ou vocabulário. Então, o efeito de aprovação ou desaprovação é imediato e, por causa do efeito sobre seu criador no momento da criação musical, sua influência não está somente sobre a performance, mas também na formação e nas escolhas do material usado” (BAILEY, 1992, p.44).³⁹

É importante atentar para o fato de que o autor faz parte de uma corrente mais voltada para a livre improvisação. Nessa estética, essa necessidade de atender à expectativa da platéia se mostra menos importante. Ou seja, a interferência da platéia pode ser maior ou menor, dependendo da situação.

1.8 – Improvisação e as novas tecnologias

Um outro fator que exerceu interferência significável na improvisação foi a relação do músico com as novas tecnologias, em especial a gravação. A partir daí, começou a existir alguma diferença entre improvisar “ao vivo” e improvisar “em estúdio”.

³⁹ “The Relationship between any music which is improvised and its audience is of a very special nature. Improvisation’s responsiveness to its environment puts the performance in a position to be directly influenced by the audience. Invoking professionalism – the ability to provide at least a standard performance whatever the circumstances – usually has a deleterious effect on improvisation, causing it to be confined to the more predictable aspects of idiom or vocabulary. Therefore, the effect of the audience’s approval or disapproval is immediate and, because its effect is on the creator at the time of making the music, its influence is not only on the performance but also on the forming and choice of the stuff used” (BAILEY, 1992, p.44).

Paul Berliner tece interessante comentário a respeito dessa relação de chegada da tecnologia de gravação e as conseqüências da mesma sobre a improvisação, até mesmo causando um cuidado maior por parte dos músicos na realização da improvisação.

“A tecnologia de gravação tem facilitado e até encorajado o uso de solos mais composicionais. Músicos que inicialmente os concebiam durante as sessões de gravação, algumas vezes os reaprendiam posteriormente das gravações para satisfazer públicos que cresceram apreciadores de solos e estimava-os como partes integrais da tradição da performance da composição” (BERLINER, 1994, p.241).⁴⁰

Essas questões certamente despertaram a atenção dos músicos envolvidos com a improvisação e, inevitavelmente, atingiram o plano musical da performance para gravação. Em alguns casos, como o de Charlie Parker, ele tomava certos cuidados em relação às suas melodias; especificamente as implicações tonais de suas linhas melódicas, quando este estava gravando para uma disseminação a um público maior (MARTIN, 2001, p.113). Alguns músicos passaram então a considerar a gravação como um fenômeno fora do contexto da performance. O músico Cornelius Cardew relata exatamente esse pensamento, no livro de Derek Bailey, transcrito abaixo:

“O que a gravação produz é um fenômeno em separado, algo realmente muito mais estranho do que a própria performance, visto que o que você ouve na fita ou disco é de fato a mesma performance mas separada de seu contexto natural. Qual a importância do contexto natural? O contexto natural fornece uma partitura no qual os músicos estão interpretando inconscientemente – Uma partitura que coexiste inseparavelmente com a música, permanecendo lado a lado com ela e sustentando-a” (BAILEY, 1992,p.103).⁴¹

⁴⁰ “The technology of recording has facilitated and even encouraged the use of through-composed solos. Musicians who initially conceived them during recordings sessions sometimes relearned them later from recordings to satisfy audiences who grew fond of solos and regarded them as integral parts of the compositions performance tradition”(BERLINER,1994, p.241).

⁴¹ “What recording produces is a separate phenomenon, something really much stranger than the playing itself, since what you hear on tape or disc is indeed the same playing but divorced from its natural context. What is the importance of the natural context? The natural context provides a score which the players are unconsciously interpreting – a score that co-exists inseparably with the music, standing side by side with it and sustaining it” (BAILEY, 1992, p.103).

Esse novo “campo” de atuação dos improvisadores continuou se expandindo, e com cada nova possibilidade, a improvisação também se desenvolvia. Para Henry Martin, no período do *Bebop* as improvisações tornaram-se mais longas, o que, segundo ele, possibilitou um evidente aprofundamento na questão do desenvolvimento temático.

“Desde os anos de 1950, o aumento da consciência artística entre os músicos de jazz e a expansão do tempo das gravações tem levado os solistas a experimentar mais com o desenvolvimento temático. Em performances mais prolongadas, eles parecem ser capazes de desenvolver melhor o material conscientemente, ainda integrando-o seu próprio sendo melódico conforme revelado por seus padrões melódicos, ou fórmulas” (MARTIN, 2001, p.149).⁴²

Percebemos que a intenção de desenvolver tematicamente a improvisação acompanhou todo um desenvolvimento tecnológico, principalmente nas tecnologias de gravação fonográfica. Dito isso, é interessante conhecer os procedimentos presentes nesse desenvolvimento temático a que nos referimos tantas vezes em nosso trabalho.

1.9 – Sobre as Técnicas de Composição

Quais são então essas ferramentas que mencionamos anteriormente, e que auxiliam a conexão de idéias e a empreender um sentido de forma aos solos? Na verdade, são todos os recursos tradicionalmente ensinados nos cursos de composição. As técnicas de composição são recursos importantíssimos ao processo de feitura de uma obra musical, portanto, acreditamos ser também igualmente importante em uma obra que está sendo concebida em tempo real. Evidentemente que, tratando-se de situações temporais

⁴² “Since 1950s, the increased artistic awareness among jazz musicians and the expansion of recording time have led soloists to experiment more with thematic development. In extended playing, they seem better able to develop the material consciously, yet integrate it with their own melodic sense as revealed by their melodic patterns or formulas” (MARTIN, 2001, p.149).

diferentes, sua utilização na construção de uma improvisação deve possuir algumas “licenças” quanto a seu uso.

Dito isso, o aspecto das técnicas de composição que se mostra mais interessante para nossa pesquisa é o aspecto melódico, em sua totalidade. Ou seja, tudo o que diz respeito à construção de uma melodia e sua manipulação se mostra relevante para nós, visto que estaremos tratando a improvisação no que diz respeito à criação de uma melodia e às suas relações temáticas ou não com a melodia que a precedeu.

Um conceito que é primordial em nossa pesquisa e que pretendemos associar a outros é o de motivo. No Dicionário Grove de Música, em sua edição concisa, encontramos a palavra sendo definida por “idéia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase” (SADIE, 1994, p.624). Uma definição mais interessante é a do The New Harvard Dictionary of Music que define motivo como sendo

“Uma pequena idéia rítmica ou melódica que é suficientemente bem definida para reter sua identidade quando elaborado ou transformado e combinado com outro material e o qual dessa forma proporciona-se a servir como elemento básico do qual uma complexa textura ou até uma composição inteira é criada⁴³” (RANDEL, 1986, p.).

A idéia do motivo se comportar como um elemento básico que pode originar idéias musicais mais complexas parece também ser o argumento de Arnold Schoenberg, em seu *Fundamentos da Composição Musical*. Para ele, motivo é o elemento unificador e o “germe” da idéia de uma composição. Em sua visão, se ele inclui elementos de todo discurso musical que se seguirá, pode ser considerado como o “mínimo múltiplo comum” e

⁴³ “a short rhythmic and or melodic idea that is sufficiently well defined to retain its identity when elaborated or transformed and combined with other material and that thus lends itself to serving as the basic element from which a complex texture or even a whole composition is created”(RANDEL, 1986, p).

ao mesmo tempo, por estar presente em todos os eventos que se seguirão, também poderia ser denominado “máximo divisor comum” (SCHOENBERG, 1996, p.35).

É interessante esclarecer que estamos trabalhando com dois conceitos que apresentam semelhanças, e, ao mesmo tempo, algumas diferenças. Motivo e Tema se apresentam em situações distintas, mas, em nossa pesquisa consideraremos as semelhanças existentes entre os dois conceitos. Novamente o Dicionário Grove de Música apresenta o significado de tema como

“O material musical em que toda uma obra, ou parte dela, se baseia; o termo em geral refere-se a uma melodia identificável. Um ‘tema’ se distingue de um ‘motivo’ tanto por sua maior extensão quanto por sua completude. Pode identificar uma obra e pode ser a melodia sobre a qual se baseia um grupo de variações” (SADIE, 1994, p.938).

Para nós o que será importante no uso dos dois conceitos, simultaneamente ou individualmente, será o fato dos mesmos possuírem a qualidade de ser um material musical, que pode ser desenvolvido e variado, e, principalmente, pelo fato dos dois conceitos estarem associados a um tematismo (conceito anteriormente definido). Apesar da palavra normalmente ser obviamente relacionada à tema, sua associação com o conceito de motivo também é válida e mostra-se relevante.

Nessa questão específica, Leo Stein ilumina nosso argumento quando, em seu livro *Structure and Style*, traça diferenças entre o conceito de figura e o de motivo, sendo o primeiro uma unidade musical relacionada a padrões de acompanhamento e o segundo, uma partícula temática. Ainda segundo o autor, o termo “tratamento motivico” é vastamente utilizado para descrever o processo composicional no qual obras inteiras ou seções são baseadas em um motivo temático. (STEIN, 1962, p.3-4).

