

ALVARO AUGUSTO WALTER

APONTAMENTOS SOBRE IMPROVISAÇÃO

CONCEITOS ELEMENTARES

UBERABA

2006

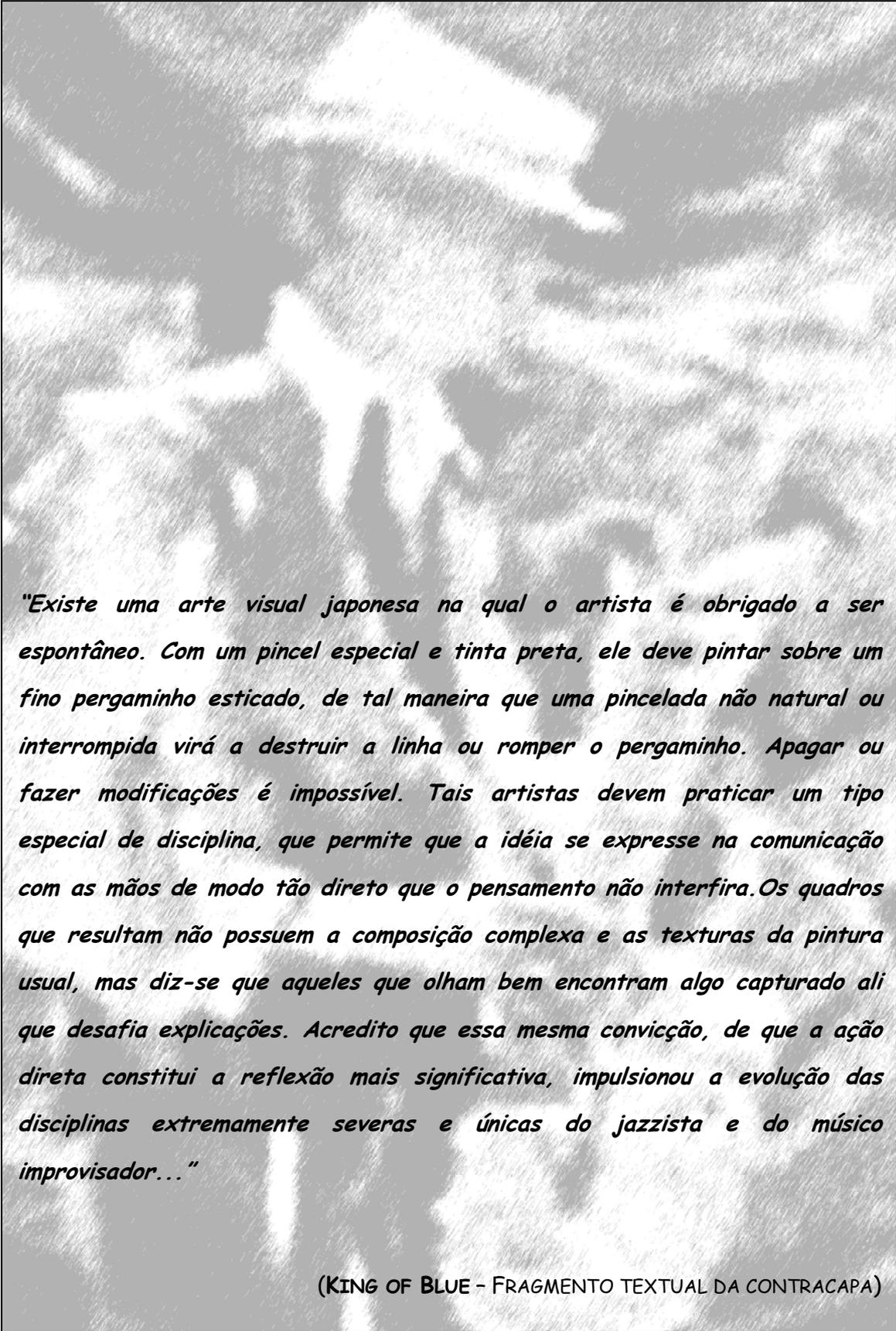
DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Walter, Alvaro Augusto.

Apontamentos sobre improvisação: conceitos elementares. Uberaba, Minas Gerais, 2006. 29p.

Bibliografia

1. Conceito de improvisação. 2. Tipos de improvisação. 3. Passos. 4. Desenvolvimento melódico da improvisação. 5. Efeitos instrumentais na improvisação. I. Título.



"Existe uma arte visual japonesa na qual o artista é obrigado a ser espontâneo. Com um pincel especial e tinta preta, ele deve pintar sobre um fino pergaminho esticado, de tal maneira que uma pincelada não natural ou interrompida virá a destruir a linha ou romper o pergaminho. Apagar ou fazer modificações é impossível. Tais artistas devem praticar um tipo especial de disciplina, que permite que a idéia se expresse na comunicação com as mãos de modo tão direto que o pensamento não interfira. Os quadros que resultam não possuem a composição complexa e as texturas da pintura usual, mas diz-se que aqueles que olham bem encontram algo capturado ali que desafia explicações. Acredito que essa mesma convicção, de que a ação direta constitui a reflexão mais significativa, impulsionou a evolução das disciplinas extremamente severas e únicas do jazzista e do músico improvisador..."

