



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**“COMO” E “QUANDO” TOCAR: UMA
ABORDAGEM DA IMPROVISACÃO EM
CONTEXTO CRIATIVO E EDUCACIONAL**

HENRIQUE ALVIM LAGE

BRASÍLIA

2016

HENRIQUE ALVIM LAGE

**“COMO” E “QUANDO” TOCAR: UMA ABORDAGEM DA
IMPROVISACÃO EM CONTEXTO CRIATIVO E EDUCACIONAL**

Trabalho de Conclusão de Curso

Orientador: Profª Dr. Sérgio Nogueira

BRASÍLIA

2016



ATA DE DEFESA DE TCC

Henrique Alvim Lage

““Como” e “Quando”Tocar: uma abordagem da improvisação em um contexto criativo educacional”

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em sob a orientação do Professor(a) Sérgio Nogueira, segundo o Ato 44/2016 do dia 6 de dezembro de 2016, que nomeou banca de avaliação.

Resultado:

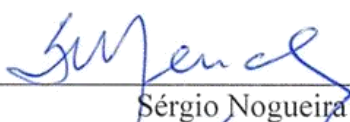
Aprovado;

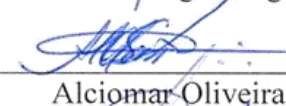
Aprovação condicionada à apresentação da versão final com as reformulações sugeridas pela banca no prazo máximo de 14 dias;

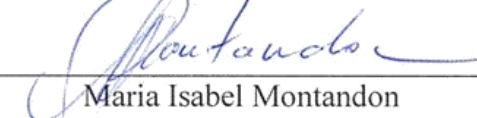
Reformulação de forma com definição de nova defesa de banca

Reprovação;

Brasília, 7 de dezembro de 2016.


Sérgio Nogueira


Alciomar Oliveira dos Santos


Maria Isabel Montandon

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo autor

Alvim Lage, Henrique

A? "COMO" E "QUANDO" TOCAR: UMA ABORDAGEM DA
IMPROVISAÇÃO EM CONTEXTO CRIATIVO E EDUCACIONAL /
Henrique Alvim Lage; orientador Sérgio Nogueira. --
Brasília, 2016.

51 p.

Monografia (Graduação - Música (Licenciatura)) --
Universidade de Brasília, 2016.

1. Improvisação Musical. 2. Educação Musical. 3.
Composição Musical. 4. Notação Musical Alternativa. 5.
Criatividade Musical. I. Nogueira, Sérgio, orient.
II. Título.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso surge a partir da identificação de um cenário educacional no âmbito da improvisação musical no qual abordagens criativas encontram-se em detrimento de conhecimentos rígidos e padrões memorizados, características do ensino tradicional. Para fomentar estratégias dinâmicas de internalização e desenvolvimento de ideias musicais, busca-se aqui discorrer sobre a correlação de processos criativos, composicionais e didáticos da arte da improvisação em seu mais amplo entendimento, desprendido das associações linguísticas e de gênero, da teoria escala-acorde e de classificações instrumentais. Além das reflexões apresentadas, o trabalho contempla um método prático de improvisação - fundamentado em estratégias composicionais; que se utiliza de notação musical alternativa na exemplificação dos conceitos e visa estimular criativamente práticas educativas em contextos diversos - como resultado e motivação da pesquisa.

Palavras-chave: Improvisação. Criatividade. Composição. Ensino-aprendizagem da improvisação musical. Notação alternativa. Educação musical. Método de improvisação.

ABSTRACT

The present graduation final paper arises from the identification of an educational scenery in the music improvisation field in which memorized patterns and rigid knowledges are favoured over creative approaches, characterizing it as the traditional concept of education. To foment dynamic strategies of internalization and development of musical ideas, this work seeks to discourse about the correlation of creative, compositional and didactical processes of the improvisation art form in its most wide understanding, despite genre and linguistic associations, the chord-scale theory and instrumental disposition. Alongside with the presented reflections, the paper contains an improvisation method – based on compositional strategies; that uses alternative musical

notation to exemplify the concepts and pretends to stimulate creative educational practices in a variety of contexts – as a result and motivation of the research.

Keywords: Improvisation. Creativity. Composition. Teaching and learning music improvisation. Alternative notation. Music education. Improvisation method.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	4
2 - CONJUNTURAS DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA	6
2.1. A correlação da improvisação à composição	6
2.2. Direções do ensino-aprendizagem da improvisação	7
2.3. Criatividade em contexto	10
2.4. O uso da notação musical alternativa	11
3 – CONCEPÇÕES E ABORDAGENS DO ESTUDO	14
3.1. Reflexões gerais ao improvisador	14
3.2. Abordagens complementares ao estudo	15
4 – MÉTODO	17
4.1. Índice do método	17
4.2. Capítulo I – Desenvolvimento de motivos	18
4.3. Capítulo II – Espacialização e Segmentação melódica	25
4.3. Capítulo III – Sonoridade	33
5 – CONCLUSÃO	45
6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46

1. INTRODUÇÃO

É perceptível nas últimas décadas, tanto no ambiente acadêmico quanto fora dele, o crescimento de acesso a métodos, livros e vídeo-aulas sobre a improvisação musical, principalmente no âmbito da dita música popular. Isso se dá por diversos motivos, sobretudo em razão da expansão global do uso da internet e suas plataformas. Entretanto, apesar da maior facilidade de encontrar informações sobre a temática da improvisação, atualmente a matéria é tão vasta, tão potencialmente complexa, envolvendo uma grande série de tópicos, aspectos, técnicas e materiais, que mesmo os mais motivados estudantes com efetivos conhecimentos prévios tem dificuldade em decidir por onde começar ou dar continuidade aos seus estudos de improvisação (CROOK, 1990). Nota-se frequentemente nos músicos estudantes certa dificuldade em como abordar suas características e desdobramentos práticos; geralmente devido ao excesso de material disponível - por vezes redundante - e por ser um assunto recém apropriado pelas instituições formais de ensino musical no Brasil, ainda não explorado em sua totalidade de possibilidades.

Sabe-se, no meio musical, que para ser um improvisador é necessário ter conhecimentos acerca dos acordes, escalas e arpejos. Esses recursos estão amplamente divulgados na literatura disponível - nacional e internacional – fornecendo ao estudante de improvisação uma vasta gama de conhecimentos sobre a harmonia funcional/modal e suas implicações, como se verifica em Chediak (1986) e Faria (1991). Contudo, há uma vastidão de outros recursos cabíveis ao improvisador que por vezes não são tratados ou entendidos de maneira significativa.

Pretende-se no atual trabalho, sobretudo propondo reflexões, auxiliar o ensino-aprendizagem da improvisação abrangendo importantes ferramentas e maneiras de criação que, desenvolvidas, podem gerar novas conexões com o fazer musical, despertar caminhos criativos e personalidade musical.

Nesta direção, busca-se aqui também identificar uma possível abordagem para o estudo da improvisação que se congregue com a difundida teoria “escala-acorde”, ou seja, pretende-se tratar não sobre “o que” tocar no momento da improvisação, mas sim de “como” e “quando” tocar. Segundo Crook (1990), “como tocar” refere-se aos tópicos relativos a estruturação, conteúdo e execução do solo, como por exemplo o uso de

motivos melódicos, desenvolvimento de motivos, a sensação do tempo, dinâmicas, articulações, variações de fraseado, densidade rítmica, etc. Referindo-se a “quando tocar”, o autor explica que é o controle da quantidade do “tocar” e “descansar” no solo improvisado; o equilíbrio entre a atividade e a não-atividade.

Para tratar de tão vasto assunto, a primeira seção do trabalho reúne perspectivas de autores que tratam a composição, a improvisação e a criatividade, correlacionando estes assuntos em viés didático. Como resultado, a pesquisa gerou um método prático e funcional para o ensino-aprendizagem da improvisação - apresentado na seção 4 – que estrutura-se em uma abordagem de criação constante, em que sua leitura leva a espontânea e inconsciente improvisação - guiada pela notação musical alternativa - à medida em que se decorre as possibilidades musicais apresentadas, baseadas em princípios composicionais. As reflexões e metodologias apresentadas visam estar em consonância com as mais diversas linguagens musicais que a improvisação pode envolver, não partindo de um foco específico – como por exemplo o *jazz* – ou de instrumentação específica. Por conseguinte, o viés composicional à improvisação aqui ambicionado faz-se complemento às metodologias de maior destaque na literatura atual e pretende contribuir com diferentes contextos de educação, podendo ser utilizado por músicos e educadores de diversas vertentes.

Acima de tudo, o presente trabalho pretende conferir à improvisação e suas perspectivas educacionais expansão no concerne de possibilidades, em consonância com o conceito de criatividade proposto por Ruttenberg e Maital (2014): ampliar o espectro das escolhas.

2. CONJUNTURAS DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

2.1. A CORRELAÇÃO DA IMPROVISAÇÃO À COMPOSIÇÃO

A improvisação desfruta da curiosa distinção de ser a atividade musical mais praticada pelo mundo e ao mesmo tempo ser a menos reconhecida e entendida (Bailey, 1980). Infinitas são suas possibilidades práticas e contextuais, assim como é o produto imediato do diálogo musical.

Por definição, a improvisação consiste em deliberações que afetam a composição da música durante sua performance (Solomon, 1986). Refere-se aqui ao momento dinâmico no qual o artista toma decisões imediatas ao passo em que novas ideias são concebidas e integradas à produção musical em constante andamento (Berliner, 1994). A respeito dos processos cognitivos, a improvisação pode ser definida como a geração espontânea, seleção e execução de inovadoras sequências motor-auditivas.

A improvisação se difere do acaso, pois envolve a tomada de decisão por parte do improvisador além da soma de experiências que contribuíram para sua formação musical e cultural. Ainda assim, o acaso pode assumir um papel importante na improvisação. Nas palavras de Aldrovandi (2008), pode-se entender o acaso como a não-determinação, ou a indeterminação de alguns parâmetros em certo evento. Isso envolveria qualquer um dos diversos aspectos que configuram a performance, em amplo âmbito – de uma falha técnica à uma nota inesperada; de uma intervenção da plateia aos anseios psicológicos do executante.

Em outra mão, a composição é tradicionalmente conhecida como o processo no qual o compositor, fora do “tempo real”, utiliza revisão e grande esforço para eliminar ou evitar erros; a composição se funda na tradição, impõe restrições e confia no treinamento de um processo racional, reflexivo e intelectual para criar relações complexas e sofisticadas (Larson, 2005).

Nettl (2010 apud Silva, 2010) e Borém & Santos (2003 apud Silva, 2010) relatam que a “improvisação é um estado não finalizado da composição” e essa ideia permite compreender a relação entre ambas as práticas. Para tanto, acreditam que os

processos composicionais podem ser apreendidos pelo músico improvisador no intuito deste obter mais possibilidades de estruturação e desenvolvimento do solo improvisado.

Os dois últimos autores ressaltam ainda a importância da estruturação prévia da prática de improvisação, a fim de não torná-la aleatória, mas sim eficaz. Para que ocorra tal estruturação, deve-se estar provido de possibilidades de abordagem e estratégias de criação para tratar a improvisação em seus diversos níveis e ocasiões.

2.2. DIREÇÕES DO ENSINO-APRENDIZAGEM DA IMPROVISACÃO

Sabe-se que a improvisação musical ocupa lugar importante nas práticas educacionais de diversos contextos, por vezes atendendo a quesitos variados como a exploração do som/instrumento, arranjos, ensino coletivo, conteúdos interdisciplinares ou conteúdos teóricos específicos. No entanto, para extrair máximo proveito da prática da improvisação, deve-se compreender como manusear suas características e desdobramentos de forma isolada – ter propriedade sobre os elementos que a compõe – a fim de desenvolver a experiência improvisada e não deixá-la tornar-se aleatória, com pouco ou nenhum significado aos que a executam e a apreciam.

Entende-se que há ainda muito a se aprofundar no que tange a improvisação – desde pesquisas metalinguísticas às formas de aplicação do ensino - para que se alcance significações e motivações profundas nos praticantes, capazes de fomentar personalidade musical, diálogo cultural e projeção social.

“a improvisação é um campo de investigação relativamente pouco explorado no âmbito acadêmico no Brasil. Há estudos sobre as possibilidades de utilização da improvisação enquanto ferramenta nos processos educacionais em diversas metodologias tradicionais tais como aquelas criadas por Z. Kodaly, C Orff, Edgard Willems, Dalcroze, Murray Schafer e outros. Porém estes estudos são centrados nos aspectos educacionais e não nos processos envolvidos na improvisação propriamente dita. Há também uma enorme profusão de escolas técnicas que desenvolvem uma abordagem pragmática e comercial importada de modelos norte-americanos que se propõem a “ensinar improvisação”. Neste caso, trata-se de transmitir, de maneira quase sempre superficial e mecânica, uma série de fórmulas e regras sistematizadas a partir de abordagens analíticas do *jazz*. O objetivo é o adestramento dentro de idiomas específicos. (COSTA, 2008)

Ao perpassar pela literatura disponível, pode-se notar que em alguns dos livros de improvisação mais difundidos no Brasil, como por exemplo “A Arte da Improvisação” (Faria, 1991) e “Harmonia e Improvisação” (Chediak, 1986), apesar de cumprirem vasta teoria e aplicação da relação escala-acorde, não há neles, e em muitos outros, enfoque em elementos composicionais e criativos necessários ao improvisador.

No entanto, desde o século passado alguns autores estrangeiros dedicaram-se a expandir as possibilidades práticas e metodológicas da improvisação. Através da associação criativa e composicional à improvisação, autores como Hal Crook, Jamey Aebersold e Lee Evans contribuíram para o estudo da improvisação de forma autêntica partindo-se da linguagem do *jazz* – laboratório natural para o improviso - mas merecem destaque aqui (como importantes referências ao método; seção 4) por proporem abordagens musicais que, apropriadas, ultrapassam fronteiras de estilística e trazem novas perspectivas e possibilidades musicais à qualquer instrumentista que proponha-se a improvisar, seja na música brasileira ou estrangeira, entendendo-se que os conceitos teóricos e aplicações práticas por eles colocadas servem à música como um todo.

