

IMPROVISAÇÃO

Práticas criativas para a composição melódica
na música popular

Turi Collura

Volume I

Nº Cat: 392-M



Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio

www.vitale.com.br

Rua França Pinto, 42 Vila Mariana São Paulo SP
CEP: 04016-000 Tel: 11 5081-9499 Fax: 11 5574-7388

© Copyright 2008 by Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com. - São Paulo - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países. *All rights reserved.*

**CIP - BRASIL CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

C675i
v.1

Collura, Turi, 1970-
Improvisação, volume I : práticas criativas para a composição melódica na
música popular / Turi Collura. - São Paulo : Irmãos Vitale, 2008.
124p.
Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7407-233-3

1. Improvisação (Música). 2. Música - Instrução e ensino. I. Título.
08-1847.

CDD: 781

CDU: 78.01

13.05.08

14.05.08

2006592

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a autorização do Editor.

Direção de produção: Neusinha Escorel

Coordenação editorial: Flávio Carrara De Capua; Denise Borges

Capa: Patrícia Tebet

Diagramação: Turi Collura

Revisão ortográfica: Thiago Costa Veríssimo, Neusinha Escorel e Marcos Roque

Projeto gráfico: Turi Collura, Neusinha Escorel

Formatação: Marcia Fialho

Músicos do CD: Marco Antônio Grijó (samples de bateria); Ricardo Mendes
(violão e guitarra); Jovaldo Guimarães e Weber Pereira Marely (sax); José Benedito
(flauta); Turi Collura (teclados); computadores Macintosh (o restante)

Técnicos de gravação do CD: Ricardo Mendes (Casa da Floresta).

Mixagem e masterização do CD: Felipe Gama

Produção executiva: Fernando Vitale

Colabore com a produção científica e cultural.
Não fotocopie livros.

www.turicollura.com

Impresso no Brasil

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos mestres, entre eles: Maharaji, Bill Evans, Keith Jarrett, John Coltrane, Herbie Hancock, Tom Jobim, Mc Coy Tyner, Chico Buarque, Mick Goodrick, Joe Lovano, Dave Liebman, Charles Banacos, Pat Metheny, Lyle Mais, John A. Sloboda, Franco D'Andrea, Giovanni Tommaso, Franco Cerri, Sante Palumbo, Fabio Jegher, Roberto Pronzato, Maurizio Franco, Tomaso Lama. Este livro não existiria sem a contribuição, direta ou indireta, de cada um deles.

Agradecimento especial aos meus pais e às pessoas que contribuíram diretamente para a realização deste trabalho: Neusinha Escorel; Chico Buarque; Marola Edições, na pessoa de Marilda Ferreira; Jeff Gardner; Marco Antônio Grijó; Felipe Gama; Fábio Calazans; Giancarlo Collura; Fabiano Araújo Costa; Wanderson Lopes; Thiago Costa Veríssimo; Fernando Novaes Duarte; Rodolfo Simor; Edivam Freitas; Ada Collura; Jeferson Mesquita; Neuracy Arruda Escorel; Marcelo Madureira; José Carlos de Oliveira e Marco António de Sousa, da Freenote, e sua equipe (Vinicius, Danillo, Sonia Regina, Liliam, Joselito, Alex, Neuza); Marco Zanotelli e Tiago Padim, da Laser Discos; Helinho Oliveira; Andréa e Mark Langevin.

Este livro é dedicado a Neusinha, companheira deste caminho pelo mundo.

*Para alcançar algo que até hoje não conseguimos,
talvez seja importante fazer algo que até hoje
não fizemos.*

Maharaji

- Esta obra apresenta várias e interessantes técnicas de fraseologia melódica; é de grande valor didático para quem é iniciante e também para quem quer se aprofundar no estudo da improvisação. É, também, um ótimo ponto de partida para o músico erudito que queira desenvolver a arte da improvisação. É significativa a comparação – e ligação – dos dois sistemas rítmicos: norte-americano (blues e jazz) e brasileiro. Com certeza esta obra vai ajudar muitas pessoas na busca do próprio caminho criativo. Sucesso!

(Jeff Gardner, pianista norte-americano e autor de livros)

- Um dos métodos mais interessantes que foram lançados recentemente no Brasil
(André Martins, guitarrista e colaborador na revista *Cover Guitarra*)

- Sempre me chamou atenção o fato de existirem tantos métodos de harmonia (compreensão e criação) e praticamente nenhum que tratasse da melodia. Bem-vindo ao método do Turi, ele está no caminho certo. Esse pode surgir como um enfoque diferenciado e definitivo para a maioria dos estudantes de música.