(KING OF BLUE - FRAGMENTO TEXTUAL DA CONTRACAPA)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1. CONCEITO DE IMPROVISACÃO	07
2. TIPOS DE IMPROVISACÃO	08
3. PASSOS	09
3.1. SABER OUVIR	09
3.2. CONHECER AS FERRAMENTAS	09
A. CIFRAS, ACORDES, ESCALA DE ACORDE	10
B. ESCALAS	12
B.1. MODAIS	12
B.2. PENTATÔNICA	14
B.3. BLUES	15
B.4. DIMINUTA	15
B.5. DOMINANTE	15
B.6. BEBOP	16
B.7 . OUTRAS ESCALAS.....	16
3.3. SABER PRATICAR	16
4. DESENVOLVIMENTO MELÓDICO DA IMPROVISACÃO	17
4.1. CONSTRUÇÃO DE FRASES	18
A. ELEMENTOS QUE PRODUZEM TENSÃO.....	19
B. ELEMENTOS QUE PRODUZEM RESOLUÇÃO	19
C. COMO VOCÊ VAI CONSTRUIR AS SUAS FRASES?	19
4.2. CLICHÊS	20

4.3. VARIAÇÕES RÍTMICO-MELÓDICAS	21
5.EFEITOS INSTRUMENTAIS NA IMPROVISÇÃO (INSTRUMENTOS DE SOPRO...).....	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	22
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	24
ANEXOS	25

INTRODUÇÃO

A improvisação, entendida como **composição instantânea**, jogo lúdico de sons, livre exercício da musicalidade, está associada a uma experiência musical intensa e participativa. Saber improvisar significa compreender profundamente a proposta musical do autor; ouvir "as entre linhas" das notas, escutar a intenção de cada frase, perceber o sentido de cada acorde, o significado de cada cadência. É ter intimidade com o discurso musical. Acreditamos que interpretar é recriar, recompor. Logo, ainda que o músico não tenha por objetivo ser um improvisador como CHARLIE PARKER e tantos outros, o hábito de improvisar vai abrir novas possibilidades interpretativas, construindo uma visão cada vez mais intensa e pessoal de qualquer música de seu repertório.

Improvisar é inventar e estar sujeito aos riscos de qualquer invenção - pode dar certo ou errado. Citando PAULO FREIRE:

"Quando se assume qualquer possibilidade humana de ser e fazer, você necessariamente assume um risco. [...] Fora do risco não há criação artística, científica, criação de espécie alguma. Faz parte de todo o movimento criador o risco de não ser, de distorcer-se no meio do caminho."¹

Evitar o risco é resignar-se a repetir o que já foi feito, é conformar-se com a impossibilidade de romper horizontes.

Vivenciando a música por muitos anos como instrumentista e compositor, sempre coloquei como desafio a **improvisação musical**, simplesmente porque ela oferece ao instrumentista a oportunidade de expressar a sua habilidade criativa.

Improvisando apenas intuitivamente, fui procurando opiniões de músicos improvisadores, ouvindo gravações e adquirindo métodos capazes de me direcionar no caminho de uma improvisação menos empírica.

Resolvi, então, apresentar esses apontamentos para fixar os conceitos aprendidos e transmiti-los a outros interessados na "arte da improvisação".

Uberaba, abril de 2006,

O autor.

¹ PASSETTI, Edson. **Conversação Libertária com Paulo Freire**. São Paulo: Imaginário, 1998.

1. CONCEITO DE IMPROVISAZÃO

Embora exija anos e anos de dedicação para ser posto em prática, o conceito de improvisação em si não apresenta grandes dificuldades para ser entendido. Trata-se de tecer em tempo real, no momento em que se está tocando, **variações** em torno de algo que serve de base: a linha de uma composição que serve de tema, uma seqüência de acordes ou escalas, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade.

As **variações** têm uma longa tradição na música clássica ocidental.

Grandes compositores escreveram ciclos de variações, explorando o potencial de seus temas até o limite.

Assim como as variações, a improvisação não é uma invenção moderna. BACH, por exemplo, era um improvisador de mão cheia e improvisava fugas.

Em termos práticos, **improvisar** é saber **criar** quando se executa uma peça.

A improvisação é uma **composição instantânea**. Ela exige do executante uma grande fluência, já que acontece em "tempo real", e o músico tem, a cada instante, que antecipar o momento seguinte.

Há regras que regem a improvisação. Se não fosse assim, não haveria tantos livros de técnicas de improvisação nos mercados nacional e estrangeiro.

A improvisação dá ao instrumentista uma oportunidade de expressar sua habilidade criativa; ela está diretamente relacionada com a arte de compor. Um conhecimento da teoria musical facilitará uma fluente e acurada expressão de uma habilidade criadora.

O estudo da improvisação exige, portanto, uma série de outros estudos musicais complementares como harmonia, percepção melódica e rítmica, conhecimentos estruturais básicos (classificação de intervalos, construção de frases e acordes), conhecimento de formas musicais e, é claro, domínio da técnica do instrumento. Por isso existem diversas metodologias de estudo distintas e a escolha da mais adequada pode variar de acordo com o grau de evolução do músico e de seus objetivos.

No final desses apontamentos você encontrará duas músicas de TOM JOBIM, WAVE e CHEGA DE SAUDADE, que poderão servir de base para o seu estudo. Além dos

exemplos dados, você poderá estudar novas idéias e estruturas que poderão ser transpostas para os demais temas de seu repertório.