Obviamente que esse tratamento motivico, como afirma Stein, ou o conceito de desenvolvimento temático, anteriormente abordado, gravita em torno de um conceito crucial: a *variação*. Embora o termo seja deveras utilizado no contexto composicional

como um modelo formal, o tema com variações, nosso interesse se direciona para a aplicação desse conceito no tratamento do material melódico.

Para Schoenberg, a variação é fundamental no tratamento dado a um motivo.

Segundo ele ,

“variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo. Consequentemente, a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes” (SCHOENBERG, 1996, p.36).

Na verdade, anterior ao processo de variação de um motivo está o processo de repetição. A variação se classifica como uma repetição modificada. Ainda segundo Schoenberg, “as repetições modificadas, criadas através da variação, geram variedade e produzem novo material para utilização subsequente (op. cit., p. 37). E falando em que âmbito essas variações ocorreriam, ele afirma que “todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações. Com frequência, aplicam-se muitos métodos de variação a vários elementos simultaneamente”(op.cit.,p.37).

Como estamos aqui tratando da variação no âmbito melódico, dois elementos são o foco principal da aplicação da mesma: o ritmo e os intervalos.

Em se tratando do ritmo, Schoenberg enumera diversos procedimentos de variação.

Segundo ele o ritmo pode ser alterado:

1. Com mudança na duração das notas.
2. Com repetição de notas.
3. Com repetição de determinados ritmos.
4. Com deslocamento dos ritmos para diferentes pulsações.
5. Com acréscimo de contratempos.
6. Com modificação do compasso.

Quanto aos intervalos, podem ser alterados:

1. Com modificação da ordem ou da direção das notas.
2. Com acréscimo ou omissão de intervalos.
3. Com preenchimento dos intervalos com notas auxiliares.
4. Com abreviação do motivo por eliminação ou condensação de notas.
5. Com repetição de padrões.
6. Com deslocamento de elementos para outro pulso (op.cit., p.37-38).

Ainda a respeito da variação, Leo Stein apresenta conceitos interessantes quanto ao tratamento dado à seção de desenvolvimento da forma sonata; e que poderemos, sem dúvida, utilizá-los também de maneira mais generalizada no que diz respeito à forma, pois o que nos interessa são os diferentes processos de variação apontados pelo autor.

O primeiro deles é o conceito de *transposição*, onde o material é re-apresentado em outra região.

O segundo denomina-se *transformação*, onde o material sofre algum tipo de modificação, porém sem perder sua identidade reconhecível.

Por fim o terceiro, chamado *metamorfose*, onde se verifica uma alteração muito mais radical nos aspectos temporais, rítmicos e interválicos (1962, p.114-115).

Esses três conceitos serão úteis para as posteriores análises que se seguirão, no que diz respeito à variação.

Abordamos então aspectos relacionados à melodia no tocante aos seus elementos estruturantes e aos conceitos que o margeiam como motivos, temas e tematismo. Daí, ser necessário um olhar atento à maneira como se comporta uma melodia, isto é, suas características principais, suas direções, seus saltos, enfim tudo o que diz respeito à sua construção.

Um trabalho que nos servirá de base para a investigação dessas definições é o intitulado “*Melos e Harmonia Acústica*”, do compositor brasileiro César Guerra-Peixe.

Este livro se apresenta, a priori, como um pequeno manual de composição, contudo da parte destinada ao estudo da melodia (que o compositor denominou de *Melos*), conceitos importantíssimos podem ser extraídos e aplicados em nossas posteriores análises, por razões óbvias. Tudo o que se aplica no âmbito da construção de uma melodia se revela interessante no estudo da improvisação, pois, do ponto vista mais simples e generalizado, estamos tratando do processo de criar uma melodia em tempo real, durante a performance.

Alguns conceitos como *Tensão Melódica e Afrouxamento Melódico, Ponto Culminante Parcial, Ponto Culminante Superior, Ponto Culminante Inferior, Clímax ou Ponto Culminante Máximo, Elasticidade Melódica, Ritmos Estáticos ou Dinâmicos, Ponto de Apoio e Tensão e Afrouxamento Rítmicos* serão utilizados.

Ressaltamos que o trabalho de Guerra-Peixe será peça-chave em nossa proposta de um novo modelo (Livre Tematismo), visto que o definimos como um modelo que não se utiliza tematicamente da melodia original, somente de seu esquema harmônico, porém, o tematismo seria alcançado através de material melódico novo, inserido pelo improvisador no momento da performance. É no manejo desse material que o trabalho de Guerra-Peixe se mostra eficaz na medida em que fornece ferramentas composicionais, que auxiliarão no desenvolvimento do tematismo sugerido pelo intérprete.

Fazendo-se um apanhado geral de nossa investigação acerca dos modelos de improvisação por nós apontados, chega-se então à seguinte sistematização:

- Modelos de Hodeir-Kernfeld:

1 – Paráfrase

2 – “*Chorus-Phrase*”

3 – Motívico

4 – Formulativo

- Modelos de Martin:

1 – Paráfrase

2 – Temático

3 – Harmônico

* Modelos de Berliner:

3.1 – “Por Acordes”

3.2 – Escalar-Interválico

- Novo Modelo – Livre Tematismo

É com base nesses modelos acima relacionados, que faremos no capítulo seguinte, a análise de alguns trechos musicais improvisados que em nosso ponto de vista reforçam a existência de diferentes abordagens no tocante à improvisação, bem como marcam a aproximação ou distanciamento das práticas musicais com os modelos aqui citados.

Importante destacar, mais uma vez, que esses modelos são ferramentas do campo teórico, e a prática da improvisação é sempre dinâmica e dificilmente encontraremos a presença de apenas um modelo em um improviso musical. Como mencionado anteriormente, os modelos se interpenetram, e consideraremos que um improviso apresenta uma presença maior de determinado modelo do que de outro.

Os modelos serão analisados através dos referenciais teóricos já expostos anteriormente, com exceção do modelo por nós proposto. Este será estudado em um capítulo à parte, posterior ao capítulo que se segue.

CAPÍTULO 2 – TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS IMPROVISADOS

Neste capítulo faremos uso de algumas transcrições, por nós efetuadas, de pequenos trechos de improvisos para esclarecer nossa discussão acerca dos modelos anteriormente abordados. As fontes para as transcrições são constituídas de gravações de música brasileira popular urbana, em grande maioria instrumentais e do jazz americano e suas correntes mais recentes. Todas elas inseridas a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje.

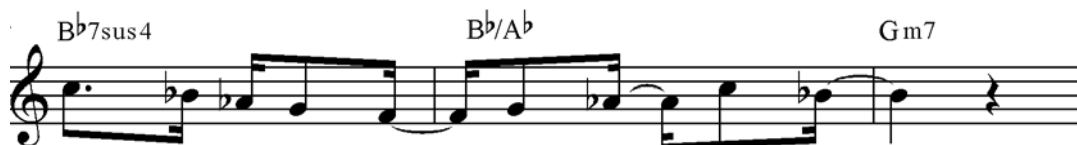
Ressaltando que não é nossa intenção colocar a prática da improvisação em uma “camisa-de-força”, buscando encaixar toda essa prática em alguns modelos teóricos. Procuramos, na realidade, marcar o distanciamento existente entre a prática e a posterior tentativa de teorizá-la. Os modelos por nós citados, e que exemplificaremos agora, nos servem como base para compreender o quão vasta e dinâmica é a prática da improvisação nos moldes que estamos abordando.

Sobre as transcrições, buscamos exemplos que englobem todos os modelos citados por nós. Vale lembrar que, por considerarmos visualmente mais claro, transcreveremos os eventos musicais em altura relativa, e não em sua exata oitava. A fim de apresentar as transcrições de forma sistematizada, seguiremos a mesma ordem na qual os modelos foram apresentados anteriormente. Isto é, primeiro partiremos dos modelos de Hodeir/Kernfeld, seguidos dos modelos de Martin e seu desmembramento nos modelos de Paul Berliner. Contudo, consideramos semelhantes o primeiro modelo de Hodeir e o primeiro de Martin.

Os dois casos serão denominados de Paráfrase, e constituem-se em ornamentar a melodia original, num processo claro de variação.

No exemplo abaixo, utilizamos pequeno trecho da composição “Wave”, de Antônio Carlos Jobim, para demonstrar esse processo de ornamentação da paráfrase. A figura 1

mostra a melodia original (trecho da segunda parte, executado com grande liberdade rítmica pela cantora de jazz Ella Fitzgerald) e a figura 2, uma improvisação realizada pela intérprete sobre o mesmo trecho:



(Figura 1 – Wave – Trecho de melodia original).



(Figura 2 – Wave – Trecho de Paráfrase).

Importante observar, que, nessa paráfrase, Ella Fitzgerald, além de modificar aspectos rítmicos da melodia através de deslocamentos, realizou uma contração rítmica no segundo compasso, comprimindo toda a idéia (originalmente de três compassos) para dois compassos. Sem, no entanto, alterar as notas da melodia.