Entende-se, na ótica de educador, estudante ou performer, que analisar os princípios, as circunstâncias gerais de cada situação musical, permite tomar melhores decisões ao abordá-las em seus menores fragmentos. Antagônico a isso seria, por exemplo, um indivíduo que aprendeu uma “frase”, mas não sabe em qual contexto usá-la.

Nesta direção, a prática e experiência ensinaram a Miles Davis – marcante trompetista do século XX - que a satisfação pessoal e social que um músico improvisador e sua plateia podem ter ocorre quando as ideias evocadas pela imaginação do músico são desenvolvidas através dos solos ao invés de ignoradas a favor de padrões praticados (Berliner, 1994). Por vezes, percebe-se que os estudantes dos nossos tempos geram improvisos mecânicos e que se tornam muito parecidos, devido em grande parte à maneira de ensino a que estão submetidos, que valoriza padrões e memória muscular. E isso vem de longa escola, por exemplo:

Quando se chega no período inicial do Hard Bop, não havia mais mistério. Era tudo uma questão mecânica, um tipo de ginástica. Os padrões já eram bem conhecidos e todos estavam tocando-os... A situação era tão dramática que todos os ouvintes já sabiam o que viria a acontecer no solo, e certamente suas previsões estavam corretas. (Bailey, 1980)

A partir daí surge o questionamento: é possível educar a improvisação com cerne na originalidade e criatividade? Ao tratar do assunto, Ruttenberg e Maital (2014) citam o estudo de Scott, Ginamarie, Leritz, Lyle E., Munford e Michael D. (2004) sobre treinamento criativo e constataam que os modelos de educação criativa mais eficientes são os que:

- a) focam em habilidades e técnicas específicas para usá-las em prol da resolução de problemas;
- b) usam exercícios educacionais realistas e relevantes para o cenário ou domínio em que a criatividade será requisitada.

O estudo observa ainda que as práticas educacionais devem contemplar o pensamento divergente (visão macro) e o pensamento convergente (visão micro) de cada tópico desenvolvido na educação. O autor relaciona essas duas visões à capacidade de “*zoom*” de uma lente, conferindo a habilidade de olhar uma questão através do “*zoom in*” e do “*zoom out*”. Ressalta-se ainda que a simples exposição à relevantes heurísticas ou estratégias que abordam o pensamento divergente provarem-se eficientes em contexto educacional.

Pode-se extrair dessas conclusões que para a eficiência e liberdade no contato com novos conteúdos musicais, o educador deve fomentar a identificação dos problemas a partir do conhecimento apresentado na prática pelos estudantes, para então apontar estratégias específicas de manipulação do conteúdo, ao passo em que garante visão ampla das possibilidades do fazer musical. Exigir dos improvisadores a memorização e repetição de estruturas rígidas para aplicações imediatas, sem as devidas apropriações e significações por parte do estudante, torna-se desencontro às propostas criativas de ensino.

Contudo, ao adentrar-se no campo educacional da improvisação, deve-se ainda considerar os diversos aspectos culturais e condições sociais que permeiam o descobrir e o fazer musical de determinada comunidade. Identificando e apropriando-se destes aspectos, traz-se o repensar da projeção do conhecimento correlacionando-o com suas realidades contextuais. Queiroz (2004) coloca que:

Um ensino de música pensado a partir dos significados estabelecidos pelo grande código de cada sociedade – a cultura – e que proporcione um diálogo com aspectos de outros

contextos culturais, pode trazer inúmeras contribuições para o processo educacional.

Dentre essas contribuições, Queiroz destaca:

- experiências educativas que interajam com a realidade de cada cultura;
- ensino contextualizado com os diferentes universos musicais da vida cotidiana;
- práticas e vivências musicais que retratem experiências significativas para cada sujeito do processo educativo;
- visão ampla dos valores culturais/musicais da sociedade;
- vivências musicais distintas que permitam ao indivíduo de um determinado contexto conhecer e reconhecer diferentes “sotaques” culturais, inclusive o seu próprio;
- ampliação estética e artístico-musical a partir do conhecimento e da experiência com diferentes aspectos de distintas culturas;
- valorização e aproveitamento do aprendizado musical proporcionado pelos diferentes meios e agentes presentes no processo musical de cada cultura.

Queiroz (2004) ressalta que é importante que sejam oferecidas novas opções e descobertas para que a música seja experimentada, (re)criada e (re)vivida de forma musical, significativa para a própria experiência de vida de cada participante do processo de educação musical.

Tem-se então que a improvisação musical deve ser considerada como uma linguagem de expressão que por si colabora com o desenvolvimento de processos de aquisição de conhecimentos, identificação estética/cultural, criatividade, interação social e personalidade.

2.3. CRIATIVIDADE EM CONTEXTO

Indiscutivelmente, podemos associar tanto a improvisação quanto a composição à natureza criativa. Para tanto, faz-se necessário em contexto educacional o entendimento da criatividade a favor da musicalidade. Alencar e Fleith (2003) atestam que todo ser humano apresenta certo grau de habilidades criativas, e que essas habilidades podem ser treinadas e aprimoradas através da prática.

A criatividade deixou de ser vista como um produto apenas de um lampejo de inspiração, e a preparação do indivíduo, sua disciplina, dedicação, esforço consciente, trabalho prolongado e conhecimento amplo em uma área do saber, como pré-requisitos para uma produção criativa, passaram a ser enfatizadas (Alencar; Fleith, 2003).

Nota-se que a improvisação musical emana da ação criativa. Tendo em vista que músicos podem gerar potencialmente infinitas frases contextualmente significativas através da elaboração e combinação de um finito conjunto de notas e ritmos, pesquisadores e neurocientistas consideram a improvisação musical como uma ótima maneira de estudar o alicerce neural da criação espontânea (Berliner, 1994). É possível portanto entender a improvisação sob a ótica da capacidade criativa e vice-versa, e essa associação propicia a reflexão e a busca por práticas de improvisação – em diversos contextos educacionais – que visam estimular o desenvolvimento da criatividade em seus vários âmbitos.

Alencar e Fleith (2003) afirmam que apesar do crescente reconhecimento da necessidade de uma educação que privilegie também a criatividade, persiste em sistemas educacionais de diferentes países uma série de elementos que inibem o desenvolvimento e dificultam a expressão da capacidade de criar. As autoras notam como comum uma educação voltada excessivamente para o passado, com demasiada ênfase na reprodução do conhecimento e na memorização de ensinamentos.

Para encorajar o estudante a produzir conhecimento de forma criativa, há de se salientar a manipulação de novos objetos e materiais, além de fornecer ao aluno ferramentas para sistematizar o teste de novas ideias. Deve-se perceber que na improvisação não há apenas uma “resposta correta”, por tanto, metodologias que levam à reflexão, ao questionamento e à resolução de novos problemas se fazem importantes e possibilitam o desenvolvimento de interesses e motivações fundamentais para a criatividade.

Fayga Ostrower (2013) coloca que, para fazer-se criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. A elaboração de possibilidades específicas das matérias - que aqui se entende como os desdobramentos práticos da improvisação - permite alcance a maiores conhecimentos e aprofundamento de trabalho. Assim sendo, proporcionar ao estudante de improvisação novos parâmetros e mecanismos para tratá-

los estabelece uma educação estimulante, traçada em condicionamentos processuais a favor da liberdade criativa.

2.4. O USO DA NOTAÇÃO MUSICAL ALTERNATIVA

No método apresentado neste trabalho, representa-se os exemplos musicais através de notação alternativa, na qual a duração e frequência das notas não são especificadas como na grafia tradicional. Assim, assume-se um plano bidimensional em que a verticalidade dos gestos musicais assume alturas indefinidas e aproximadas das frequências e a horizontalidade as relaciona em durações e proporções não rígidas. Ao se deparar com os exemplos pode-se induzir melodias intuitivamente improvisadas conduzidas pelas imagens gráficas. A imagem a seguir, como demonstração, pode sugerir e assumir diversos significados musicais:

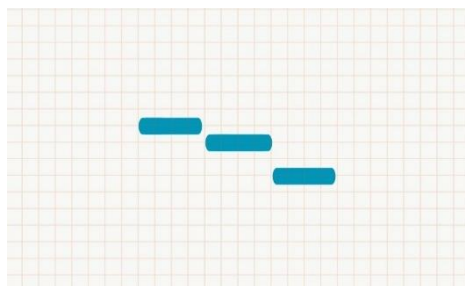


Figura 01 – exemplo de motivo melódico.

Por exemplo:



Figura 02 – Possíveis interpretações da notação alternativa proposta.

A notação musical tradicional, à ótica da improvisação, projeta um paradoxo: assim como as gravações, as partituras e transcrições criam a ilusão de permanência, de uma forma artística propensa à repetição, ao passo em que a improvisação é naturalmente efêmera, e por si só representa a negação da repetibilidade.

Constantemente, associa-se a partitura musical tradicional como o único e principal guia para a performance, representando um tipo de ideal.

Ao buscar entender os processos cognitivos que envolvem a improvisação, mostra-se interessante o uso de notação alternativa para o ensino quando esta permite a geração de conteúdos não rígidos e a exemplificação criativa. Ao apropriar-se da notação alternativa, espera-se do leitor um involuntário grau de improvisação guiada, a fim de decifrar os conteúdos propostos, diferenciando-se da inflexível leitura tradicional do pentagrama. De acordo com Ilari (2004 apud MATEIRO; OKADA, 2012), as notações inventadas e desenhos feitos a partir de intenções musicais são ferramentas de apoio pedagógico que tendem a estimular o desenvolvimento tanto da percepção quanto da criatividade.

Comentando a respeito da representação gráfica musical a partir do século XX, França (2010) e Ciszewski (2010), citado por Mateiro e Okada (2012), ressaltam que vários compositores buscaram diferentes maneiras para registrar os sons, empregando gráficos, desenhos, símbolos e figuras ilustrativas, ou seja, formas não lineares e unidimensionais. As autoras estabelecem um paralelo entre essas formas alternativas de registro e representações feitas por crianças, destacando a aproximação da grafia, o estímulo à imaginação e a ampliação de possibilidades de criação musical.

Mateiro e Okada (2012) destacam as representações de durações e alturas por meio da notação analógica, descritas entre o encontro de duas dimensões – como um plano cartesiano - em que há um eixo horizontal para as durações das notas e um vertical para as alturas. Essas formas bidimensionais, segundo França (2010), representam progressos significativos para o compositor da segunda metade do século XX. De acordo com França (2010):

a notação analógica é um meio que tem como alicerce a semelhança tanto na escuta e compreensões musicais como na performance e está fundamentada na relação entre as características dos campos auditivo e visual. É, ainda, um meio que promove a criação, performance, escuta, análise e compreensão musical.

Bamberger (1990 apud MATEIRO; OKADA 2012) concluiu que, ao se fazer representações gráficas de determinado fenômeno sonoro, expõe-se o chamado

"conhecimento em ação". Mesmo que o indivíduo não tenha tido nenhum contato com a grafia musical tradicional, ela enfatiza que os rumos a se tomar tanto na pesquisa quanto no ensino devem se preocupar mais com as estratégias formais, ou seja, a compreensão dos meios que o sujeito utiliza para integrar suas definições imaginárias. A autora acredita que a internalização das experiências de um indivíduo ocorre quando algo que acontecia externamente passa a ocorrer internamente. Portanto, faz-se necessário abranger os recursos didáticos que propiciem a vivência neste intuito.

Ainda, França (2010 apud MATEIRO; OKADA, 2012) ressalta que “a notação analógica proporciona uma apreensão mais imediata do que a notação tradicional.” A autora conferiu como o tipo de notação que o professor adota está diretamente relacionado ao desenvolvimento musical do aluno e frisa que as grafias alternativas, além de estimularem a imaginação, ampliam a criatividade musical.

3. CONCEPÇÕES E ABORDAGENS DO ESTUDO

3.1. REFLEXÕES GERAIS AO IMPROVISADOR

A primeira pergunta que cabe ao músico improvisador é “Como eu quero soar?”. Por mais simples que a pergunta pareça e por mais respostas a que essa pergunta possa levar, sem essa reflexão o improvisador encontra-se à deriva. Neste momento é importante recorrer às referências, quaisquer que sejam. Quais são os artistas, as sonoridades, os sentimentos que infundem ao músico o ofício de tocar? Através daí, traça-se a linha inicial da busca pelo desenvolvimento estético, da personalidade e do sentido da produção artística.

Cabe ao artista - ao improvisador, por sua vez - entender e utilizar-se dos contrastes, das nuances e variáveis que qualquer arte, por sua vez a música, oferece. O controle do tempo, do espaço, a atividade e a não-atividade, o desenvolver das ideias, dinâmicas, gamas de sonoridades, tensões, resoluções e afins, são as matérias de trabalho do músico.

Norteados por esses princípios, identifica-se quais qualidades e habilidades devem ser aprofundadas para se atingir os objetivos sonoros desejados, buscando sempre expandir e aprofundar-se nas possibilidades que o som e a ocasião oferecem.

Ressalta-se a importância do contato contínuo com tais questões para que, na hora da performance, o conhecimento adquirido flua naturalmente e intuitivamente, ou seja, torne-se incorporação da memória procedural - não consciente; memória adquirida pela experiência, tentativa e erro; desenvolvida através do desempenho de tarefas diárias. Destaca-se o papel da disciplina e do envolvimento com o estudo neste processo, a perspectiva de que o progresso se atinge ao longo do tempo.

Cada artista pode desenvolver e expressar-se no seu próprio ritmo, mas não se este não estiver motivado por causas maiores, definidas por ele mesmo e que guiarão sua trajetória e construção.