2. TIPOS DE IMPROVISAZÃO

Alguns autores fazem abordagens dividindo a improvisação em:

- **Improvisação na melodia:** aquela em que se mantém a melodia ouvida e reconhecida à medida que algumas alterações lhe são acrescentadas. Neste caso podem ser usados os seguintes recursos: antecipação, retardo e subdivisão de notas, bem como uso de notas vizinhas, bordaduras, ornamentos, notas de passagem, efeitos sonoros como *bend*, *sub-tone*, *fall*, glissando etc (vide exemplos em anexo).
- **Improvisação usando notas de acordes:** Neste caso, podem-se tocar as notas do acorde "em arpejo ou não" e, assim, as notas sucessivas sempre se adaptarão à harmonia da composição, dando uma sensação de que melodia e harmonia estão em acordo. Com alguma experiência você poderá substituí-los, ou seja, tocar sobre um determinado acorde o arpejo de outro, obtendo uma boa variedade melódica. Porém, em qualquer aplicação de arpejos, você deve conhecê-los muito bem e ter um bom domínio técnico sobre eles (vide exemplos em anexo).
- **Improvisação usando escalas ou modos:** Neste caso, em cima de cada acorde pode-se jogar uma escala convencional, uma escala de acorde ou uma escala modal (vide em anexo exemplos de quais escalas podem ser usadas para acordes maiores, menores, diminutos etc).
- **Improvisação com a criação de frases melódicas, entrelaçadas com acordes e escalas** (vide mais adiante "desenvolvimento melódico da improvisação").

O modo de improvisar vai depender, no entanto, do conhecimento, da técnica, do gosto e da criatividade do executante.

O primeiro ponto a ser considerado é: embora o músico possa dispensar a melodia original, sua harmonização deve permanecer. Isto é, a música improvisada deve ter uma definida relação com essa harmonia.

3. PASSOS PARA IMPROVISÇÃO

3.1. SABER OUVIR

Adquira o hábito de ouvir e apreciar música todos os dias. Observe e analise os improvisadores, seus estilos, frases, padrões etc.

Trabalhe o seu ouvido. Ele já sabe ouvir música, mas precisa **discernir** o que está acontecendo. Por isso:

- ouça muitas vezes a **composição musical** sobre a qual vai improvisar;
- forme uma idéia de como ela está estruturada (suas articulações, ligaduras, fraseados, dinâmica, tensão, clímax, resolução etc);
- memorize a melodia e tente cantá-la de memória;
- ouça a harmonia em geral e fique atento para a linha do baixo;
- ouça a seção rítmica que faz o acompanhamento para ter certeza que pode seguir os compassos e pode realmente **sentir** a mudança do primeiro acorde para o segundo acorde e depois para o terceiro e assim por diante. Toda composição possui um ciclo harmônico - um conjunto de acordes que serão usados na improvisação;
- mentalize o **tempo** em que se permanece em cada acorde. Numa simples análise você perceberá que muitas dessas combinações de acordes são familiares ao seu ouvido, pois em qualquer tonalidade há acordes que aparecem praticamente em todas as progressões básicas, entre eles os chamados acordes primários (I, IV e V), e que representam o fundamento de qualquer composição. Se você tem algum conhecimento de "harmonia funcional" deve saber que a música se movimenta, varia, oscila entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (afastamento e aproximação) ou (subdominante e dominante). Todos os acordes estão relacionados com essas funções harmônicas básicas.

3.2. CONHECER AS FERRAMENTAS

A improvisação não é meramente **intuitiva**. Pressupõe, pelo menos, um conhecimento básico de música e outras ferramentas: escalas, modos, cifras, construção

de frases, clichês, facilidade para memorizar composições, domínio de seu instrumento, som, articulação, muito ouvido, imaginação, desejo de criar, ritmo e sensibilidade.

A. CIFRAS, ACORDES E ESCALA DE ACORDE

Se você não conhece o ciclo harmônico da composição sobre a qual vai improvisar, procure em primeiro lugar uma **partitura cifrada**. Os improvisadores comumente utilizam **cifras** para se conduzirem com maior segurança nas seqüências harmônica e melódica da música.

A **cifra** é o símbolo de cada acorde representada por uma letra maiúscula e um complemento. As letras maiúsculas são as primeiras sete letras do alfabeto, representando as notas lá, si, dó, ré, mi, fá, sol, respectivamente: lá = A; si = B; dó = C; ré = D; mi = E; fá = F; sol = G.

A letra da cifra designa a nota fundamental do acorde, ou seja, a nota base, a partir da qual o acorde é construído numa sucessão de terças superpostas. O complemento representa, através de números, letras e símbolos, a estrutura do acorde, indicando os intervalos característicos formados entre a nota fundamental e cada uma das notas.

Os **acordes maiores** são representados por **letra maiúscula**: Ex.: C = Dó M.

Os **acordes menores** são representados por **letra maiúscula com um (m) minúsculo** ao lado. Ex.: Cm = Dó m

Os **acordes aumentados** podem ser identificados por (+), (#), Aum ou Aug (em inglês) escritos ao lado da letra maiúscula. Ex: C+ = Dó #5; G aum = Sol #5.

Os **acordes diminutos** podem ser identificados por (o) ou dim escritos ao lado da letra maiúscula. Ex.: C^o = Dó m (b5); E dim = Mi m (b5).

Outros exemplos:

- **C7(#9)**: C quer dizer Dó maior. O número 7, o intervalo de sétima menor a partir da Fundamental Dó. E o # ao lado do 9, a nona aumentada.
- **Dm7(9)**: Ré menor com sétima e nona.

Saliente-se: Da multiplicidade de padrões de cifragem, infere-se a não-uniformidade dos sistemas de notação.