Na mesma gravação e na mesma faixa, encontraremos um outro bom exemplo de paráfrase, esta efetuada pelo saxofonista Zoot Sims; desta vez, a transcrição contempla um trecho da primeira parte da música, onde existe também uma liberdade rítmica bem como a adição de algumas notas. A figura 3 mostra o trecho da melodia original, e a figura 4 a paráfrase realizada pelo saxofonista:



(Figura 3 – Wave – Trecho de melodia, primeira parte).



(Figura 4 – Wave – Paráfrase 2).

No segundo modelo de Hodeir/Kernfeld, “chorus-phrase”, o esquema harmônico da melodia original é mantido, mas o solo não guarda relação motívica com a mesma. O exemplo seguinte é da composição “Giant Steps”, do saxofonista John Coltrane. A figura 5 mostra a melodia original, seguida da improvisação “chorus-phrase” realizada pelo próprio Coltrane, na figura 6:



(Figura 5 – Giant Steps – Melodia original).



(Figura 6 – Giant Steps – “chorus-phrase”).

Um outro trecho que exemplifica o modelo abordado é o que segue abaixo, do guitarrista americano Stanley Jordan, ao interpretar uma famosa composição de John Coltrane chamada “Impressions”. Na figura 7, segue transcrita a melodia original executada pelo músico e a figura 8, mostra a improvisação realizada por ele, dentro do que entendemos ser o modelo “chorus-phrase”:



(Figura 7 – Impressions – Melodia original).



perder sua identidade reconhecível. No final do segundo sistema, perceberemos que o músico se utiliza do motivo contido no membro de frase a' para finalizar sua idéia e retornar à melodia da composição. É o que nos mostra a figura 10:

(Figura 10 – Choro #7 – Improvisação motívica).

Outro exemplo que mostraremos quanto à improvisação motívica é o do guitarrista Frank Gambale, na composição “Lifescape” do compositor e pianista Chick Corea. Transcreveremos abaixo, na figura 11, a melodia original da composição, executada pelo grupo Chick Corea Elektric Band, o qual Gambale é integrante.

(Figura 11 – Lifescape – Melodia original).

No segundo sistema, marcamos a presença de duas frases (A e B), cada uma com dois membros de frase (a' e a''; b' e b''). Essa marcação facilitará o entendimento dos

procedimentos utilizados por Frank Gambale na manipulação dos motivos. O exemplo que se segue (abaixo na figura 12) mostrará no primeiro sistema que o guitarrista faz uso do membro de frase a' nos primeiros dois compassos, utilizando tanto a transposição quanto a transformação como recursos. Nos dois compassos seguintes, utiliza-se os membros de frase a' e b', porém, além da transformação do motivo ocorre também uma metamorfose, aonde se verificam alterações radicais tanto rítmicas como interválicas. No segundo sistema, a primeira frase foi construída às custas dos membros de frase a' e a'', com a utilização do processo de transformação e, finalmente, através de uma elisão, a segunda frase é executada com base nos membros de frase b' e b'', utilizando-se tanto a transformação quanto a metamorfose do motivo (os asteriscos nas letras indicam que os motivos foram variados e não estão expostos em sua forma literal):

The image displays two systems of musical notation for guitar improvisation. The first system, starting at measure 73, is set in D-flat major (D^bM(9)) and features a D minor 7(9) (Dm7(9)) chord. It shows the transformation of motif 'a' into 'a'' and then into a combined 'a' + b' motif. The second system, starting at measure 77, is set in B-flat minor (B^bm7(9)) and features a D minor 7(9) (Dm7(9)) chord. It shows the transformation of motif 'a' + 'a'' into 'b' + 'b'' and then into a combined 'b' + b'' motif. Annotations include 'Transposição e transformação' and 'Transformação e metamorfose'.

(Figura 12 – Lifescape – Improvisação motívica).

E por fim, temos o modelo denominado formulativo, que se caracteriza por repetir idéias melódicas presentes em outras improvisações. A maneira mais fácil de entendermos esse modelo é analisando gravações de uma mesma peça, executadas pelo mesmo músico a fim de extrairmos quais idéias foram repetidas.

Ressaltando que muitos improvisadores terminam por criar um vocabulário próprio de idéias (“pathways”), ocorre muitas vezes que algumas idéias melódicas reaparecem sempre que o músico executa determinada composição, se a mesma é freqüente em seu repertório. Inúmeros exemplos podem ser dados, porém citaremos dois. O primeiro é do guitarrista e compositor Pat Metheny, que, na grande maioria das vezes em que executa uma de suas composições chamada “Last Train Home” sempre finaliza a improvisação com uma idéia melódica particular, e que é recorrente em suas performances da peça em questão. Formalmente a idéia sempre ocorre ao final do improviso, levando a composição a uma outra seção. As figuras 13, 14 e 15 mostram três versões de gravações ao vivo de seu grupo (Pat Metheny Group) onde ocorrem as idéias, podendo apresentar uma leve variação:

"Live at Besançon - France- 1991"

Movido 82 Gm Eb7M F sus4

87 Bb F/Bb Gm F/G Eb7M

(Figura 13 – Last Train Home – Improvisação formulativa – versão 1).

"In Concert - USA 1992"

Movido Gm Eb7M F sus4

106

111 Bb F/Bb Gm F/G Eb7M

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation in G minor, 4/4 time. The first staff starts at measure 106 and features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet. The second staff starts at measure 111 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Chord changes are indicated above the staves: Gm, Eb7M, F sus4, Bb, F/Bb, Gm, F/G, and Eb7M. There are two double bar lines with repeat signs (slashes) above the first staff.

(Figura 14 – Last Train Home – Improvisação Formulativa – Versão 2).

"The Road to You - 1993"

Movido Gm Eb7M F sus4

94

99 Bb F/Bb Gm F/G Eb7M

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation in G minor, 4/4 time. The first staff starts at measure 94 and features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet. The second staff starts at measure 99 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Chord changes are indicated above the staves: Gm, Eb7M, F sus4, Bb, F/Bb, Gm, F/G, and Eb7M. There are two double bar lines with repeat signs (slashes) above the first staff.

(Figura 15 – Last Train Home – Improvisação Formulativa – Versão 3).

Outro exemplo que clarifica o modelo é um improviso realizado por este pesquisador em uma composição também de sua autoria. A peça chama-se “Nosso Samba” e está gravada no primeiro álbum do grupo Samambaia. Nos compassos finais do improviso está o material melódico, que na maior parte das vezes, é reaproveitado em outras execuções da composição. As figuras 16 e 17 mostram respectivamente o trecho da gravação original e uma versão ao vivo, gravada em uma apresentação no ano de 2006:

Samba - aprox. 120bpm "Album Mosaico - 2002"

116 G7(b13) Cm7(9) Am7(9)

123 Cm7(9) Am7(9)

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff starts at measure 116 and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. Chords G7(b13) and Cm7(9) are indicated above the first few measures. The second staff starts at measure 123 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Chords Cm7(9) and Am7(9) are indicated above the measures. Slashes (/) are placed above several measures in both staves, likely indicating improvisation points.

(Figura 16 – Nosso Samba – Versão 1).

Samba - aprox. 120bpm "Ao vivo no Mistura Fina-RJ - 2006"

133 G7(b13) Cm7(9) Am7(9)

140 Cm7(9) Am7(9)

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff starts at measure 133 and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. Chords G7(b13) and Cm7(9) are indicated above the first few measures. The second staff starts at measure 140 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Chords Cm7(9) and Am7(9) are indicated above the measures. Slashes (/) are placed above several measures in both staves, likely indicating improvisation points.

(Figura 17 – Nosso Samba – Versão 2).

Passemos agora a abordar os modelos de improvisação segundo Henry Martin. Os modelos apresentados pelo autor são apresentados como uma complementação àqueles de Hodeir/Kernfeld, mostrando uma visão mais ampla dos mesmos.

Martin também denomina o primeiro modelo de paráfrase, e sua definição praticamente se equivale à de Hodeir/Kernfeld, por isso consideramos os exemplos das figuras 2 e 4 (ver pgs. 31 e 32) coerentes também com o modelo de Martin.

O segundo modelo descrito pelo autor é denominado Temático, caracterizando-se como uma improvisação que guarda relações com a melodia original, porém, sem a obrigatoriedade de estar sempre disposta de maneira clara. Ou seja, tal relação temática

com a melodia original deve ser percebida, porém não há tanta dependência dessa relação com a improvisação. Outros materiais melódicos são admitidos, desde que exista primeiramente uma relação temática com a melodia inicial.

Um exemplo que se mostra muito claro em relação ao que acabamos de pontuar e que mostraremos abaixo, é o do multi-instrumentista de cordas dedilhadas, Zé Menezes. Seus solos se caracterizam por apresentar uma coerência interna, e, ao mesmo tempo, tecem relações com a melodia da composição executada por ele (em nosso exemplo, uma composição do próprio Menezes). Vale ressaltar que constatamos isso na prática, pois participamos de uma atividade de extensão da UNIRIO denominada “Oficina de Cordas Dedilhadas”, quando tivemos a oportunidade de executar grande parte da obra do músico e, observando toda a sua abordagem de improvisação nos ensaios e posterior apresentação, pudemos tirar tais conclusões.