3.2. ABORDAGENS COMPLEMENTARES AO ESTUDO

Os exemplos e sugestões musicais apresentados adiante podem ser abordados de diversas maneiras, sendo assim de utilidade para músicos com experiências e contextos diferentes. O conhecimento prévio de harmonia, escalas, modos, arpejos e acordes (que aqui não serão aprofundados) levará o conteúdo apresentado a seguir para outro patamar, porém aquele que estiver iniciando no campo da improvisação poderá guiar seus estudos de maneira mais abrangente utilizando-se do material proposto. Entretanto, aconselha-se desenvolver os conceitos apresentados adiante em diversos cenários musicais, dentre eles:

- Ausência de harmonia + pulsação livre;
- Ausência de harmonia + acompanhamento do metrônomo;
- Acorde parado (modal) + acompanhamento do metrônomo;
- Pequenas cadências harmônicas (2 a 4 acordes) + acompanhamento do metrônomo;
- Acompanhamento por “playbacks” de músicas existentes;
- Harmonias subentendidas de músicas existentes + acompanhamento do metrônomo;
- Estudo em grupo, duos, trios ou bandas com seção rítmica.

Fará bom proveito do material apresentado aquele que experimentar as possibilidades sonoras sugeridas. Cantar ao tocar, mesmo que mentalmente, estreita a relação do músico com seu instrumento. Há de se desenvolver os pensamentos aqui

presentes e buscar a criação de seus próprios exemplos musicais. Bateristas e percussionistas terão interpretação singular dos conteúdos apresentados, porém os conceitos aqui arranjados também os suscitarão reflexões e práticas musicais.

O uso do metrônomo é um guia importante para o estudo e pode ser regulado conforme a intimidade desenvolvida nas temáticas apresentadas. Contudo, tocar em andamentos reduzidos pode ser tão desafiador como tocar em andamentos rápidos. Há de se procurar conforto nos dois extremos.

Dar atenção a um tópico por vez cederá tempo para que este seja absorvido naturalmente. Através da autocrítica ou pela visão de um tutor, é necessário compreender se já foi desprendido tempo suficiente para cada questão. Às vezes o processo de internalização pode levar um dia, duas semanas, um mês ou mais em cada tópico, mas o contato contínuo com o estudo (por mínimo de tempo que seja, regularmente) levará a resultados concretos.

Um grande auxílio ao improvisador em seu momento de prática e performance é a utilização de um dispositivo gravador. Através da autoanálise advinda das recordações de concertos e determinados períodos do estudo o músico pode enxergar-se em seu desenvolver. Há de se permitir “soar mal” em alguns aspectos, contanto que esse ato vire uma alusão à melhoria dos mesmos. Em alguns momentos do estudo podemos utilizar disso para aperfeiçoar aspectos específicos da nossa relação com o som, deixando passar “erros” dos quais não são a preocupação do momento e focando em propriedades pré-determinadas da habilidade de improvisar. Sugere-se que - no momento do estudo, após o tempo de contato com os tópicos trabalhados - improvise-se de maneira natural, sem o total controle e preocupação das questões em desenvolvimento, a fim do deleite de improvisar, de se identificar na ambientação da música, gravando-se e analisando posteriormente o produto deste estudo e buscando identificar aonde o executante encontra-se na trajetória de sua construção artística.

Sabemos que o processo de aprendizagem se dá de forma diferente em cada praticante. Portanto, recomenda-se a criação de diferentes tipos de rotinas de estudo, aplicações, exercícios e abordagens dos conceitos que serão apresentados a seguir. O fazer musical deve ser perseguido a todo momento, inclusive na prática do estudo.

4. MÉTODO

4.1. Índice do método

Capítulo I: Desenvolvimento de motivos.

- I.1 - Repetição:
 - a) Repetição exata
 - b) Repetição com transposição
 - c) Repetição com variação
- I.2 - Movimento retrógrado;
- I.3 - Inversão melódica;
- I.4 - Expansão intervalar;
- I.5 - Contração intervalar;
- I.6 - Aumentação rítmica;
- I.7 - Diminuição rítmica;
- I.8 - Imitação rítmica;
- I.9 - Deslocamento rítmico;
- I.10 - Desmembramento (fragmentação);
- I.11 - Desconexão (*Through compose*)

Capítulo II: Espacialização e Segmentação melódica.

- II.1 - O uso do silêncio
- II.2 - Tamanho dos segmentos
- II.3 - Densidade rítmica
- II.4 - Começo e fim dos segmentos
 - a) Continuidade e conclusão
 - b) Direção melódica
- II.5 - Espectro melódico
- II.6 - Pontos de apoio
- II.7 - A elasticidade do tempo

Capítulo III: Sonoridade.

- III.1 - Timbre
- III.2 - Articulações
- III.3 - Ornamentações
- III.4 - Elementos de tensão e resolução
- III.5 - Dinâmica
 - a) Dinâmica de segmento
 - b) Dinâmica do discurso - construção e clímax

Capítulo I: Desenvolvimento de motivos.

O motivo na música pode ser entendido como uma pequena unidade de temática melódica, consistindo em uma única ideia ou pensamento musical, como uma reduzida frase na linguagem falada. Geralmente expressa-se entre duas a oito notas, compreendida entre não mais que dois compassos, porém de qualquer intenção pode se extrair um motivo. O delineamento de um motivo geralmente é determinado por um breve momento de pausa ou sustentação e esse momento de descanso/inatividade permite tempo para que sua intenção e interpretação pelo ouvinte seja realizada. Assim, o tempo total de um motivo geralmente envolve o momento de repouso. Porém, podemos verificar unidades de motivo que se substanciam na continua repetição, e a própria repetição delinea o motivo, sem que seja necessário o uso do silêncio entre sua apresentação.

A seguir, analisaremos algumas possibilidades de transformação de um motivo. A familiaridade com essas transformações pode ser de grande valor ao músico pois, ao utilizar-se delas, é possível criar novos motivos de natureza similar ou contrastante ao motivo original, gerando interesse e conexão entre as ideias, reforçando um discurso musical. Não é sempre que o improvisador tem total controle dessas transformações, ou que passam por processos conscientes, porém a internalização dessas medidas abre novos recursos ao músico, possibilitando um tocar criativo - não só na improvisação/composição de melodias, mas em diversos âmbitos musicais, tais como acompanhamentos, arranjos, interação, criação de introduções ou novas sessões, “backgrounds” etc.

I.1 - Repetição

A repetição de um motivo é a forma mais elementar de seu desenvolvimento. Tem grande impacto no ouvinte por ser a maneira mais direta de enfatizar uma ideia e criar unidade.

a) Repetição exata:

Se dá através da repetição da ideia original, utilizando-se das mesmas notas e partindo-se do mesmo pulso/tempo, porém em um novo compasso. Ex:

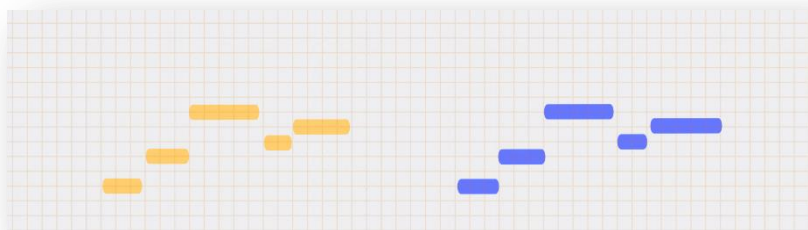


Figura 03 – Repetição exata.

b) Repetição com transposição:

Se dá através da repetição rítmica da ideia original partindo-se de uma outra altura, porém mantendo-se (aproximadamente) as distâncias intervalares da primeira ideia. Pode-se ocorrer a repetição com transposição com o desenvolvimento do motivo original na mesma escala/tonalidade ou por demanda do caminhar da sequência harmônica, na qual o motivo apresentado deve se adaptar à nova escala/acorde. Ex:

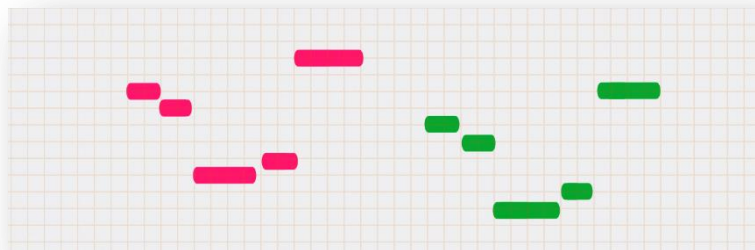


Figura 04 – Repetição com transposição.

c) Repetição com variação:

Se dá quando, no momento da repetição, adiciona-se ou subtrai-se informação melódica, porém mantendo-se a essência do motivo original - algo que remeta à primeira ideia. A variação da repetição pode ocorrer por uma alteração rítmica e/ou melódica, pode advir de um embelezamento à primeira ideia, adição de notas auxiliares, cromáticas, nova articulação, melismas, adaptação à uma nova harmonia/fórmula de compasso ou sintetização do motivo original. É importante notar que o material gerado pela variação, por si só, pode levar a novos motivos ou ao desenvolver de novas ideias.
Ex:

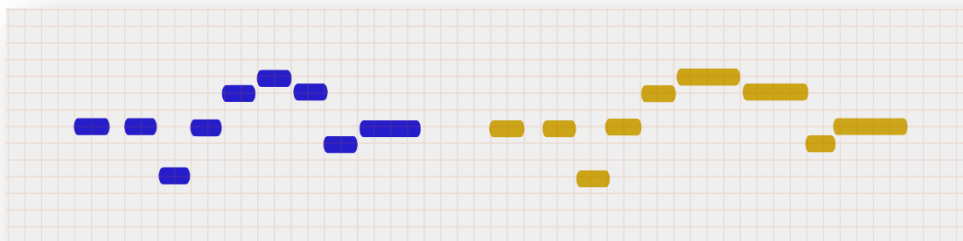


Figura 05 – Repetição com variação exemplo 1.

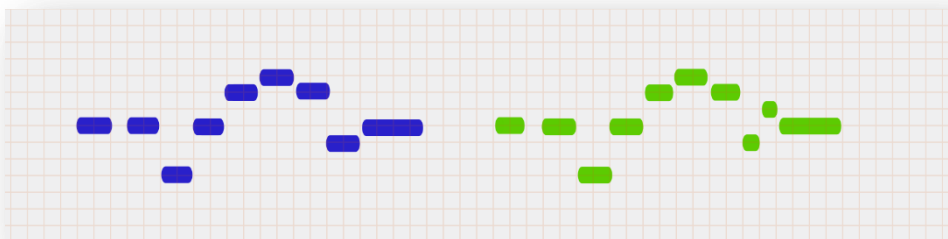


Figura 06 – Repetição com variação exemplo 2.

I.2 - Movimento retrógrado

É o processo no qual o motivo é executado de trás para frente. Este recurso de transformação do motivo, como vários dos outros, não deve ser necessariamente interpretado como um procedimento rígido, mas sim como uma ideia geral do desenvolvimento melódico. Por vezes não será atingido ou pretendido um movimento retrógrado exato melodicamente ou ritmicamente. Contudo, quanto mais simples e

conscisa for a ideia primeira apresentada, mais prático será o uso dessa ferramenta no momento da improvisao, tanto para o executante quanto para o ouvinte. Ex:

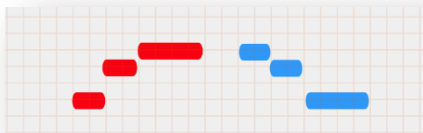


Figura 07 – Movimento retrgado exemplo 1.

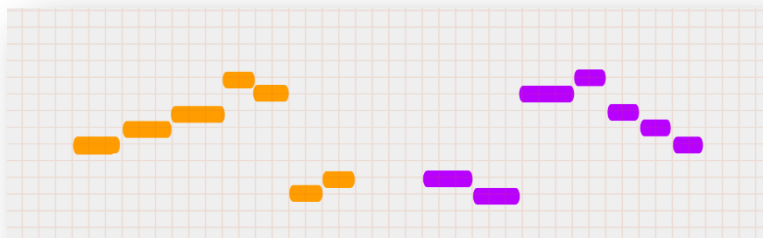


Figura 08 – Movimento retrgado exemplo 2.

I.3 - Inversão melódica:

Nesse caso temos o espelhamento intervalar do motivo original apresentado. Por definio, se o motivo original faz uso de um movimento intervalar de 2^a ou 5^a  cima, sua inversão consiste no salto de uma 2^a ou 5^a abaixo. A qualidade dos novos intervalos invertidos (maior ou menor, justo, aumentado ou diminuto) se dará conforme a escala do acorde no momento de sua aplicao. Em momentos de liberdade tonal, pode-se flexibilizar a qualidade do intervalo sem perder seu sentido, ou até mesmo fazer a inversão rígida do intervalo original (se for uma 3^aM acima, saltar uma 3^aM abaixo, por exemplo). O ritmo das melodias (original e transformada) podem se manter o mesmo, ressaltando assim o efeito do espelhamento intervalar. Ex:

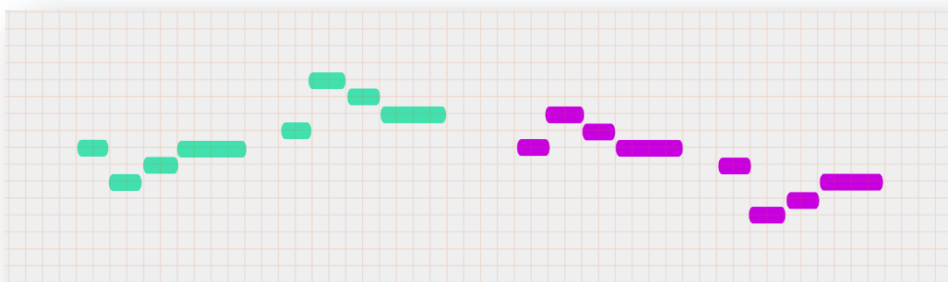


Figura 09 – Inversão melódica.

I.4 - Expansão intervalar:

Os intervalos apresentados no motivo original (ou parte deles) são distanciados na sua transformação, alcançando registros mais graves e/ou agudos. Ex:

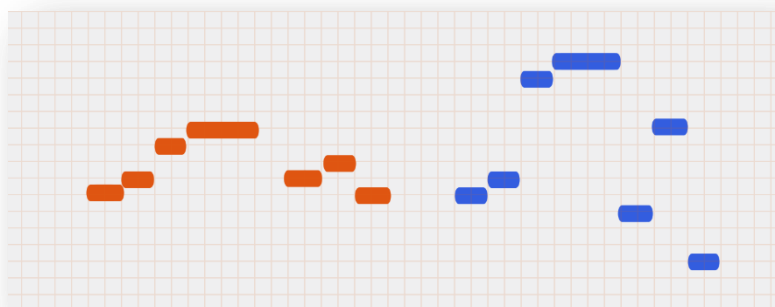


Figura 10 – Expansão intervalar.