Conforme HANNELORE BUCHER,

*"todos os acordes (cifras) têm uma explicação para estarem presentes num determinado lugar. Muitas vezes, o improvisador tem o 'sentimento' de um som que 'sobe', ou um som que 'desce', ou um som que 'fecha' ou 'abre'... Enfim, são PISTAS que o ouvido dá para guiar a improvisação. Um músico dotado de **ouvido harmônico** faz uma improvisação de forma instintiva, mas se ele não tiver conhecimentos de harmonia ele não saberá o **PORQUÊ** daqueles acordes estarem naqueles lugares e como enriquecer sua improvisação." (g.n.)²*

Pelo conceito contemporâneo, o acorde e seu símbolo, a **cifra**, não só reúnem as notas que os caracterizam, chamadas notas de acorde, mas outras que o enriquecem, chamadas notas de tensão.

As notas do acorde propriamente ditas e as notas de tensão formam a **escala de acorde**. Essa escala pode incluir ainda notas de passagem que devem ser evitadas na formação vertical do acorde, no entanto podem ser usadas em caráter passageiro na linha melódica da improvisação.

Por isso, a **escala de acorde** constitui uma importante ferramenta para formar a sua linha de improviso.

Exemplo da escala de acorde em Dó M 7:

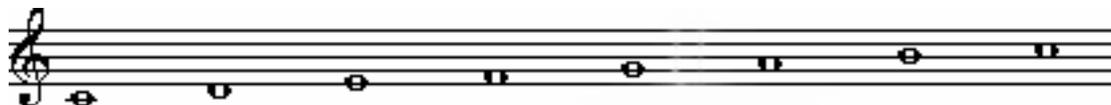


- Os números sobre as notas da escala representam os intervalos a partir da nota fundamental do acorde.
- As notas brancas representam as notas básicas do acorde.
- A nota entre parênteses não deve entrar na formação do acorde (situação vertical), mas no improviso (situação horizontal) deve ser usada de passagem, isto é, sem que se pare nela.
- "T" significa nota de tensão (dissonante).

² BUCHER, Hannelore. **Harmonia Funcional Prática**. Vitória: Gráfica AI, 2001, p. 67.

B. ESCALAS

Recomenda-se na improvisação o estudo de escalas a partir da utilização (em sua progressão) de células melódicas repetitivas. Por exemplo, na escala de Dó maior:



- Células de progressão compostas de quatro notas com extensão de uma quarta:



- Células de progressão compostas de duas notas com extensão de uma quinta:



Essas células devem variar segundo a criatividade de cada instrumentista e ser praticadas em escalas diversas para diferentes acordes em situações específicas.

Logo, é importante que o músico construa outras progressões conforme o seu gosto.

Há métodos específicos sobre esse assunto.

No "Livro do Músico", ANTONIO ADOLFO³ explora com detalhes essa matéria.

B.1. MODAIS

Na escala diatônica maior, podem-se constatar SEIS ESCALAS adicionais, conhecidas como MODOS.



Tomando-se a escala de Dó M como no exemplo acima, tocando-se de Ré a Ré (uma oitava) tem-se o modo de Ré; de Mi a Mi tem-se o modo de Mi e assim,

³ ADOLFO, Antônio. *O livro do músico*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989, passim.

sucessivamente. Todas essas escalas são diferentes entre si porque os semitons naturais ficam dispostos entre graus diferentes. Estas escalas ou modos recebem nomes gregos, a saber:

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| 1 - Modo de Dó - Iônico | 5 - Modo de Sol - Mixolídio |
| 2 - Modo de Ré - Dórico | 6 - Modo de Lá - Eólio |
| 3 - Modo de Mi - Frígio | 7 - Modo de Si - Lócrio |
| 4 - Modo de Fá - Lídio | |

É muito comum usar os **modos** para associar o conjunto (gama) de notas das escalas dos acordes.

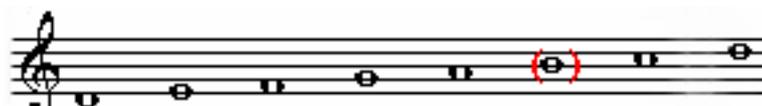
Comparando escalas e modos percebem-se muitas coincidências, embora os modos tenham intervalos característicos.

Por exemplo, como foi dito, a partir do II grau da escala de **C maior** pode-se criar o **modo dórico** construído pelas notas ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré. Observa-se a semelhança entre este modo e a escala de D menor, à exceção da sexta nota ("si") que é elevada. Igualmente pode-se criar o **modo mixolídio** construído pela notas sol, lá, si, dó, ré, mi, fá, sol. Há semelhança entre esse modo e a escala de G maior à exceção da sétima nota "fá" que é diminuída.

Escala de Ré menor:



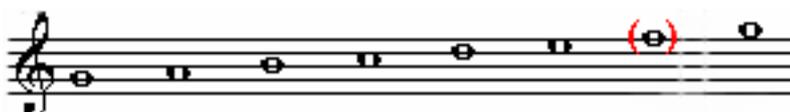
Modo Dórico:



Escala de Sol maior:



Modo Mixolídio:



Muitos improvisadores gostam de pensar na escala de D (dórico) como uma escala de C maior começando no segundo grau ou na escala de G7 (mixolídio) começando no quinto grau. Como essas escalas têm a mesma armadura de clave, essa maneira de encará-las é natural e útil.

Aprofundando-se no estudo dos **modos** você enxergará outras coincidências e possibilidades.

B.2. PENTATÔNICA

Há muito tempo essa escala vem sendo empregada na música, especialmente na construção de melodias. Foi construída a partir do círculo das quintas. É formada por cinco notas e o seu emprego no **improviso** é muito abrangente. Sua sonoridade pode acrescentar variedade à estrutura geral do improviso e pode ser usada tanto para acordes maiores como menores.