Os exemplos que se seguirão, foram transcritos de seu recente álbum autoral “Zé Menezes – Regional de Choro”. A composição é intitulada “Gafieirando”, e transcreveremos, primeiramente, um improviso realizado pelo violinista Nicolas Krassik (que se mostra dentro da mesma estética do modelo temático), e, logo após o improviso realizado por Menezes, no violão tenor. A figura 18 mostra a melodia original, e as figuras posteriores 19 e 20, mostram os solos de Krassik e Menezes:

Samba/Gafieira
aprox. ♩ = 100

Chord symbols: F7M, G7, Em7, Eb°, Dm7, G7, G/E, A7, Dm7, G7, C7M, Am7, D7(9), G7, Dm7, G7, C6.

(Figura 18 – Gafieirando – Melodia original).

Observem agora (figura 19) no solo de Nicholas Krassik, que diversos elementos da melodia estão presentes em sua improvisação. Não entramos em detalhes maiores a respeito de quais motivos estão sendo usados, em qual momento específico, pois estamos apenas querendo constatar a presença motívica dos elementos contidos na melodia original. Estes elementos estarão assinalados na transcrição. Obviamente esses motivos sofreram processos de variação, como transposições, transformações e até metamorfoses.

Samba/Gafieira **Improviso de Nicolas Krassik**

13 F7M G7 Em7 Eb° Dm7 G7 G/E A7

17 Dm7 G7 C7M Am7 D7(9) G7

21 F7M G7 Em Eb° Dm7 G7 G/E A7

25 Dm7 G7 C7M Am7 Dm7 G7 C6

(Figura 19 – Gafieirando – Improvisação temática – Solo de Krassik).

No próximo exemplo, apresentaremos a transcrição do solo de Zé Menezes. Importante observar que o músico é ainda mais “temático” em sua abordagem da improvisação. Além das variações ocorridas no material temático, menezes utiliza com propriedade a síncope, como pode ser visto na figura 20:

Samba/Gafieira **Improviso de Zé Menezes**

29 F7M G7 Em7 Eb° Dm7 G7 G/E A7

33 Dm7 G7 C7M Am7 D7(9) G7

37 F7M G7 Em7 Eb° Dm7 G7 G/E A7

41 Dm7 G7 C7M Am7 Dm7 G7 C6

(Figura 20 – Gafieirando – Improvisação temática – Solo de Menezes).

Observemos agora um outro exemplo de improvisação temática. Transcreveremos uma improvisação do pianista Russel Ferrante, do grupo “Yellowjackets”. A composição chama-se “Dewey (For Miles)” e foi composta pelo próprio Ferrante, em parceria com o contrabaixista Jimmy Haslip. Constataremos que, além das diferenças estilísticas óbvias ocorrentes entre as improvisações de Menezes/Krassik e a de Ferrante, haverá algum contraste em relação à manipulação temática. Como foi dito anteriormente, nesse modelo proposto por Martin o material temático da melodia original está presente no solo, porém podendo ocorrer de maneira explícita ou implícita. Nas transcrições anteriores (Menezes/Krassik) a presença desse tematismo é mais explícita do que a improvisação realizada por Russel Ferrante, que além de apresentar o material temático da melodia original de forma bem mais “diluída” (através de variações e etc), gera contraste ao utilizar

material temático novo. Em resumo, sua improvisação caracteriza-se como temática, com a característica de apresentar o material temático da melodia original de forma implícita, em conjunto com material melódico novo.

A seguir na figura 21, se encontra transcrita parte da composição de Ferrante, sendo esse o trecho o qual ele se utilizará para realizar sua improvisação:

DEWEY (For Miles)

Ferrante/Haslip

aprox. ♩ = 90

19 C#7(#9) Dm7(9) Bm7(9) G#m7(#5) G13sus4 G#m7(#5) Dm7(9)/A Bb7(13)

A B C

23 C#7(#9) Dm7(9) Bm7(9) G#m7(#5) G13sus4 G#m7(#5) Dm7(9)/A Bm7(9) E7(13)

D E

(Figura 21 – Dewey – Melodia original).

Para fins analíticos, classificamos com as letras maiúsculas “A”, “B”, “C”, “D” e “E” os materiais temáticos presentes na melodia original que foram utilizados por Ferrante em sua improvisação (transcrita a seguir na figura 22). No improviso que se seguirá, assinalamos com as mesmas letras os momentos em que esses materiais são utilizados e, todas as letras são antecedidas de um asterisco (*), indicando que sofreram algum tipo de variação em seu interior. Torna-se claro o uso transposições, transformações e até de metamorfoses por parte do intérprete em sua execução, como nos mostra a figura, a seguir:

Solo de Russel Ferrante em "DEWEY"

aprox. ♩ = 90

Composição de Ferrante & Haslip

C#7(#9) Dm7(9) Bm7(9) G#m7(#5) G13sus4/A G#m7(#5)

*A

4 Dm7(9)/A Bb7(13) *E C#7(#9) Dm7(9) *D Bm7(9) G#m7(#5) G13sus4 G#m7(#5) *C

8 Dm7(9)/A *B Bm7(9) E7(13) C#7(#9) Dm7(9) *A Bm7(9) G#m7(#5) *C

11 G13sus4 *C G#m7(#5) Dm7(9)/A Bb7(13)

13 C#7(#9) Dm7(9) *D Bm7(9) G#m7(#5)

15 G13sus4 G#m7(#5) *C Dm7(9)/A Bm7(9) E7(13)

(Figura 22 – Dewey – Solo de Russel Ferrante – Improvisação Temática).

O terceiro modelo apontado por Martin é denominado de Harmônico, que é definido pela ausência de material melódico da melodia original. Do tema somente serão utilizados os encadeamentos harmônicos. Como dito anteriormente, consideraremos dois

modelos de Paul Berliner como sub-modelos contidos dentro do contexto do modelo Harmônico de Martin.

O primeiro é denominado de improvisação por acordes e se caracteriza por se utilizar de notas formadoras dos acordes na construção das melodias.

O exemplo a seguir mostra uma improvisação realizada pelo já mencionado Russel Ferrante em outra composição de sua autoria (em parceria com Jimmy Haslip e William Kennedy), denominada “River Waltz”. Poderá ser percebido que o trecho improvisado baseia-se nas notas que formam os acordes do encadeamento harmônico no qual a improvisação é realizada. A figura 23 demonstra a estrutura dos dois acordes que compõem o encadeamento e a seguir na figura 24, encontraremos o trecho transcrito da improvisação:

The image shows a musical score for two measures. The first measure is labeled '15' and contains the chord $B\flat 13\text{sus}4$. The second measure contains the chord $F\sharp 13\text{sus}4$. The notation is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first measure has a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature. The second measure has a key signature of one sharp (F major) and a common time signature. The chords are represented by block chords in both staves.

(Figura 23 – River Waltz – Encadeamento harmônico).

Improviso sobre "River Waltz"

Russel Ferrante

♩ = 178

Piano

B^b13sus4

F[#]13sus4

Etc. etc

(Figura 24 – River waltz – Solo de Russel Ferrante – Improvisação por acordes).

No próximo exemplo, poderemos constatar uma outra ocorrência do modelo de improvisação por acordes. Segundo Berliner, o conceito é expandido quando utilizam-se tríades contendo notas que não estão originalmente no acorde, gerando então poliacordes ou visto de outra forma novas tensões. O exemplo transcrito na figura 25 é uma improvisação realizada por César Camargo Mariano, sobre um arranjo de sua autoria para a composição “Maracatu Atômico”, de Nelson Jacobina e Jorge Mautner. Nela poderemos constatar a utilização de duas tríades, uma pertencente ao acorde do encadeamento, e a outra não:

Procuramos simplificar ao máximo nossa classificação, pois não é o objetivo principal entender qual escala específica está sendo utilizada, e sim, se existe seu uso ou não. A figura 27 nos mostra que Mintzer constrói sua improvisação no trecho se utilizando das escalas de Ré menor natural e de Sib menor Melódica. Porém fica claro que o intérprete acompanha o encadeamento harmônico do trecho, portanto reforçando dentro da escala as notas pertencentes aos acordes pelos quais sua improvisação “passeia”:

Solo de Bob Mintzer

Movido

The musical notation shows a melodic line in 4/4 time, starting with a fermata on the first measure. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The tenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eleventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twelfth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirteenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fourteenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifteenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixteenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventeenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighteenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The nineteenth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twentieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The twenty-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirtieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The thirty-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fortieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The forty-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fiftieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifty-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixtieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixty-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventy-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eightieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-first measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-second measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-third measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-fourth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-fifth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-sixth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-seventh measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-eighth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The eighty-ninth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The ninetieth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The hundredth measure has a fermata on D4, followed by E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

Chords: B \flat 6, C9sus4, Dm7(9), C/E, F

Scale annotations: Ré Menor Natural, Sib Menor Melódica, Ré Menor Natural

(Figura 27 – Bob Mintzer – Improvisação Escalar-interválica).