(Sérgio Benevenuto, músico, professor e produtor musical)

- Caro prof. Turi Collura:

Parablenzo-o pela recente publicação do seu volume I de *Improvisação*, que vem enriquecer o conjunto de materiais de apoio à atividade docente na área de música e contribuir para o permanente aperfeiçoamento de músicos, e para a formação daqueles que ainda não pensam na música como profissão. No momento em que as práticas mais afeitas ao "mundo da música popular" ganham lugar nas instituições acadêmicas, a publicação do seu trabalho sobre a composição melódica na música popular cumpre um papel fundamental.

(Regina Marcia Simão Santos, Programa de Pós-graduação em Música [Mestrado e Doutorado]
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

- Esta obra apresenta, de forma didática e sistemática, etapas de trabalho para (re)conquistar a fluência na improvisação musical e nos lembra, a cada passo, que não se trata – felizmente – de uma mágica ou de um "dom" inato, mas de uma habilidade que pode ser desenvolvida a partir de uma orientação adequada e, sempre, de intenso contato com o repertório musical.

(Mônica Vermes, professora doutora da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES)

- Turi Collura nos apresenta um texto com uma abordagem apaixonada e, ao mesmo tempo, absolutamente preocupado com o aspecto didático do ensino da composição melódica. Existe algo que impressiona neste livro: a riqueza de enfoques. Cuidadosamente desmembrados, formam unidades que geram muito interesse tanto para o principiante, quanto para os mais experientes. Turi cerca o leitor com exemplos aplicados a estilos variados, análises esclarecedoras e sugestões sobre como praticar a improvisação com cada técnica abordada.

(Fabiano Araújo, pianista e compositor)

PREFÁCIO

Ler esta obra de Turi Collura, sobre improvisação, é como estar ao lado deste italiano-brasileiro e sentir sua personalidade criativa, alegre, vibrante, generosa, sempre didática.

Aqui, o leitor encontrará uma clara oportunidade de exercitar, na sua prática musical e em tempo real, as funções do intérprete e do compositor. Se a prática da improvisação está, hoje, mais identificada com o músico popular, especialmente aquele que lida com o jazz e suas interfaces (como em diversos estilos da música instrumental brasileira), este livro mostra um caminho que poderá também ser trilhado pelo músico não familiarizado com a improvisação.

Na metodologia que vem desenvolvendo há bastante tempo, Turi reuniu estratégias com as quais o músico erudito, ao mesmo tempo fascinado e atemorizado com a prática da improvisação, irá se identificar. Se a realização da linha do baixo evoca o baixo cifrado do barroco, a improvisação temática, proposta aqui pelo autor, encontra ecos no desenvolvimento motivico clássico de Haydn e Beethoven.

Por outro lado, as dimensões vertical e horizontal da improvisação, fundamentais para o desenvolvimento do pensamento melódico e harmônico (do canto, dos instrumentos harmônicos, dos instrumentos inarmônicos), são tratadas ainda de maneira a gerar coerência no discurso musical.

Turi também não se esquece de que as mais eficientes abordagens pedagógicas da música popular combinam as tradições escrita (o texto) e auditiva (o som). Assim, não corremos aqui o perigo do que Nicholas Cook chama de "distinção binária entre o literato e o auditivo-oral".

As dezenas de exercícios e exemplos musicais, criados especialmente por Turi, são acompanhadas de gravações que antecipam o ambiente que o músico encontrará fora de sua sala de estudo.

Como nos lembra no folheto de *Interferências*, seu lindo disco de estréia em terras brasileiras, Turi Collura fotografa, musicalmente, interferências diversas que fazem deste planeta uma festa para todos os músicos e músicas. Este livro aponta caminhos que facilitam a trilha para se chegar a um dos grandes êxtases da festa de fazer música: a improvisação.

Fausto Borém

Professor da Escola de Música da UFMG
Pesquisador em música do CNPq
Editor-fundador da revista *Per Musi*