Ex.: Escala pentatônica maior de Dó: Dó, Sol, Ré, Lá, Mi.

Quando as notas são ordenadas dentro de uma oitava, formam a seqüência: Dó, Ré, Mi, Sol, Lá.

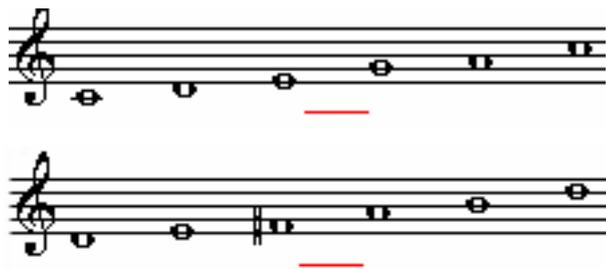
Uma regra prática para se memorizar essa escala é escrever a escala maior retirando os IV e VII graus.

Tal escala pode ser usada, no improviso, em acordes maiores e menores.

Para o uso nos acordes maiores pode-se usar a escala a partir da própria fundamental, ou segunda maior ou quinta justa (acima dela).

Nos acordes menores pode-se usar um tom abaixo, terça menor acima e quarta justa acima da fundamental do acorde.

Assim, as seguintes escalas pentatônicas podem ser utilizadas em CM7 e Am7:





Existem métodos específicos com exercícios nessa escala (vide referências bibliográficas).

B.3. BLUES

É uma escala de procedência americana de origem vocal.

É formada por seis sons que obedecem os seguintes intervalos:

$1 \frac{1}{2}$ TOM - TOM - ST - ST - $1 \frac{1}{2}$ TOM - TOM.

Escala de blues em Dó:



B.4. DIMINUTA

A fórmula intervalar da escala diminuta é (t-st) (t-st) (t-st) (t-st), ou seja, (tom-semitom) (tom-semitom)... Para sua construção tome um acorde diminuto e acrescente, antes de cada nota básica do acorde, um semitom.



B.5. DOMINANTE

Também conhecida como escala **diminuta invertida**, sua fórmula intervalar é (st-t) (st-t) (st-t) (st-t). Para sua elaboração, considere um acorde diminuto e acrescente, depois de cada nota básica do acorde, um semitom.



Na improvisação, tanto a escala diminuta como a dominante são importantes no domínio do acorde de 7ª da diminuta e 7ª da dominante.

B.6. BEBOP

Esta contém uma nota a mais nas quatro escalas mais utilizadas:

- Maior: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, **Sol#**, Lá, Si, Dó.
- Dominante: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Sib, **Si**, Dó.
- Menor: Dó, Ré, Mib, **Mi**, Fá, Sol, Lá, Si, Dó.
- Meio-diminuta: Dó, Réb, Mib, Fá, Solb, **Sol**, Láb, Sib, Dó.

A nota em destaque é a acrescentada.

B.7. OUTRAS ESCALAS

Outras escalas como a cromática, a de tons inteiros, a aumentada, e a enigmática poderão ser estudadas e utilizadas no improviso.

Obs.: O comentário acima sobre acordes, modos e escalas é sucinto. Procure aprofundar os seus conhecimentos. Há muitos livros e métodos sobre o assunto.

3.3. SABER PRATICAR

- Não fique apenas na teoria. Coloque os seus conhecimentos em prática. Arrisque!
- Se você tem uma partitura cifrada da melodia sobre a qual vai improvisar, você pode, ouvindo a composição em CD, fita cassete, vinil ou acompanhado por um teclado ou violão, começar a tocar e a arpejar de forma rudimentar, várias vezes, as notas dos acordes. Você vai, simplesmente, passear pelas notas da tonalidade. Brinque com elas num movimento ascendente, descendente ou uniforme e você vai notar que está começando a dar os primeiros passos para a improvisação.
- Da mesma maneira, use todas as notas disponíveis, oferecidas pelos acordes: escalas, modos etc. Brinque com elas na progressão harmônica da música.
- Na seqüência harmônica talvez se veja tocando apenas semibreves, entremeadas com mínimas, colcheias ou pausas. Neste ponto experimente tocar qualquer coisa que lhe

venha à mente. Corra alguns riscos! "Não existem notas erradas... mas apenas escolhas pobres"⁴. Se necessário, mude a pulsação rítmica. Uma boa articulação também melhora o seu solo; quando uma nota é articulada (com um golpe de língua nos instrumentos de sopro) ela ganha naturalmente uma ênfase fazendo com que se destaque das demais.

- Se você quiser simplificar, procure músicas ou estabeleça acompanhamentos com ciclos harmônicos simplificados: dois, três ou quatro acordes apenas. Esses grupos de acordes subsequentes podem ser extraídos de motivos harmônicos da própria música.
- Exercite bastante e mantenha os acordes, escalas e modos devidamente decorados e "embaixo do dedo", pois assim sua mente ficará livre para se concentrar no desenvolvimento melódico. Há muitos métodos e exercícios especializados em escalas, modos etc - adquira alguns.

Quando você tiver esses ingredientes básicos comece a sua **improvisação** ou o seu solo. Lembre-se de que na **improvisação pautada** (diferentemente da improvisação de jazz) a melodia principal tem uma **função base**, sobre a qual você vai criar um novo solo - uma base que tem como finalidade servir de fio condutor do seu desempenho. Em síntese, improvise mantendo o **tema** da melodia original, pois nem você e nem o ouvinte devem perder o **mapa** da música.