As duas escalas utilizadas pelo intérprete apresentam a seguinte disposição, como mostra a figura 28:

The musical notation shows two scales on a single staff. The first scale is Ré menor natural, starting on D4 and ending on D4. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The second scale is Sib menor melódica, starting on Bb3 and ending on Bb3. The notes are: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb3.

Scale annotations: Ré Menor Natural, Sib Menor Melódica

(Figura 28 – Escala de Ré menor natural e de Sib menor melódica).

Em um outro momento do solo de Mintzer, percebemos a alternância das escalas de Ré menor natural e da escala modal Ré dórico, como veremos abaixo na figura 29. É importante ressaltar o que afirmamos anteriormente, que o intérprete segue o encadeamento de acordes sobre o qual está improvisando e, por essa razão, poderemos encontrar arpejos de tríades ou tétrades que reforcem o acorde sobre o qual o intérprete

está “passando”. No exemplo abaixo podemos constatar a presença da tríade de dó maior⁴⁴ e a de ré menor quando o solista está transitando por tais acordes:

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 6/8 time. The first staff starts at measure 7 and contains a melodic line with a sextuplet (marked '6') and a triplet (marked '3'). Above the staff, chords are labeled: 'F' above measure 7, 'Bb6' above measure 8, and 'C9sus4' above measure 9. A bracket labeled 'Ré Menor Natural' spans measures 8 and 9. A second bracket labeled 'Tríade de Do maior' spans measures 9 and 10. The second staff starts at measure 10 and contains a melodic line. Above it, chords are labeled: 'Dm7(9)' above measure 10, 'C/E' above measure 11, and 'F' above measure 12. A bracket labeled 'Ré Dórico' spans measures 10 and 11. A second bracket labeled 'Ré Menor Natural' spans measures 11 and 12. A third bracket labeled 'Tríade de Ré menor' spans measures 10 and 11.

(Figura 29 – Bob Mintzer – Continuação de solo).

A figura 30 mostra a disposição das escalas utilizadas no exemplo acima:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled 'Ré Menor Natural' and contains the notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The second staff is labeled 'Ré Dórico' and contains the notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5.

(Figura 30 – ré menor natural e ré dórico).

O próximo exemplo a ser utilizado é do pianista Chick Corea, numa gravação de uma composição sua, denominada “Spain”, com um de seus diversos grupos, a Akoustic Band. Na transcrição que iremos apresentar na figura 31, Corea utiliza no primeiro sistema

⁴⁴ A tríade de dó maior é executada sobre o acorde de C9sus4. Porém essa cifragem não é a da partitura original, que aparece apenas como C (tríade de dó maior). Procuramos utilizar, contudo, a cifragem executada pelo grupo no momento da performance. É normal e corriqueiro os músicos de jazz alterarem a seu próprio gosto a cifragem original de uma composição.

uma escala para cada acorde(Sol maior no primeiro acorde, e a escala modal Fá sustenido Mixolídio no segundo), e no sistema seguinte utiliza uma escala para todos os acordes⁴⁵:

Chick Corea - Improviso sobre "Spain"

aprox. $\text{♩} = 100$

G7M Livrentemente Interpretado F#13sus4

Sol Maior Fá sustenido Mixolídio

Em7(9) G/A D7M G7M

Ré Maior

(Figura 31 – Chick Corea – Improvisação escalar-interválica).

Segue abaixo na figura 32 a disposição das escalas utilizadas no trecho:

Sol Maior Fá sustenido Mixolídio Ré Maior

(Figura 32 – Sol maior, Fá sustenido Mixolídio e Ré maior).

Em mais um exemplo da improvisação de Chick Corea, encontraremos agora (na figura 33) o uso da escala pentatônica, bem como a escala maior, já utilizada:

G7M F#7(#9)

Escala Pentatônica em Ré Ré Maior

(Figura 33 – Chick Corea – Continuação de solo).

Segue abaixo na figura 34, a disposição das escalas utilizadas:

⁴⁵ Importante perceber no exemplo que se segue a presença de algum tipo de desenvolvimento temático realizado pelo intérprete; o que nos daria evidências de que este trecho musical poderia ser classificado como um dos modelos anteriormente citados. Tal fato só reforça o que por nós já foi dito, a respeito dos modelos se interpenetram e da presença de mais de um modelo dentro de uma improvisação.



(Figura 34 – Escalas Pentatônica e Maior).

Temos então um apanhado geral de todos os modelos de improvisação por nós abordados, tanto os de Hodeir/Kernfeld quanto os modelos de Henry Martin. Mas, nos resta ainda exemplificar o modelo sugerido em nossa pesquisa, denominado de “Livre Tematismo”, no qual a improvisação não guarda relações com a melodia original, e que se desenvolve tematicamente através de novo material melódico introduzido pelo solista no momento da performance.

Assim, dedicamos um capítulo inteiro para a discussão deste modelo, efetuada também através da análise, e, no capítulo que se segue faremos a análise de uma improvisação completa (realizada por este pesquisador), do início ao fim, para chegarmos então às conclusões principais de nossa pesquisa.

CAPITULO 3 – LIVRE TEMATISMO - ANÁLISE DO IMPROVISO CONTIDO NA PEÇA “AQUILO QUE FOI COMBINADO CONTINUA VALENDO”

A improvisação escolhida para análise está contida dentro da composição acima citada, de autoria de André Santos, foi gravada no Estúdio Trilha - Rio de Janeiro, em junho de 2005. O fonograma que contém a composição e serviu de material para análise posterior, não foi editado nem comercializado, tendo sido gravado apenas para fins de registro. A instrumentação da composição constitui-se de bateria, contrabaixo acústico, guitarra elétrica e violão acústico.

Formalmente, a composição é apresentada em três partes, se considerarmos a estrutura TEMA-IMPROVISO-TEMA. Num primeiro momento, ocorre a exposição do tema, seguido de três improvisações executadas respectivamente por guitarra elétrica, contrabaixo acústico e violão acústico e, posteriormente, o tema é re-exposto, tendo-se então a forma ternária anteriormente citada por nós.

Ressaltamos que só a última improvisação (por nós realizada, ao violão acústico) será transcrita, pois é a que se mostra mais adequada a exemplificar todos os conceitos estudados.

Mais relevante ainda é atentar para o fato de que a execução instrumental de um improviso carrega elementos que são característicos dessa prática e que interferem tanto no aspecto rítmico quanto no melódico. Existe uma diversidade quanto a articulações, ataques, acentos, deslizamento das alturas (típico de instrumentos de cordas dedilhadas e sopros) etc., que não são em geral indicadas na partitura transcrita. Tais elementos são fundamentais para a qualidade da improvisação. A transcrição que, aqui apresentamos, não se propõe a indicar esses elementos graficamente.

Nas seções em que ocorre a improvisação, aparecem novos encadeamentos diferentes dos que harmonizam o tema executado no início da gravação. Dada tal evidência, é importante ressaltar que, com um tecido harmônico independente do da melodia original, tem-se um maior campo para se desenvolver melodicamente uma improvisação, com materiais diferentes dos motivos provenientes do tema. Na verdade, tal afirmação se torna relevante apenas para o caso de estarmos considerando um improvisador que tenha algum conhecimento a respeito da utilização de técnicas de composição e construção de melodia.

A composição apresenta semelhanças rítmicas com o samba bossanovista, e possui compasso irregular, em 7/4 (sete por quatro), o que não é tão comum ao gênero. O que o assemelharia ao gênero seria o aspecto harmônico, construído essencialmente por acordes formados de intervalos compostos de 9^a, 11^a e 13^a. A exposição do tema é curta, seguida de seções dedicadas à improvisação.

Segue abaixo a transcrição completa do improviso, e a posterior análise.

♩ = 160 Samba

Violaão

8 *p*

5 Bm7(9) C7(9)

7 Bm7(9) G7(#11) F#7(#9b13) *cresc.*

9 Bm7(9) C7(9) Bm7(9) *poco a poco*

12 G7(#11) F#7(#9b13) Bm7(9) *mf* *poco rubato*

14 C7(9) Bm7(9)

16 G7(#11) F#7(#9b13) Bm7(9)

(Figura 35 – Transcrição pág.1).

2
18 C7(9) Bm7(9)
f *a tempo*

20 G7(#11) F#7(#9b13) Bm7(9)

22 C7(9) Bm7(9)

24 G7(#11) F#7(#9b13) Bm7(9)
ff
poco rubato

26 C7(9) Bm7(9)

28 G7(#11) F#7(#9b13) Bm7(9)/F#
mf *p*

Detailed description: The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score is divided into measures 18 through 29. Chords are indicated above the notes: C7(9) and Bm7(9) in measures 18-19; G7(#11), F#7(#9b13), and Bm7(9) in measures 20-21; C7(9) and Bm7(9) in measures 22-23; G7(#11), F#7(#9b13), and Bm7(9) in measures 24-25; C7(9) and Bm7(9) in measures 26-27; and G7(#11), F#7(#9b13), and Bm7(9)/F# in measures 28-29. Dynamics include *f* *a tempo*, *ff*, *poco rubato*, *mf*, and *p*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

(Figura 36 – Transcrição pg.2).