I.5 - Contração intervalar:

Os intervalos apresentados no motivo original (ou parte deles) são aproximados na sua transformação, diminuindo o espectro da melodia. Ex:

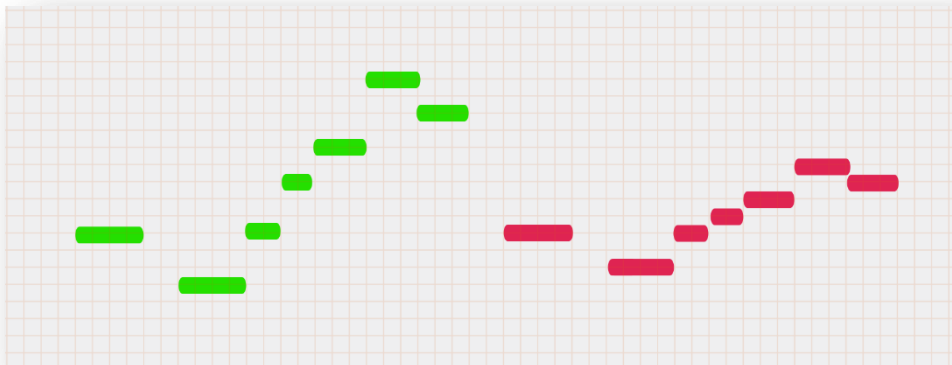


Figura 11 – Contração intervalar.

I.6 - Aumentação rítmica:

As durações das notas apresentadas no motivo original (ou parte delas) são expandidas, mantendo-se algum tipo de proporção. O caso mais incidente seria o dobramento da duração rítmica apresentada na primeira ideia. Porém, quanto maior for o vocabulário rítmico do executante, maior a gama de possibilidades que essa ferramenta pode oferecer. Ex:

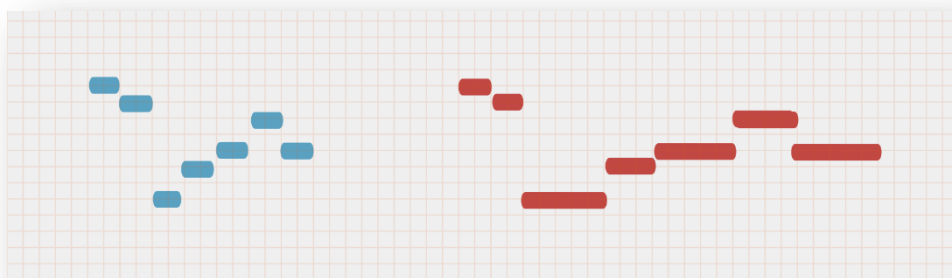


Figura 12 – Aumentação rítmica.

I.7 - Diminuição rítmica:

As durações das notas apresentadas no motivo original (ou parte delas) são reduzidas, mantendo-se algum tipo de proporção. O caso mais incidente seria a redução pela metade da duração rítmica apresentada na primeira ideia. Porém, quanto maior for o vocabulário rítmico do executante, maior a gama de possibilidades que essa ferramenta pode oferecer. Ex:

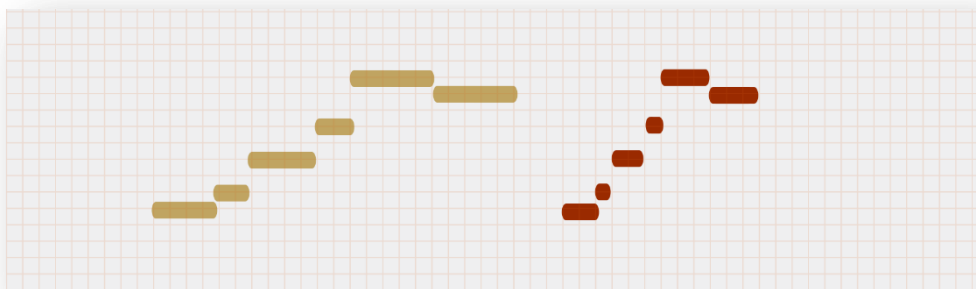


Figura 13 – Diminuição rítmica.

3.3.8 - Imitação rítmica:

A configuração rítmica do motivo original funciona aqui como elemento de unidade para com a próxima ideia apresentada. Elas partem do mesmo ponto/tempo mas em compassos diferentes. Contudo, não é necessária qualquer relação intervalar ou de frequências entre as duas ou mais ideias. Ex:

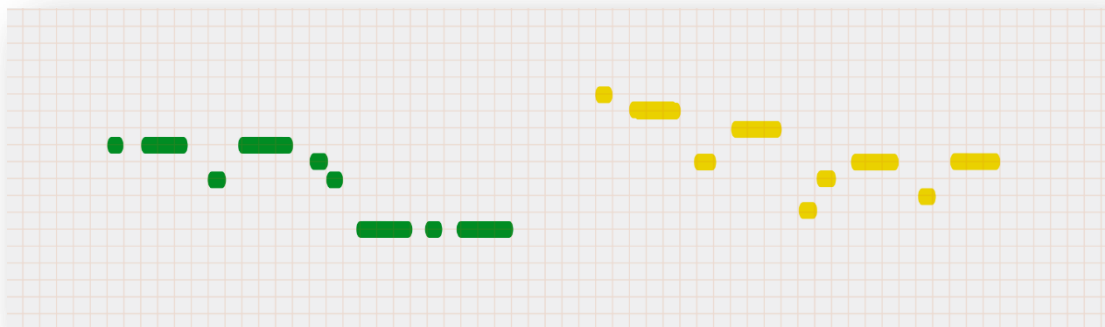


Figura 14 – Imitação rítmica.

I.9 - Deslocamento rítmico:

Dá-se através da repetição melódica e rítmica da ideia original, porém, com diferentes pontos de partida em suas relações com compasso e/ou quadratura. Ex:

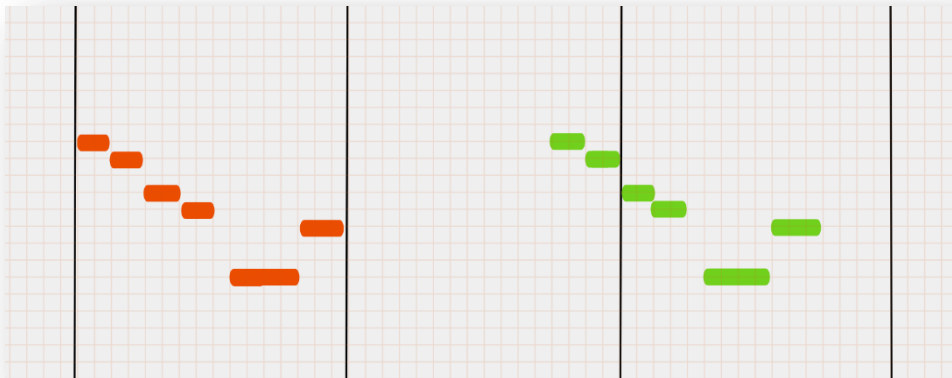


Figura 15 – Deslocamento rítmico.

I.10 - Desmembramento (fragmentação):

Acontece quando apenas um fragmento do motivo original é desenvolvido ou transformado na sequência da ideia anterior. Essa redução pode sofrer qualquer tipo das variações apresentadas anteriormente, garantindo continuidade das ideias e gerando novas unidades. Ex:

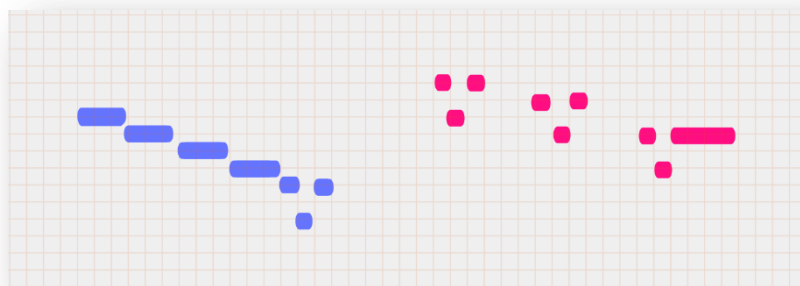


Figura 16 – Desmembramento (fragmentação).

I.11 – Desconexão / Não-motivo:

Acontece quando a intenção musical se dá de forma linear, sem qualquer tipo de repetição ou citação. As ideias apresentadas são desconexas, gerando sempre melodias

novas. Esse recurso é o máximo contraste da repetição, e pode ser usado para balancear o uso do desenvolvimento motivico com um movimento melódico totalmente novo, ainda não apresentado. Vale lembrar que a partir de uma ideia desconexa, pode se gerar novo material motivico. Ex:

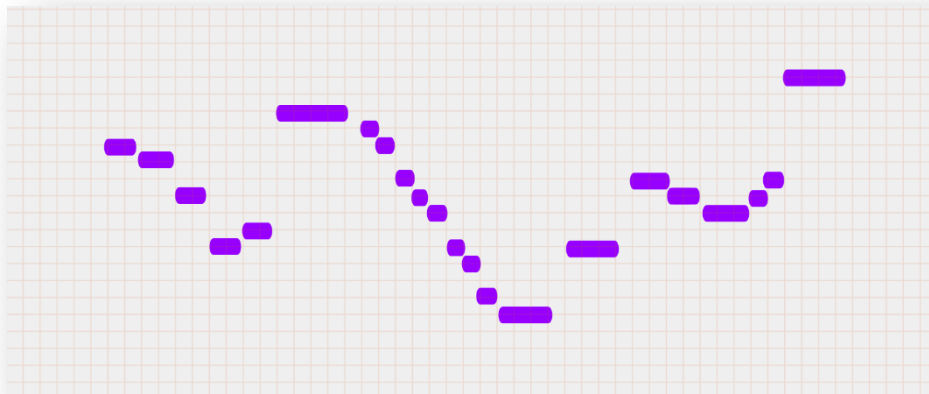


Figura 17 – Desconexão.

Capítulo II: Espacialização e segmentação melódica.

Ao apreciar ou executar alguma música, transformamos momentaneamente a nossa relação com o tempo. Objetivamente, a pulsação ou a maneira como a música se distribui no espaço dita como sentimos o passar do tempo. Assim, podemos entender a música como a relação e organização entre a projeção do som e o silêncio. Consequentemente, o espaço, a inatividade, o repouso, também devem ser considerados importantes características da música.

A sensação do tempo rítmico é o elemento mais básico e fundamental da música e cabe ao músico lidar com esse elemento de maneira consciente e consistente, sabendo que se não houver controle dessa propriedade do som, todas as outras desmoronarão na hora da performance. A sensação do tempo conecta o material sonoro à música, permitindo ao ouvinte a compreensão das ideias apresentadas, do todo. Consequentemente, deve-se pensar outros aspectos da improvisação, como o espectro melódico, ao tentar dominar o que fazer ao se projetar o som.

II.1 - O uso do silêncio:

Naturalmente, investimos muito mais tempo investigando a emissão do som do que o uso do silêncio, o que pode gerar um desbalanceamento entre esses dois elementos contrastes. O delineamento das ideias musicais consiste no descanso sonoro - que pode se dar através da pausa ou de uma sustentação do som - criando definição e forma para o discurso musical. A inatividade torna-se então uma moldura para o som. Ela permite aos músicos e à audiência o processamento das ideias apresentadas e a interação com as mesmas.

No momento do estudo, busca-se definir números de compassos em silêncio a cada ciclo da improvisação a fim de dominar o repouso.



Figura 18 – O uso do silêncio.

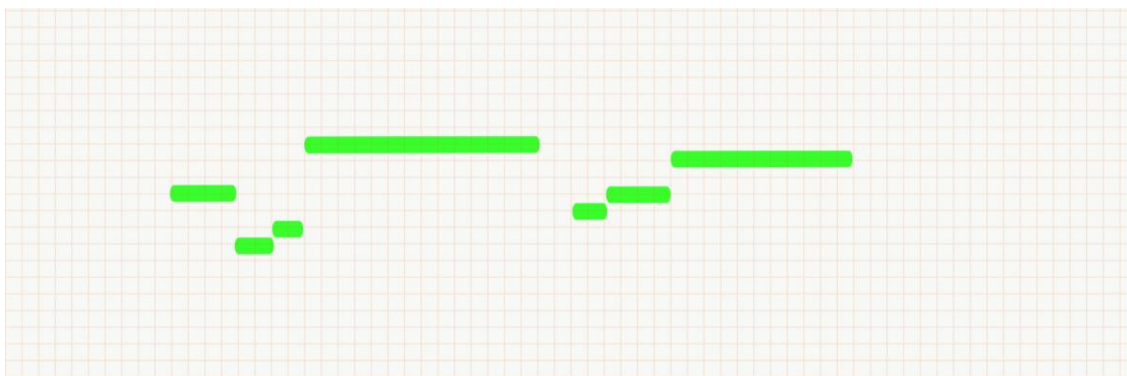


Figura 19 – Nota sustentada.

II.2 – Tamanho dos segmentos:

Se entendermos uma ideia/frase musical como uma sentença – definida por um período contínuo, mas não necessariamente constante – podemos identificar genericamente que esta pode ser curta, média ou longa. A variação das durações das

frases gera ao discurso musical maior imprevisibilidade e interesse. A execução de várias frases consecutivas com a mesma duração pode ter efeito positivo para determinados contextos, porém, em situações onde se busca um desenvolvimento lírico pode soar monótono, limitado, previsível ou demasiadamente simétrico. Há de se buscar o balanceamento dessas possibilidades em função do sentido musical.

Por aproximação, uma frase curta dura cerca de 1 à 4 pulsos; uma frase média dura cerca de 5 à 16 pulsos e uma frase longa dura mais de 16 pulsos. Em um andamento rápido (semínima = 184 ou mais em compasso 4/4, por exemplo) esses valores podem ser dobrados.