4. DESENVOLVIMENTO MELÓDICO DA IMPROVISÇÃO

Criar belas melodias tem sido uma meta perseguida pelos músicos de todas as épocas. Criar essas melodias espontaneamente constitui a arte do improvisador.

A improvisação em si pressupõe uma seqüência lógica de eventos:

- 1) apresentação do tema (motivo);
- 2) desenvolvimento do tema (tensão, clímax, mais tensão, mais clímax etc);
- 3) clímax final;
- 4) resolução final (alívio da tensão).

⁴ AEBERSOLD, JAMEY. **Como improvisar jazz**. Trad. Gil Reyes. 6. ed. New Albany, EUA: Jamey Aebersold, 1992, p. 06.

Tema é uma melodia bem definida com conteúdo musical significativa (consistente).

Inicialmente, o improvisador sola por inteiro a melodia sobre a qual vai improvisar (apresentação do tema).

O desenvolvimento do tema (tensão, clímax, resolução) está ligado à produção de frases e períodos musicais.

4.1. CONSTRUÇÃO DE FRASES

Considerando que uma improvisação não pode ser puramente mecânica (cartesiana), um dos pontos a ser observado é a construção de frases. Quanto melhor a combinação entre frases construídas, mais instigante será a improvisação.

Frase é uma unidade musical com sentido de conclusão. Sua extensão abrange geralmente de 4 a 8 compassos. A seqüência de frases forma os períodos e conseqüentemente a nova melodia que deve ter um ponto mais grave (ponto culminante inferior) e um ponto mais agudo (ponto culminante superior) sendo este freqüentemente no final da melodia.

Frases e melodias devem ter um traço comum que deve exercer um apelo tanto sobre o ouvinte como sobre o músico; este traço é a correta utilização da **tensão** e **resolução**.

Improvisadores mais amadurecidos podem construir melodias com seções de tensão e resolução ao longo de toda a sua extensão, a fim de atingir um resultado como o ilustrado adiante:



A. ELEMENTOS QUE PRODUZEM TENSÃO

Eis alguns elementos que produzem tensão:

- aumento de volume;
- melodias ascendentes;
- notas de menor duração (colcheias, semicolcheias, fusas, semifusas);
- ênfase em notas de passagem (notas que não sejam do acorde ou da escala);
- registros extremos do instrumento;
- intervalos amplos, em especial, os ascendentes;
- repetição;
- alternância de direções;
- articulações expressivas;
- recursos dramáticos (largadas, glissandos, trinados etc.);
- harmonia dissonante.

B. ELEMENTOS QUE PRODUZEM RESOLUÇÃO

Agora, demonstram-se elementos que produzem resolução (alívio):

- decréscimo de volume;
- melodias descendentes;
- notas de duração maior (semínimas, mínimas e semibreves);
- pausas;
- uniformidade;
- ênfase em notas do acorde;
- silêncio;
- harmonia consonante.

C. COMO VOCÊ VAI CONSTRUIR AS SUAS FRASES?

- Vai começar na altura média, aguda ou grave de seu instrumento?
- Vai usar anacruse?
- Vai começar com notas longas, moderadas ou rápidas?

- Com que nota da escala pretende começar? As notas do acorde (1, 3 e 5) são boas para iniciar uma frase.
- Depois que começou você pretende subir, descer ou ficar na mesma altura?
- Depois que iniciou uma frase, por quanto tempo está preparado para manter sua continuidade, suas idéias?
- Por conseguinte, deixe sua mente guiar a escolha de notas, fraseados, articulações...
- Não se limite a começar cada frase do grave seguindo para o agudo (movimento ascendente). Utilize também o movimento descendente e use linhas melódicas que combinem os dois movimentos.
- Evite limitar suas idéias a registros mais confortáveis (médio, por exemplo) de seu instrumento. Esteja preparado para usar as notas de extremidade (graves, agudas e até super-agudas).
- Varie sua dinâmica. A falta de contraste de dinâmica tem um efeito monótono sobre o ouvinte e o solista.
- Na sua improvisação é muito importante colocar as notas do acorde nos tempos fortes do compasso. Tenha sempre em mente as notas do acorde de cada escala (graus 1, 3, 5 e 7). Utilize-as como bússolas do solo.
- Tente fazer com que as frases musicais que você toca tenham um senso de direção (tensão, clímax e resolução). Cada frase faz parte de uma idéia musical mais ampla. Se você não consegue pensar no que deve vir em seguida, recorra ao silêncio - (afinal a música é uma combinação de sons e silêncio).
- Use sempre a sua **imaginação**. Ela é mais importante do que o seu conhecimento.

4.2. CLICHÊS

Quando estamos improvisando, podem existir momentos intermediários nas frases elaboradas. São momentos de descanso mental e é aí que caem bem os clichês: pequenas frases já prontas e estudadas, que podem ser utilizadas com finalidade de respiração entre uma frase e outra.

Um orador também usa clichês. Clichês são geralmente frases bem construídas que tiramos do "baú" para esses momentos. Porém o uso de clichês deve ser dosado, pois o excesso deles torna pobre e automática a improvisação. Podemos e devemos criar os nossos próprios clichês, pois aí a nossa improvisação terá estilo próprio.

4.3 VARIAÇÕES RÍTMICO-MELÓDICAS

Um dos elementos mais importantes no fraseado melódico é a disposição das notas em relação à pulsação básica. Reconhecem-se três localizações de notas, cada qual diferentemente relacionada com a pulsação básica:

- antes do tempo (antecipando);
- no tempo (justo);
- depois do tempo (atrasando).