Poderíamos considerar a improvisação formalmente dividida em três momentos distintos: um momento inicial, com apresentação de um motivo (composto de material novo) e seu desenvolvimento com pequena variação rítmica e melódica. Num segundo momento de desenvolvimento temático, com variações mais complexas tanto no âmbito melódico quanto rítmico e que conduz a um ponto culminante, que gradativamente vai se direcionando a uma região de repouso, com valores rítmicos maiores. Importante ressaltar o papel das variações de dinâmica efetuadas pelo grupo, pois foi fator importante para marcar as seções e estimular o solista a procurar o caminho seguido na improvisação.

Melodicamente, a improvisação em estudo foi construída com base em um material motivico e rítmico único no qual se nota, no decorrer do solo, o uso da técnica de variação. O motivo central da improvisação segue transcrito abaixo, na figura 37:

(Figura 37: Motivo principal).

As variações ocorridas no início do solo são menos complexas, mantendo basicamente o esquema rítmico e ocorrendo apenas pequenas variações de caráter melódica. Observe-se a figura 38:

(Figura 38: Motivo principal e pequena variação).

Do ponto de vista fraseológico, percebe-se que as duas frases transcritas acima foram construídas de maneira paralela, já que o material melódico é o mesmo, com pequena variação intervalar. No trecho transcrito abaixo na figura 39, um novo material (motivo) é apresentado, seguindo-se uma variação com pequenas alterações intervalares e, em seguida, sendo apresentado apenas um fragmento, seguido de sua variação e do motivo com notas adicionais, concluindo-se com uma cadência suspensiva à dominante. (Importante ressaltar que tais variações intervalares ocorrem principalmente pela relação com a harmonia, que demanda escalas diferentes para frasear sobre os encadeamentos. Abordaremos essa questão mais adiante).

The musical score for Figure 39 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two lines of music. The first line starts at measure 5 and contains three sections: 'Motivo' (measures 5-6), 'Variação' (measures 7-8), and 'Fragmento' (measures 9-10). The 'Motivo' is marked with a Bm7(9) chord. The 'Variação' is marked with a C7(9) chord. The 'Fragmento' is marked with a Bb7(9) chord. The second line starts at measure 7 and contains three sections: 'Variação do Fragmento' (measures 7-8), 'Motivo aumentado com notas adicionadas' (measures 9-10), and a final cadence (measures 11-12). The 'Variação do Fragmento' is marked with a Bm7(9) chord. The 'Motivo aumentado' is marked with a G7(#11) chord. The final cadence is marked with an F#7(#9b13) chord and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The staff includes measure numbers 5, 7, and 8.

(Figura 39 – Motivo e variação de fragmento).

No período de frases seguinte, o desenvolvimento motivico se dá de forma semelhante. Um novo material (motivo, na figura 40) é apresentado, e em seguida um fragmento desse motivo é usado para se desenvolver o restante do período. Porém ocorre um número maior de variações, no total de cinco, sobre o mesmo fragmento, e em ordem crescente de complexidade: Nas primeiras (1 e 2) somente os intervalos são variados, e, posteriormente, o ritmo também passa a ser variado, até atingir uma forma qualterada na execução. (Observemos a figura 40).

9 Bm7(9) Motivo Fragmento C7(9) Variação 1 Bm7(9) Variação 2 Variação 3

8 *poco a poco*

12 G7(#11) Variação 4 F#7(#9b13) Variação 5 Bm7(9)

8 *mf* *poco rubato*

(Figura 40 – Diversas variações de fragmento).

O próximo material motivico está construído com base na última variação do fragmento anterior (ver na figura 40 a variação de número 5), e será novo material a ser fragmentado e modificado de maneira semelhante às variações anteriores (Figura 41). A presença da síncope nessa variação é mais acentuada, conduzindo o solo a uma outra seção. Observem as variações que se seguem na figura 42:

-----Motivo-----
-----Fragmento-----

Bm7(9)

3 *poco rubato*

(Figura 41 – Novo material proveniente de variação anterior).

14 Variação de Fragmento 1 C7(9) Var. de Frag. 2 com adição de notas e síncope Bm7(9) G7(#11)

(Figura 42 – Variações de Fragmento).

O próximo período possui frases com variações motivicas mais intrincadas, pois o novo motivo é resultado da combinação de duas variantes de motivos anteriores apresentados (Variação 3 do motivo mostrado na Figura 40, e o material apresentado na

figura 41). O novo material é apresentado a seguir na figura 43, como um período de frases criadas em construção paralela:

(Figura 43 – Novo material proveniente da combinação de duas variações anteriores).

Chegamos então à seção de maior tensão da improvisação. O ponto culminante não será atingido apenas pela utilização dos registros mais agudos do instrumento e sim também por outros fatores. Percebe-se que o material utilizado compreende apenas duas notas, e no que se segue compreende apenas uma. O recurso utilizado para alcançar o ponto culminante máximo será tensionar o ritmo (detalharemos esse e outros conceitos posteriormente). A figura 44 mostra essa tensão gerada pelo ritmo nas duas frases que se seguem:

(Figura 44 – Frases com tensionamento do ritmo).

Na preparação do ponto culminante máximo, o tensionamento do ritmo gerou mais um motivo que é apresentado e reapresentado com pequena variação intervalar no final, como mostra a figura 45:

(Figura 45 – Novo motivo e variação).

Temos então na figura 46 as frases que conduzem até o ponto culminante do solo, atingido através de culminâncias parciais (tópico que discutiremos a seguir), e construídas com o motivo já apresentado na figura 44:

(Figura 46 – Clímax).

As frases do período final (figura 47) constituem-se de materiais já utilizados e levam a um relaxamento tanto no âmbito rítmico, quanto no melódico, pois a linha melódica efetua curva descendente, levando à área de maior relaxamento. As figuras rítmicas aparecem com valor maior e a utilização de síncope reforça o efeito de resolução, finalizando assim a improvisação:

26

Material Reincidente

Com Síncope

Bm7(9) G7(#11) F#7(#9b13) Bm7(9)/F#

27

mf *p*

(Figura 47 – Frases finais).

Depois de mostrar a questão motívica presente na improvisação em estudo, é necessária uma outra abordagem no tocante à construção melódica, para melhor entendimento da maneira como foi construído o improviso.

Se nos utilizarmos como referência do já mencionado “Melos e Harmonia Acústica” (1988), verificaremos com facilidade a presença de diversos tópicos abordados pelo autor como requisitos a uma boa construção melódica, e que terão sua presença apontada na improvisação transcrita por nós.

Uma das primeiras características observadas no que diz respeito à construção melódica é o que o autor chama de *elasticidade melódica*, que é definida por ele como a movimentação intervalar que tem como finalidade compensar a diferença entre duas notas distantes (GUERRA-PEIXE,1988:21). Observemos abaixo na figura 48 a presença desse elemento em nossa improvisação.

Elasticidade Melódica

(Figura 48 – Elasticidade Melódica).

Outro conceito relevante sobre construção de melodia é o de Afrouxamento/Tensão Melódico. Guerra-Peixe considera a tensão melódica como a direção ascendente e gradativa de uma melodia, e possuidora de necessárias flutuações na direção para segundo ele, quebrar a rigidez. Já o Afrouxamento é o oposto do que ocorre com a Tensão Melódica (GUERRA-PEIXE,1988:12). Na transcrição (figura 49), a presença do conceito é verificada.



(Fig. 49 – Tensão e Afrouxamento Melódico).

Em relação ao aspecto rítmico, também existe a tensão e o afrouxamento. O primeiro ocorre quando há uma gradativa aceleração do ritmo, através da diminuição dos valores de duração (ver figura 50).

The image shows two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 18 with a tempo marking of 8. The melody consists of eighth notes with a gradual decrease in note duration, creating a sense of acceleration. A slur labeled 'Tensão Rítmica' is placed above the staff. The second staff starts at measure 20 and continues the rhythmic pattern with further acceleration, ending with a series of sixteenth notes. A dynamic marking of *f* and the tempo marking *a tempo* are present below the first staff.

(Fig.50 – Tensão Rítmica).

Ele classifica como Ponto Culminante Superior (figura 53) o ponto mais elevado desses grupos menores:



(Fig.53 – Ponto Culminante Superior).

Outro tipo de ponto de culminância, segundo o autor, é a Culminância Inferior (figura 54), caracterizada por ser a nota mais grave da melodia. Sugere-se que seja atingido uma única vez (op. cit. 1988:22).



(Fig.54 – Ponto Culminante Inferior).