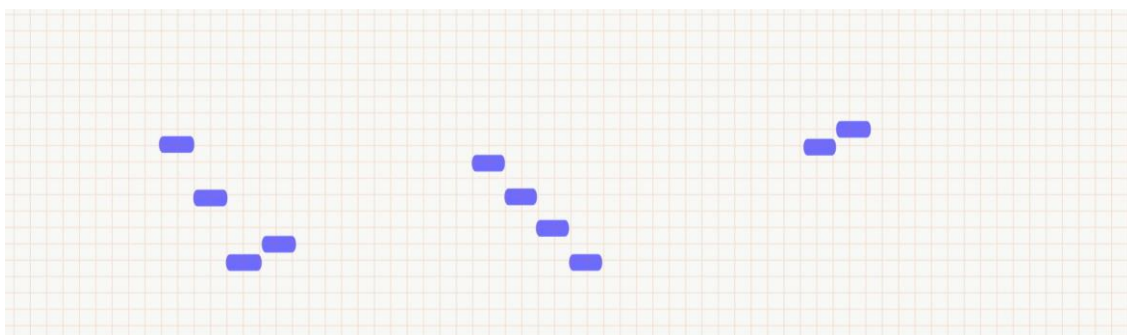


Figura 20 – Segmentos curtos.

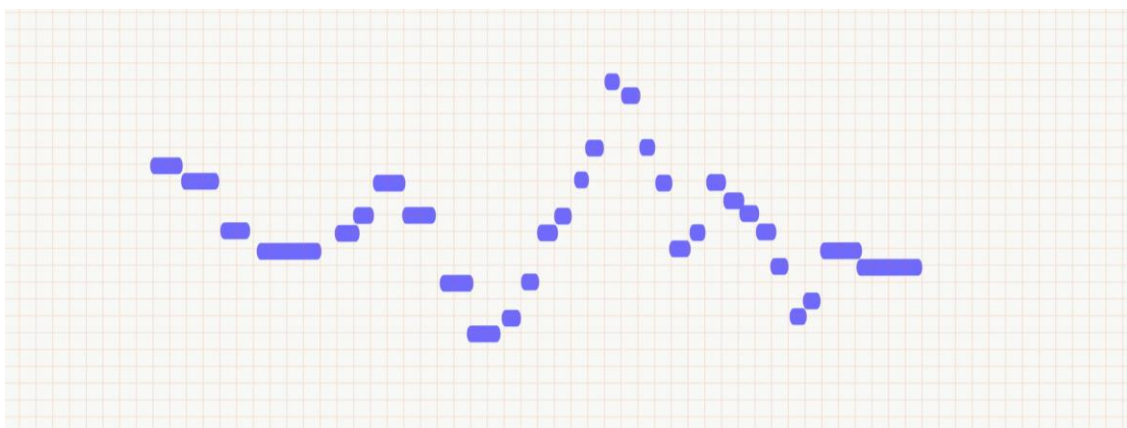


Figura 21 – Segmento longo.

II.3 - Densidade rítmica:

Esse aspecto musical diz respeito ao nível de atividade melódica e/ou rítmica produzida. A densidade deve ser tratada como um importante fator de uma improvisação para criar os diferentes cenários de um solo. Um balanceamento entre alta, média e baixa densidade ajuda a definir os momentos de pico de um improviso e os momentos de respiro e construção, gerando interesse e variedade.

A alta densidade rítmica em uma frase pode passar o efeito de complexidade, frenesi ou agitação e é alcançada ao se executar várias notas em sequência, em sua maioria com durações pequenas. Segmentos densos podem existir em qualquer tamanho (curto, médio ou longo). Ex:

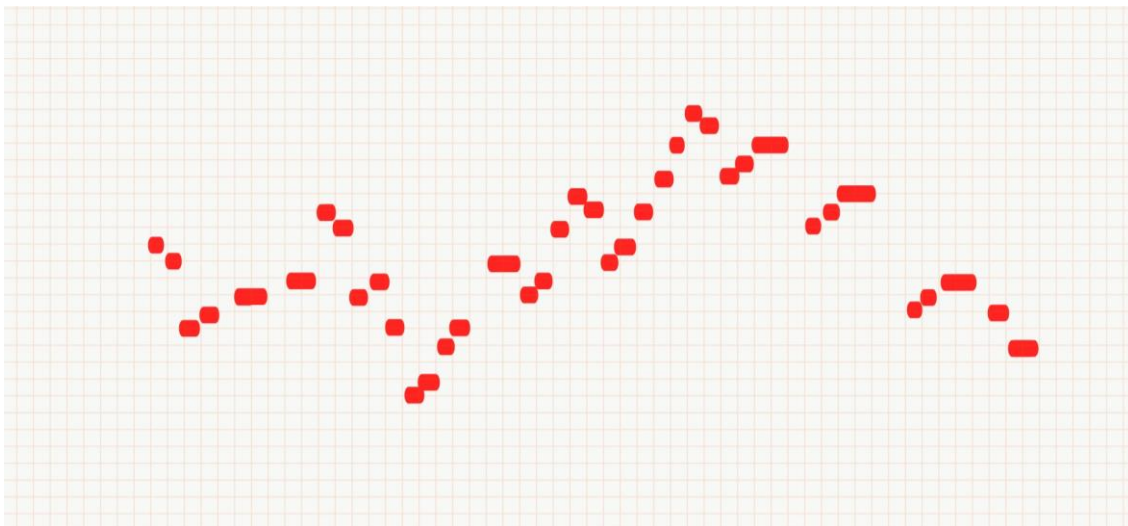


Figura 22 – Alta densidade.

Densidades médias e baixas são características de frases com menor atividade, geralmente mais simples ou esparsas. Esse efeito se dá ao ser executado notas com maior duração, mais espaçamento. Devido à sua característica, frases menos densas tendem a ocupar maior espaço em relação ao pulso, compassos e quadratura. Ex:

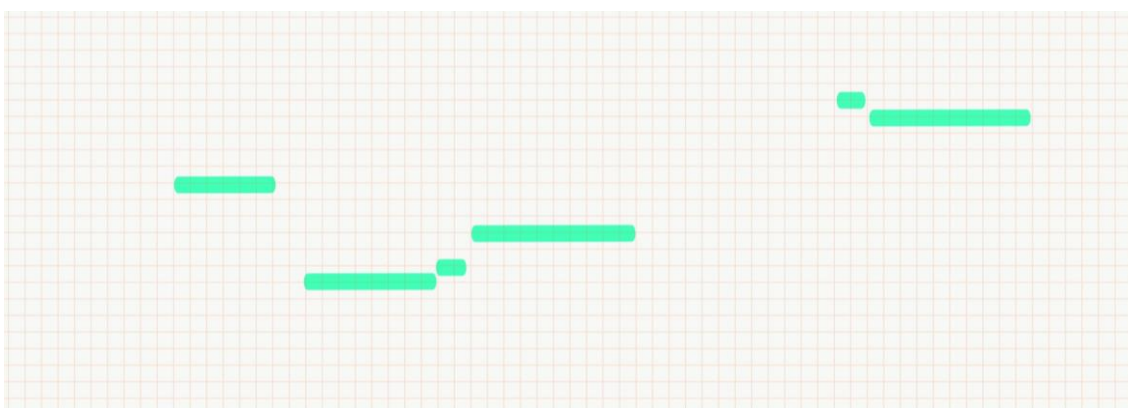


Figura 23 – Baixa densidade.

II.4 - Começo e fim das frases

Cabe ao músico, ao improvisador, ter controle do delineamento rítmico em que suas ideias serão projetadas. O início e o fim das frases em relação à fórmula de

compasso, à quadratura, são os primeiros responsáveis pela espacialização da projeção do som. Através da consciência da pulsação e a maneira em que as frases se conectam à mesma, é possível expressar diferentes intenções musicais como a conclusão, a continuidade, a sensação de estabilidade e instabilidade. Utilizar-se de diferentes pontos de partida e finalização demonstram propriedade rítmica e geram interesse ao solo. O descuido com esses elementos poderá demonstrar insegurança, limitação e previsibilidade no solo.

a) Continuidade e conclusão:

Sabendo que cada início de compasso serve ao improvisador como um “*check point*”, este deve escolher qual relação a ideia projetada terá com esses pontos chaves. O término de uma frase no primeiro tempo do compasso passa a sensação de conclusão, ao passo que, por exemplo, não tocar no tempo 1 gera a sensação de que há mais por vir - continuidade do discurso.

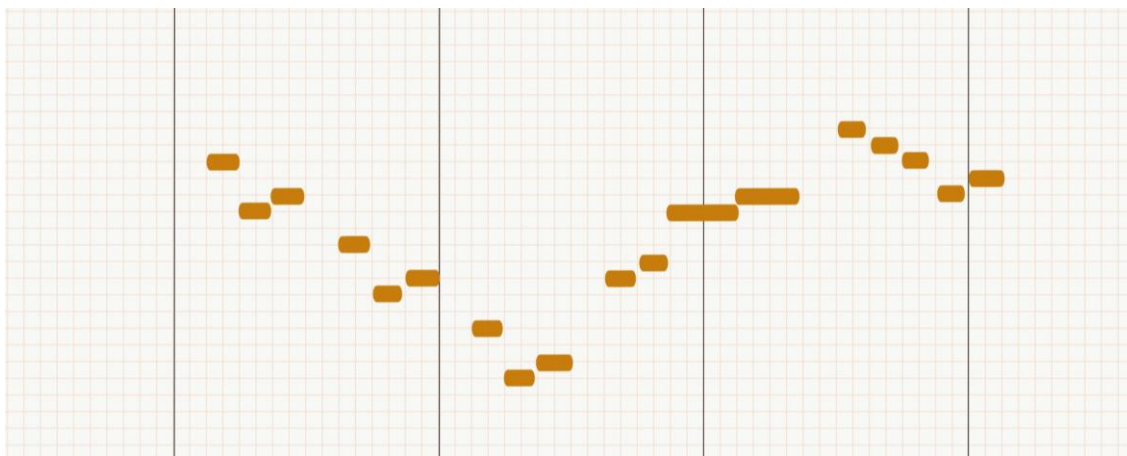


Figura 24 – Continuidade e conclusão.

b) Direção melódica:

Ao se deparar com esses *check points* o músico deve também escolher qual direção as ideias já apresentadas irão tomar. Dentre as opções estão: inverter, manter ou estabilizar o sentido direcional da melodia.

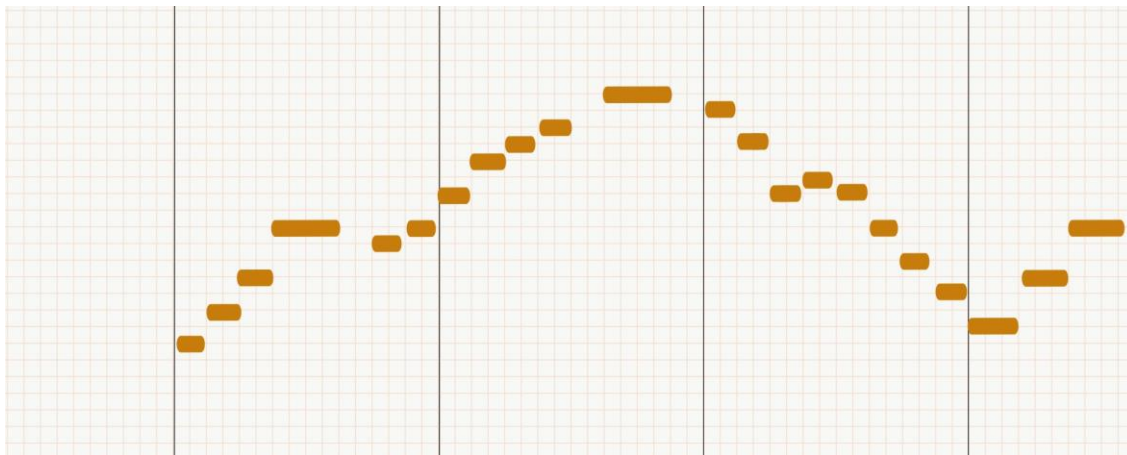


Figura 25 – Direção melódica.

II.5 - Espectro melódico:

A distância intervalar da nota mais grave de uma frase para a nota mais aguda define o espectro melódico. Entende-se que uma frase com espectro melódico *pequeno* tem intervalos compreendidos em até uma 6ª; *médio* entre 6ª e 10ª; *grande* maior que o intervalo de 10ª. Como qualquer outro elemento já apresentado aqui, saber utilizar-se das variações que o som permite gera maior valor ao som projetado. Os picos do espectro melódico não necessariamente coincidem com os extremos das frases. A mistura dessas opções, mudanças e saltos drásticos podem oferecer novas sensações ao sentido composicional.

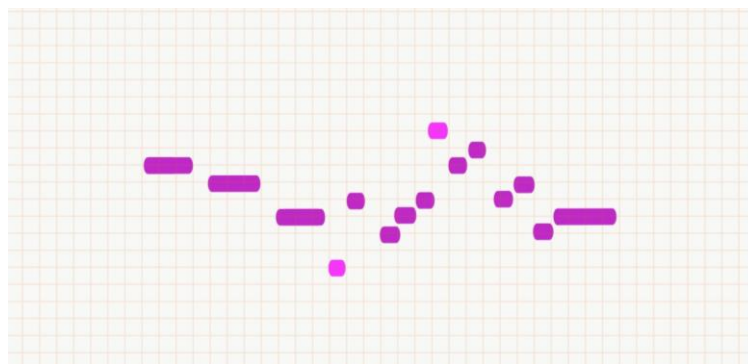


Figura 25 – Espectro melódico pequeno.