Tocar antes do tempo não significa correr. Significa apenas que o solista antecipa constantemente a pulsação básica, mas sem correr. Implica em excitação, urgência e movimento para frente.

Tocar no tempo significa frasear suas notas de modo que coincidam exatamente com os tempos da seção rítmica. Cria uma sensação de tempo mais sólido, mais seguro.

Tocar depois do tempo é quando o fraseado tende a "puxar" a pulsação básica dando a impressão de atrasar. Pode passar um clima de preguiça ou de desaceleração.

Nas variações rítmico-melódicas você pode adicionar ou suprimir notas.

O fundamental é ouvir a seção rítmica e saber conectar o fluxo de suas notas.

5. EFEITOS INSTRUMENTAIS NA IMPROVISÇÃO (INSTRUMENTOS DE SOPRO...)

Os efeitos abaixo acrescentam à improvisação mais um elemento de expressividade:

- **Bend:** é a "bemolização" da nota. Significa movê-la normalmente para baixo, usualmente menos do que meio tom, ou seja, entortar, envergar ou dobrar a nota, relaxando suavemente a coluna de ar.
- **Sub-tone:** é um efeito próprio para o saxofone. Possui sempre um caráter pianíssimo, com uma sonoridade aveludada, gerando um timbre muito especial, onde se pode escutar um pouco de ar, soando junto com as notas.
- É obtido por meio de um ligeiro relaxamento e soltura da embocadura, mantendo um pouco de ar nas bochechas e nas cavidades bucais.
- **Fall:** Consiste em mover a nota para baixo, até uma nota sem definição de afinação; é a queda da nota. Curtos ou longos, os fall podem ser conseguidos com uma queda brusca da pressão da coluna de ar.
- **Glissando:** é um ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais. É como *fall*, só que ele pode mover-se também para cima. Um efeito sob medida para os trombones. Há duas maneiras de produzi-lo: a primeira é usualmente produzida fazendo soar as notas da escala diatônica, começando com um intervalo de terça, quarta, quinta abaixo da nota escrita. A segunda maneira é começar várias notas abaixo até a nota principal usando uma arbitrária cromatização de notas.
- **Meia válvula:** trata-se de um efeito no qual a afinação da nota é produzida de uma maneira indefinida. Pode ser um efeito surpresa quando bem utilizado. É bastante funcional em passagens lentas e baladas. Um outro efeito muito interessante é tocar e cantar uma nota ao mesmo tempo, produzindo um timbre diferente, algo meio humorístico.

Existem outros efeitos como: *Shake*, notas pedais, *trill*, *clusters*, tremolo, *hammering*, *chords* etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procure transformar parcelas fragmentadas de saber em conhecimento aplicável: teoria e prática são indissociáveis!

Esses apontamentos pretendem apenas instigar-lhe a compreensão dos primeiros passos da improvisação.

Demonstrando o conhecimento apreendido, transformará seu ouvinte em co-autor: eis a cumplicidade dos agentes da linguagem musical!

Se você estiver interessado e deseja aprofundar-se em **improvisação**, adquira livros e métodos (veja as derradeiras referências bibliográficas). Seja perseverante e exercite muito.

"Nesta vida somos eternos aprendizes": esta a dedicatória colocada em meu CD "Aprendiz de Joãozinho" sempre que o oferto a alguém. O meu contato com grandes instrumentistas sempre me fez constatar essa verdade. Não existe nenhum gênio... é preciso estudar e aprender todos os dias!

Tenha sempre em mente: exercícios são apenas um meio para um determinado fim. A prática de exercícios, padrões, *licks*, escalas e acordes deve levar a uma criatividade mais expressiva. Alguns instrumentistas memorizam padrões, um atrás do outro, *licks* e mais *licks*, e, muitas vezes, acabam soando como uma máquina bem lubrificada.

Não se transforme em uma máquina atlética. Alcance um nível no qual sua intuição musical se expresse conscientemente no instrumento.

"Música é simplicidade". Improvise com simplicidade!

Aprenda as regras e depois, se você for arrojado, procure rompê-las. Certifique-se de aprendê-las direito, pois, assistindo-o rompê-las, interlocutores desavisados pensarão que nunca lhes atribuiu existência.

A improvisação é um proceder irrestrito: contempla a todos. Não é atributo de privilegiados. É algo que se constrói. É uma maneira natural de fazer música. É uma técnica esquecida que, pensada, faz-nos constatar como não éramos suficientemente bons para iniciá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLFO, Antônio. **O livro do músico**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

AEBERSOLD, JAMEY. **Como improvisar jazz**. Trad. Gil Reyes. 6. ed. New Albany, EUA: Jamey Aebersold, 1992.

BUCHER, Hannelore. **Harmonia Funcional Prática**. Vitória: Gráfica AI, 2001.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

GUEST, Ian. **Arranjo**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

KOELLREUTTER, H. J. **Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas**. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

RICKER, Ramon. **Pentatonic scales for jazz improvisations**. Lebanon/Indiana: Studio P/R, 1975.