Por fim, temos a culminância mais expressiva, que Guerra-Peixe define como Ponto Culminante Máximo ou Clímax (figura 55), sendo a nota mais aguda da melodia. Vale a pena ressaltar que em uma improvisação, porém, o clímax nem sempre precisa ser atingido através da nota mais aguda. Existe uma infinidade de recursos que podem caracterizar o ponto culminante máximo em uma improvisação. A dinâmica realizada pelo grupo, por exemplo, pode ser fator essencial assim como o uso de alguma técnica específica do instrumento que expresse virtuosidade. No exemplo por nós escolhido, vários desses fatores contribuíram para o alcance do ponto culminante máximo, inclusive alguns dos aspectos em combinação já aqui estudados. No exemplo que se segue, encontramos tais aspectos combinados, sendo eles: tensão rítmica, melódica, pontos culminantes

parciais, até ser atingido o ponto culminante máximo com a nota mais aguda da melodia.

CP-Culminâncias Parciais

TR-Tensão Rítmica

TM-Tensão Melódica

Culminância Máxima ou Clímax

(Fig.55 – Culminância Máxima).

E, por fim, chamamos a atenção para um outro conceito, que diz respeito à construção de uma melodia. Guerra-Peixe diz que para uma melodia ser clara e expressiva, deverão existir Relações de Segundas, Superior e Inferior (figura 56).

O conceito parece esclarecer que, dentro de uma linha melódica bem construída, implicitamente, existe uma relação de graus conjuntos tanto numa linha ascendente quando na descendente (Op. cit. 1988:11).

Relação de Segundas Superior

Relação de Segundas Inferior

(Fig. 56 – Relação de Segundas Superior e Inferior).

Ressaltamos agora, que essa descrição feita por nós dá conta apenas de uma abordagem voltada para a construção da melodia. Contudo, como já dito anteriormente, existem outros fatores que atuam na construção da improvisação. Nesta descrição o aspecto melódico é analisado apenas no que diz respeito à sua estrutura, mas, ainda no âmbito da melodia, existe a questão intervalar e escalar de sua construção, no que se refere à relação melodia-harmonia, que também corrobora para a obtenção ou não da qualidade em uma improvisação.

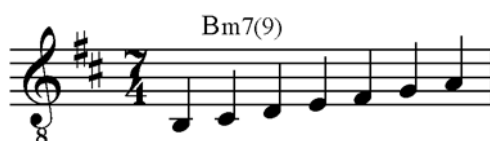
Convém ressaltar que, com o objetivo de facilitar a análise que se segue, adotaremos o uso da cifragem norte-americana para denominar escalas, tonalidades, bem como os acordes encontrados em toda a análise. Fazendo um plano harmônico do trecho reservado à improvisação, percebemos que se estabelece uma tonalidade em Bm (no sistema de cifragem, representaremos a tônica com a cifra Bm).

♩ = 160 Samba

Bm7(9) C7(9) Bm7(9) G7(#11) F#7(#9b13)

(Figura 57 – Plano Harmônico).

Quando se estabelece um centro tonal claro, existe um senso comum (presente nos métodos de improvisação e livros de escalas de acordes), no que diz respeito à aplicação de escalas num trecho como o exemplificado. A diretriz básica para qualquer improvisador seria se manter na tonalidade de Bm, se utilizando da escala da tonalidade (fig. 58) e tomando as devidas preocupações com a escolha de notas.



(Figura 58 – Escala de Bm natural).

O improvisador mais exigente buscará outras alternativas além da que foi acima apresentada. E esse é o ponto que queremos ressaltar: a escolha das escalas também interfere no dinamismo da improvisação, pois gera coloridos diferentes daqueles previamente apresentados e pode gerar tanto tensão, quanto relaxamento, exercendo influência sobre a dinâmica do conjunto e, dependendo da qualidade dos músicos e do improvisador, pode gerar novos caminhos formais dentro da composição, acrescentando complexidade à seqüência harmônica, implícita ou explicitamente (como por exemplo uma nova seqüência harmônica baseada em intervalos de quarta) ou penetrando no campo da livre improvisação (uma seção estática harmonicamente, baseada apenas em um ostinato).

Na improvisação em questão neste capítulo, algumas escalas foram empregadas fora de seu “contexto habitual” ou do senso comum, a fim de buscar diferentes coloridos e que funcionaram como um reforço ao discurso melódico desenvolvido ao longo da improvisação.

Em termos de aplicação de escalas, duas abordagens foram executadas nessa improvisação. Os dois conceitos estão presentes na quase totalidade dos métodos de improvisação baseados na estética do jazz, conceitos esses massivamente difundidos por todo o mundo e que influenciaram a música de diversos países, inclusive a música popular urbana feita no Brasil, aproximadamente da metade do século XX aos dias atuais.

A primeira abordagem consiste em aplicar uma única escala que servirá a todos os acordes do encadeamento, com óbvias restrições no tocante à escolha de notas. O exemplo escolhido por nós compreende o primeiro período de frases do improviso, e foi construído sobre esse princípio utilizando a escala de Bm natural (ver figura 38, pg.55).

Já a segunda, consiste em aplicar uma ou mais escalas para cada acorde específico do encadeamento, obtendo assim coloridos diversos e executados a gosto do intérprete. Detalhe importante a observar é que a improvisação se inicia com a primeira abordagem citada no parágrafo acima (que, de certa forma, se apresenta como mais elementar); em seguida passa-se a considerar uma escala para cada acorde no encadeamento (segunda abordagem), sendo que a escolha dessas escalas ainda estará atrelada à relação melodia-harmonia, isto é, as primeiras escolhas propositalmente são as que o encadeamento harmonicamente “demanda”. A figura abaixo reforça essa afirmação, onde podemos observar as escalas resultantes dos acordes presentes no encadeamento:

The figure shows a musical staff in 7/4 time with a treble clef. It contains four measures of eighth notes, each corresponding to a chord and its scale. The chords and their scales are:

- Bm7(9):** B, C, D, E, F, G, A, B
- C7(9):** C, D, E, F, G, A, B, C
- G7(#11):** G, A, B, C, D, E, F, G
- F#7(#9b13):** F#, G, A, B, C, D, E, F#

(Figura 59 – Escalas de Acorde).

Não é do interesse de nossa pesquisa entrar no campo de nomenclaturas e termos utilizados para denominar tais escalas, mas, em linhas gerais, estas escalas são apresentadas nos métodos de improvisação ou em livros de escalas de acorde como: a primeira é denominada Bm natural ou B eólio, a segunda é denominada de C mixolídio com a quarta aumentada (os americanos usam a denominação Lídio com sétima abaixada) ou uma escala de Gm melódica começada por seu 4º grau, a terceira escala possui a mesma qualidade intervalar da segunda, só diferindo de sua fundamental (G mixolídio com quarta aumentada ou Dm melódica começada por seu 4º grau), e a quarta, denomina-se de alterada (nomenclatura mais utilizada), super lócria (encontrada em vários livros) ou simplesmente Gm melódica começada de seu 7º grau. Basicamente, o emprego dessas escalas atende a uma necessidade harmônica, mais especificamente, das tensões encontradas nos acordes do encadeamento.

Num momento posterior é que se começa a explorar novas sonoridades através de outras escalas, a fim de gerar diferentes coloridos e principalmente mais tensão no caminho até o ponto culminante máximo. Percebe-se, então, uma intensão formal na escolha das escalas, pois foi feito uso delas para promover o crescente nível de tensão a cada novo período em que o encadeamento harmônico se reinicia. No compasso de número 11 da transcrição do improviso (ver figura 35, pg. 53), observamos o aparecimento de uma escala aplicada sobre o acorde de Bm7(9), que difere da escala previamente executada sobre este acorde nos encadeamentos anteriores. Tal escala é denominada B dórico e apresenta a seguinte disposição:



(Figura 60 – B Dórico).

Nos compassos 12 e 13 do improviso (ver figura 35, pg. 53), aparece uma nova escala atuando desta vez sobre três acordes. Uma tensão é criada na melodia propositalmente através de uma apogiatura do 12º para o 13º compasso por intermédio do uso desta específica escala, disposta a seguir:



(Figura 61 – Bm harmônica).

Por fim, um exemplo claro de como a utilização de diferentes escalas atua não só como um fator colorístico, mas, também, como um fator adicional na obtenção de maior ou menor tensão no que diz respeito à construção de uma melodia. Na última seção da improvisação, a qual se aproxima do ponto culminante máximo, no último ponto culminante parcial, antes do máximo (ver figura 36, compasso 25, pg.54), foi aplicada a escala B dórico (ver figura 60), contribuindo para o aumento de tensão no trecho, levando-se à culminância máxima no compasso 26 (figura 36).

Tem-se então um apanhado geral das diferentes abordagens utilizadas na construção dessa improvisação, buscando ressaltar que são vários os fatores atuantes na construção da mesma.

A busca de uma improvisação de qualidade depende até certo ponto da ligação entre o aprendizado da composição, seus conceitos, suas práticas, procedimentos, etc...

CONCLUSÃO

Chegamos ao final de nossa pesquisa. Na verdade, parcialmente, pois ainda há muito que se investigar sobre nosso tópico de estudo, que vem suscitando crescente interesse na área acadêmica, visto o número crescente de trabalhos que tratam, de alguma forma, sobre a improvisação.