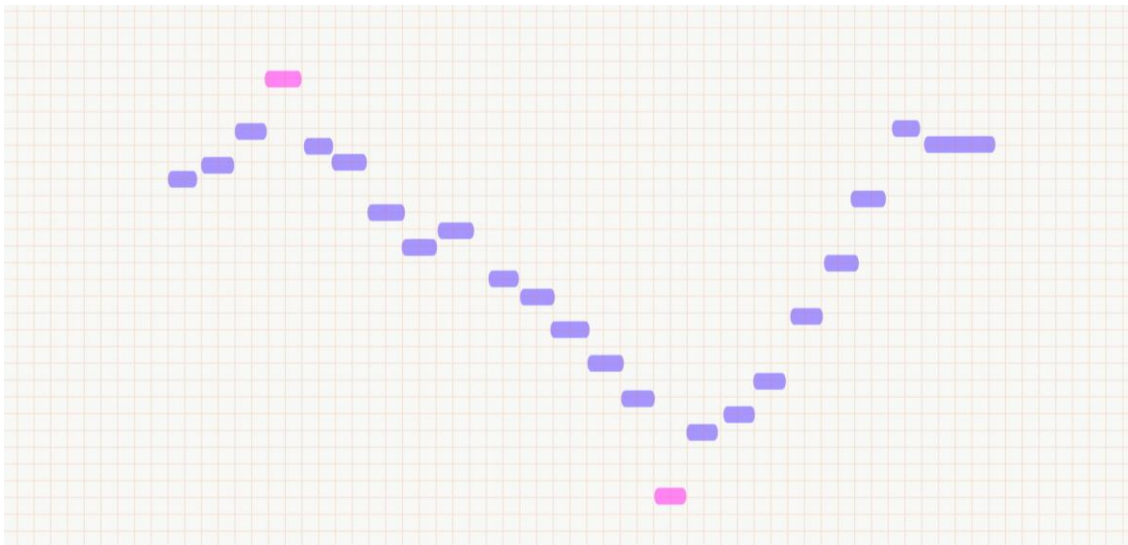


Figura 26 – Espectro melódico grande.

II.6 - Pontos de apoio:

No decorrer do tempo musical, há de se notar que determinadas pulsações emitem forças diferentes para a compreensão da música. Pontos de apoio são os momentos dentro do compasso com maior relevância para o sentido musical e que podem definir gêneros e estilos. Aplicar notas do acorde em ocasião nos pontos de apoio ajudam a definir o sentido harmônico e criar conexão com a música. Nota-se que, por exemplo, da tradição da música norte-americana ou na música barroca os pulsos 1 e 3 são de maior relevância para a expressão harmônica, tendo como base um compasso 4/4. Em algumas vertentes do samba a última semicolcheia do compasso torna-se o ponto de apoio e caracteriza o gênero. Note que o ponto de apoio não necessariamente coincide com os tempos fortes da fórmula de compasso.

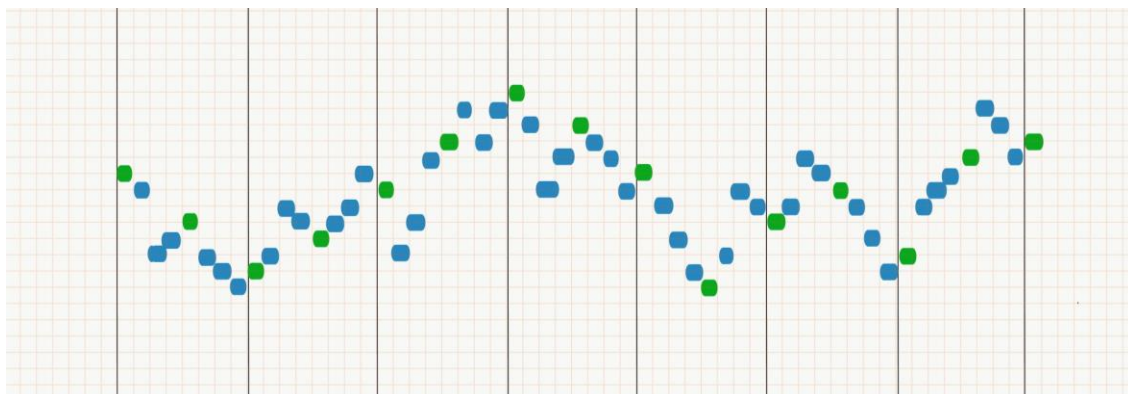


Figura 27 – Pontos de apoio nos tempos forte.

II.7 - A elasticidade do tempo:

A elasticidade do tempo se dá através da intencional e sutil contração ou expansão das durações das notas. Assim se cria o efeito do “arrastado” ou “com pressa”, quando a projeção do som claramente define um tempo paralelo ao som sendo tocado pelo resto do conjunto. Então temos três possibilidades de alocar as notas em relação ao pulso original: centro exato (coincidente ao pulso); antes do centro (leve contração das notas); e atrás do centro (leve dilatação das notas).

É importante alcançar um tocar consistente, preciso e ao mesmo tempo relaxado antes de se aventurar nos contrastes da elasticidade. Contudo, entender as sensações que os efeitos da elasticidade geram podem levar o som a outro nível.

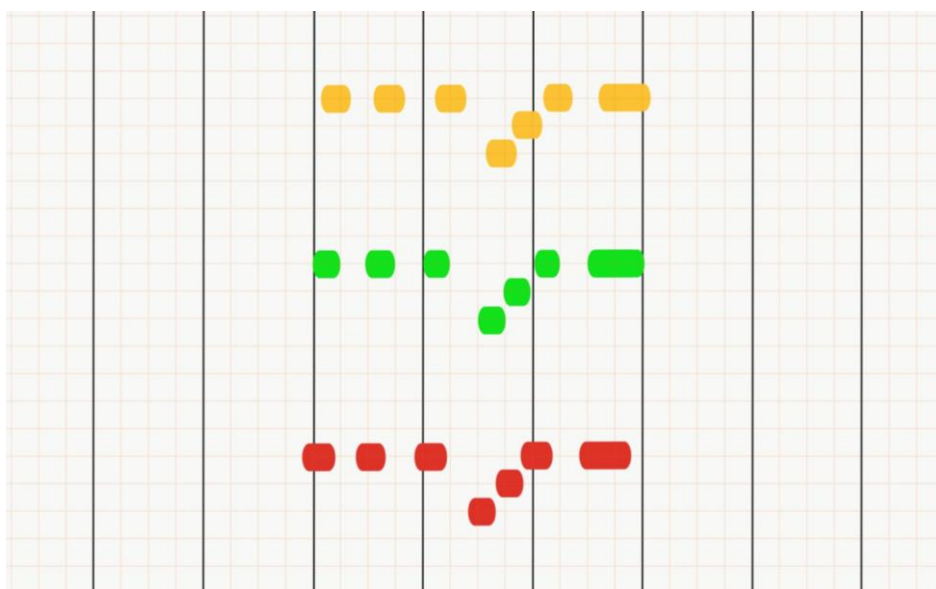


Figura 28 – A elasticidade do tempo.

Capítulo III. Sonoridade

III.1 – Timbre

O timbre projetado é responsável em grande parte pelo caráter da música, da composição, e de como o instrumentista se posiciona no conjunto, relacionando-se com os outros músicos, com espaço e com a audiência. O músico que se atenta para a timbragem leva em consideração os diversos fatores que venham a influenciar a projeção do som, seja acústico ou eletrônico.

Nesta seção faz-se atento à busca pela expansão do vocabulário de timbres. Não só deve o músico buscar explorar as infinitas possibilidades compreendidas em seus instrumentos como buscar referências nas outras seções - sejam elas outra família de instrumento, efeitos eletrônicos, sintetizadores ou parâmetros de captação e mixagem. “Soar bem” é uma combinação de diversos fatores que devem ser balanceados a cada ocasião, portanto o improvisador com maiores recursos de timbre está habilitado a soar bem em mais situações.

O desenvolvimento de timbres permite novas maneiras de expressão e permite ao músico se posicionar de maneiras diferentes dentro de uma formação musical. Não é só na música com enfoque da improvisação onde se verifica renomados artistas que se destacaram principalmente pelo seu alicerce de timbres. Por vezes, o timbre assume o principal papel em uma composição, improvisação ou sessão musical.

Fundamentado pelo crescente acesso a novas linguagens musical, o músico contemporâneo assume a responsabilidade de lidar com o timbre de formas criativas e inovadoras, independentemente de seu instrumento. Diversos nomes da música popular e erudita criaram escola pela habilidade de projetar o som. As possibilidades do timbre moldam gerações e estilos musicais, como se vê no caso da Bossa-Nova, a qual só se concretizou com o advento do microfone, permitindo a suavização do canto, o “canto sussurrado”.

É notável no cenário musical a utilização cada vez maior de elementos eletrônicos, analógicos ou digitais. Até mesmo o som acústico mais puro será tratado em condições de gravação ou performance ao vivo e, nesses processos, há grande importância dos equipamentos utilizados. Contudo, faz-se bem quisto os conhecimentos à cerca das capacidades de modulação, equalização e processamento do som através de circuitos eletrônicos.

Ainda assim, com toda a tecnologia a favor da música, não podemos deixar de notar a importância dos músicos que se envolveram nas possibilidades do som de seus instrumentos, de suas ideias. Os músicos das sessões de sopro buscam inovações técnicas para lidar com as capacidades e restrições de seus instrumentos, através da combinação de diferentes harmônicos por exemplo. Os bateristas e percussionistas geralmente trilham a infinita busca por novas sonoridades, instrumentos inesperados,

combinações de peças percussivas diferentes e possibilidades de ambientação. Os instrumentos de cordas por vezes assumem novas funções, a depender da sua utilização tímbrica, ganhando, por exemplo, propriedades percussivas.

Em suma, o intuito desta seção é encorajar o improvisador a explorar, a princípio sem muitos julgamentos, os sons que seu instrumento oferece e possíveis combinações que possam inspirar o artista. Não há regras para se explorar novas sonoridades, portanto não é espantoso, por exemplo, encontrar um guitarrista se utilizando de uma furadeira de obra para executar seu instrumento ou o nascer de um novo estilo musical baseado em cortes e colagens de fitas de áudio.

III.2 – Articulações

Esta seção se refere ao tipo de ataque que uma nota recebe. Juntamente ao timbre, o tratamento da nota é um dos elementos mais importantes na identidade sonora de um improvisador, garantindo às linhas melódicas expressividade e personalidade. Determinados estilos podem sugerir articulações específicas, como se vê no Bebop ou no Barroco, por exemplo. Pode-se pensar na articulação como a forma de pronúncia ou sotaque em relação a linguagem verbal. Podemos remeter aqui às articulações mais usadas, como o *legato* e o *staccato*, contudo sabemos que cada instrumento propicia uma infinidade de articulações possíveis. Mais uma vez, o intuito deste tópico é incentivar o improvisador a explorar as articulações que seu instrumento oferece, delimitando um tempo na rotina de estudo para o enfoque do tratamento das notas. É ideal que o artista se proponha a buscar referenciais - seja de outros estilos ou de outros instrumentos - buscando expandir seu vocabulário de articulações, adequando-se a novos ambientes e propondo novidades em suas melodias.

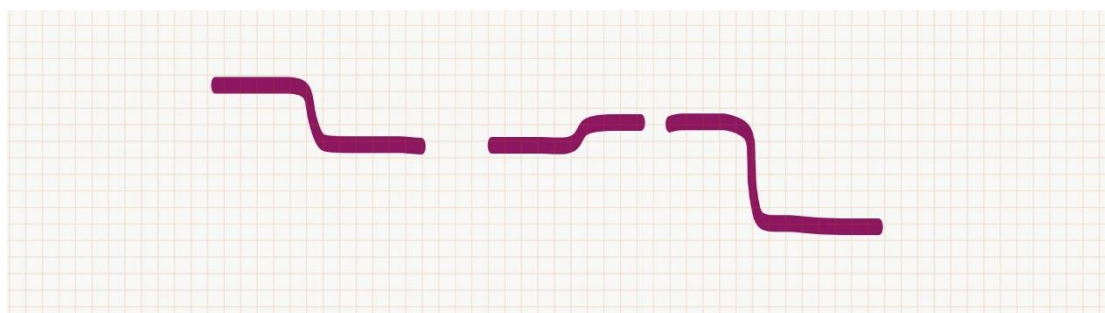


Figura 29 – Exemplo de *legato*.

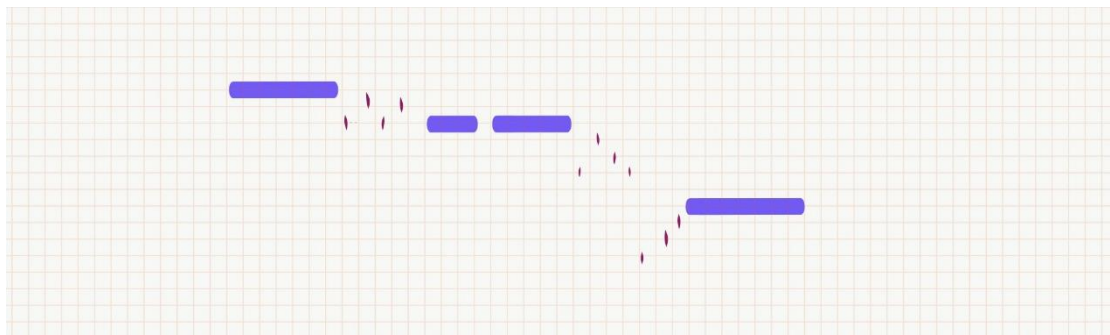


Figura 30 – Exemplo de *staccato*

III.3 – Ornamentações

Tem-se geralmente que as ornamentações se fazem existentes ao passo em que uma ideia já concebida é reapresentada com novos elementos ou enfeites sonoros.

a) Nota de passagem: aqui denominamos nota de passagem quando há nota cromática entre duas notas adjacentes de uma escala. Geralmente utilizada em tempo fraco.

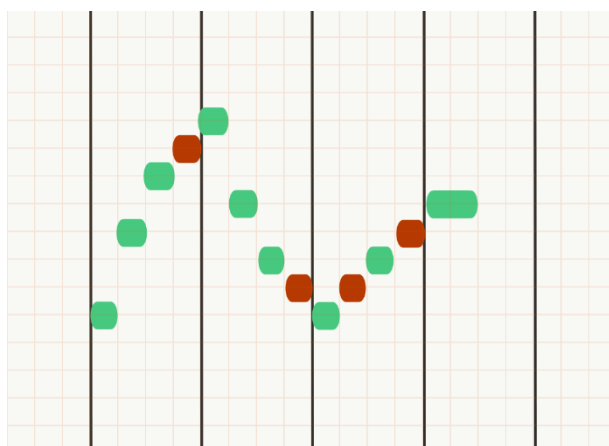


Figura 31 – Nota de passagem.