IMPROVISAÇÃO PRÓXIMA DE MELODIA

EXEMPLOS

MELODIA BASE



ANTECIPAÇÃO



RETARDO



SUBDIVISÃO



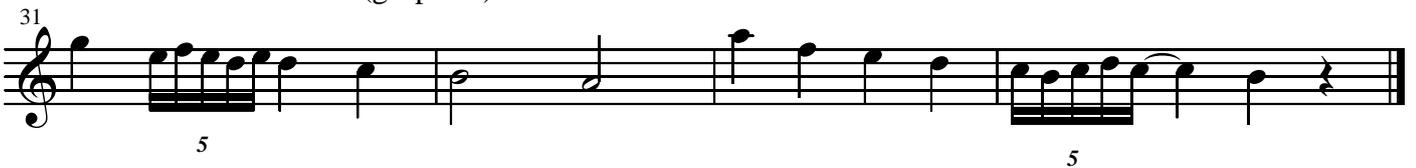
NOTAS VIZINHAS



BORDADURA



ORNAMENTOS (grupos)



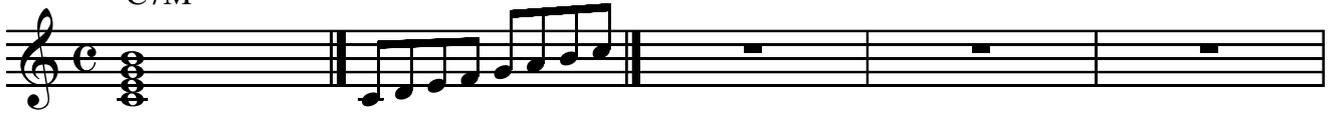
IMPROVISACÃO USANDO ESCALAS

ESCALAS PARA ACORDES (Exemplos em C e Am)

ACORDE C7M ou C6:

C7M

Usar o DOM ou o modo IÔNICO



C7M

ou

C6

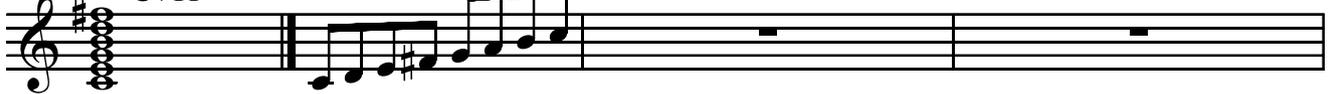
Usar a PENTATÔNICA MAIOR, iniciadas na 1ª, 5ª e 2ª



Se o acorde C7M for acrescido de (+11) deve-se usar o modo lídio (escala maior c/ IV grau elevado):

11

C+11



Obs. A quarta é aumentada

ACORDE m7:

15

Am7

Os que funcionam como IIm usam o modo DÓRICO



No dórico o VI grau é elevado

Outras opções são:

19

Am7

menor harmônica

menor melódica

ou blues



24

Am7

PENTATÔNICA MENOR a partir da 1ª e 5ª



PENTATÔNICA MAIOR PODE SER USADA COM ACORDES MENORES

A PARTIR DA 3ª, 7ª e 4ª

29 Am7

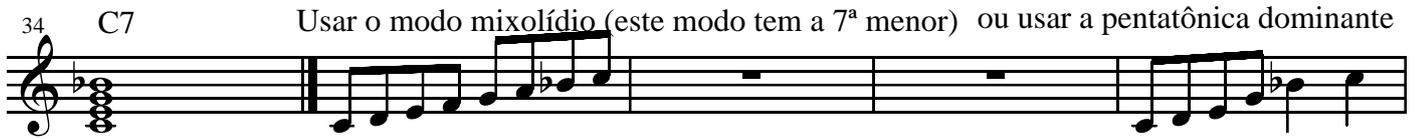


3ª 7ª 4ª

Detailed description: This musical staff shows the Am7 chord (A minor 7th) and a pentatonic scale starting on A. The scale notes are A, C, D, E, G. The 3rd, 7th, and 4th degrees of the scale are specifically labeled as 3ª, 7ª, and 4ª respectively.

ACORDE DOMINANTE 7:

34 C7 Usar o modo mixolídio (este modo tem a 7ª menor) ou usar a pentatônica dominante



Detailed description: This musical staff shows the C7 chord (C dominant 7th) and a mixolydian scale starting on C. The scale notes are C, D, E, F, G, Bb. The text suggests using the mixolydian mode (which has a minor 7th) or the dominant pentatonic scale.

ACORDE DIMINUTO:

39 A° usar a escala diminuta



Detailed description: This musical staff shows the A° chord (A diminished) and a diminished scale starting on A. The scale notes are A, Bb, C, D, Eb, F.

ACORDE DOMINANTE COM #5 ou b5:

44 C7 (#5) C7 (b5) Usar a escala de tons inteiros



Detailed description: This musical staff shows the C7(#5) and C7(b5) chords and a whole tone scale starting on C. The scale notes are C, D, E, F, G, A.

Obs.: Outras escalas podem ser usadas conforme as notas de tensão apareçam no acorde. Porém, mesmo quando estas notas especiais não são pedidas pela cifra, pode-se usar escala que contenha notas alteradas do acorde para acrescentar maior interesse e diversificar a improvisação.

CHEGA DE SAUDADE

TOM JOBIM

Melodia

TIPOS DE IMPROVISAÇÃO

I

II

III

IV

Acordes

Improvisação com notas dos acordes

Improvisação com frases e escalas

I

II

III

IV

9

I

II

III

IV

17

I

II

III

IV

25

WAVE

TIPOS DE IMPROVISAZÃO

TOM JOBIM

Melodia:

I

II

III

IV

V

VI

Acordes: E^{Maj7} C⁷ B^{min7} E⁷ A^{Maj7}

Improviso próximo da melodia:

Improviso usando notas dos acordes:

Improviso usando escalas:

Improviso com construção de frases:

7

I

II

III

IV

V

VI

D⁷ G^{#7} C^{#7} F^{#7} C^{#7} B⁷ E^{min7}