Em nossa pesquisa pudemos abordar alguns aspectos desse vasto universo. Um deles é o conceito de fórmula, de Henry Martin, em que o autor o subdivide em “pathways” e “licks”, e que constituem uma espécie de “átomo” presente nas improvisações. Fizemos um apanhado geral de alguns modelos de improvisação presentes na literatura especializada, em particular, na improvisação realizada no jazz. Detalhamos os modelos de Hodeir/Kernfeld, bem como os modelos considerados por Henry Martin, e seu desmembramento encontrado nos dois modelos de Paul Berliner e fizemos então a sugestão de um novo modelo, com base no estudo dos modelos anteriores. Como é do interesse de nossa pesquisa, abordamos brevemente a relação dicotômica entre improvisação e composição, bem como discutimos a cerca de fatores internos e externos, que agem no momento de uma improvisação, sendo o principal deles, a platéia. Outro aspecto importante que abordamos foi a relação da improvisação com as novas tecnologias, principalmente a tecnologia de gravação. As técnicas de composição também foram abordadas, de maneira associada com os objetivos de nossa pesquisa.

Em um segundo momento achamos prudente exemplificar musicalmente todos os modelos que apresentamos, através da análise de transcrições contendo trechos de improvisações. Essa análise se mostrou produtiva, pois pudemos constatar, na prática, a presença de maneiras distintas de encarar a improvisação, dentro dessa estética proveniente do jazz, que estamos abordando. E num terceiro momento, dedicamos um capítulo

exclusivo ao estudo do novo modelo que sugerimos na pesquisa, realizando a análise de uma improvisação completa do início ao fim. É fato que tratamos este novo modelo como “composicional”, visto que utilizamos diversas ferramentas presentes no pequeno método do compositor César Guerra-Peixe.

O que desejamos reafirmar é que, se iremos realizar uma improvisação que não é dependente tematicamente da melodia original e apenas guarda uma relação no que diz respeito ao encadeamento de acordes (ou não, às vezes o aspecto harmônico também pode ser contrastante, como constatamos anteriormente), a melodia a ser criada também pode apresentar uma coerência temática. Como a improvisação deverá possuir então um novo material temático, é interessante que saibamos como “levá-lo adiante”, em outras palavras, como desenvolvê-lo.

Se considerarmos a improvisação como um ambiente de criação e um espaço onde estamos tecendo a composição de uma nova melodia, podemos atingir um resultado mais satisfatório, se utilizarmos as ferramentas que auxiliam na criação de uma composição, embora dentro de um ambiente improvisado e em tempo real.

É nesse momento que os conceitos de improvisação e composição se interpenetram, caracterizando o cerne de nossa pesquisa.

É importante ressaltar mais uma vez que todos esses modelos por nós mencionados constituem-se como ferramentas teóricas para o estudo da improvisação, estando obviamente a prática instrumental além de qualquer tentativa de teorizá-la.

O estudo da improvisação demonstra-se amplo e inesgotável, e nossa pesquisa deixa em aberto alguns desses caminhos para pesquisas posteriores. O estudo não se encerra por aqui. Muito ainda se tem a investigar nesse amplo e vasto mundo da improvisação musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEY, Derek. *Improvisation: Its nature and practice in music*. Ashborune, England: Da Capo Press, Inc.
- BÉHAGE, Gerard- "Patterns of Candomblé Music Performance: Afro-Brazilian Religious Setting", in BÉHAGE,G.(org.),*Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Wetport/London,pp.231-54.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994
- BURKHART, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. Sixth Edition. Belmont, California: Thomson-Schimer, 2004.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COSTA LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Paschoal e Grupo (1981): Concepção e linguagem*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 1999.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O ambiente da improvisação e o tempo. Per Musi*. Belo Horizonte, v.5/6, 2002. p.5-13.
- GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia Acústica-Princípios da Composição Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1988.
- KORMAN, Clifford. "Criss Cross": *Motivic Construction in composition and Improvisation*. In *Annual Review of Jazz Studies 10 (1999)*, E. Berger (Ed.) – The Scarecrow Press, Inc, 2001.
- LAZZARIN, Luís Fernando. *Improvisação à luz da psicologia da música: Reflexões sobre suas aplicações na educação musical*. Anais do VII encontro anual da ABEM. Curitiba, 1999.
- MARTIN, Henri. *Charlie Parker and thematic improvisation*. United States of America: Scarecrow Press, INC. 1996.
- PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Paschoal: Transcrições e análises de solos improvisados*. Dissertação de Mestrado.UNICAMP, 1996.
- RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts – USA: Belknap Press/Harvard University Press, 1986.
- ROCHA, Fernando de Oliveira. *Notação e Improvisação: O exemplo de Onze*. Anais do XII encontro da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001.
- SADIE, Stanley. *The New Groove: 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.

SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca – *Desenvolvendo uma Linguagem na Improvisação*. Rio de Janeiro, 2002. Monografia de Graduação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1992.

STEIN, Leonard. *Structure and Style*. Miami, FL – USA: Summy-Birchard Inc., 1979.

DISCOGRAFIA

CAMARGO MARIANO, César. *Natural*. Polygram Brasil. M-514 851-2, 1993.

CAMARGO MARIANO, César; LUBAMBO, Romero. *Duo*. Trama. T0004/625-2, 2002.

COLTRANE, John. *Giant Steps*. Atlantic Records. SD-1311-2, 1992.

COREA, Chick. *Chick Corea Elektric Band – Beneath the Mask*. GRP Records. MVCR-8, 1991.

_____. *Chick Corea Akoustic Band*. GRP Records. GRD 9582, 1989.

FITZGERALD, Ella. *Ella Abraça Jobim*. Pablo. PACD 2630-201-2, 1991

JORDAN, Stanley. *Cornucopia*. Blue Note Records. 3687923562, 1990.

MENEZES, Zé. *Regional de Choro*. ABZ Digital. ABZ0001, 2004.

METHENY GROUP, Pat. *The Road to You*. Geffen Records. GED 24601,1993.

_____. *Live in Besançon-France*. 1991.

_____. *In Concert*. 1992.

SAMAMBAIA. *Mosaico*. Independente, 2003.

_____. *Ao vivo no Mistura Fina*. 2006.

YELLOWJACKETS, The. *Like a River*. GRP Records. GRD-9689,1993.

_____. *Mint Jam*. Heads Up International. HUCD 3065, 2002.

DVD'S CONSULTADOS

CAMARGO MARIANO, Cesar; LUBAMBO, Romero. *Duo*. Trama 899-5, 2005.

DEJOHNETTE, Jack; BEIRACH, Richie; GOMEZ, Eddie; LIEBMAN, Dave.
Tribute to John Coltrane- Select Live Under The Sky '87 10th Especial. Video Arts
Music ID5737ERDVD, 1999.

DEJOHNETTE, Jack; HANCOCK, Herbie; HOLLAND, David; METHENY, Pat.
Dejohnette, Hancock, Holland, Metheny in Concert. Pioneer Artists PA-11496D, 2000.

METHENY GROUP, Pat. *Speaking of Now Live*. Eagle Eye Media EE 19023, 2003.

JARRET, Keith. *Standards*. Video Arts Music ID5732ERDVD, 2001.

_____. *Standards II*. Video Arts Music ST2D 20133, 2001.

_____. *Live at Open Theater East*. Video Arts Music ID5734ERDVD, 2001.

ÍNDICE DE FAIXAS DO CD ANEXADO À DISSERTAÇÃO

- 1- Wave – Figura 1
- 2- Wave – Figura 2
- 3- Wave – Figura 4
- 4- Giant Steps – Figura 5
- 5- Giant Steps – Figura 6
- 6- Impressions – Figura 7
- 7- Impressions – Figura 8
- 8- Choro #7 – Figura 9
- 9- Choro #7 – Figura 10
- 10- Lifescape – Figura 11
- 11- Lifescape – Figura 12
- 12- Last Train Home -versão 1 – Figura 13
- 13- Last Train Home -versão 2 – Figura 14
- 14- Last Train Home -versão 3 – Figura 15
- 15- Nosso Samba -versão 1 – Figura 16
- 16- Nosso Samba -versão 2 – Figura 17
- 17- Gafieirando – Figura 18
- 18- Gafieirando – Imp. N. Krassik – Figura 19
- 19- Gafieirando – Imp. Zé Menezes – Figura 20
- 20- Dewey – Figura 21
- 21- Dewey – Imp. R.Ferrante – Figura 22
- 22- River Waltz – Figura 24
- 23- Maracatu Atômico – Figura 25
- 24- Tortoise and the Hare – B. Mintzer 1 – Figura 27
- 25- Tortoise and the Hare – B. Mintzer 2 – Figura 29
- 26- Spain – C.Corea 1 – Figura 31
- 27- Spain – C.Corea 2 – Figura 33
- 28- Aquilo que foi combinado continua valendo – Imp. Violão – Figuras 35 e 36
- 29- Aquilo que foi combinado continua valendo – Música inteira