- c) Nota de antecipação: quando há nota de antecipação entre duas notas adjacentes de uma escala. Geralmente utilizada em tempo fraco.

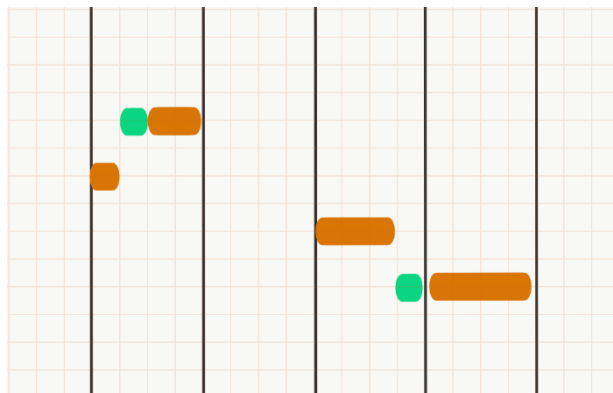


Figura 32 – Nota de antecipação.

- c) Escapada: nota que ocorre entre duas notas adjacentes de uma escala, sendo o movimento da nota de ornamentação contrário ao movimento entre as notas periféricas. Geralmente utilizada em tempo fraco.

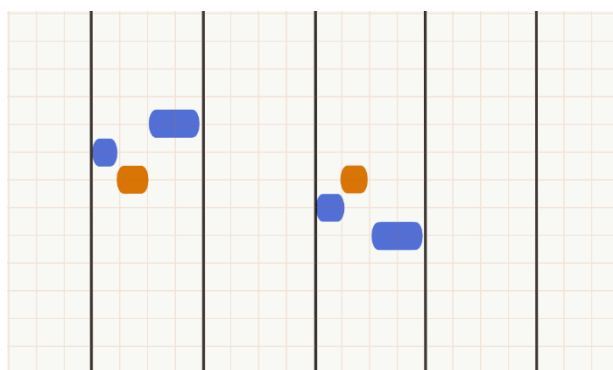


Figura 33 – Escapada.

d) *Cambiata*: nota que ocorre entre duas notas adjacentes de uma escala, sendo o movimento da nota de ornamentação o mesmo que o movimento entre as notas periféricas. Geralmente utilizada em tempo fraco.

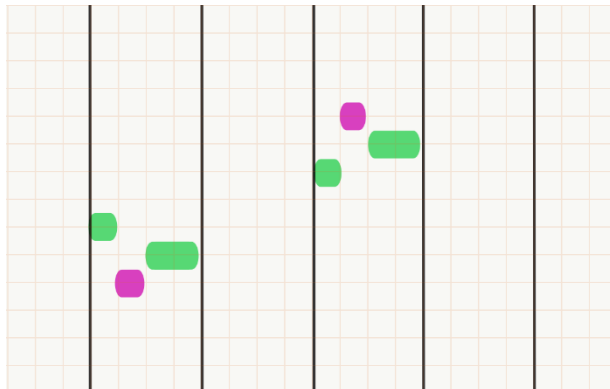


Figura 34 – *Cambiata*.

e) Nota auxiliar (vizinha): movimento de 2ª maior ou menor entre duas notas repetidas. Geralmente utilizada em tempo fraco.

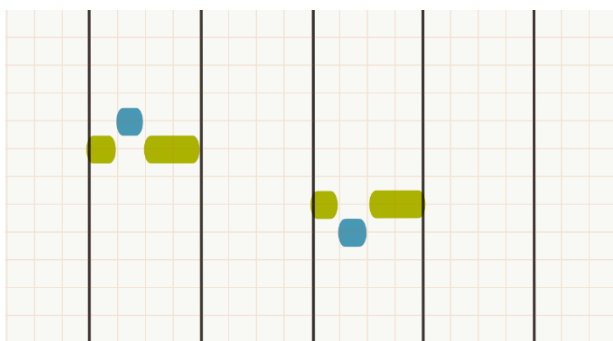


Figura 35 – Nota auxiliar.

f) *Appoggiatura* livre: quando há salto intervalar (maior que 2ª) que em sequência atinge nota em movimento contrário em intervalo de 2ª. Aqui, a princípio, não se faz necessário considerar implicações harmônicas ou rítmicas como na abordagem tradicional, porém, geralmente ocorre em tempo forte.

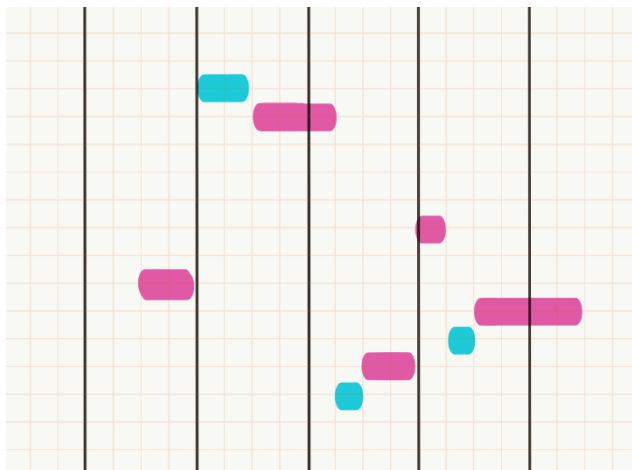


Figura 36 – *Appoggiatura* livre.

g) Nota de embelezamento: nota ornamental cuja a duração não é contada no ritmo.

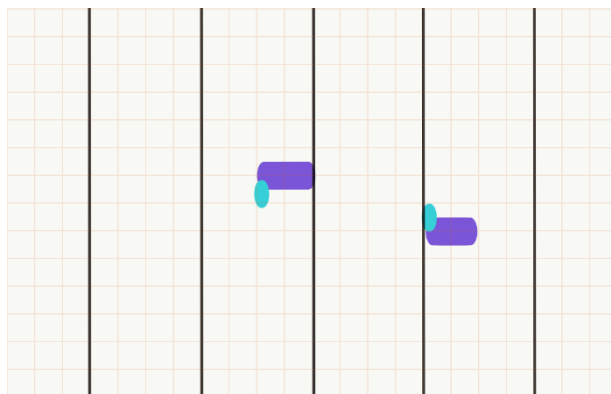


Figura 37 – Nota de embelezamento.

h) Ênfase por repetição: quando, na reexposição de um motivo ou ideia melódica, há repetição de uma nota, remetendo a duração da nota original.

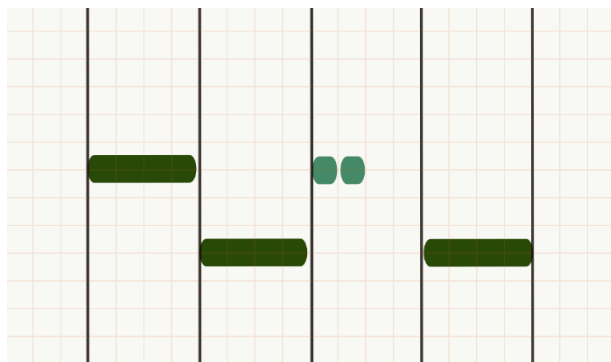


Figura 38 – Ênfase por repetição.

i) Tremolo: a rápida alternância entre duas notas.

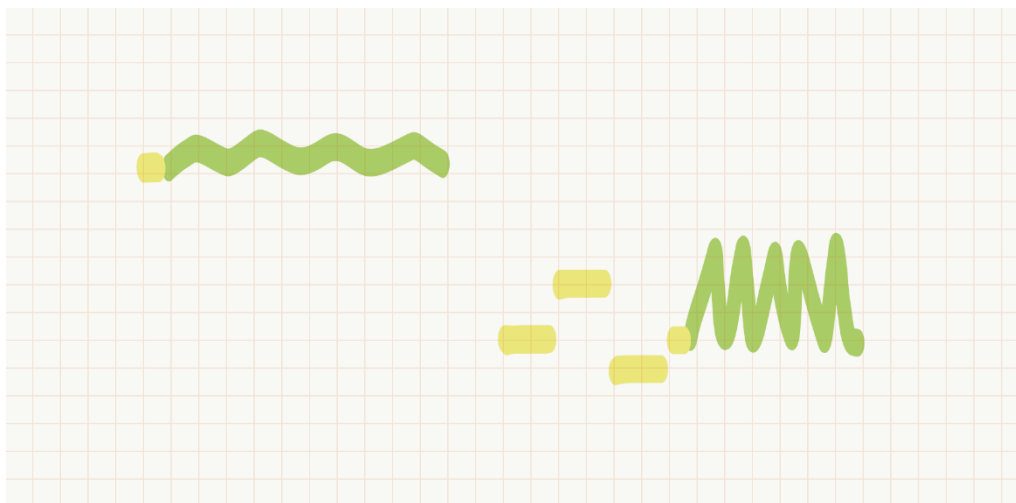


Figura 39 – Tremolo.

j) Embelezamento por notas escalares: notas encontradas em qualquer outra escala que não a cromática, levando a outra nota do acorde.

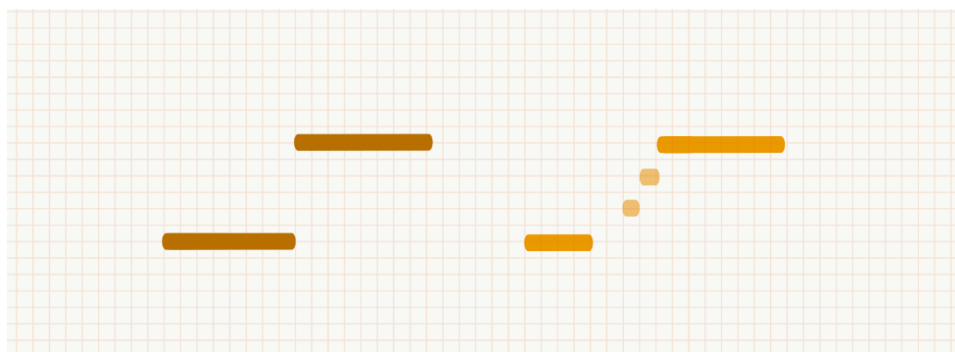


Figura 40 – Embelezamento por notas escalares.

k) Embelezamento por notas de acorde: notas delineando qualquer acorde, levando a outra nota do acorde.

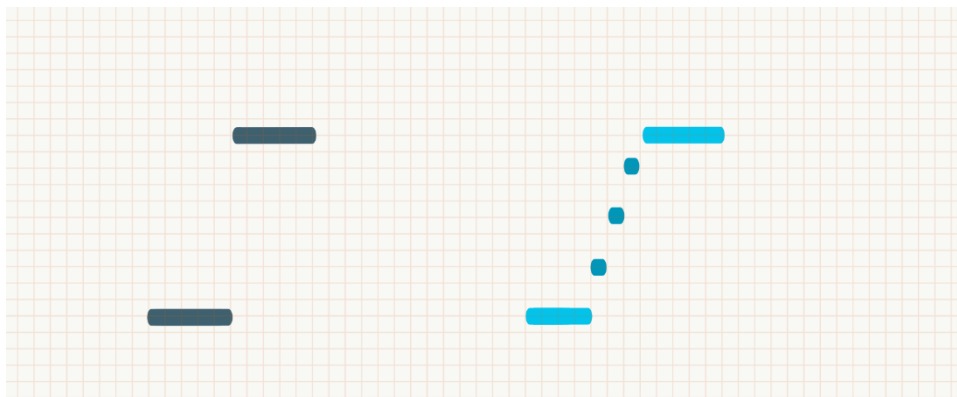


Figura 41 – Embelezamento por notas de acorde.

l) Nota livre: nota ornamental que não estabelece conexão com os acordes da situação.

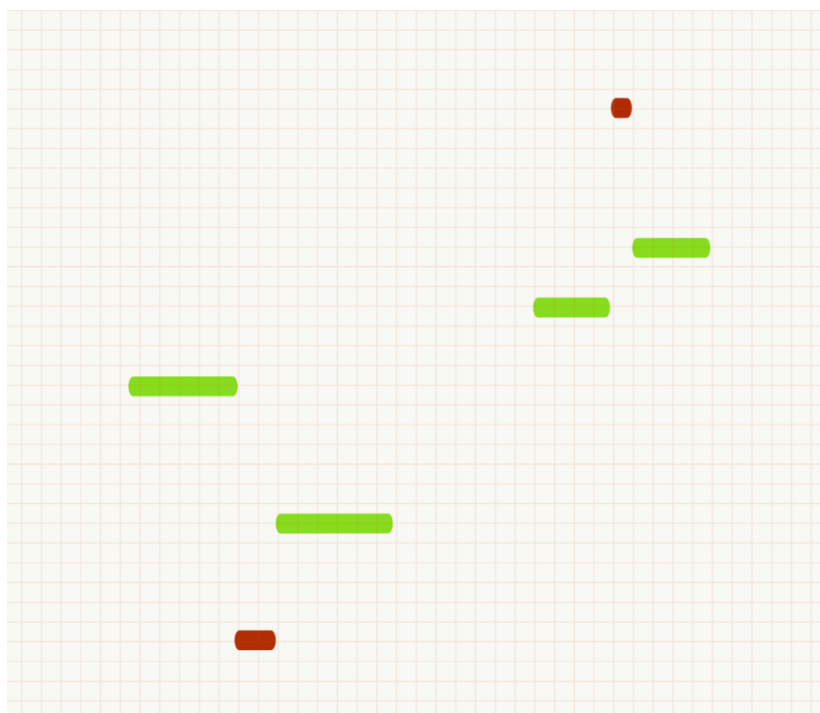


Figura 42 – Nota livre.

III.4 – Elementos de tensão e resolução

Há de se notar que, desde muito tempo atrás e em vasto repertório, a tensão e resolução cumprem papel fundamental na estruturação de uma música e sua expressão. O uso desses elementos foi desenvolvido de diversas maneiras ao longo da construção do que a gente entende por música, incorporando complexidades harmônicas, melódicas, rítmicas e interpretativas. A tensão musical pode ser entendida como excitação, intensificação. Resolução é naturalmente o alívio culminado pela tensão. O desbalanceamento inconsequente dessas duas operações pode levar à monotonia. A questão intrínseca ao funcionamento da tensão e resolução é a inerência do contraste. Mais uma vez lidamos com polos de possibilidades, que se inflexionam ao infinito. Atualmente vê-se artistas que exploram esse recurso de maneiras peculiares – rompendo com limitações e abrindo caminhos para a exploração sonora – o que lhes garante coerência e personalidade. Segundo Aebersold (1992), a tensão e resolução podem na música se manifestar em várias intenções, dentre elas:

- a) Elementos que produzem tensão: aumento de volume; melodias ascendentes; ênfase em notas de passagem (notas que não sejam do acorde/escala); registros extremos do instrumento, intervalos amplos (em especial os ascendentes); repetição; alternância de direções; articulações expressivas; evitar notas do acorde; recursos dramáticos (“largadas”, glissandos, trinados etc.); harmonia dissonante; dentre outros.
- b) Elementos que produzem resolução: decréscimo de volume; melodias descendentes; notas de duração maior; pausas; uniformidade (*legato*); ênfase em notas do acorde, silêncio; harmonia consonante; dentre outros.

Ressalta-se que, quando há por parte do músico certa definição em sua intenção sonora, qualquer desses elementos apresentados podem servir à tensão ou à resolução. Cabe ao improvisador portanto familiarizar-se com a questão e funcionamento da tensão e resolução, a fim da liberdade no momento de improvisar.

III.5 - Dinâmica

Dinâmica na música pode ser entendida como o contraste de volume. Contudo há outros elementos referentes à intensidade que influenciam na dinamização de um solo, por exemplo o nível de atividade ou não atividade do executante. Sobretudo, podemos inferir duas aplicações a esse pensamento: a dinâmica de segmento melódico e a dinâmica do solo inteiro.

a) Dinâmica de segmento:

Em um segmento melódico - ou em uma combinação deles - pode-se agregar diferentes tipos de dinâmica. Ao se ouvir um improvisador experiente, nota-se intenção e naturalidade na maneira em que este aplica a dinâmica em seus segmentos, respeitando ou reforçando a dinâmica “inerente” da curva melódica e do ritmo. Essas dinâmicas são concretizadas na forma de articulações, acentos, notas “fantasma”, pequenos *crescendos* e *diminuendos*, etc. É comum a eficiente associação das notas mais agudas com o maior nível dinâmico, porém os opostos são possíveis quando se há controle da dinâmica de segmento.

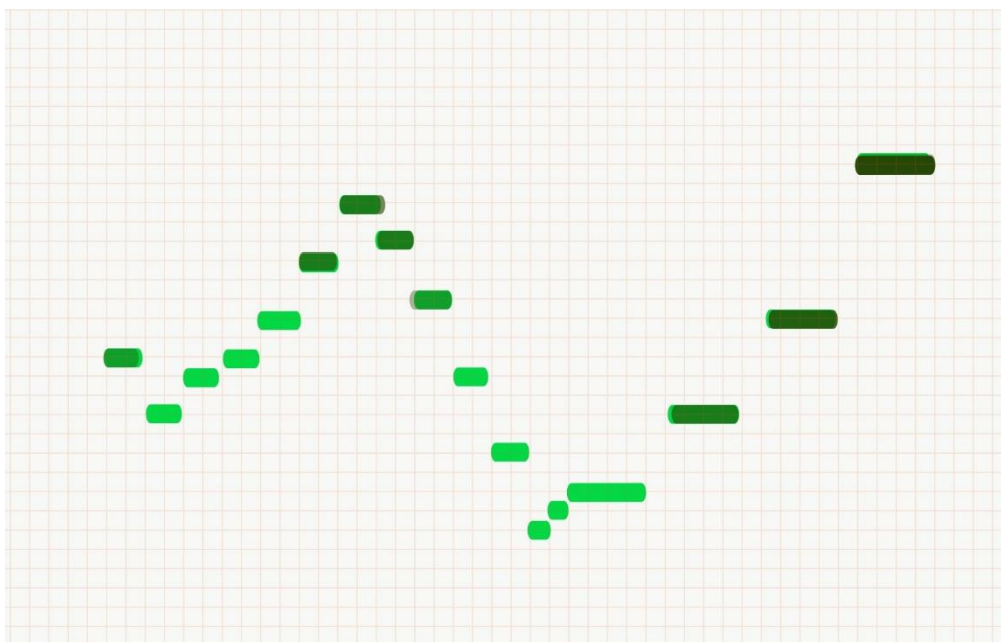
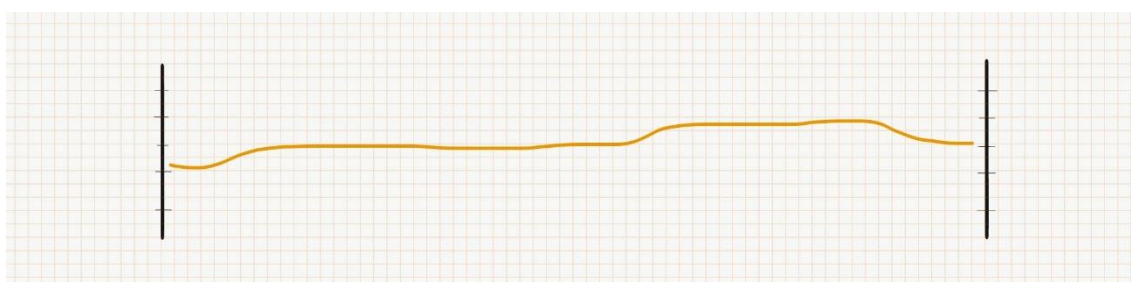
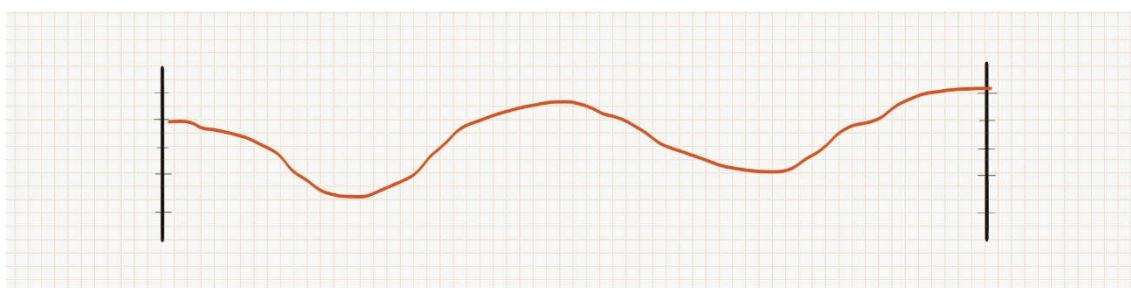
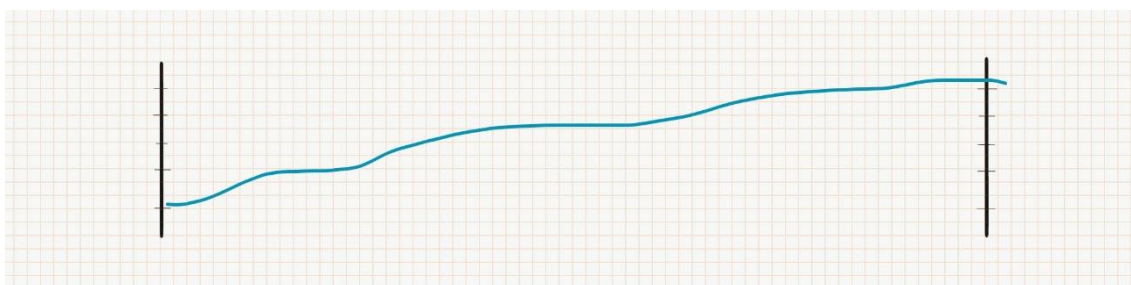
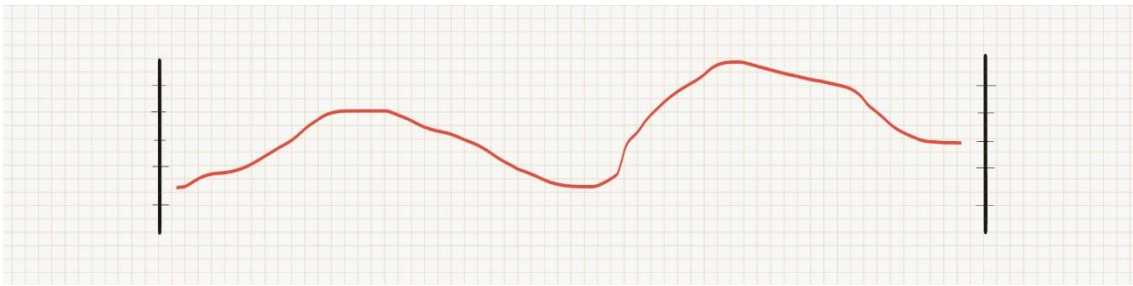
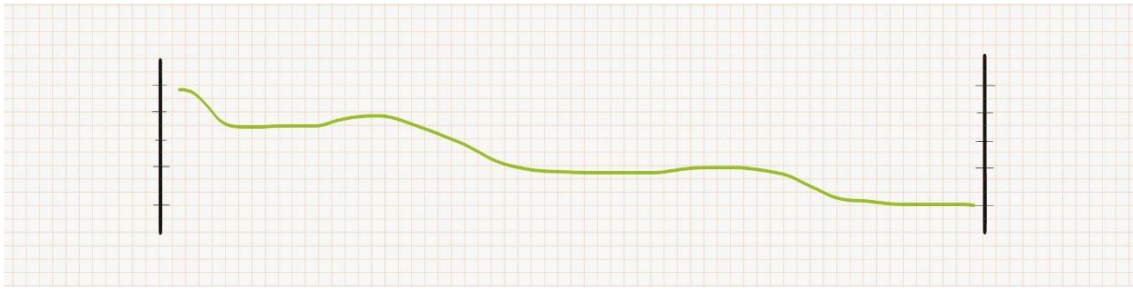


Figura 44 – Dinâmica de segmento.

b) Dinâmica de discurso musical:

Analisando-se um solo, em sua totalidade, é possível a identificação dos pontos culminantes do discurso musical e a construção para atingi-los. A dinâmica pode garantir dramatização ao solo, contanto, nem sempre é necessário o uso de grandes contrastes dinâmicos, se o interesse do solo estiver garantido por outras características do improviso. O bom uso da dinâmica em um solo se fundamenta na escolha e conexão entre os pontos de clímax.





Figuras 45 a 50 - Diferentes gráficos com relação dinâmica x discurso.

5. CONCLUSÃO

Ao perpassar por diversas características da improvisação, composição, criatividade e educação, o presente trabalho converge para as sempre atuais reflexões do ensino-aprendizagem musical. Visões complementares foram aqui reunidas para possibilitar abordagens auxiliares ao ensino de improvisação. Entende-se que a busca por novas metodologias - condicionadas pela contemporaneidade e constante transformação cultural - devem persistir em evolução, fomentando, sobretudo, o deleite humano de aprofundar-se nas infinitas possibilidades da arte e, por conseguinte, transformar-se.

Afluindo conhecimentos interdisciplinares em direção à improvisação e sua didática, pretende-se adentrar num laboratório musical de possibilidades criativas, necessário para a descoberta da personalidade artística, de vínculos sociais e constante inovação.

O atual trabalho abre precedente para sua experimentação prática em diversos contextos educacionais, podendo tornar-se referência em atividades musicais com públicos diversos – da infância à fase adulta; grupos ou indivíduo; portadores de qualquer instrumento musical; habilitados à leitura musical ou não. Torna-se possível, a partir daqui, realizar diversas pesquisas qualitativas para a observação e a análise da aplicação do método proposto em selecionados grupos de estudo, conferindo ao trabalho exposto maiores reflexões.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SLOBODA, John. "Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition. Oxford: Clarendon Press, 1988.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Da Capo Press, New York, 1980.

CROOK, Hal. *How to improvise: An approach to practice improvisation*. Advance Music, Boston, 1991.

CROOK, Hal. *Beyond time and change: A musician's guide to free jazz improvisation*. Advance Music, Boston, 2006.

ALENCAR, Eunice Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. *Criatividade: múltiplas perspectivas*. 3.ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

SILVA, Bruno Rejan. *Improvisação, contrabaixo acústico e música popular brasileira instrumental: Reflexões através da revisão de literatura*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Universidade Federal de Goiás, 2010.

SMITH, S. M.; WARD, T. B.; FINKE, R. A. *The creative cognition approach*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.

BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

RUTTEMBERG, Arie; MAITAL, Shlomo. *Cracking the creativity code: zoom in/zoom out/zoom in; Framework for creativity, fun and success*. Sage Publications, India, 2014.

SOLOMON, Larry. *Improvisation as composition... A New Music Improvisation Symposium and Festival*, University of Redlands, 1980.

SOLOMON, Larry. *Improvisation II. Perspectives of new music*. Vol 24/2, 1986.

AEBERSOLD, Jamey. Como improvisar Jazz e tocar. Edição português, Vol 1, 1992.

EVANS, Lee. *Improvise by learning how to compose*. Jazz piano method series. Edward B. Marks Music Company, 1984.

MATEIRO, Teresa; OKADA, Tâmara. A percepção dos licenciandos sobre a aprendizagem da notação musical. In: *Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, 8, Maio 22-25. *Anais...* Editado por Maurício Dottori, 471-477, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

ALDROVANDI, Leonardo; RUVIARO, Bruno. *Indeterminação e improvisação na música brasileira*. CCMA, Stanford. São Paulo, 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Investigação sobre o ambiente da livre improvisação musical: fundamentos para uma máquina de performance*. III Seminário Música Ciência e Tecnologia. ECA-USP, São Paulo, 2008.