ÍNDICE DAS FAIXAS DO CD

Faixas	Descrição	Pág.
1	___ Introdução	
2	___ Música "Afinando": tema (2-1) e variações (2-2)	25-26
3	___ Música "Afinando": base (Estrutura harmônica nº 2)	23-42-43-46
4	___ Exercício nº 1	27
5	___ Exercício nº 2	28
6	___ Exercício nº 3	28
7	___ Exercício nº 4	29
8	___ Exercício nº 5	29
9	___ Exercício nº 6	30
10	___ Exercício nº 7	31
11	___ Exercício nº 8	32
12	___ Exercício nº 9	32
13	___ Base para exercício nº 10	33
14	___ Exercício nº 11	33
15	___ Base para exercício nº 12	34
16	___ Exemplos 11 (16-1) e 12 (16-2)	35
17	___ Exemplo 14	37
18	___ Exemplo 15	38
19	___ Exercício nº 15 (19-1) e exemplo 17 (19-2)	45-46
20	___ Base para exercício nº 17 (Estrutura harmônica nº 1)	46
21	___ Base para exercício nº 18, ex. 37 e 58 (Estr. harm. nº 3)	46-61-78
22	___ Exercício nº 19	56
23	___ Base para exercícios nºs 20-23-24-27	57-60-63
24	___ Base para exercício nº 21	58
25	___ Exercício nº 22	59
26	___ Base para exercício nºs 25 e 29	61-65
27	___ Base para exercícios nºs 26-28-30-33	62-64-66-68
28	___ Exemplos 41 e 49	69
29	___ Exemplo 47	71
30	___ Música "Picasso"	75
31	___ Exemplo 55	77
32	___ Exemplo 59	79
33	___ Exemplo 65	84
34	___ Exemplo 69	85
35	___ Exemplo 71	86
36	___ Base para exercícios nºs 37-45-49-54-55-59-74-75-76	88-91-92-93-94-96-103-105
37	___ Base para exercícios nºs 38-46-50-63	89-91-93-97
38	___ Base para exercícios nºs 39-47-51-56-61-67	89-92-93-94-96-98
39	___ Base para exercícios nºs 40-48-52-57-65-68	89-92-93-94-98-99
40	___ Base para exercício nº 41	90
41	___ Base para exercício nº 42	90
42	___ Base para exercício nº 43	90
43	___ Base para exercícios nºs 44-72	91-103
44	___ Base para exercícios nºs 53-58-69	93-95-99
45	___ Base para exercício nº 60	96
46	___ Exercício nº 62	97
47	___ Exercício nº 64	97
48	___ Exercício nº 66	98
49	___ Base para exercício nº 71	102
50	___ Exercício nº 73	103
51	___ Música "Chorinho para Hermeto"	100
52	___ Música "Coisas para dizer"	104
53	___ Base para exercício nº 79	106
54	___ Padrões baseados nas escalas penta-menor e penta blues	113
55	___ Exemplo 89 Padrão estático	114
56	___ Exemplo 90 Padrão dinâmico	114
57	___ Padrões blues com b_3 e 3	115
58	___ Padrões blues com 2° e 6° graus	116
59	___ Exemplo 96: Improviso <i>be-bop</i>	118
60	___ Música: "Blues para John"	119

SUMÁRIO

Sobre a obra	10
Sugestões de como estudar este livro	11
Estudar a improvisação	12
Capítulo 1. Preliminares	
1. Cifras, notação e construção de tríades e tétrades	15
2. Notas acidentais e suas tipologias	19
3. Estudo de escalas e exercícios	20
4. Estruturas harmônicas para fins didáticos	22
Capítulo 2. Introdução à improvisação temática e à improvisação vertical	
1. Improvisação temática	25
2. Improvisação vertical: o foco nas notas dos acordes	27
3. Elementos rítmicos	40
Capítulo 3. Forma musical	
1. Antecedente e conseqüente melódico	48
2. Formas estruturais na música popular	53
Capítulo 4. Abordagem diatônico-cromática: tensão e resolução melódica	
1. Notas "T" e "R" na melodia	55
2. Análise melódica	72
3. Células rítmico-melódicas	73
Capítulo 5. Aplicação da abordagem vertical em diversos contextos estilístico-musicais	
1. Princípios de construção de linhas de <i>walking bass</i>	76
2. A execução da notação <i>swing</i>	79
3. Sobre a improvisação jazzística	81
4. Sobre a improvisação no choro	83
Capítulo 6. Ciclos melódicos	
1. O círculo das quintas como ferramenta de estudo	87
2. Considerações sobre a resolução melódica das tensões	95
3. "Chorinho para Hermeto": uma análise melódica	100
4. Tensões de 9ª no acorde de dominante e suas resoluções	102
5. Outras tensões no acorde de dominante e suas resoluções	105
6. Notas de tensão e resolução dentro e fora da pulsação rítmica	107
7. Concepções rítmicas da tradição europeia e da tradição africana	107
8. Variações de acentos e figuras rítmicas	108
Capítulo 7. O blues e suas formas principais	
1. Introdução	111
2. Escalas típicas da linguagem blues e padrões	112
3. O blues no estilo <i>be-bop</i>	118
Reflexões sobre a aprendizagem e a prática da improvisação	120
Avaliação de aprendizagem para conclusão do Volume 1	122
Referências bibliográficas relativas aos assuntos deste volume	123

SOBRE A OBRA

Tenho o enorme prazer de apresentar o primeiro de dois volumes dedicados à improvisação. Esta obra é o resultado de três atividades que há anos fazem parte do meu cotidiano: a pesquisa sobre o fenômeno da improvisação na sua forma mais ampla possível, a prática da improvisação como músico e o ensino dessa disciplina como professor. Aprendi (e aprendo) muitas coisas com os meus alunos, aos quais ofereço ajuda no caminho que eles querem percorrer. Assim, as aulas não-padronizadas e sob medida (algo que poderíamos dizer, de certa forma, “improvisado”) sempre apresentam contínuos desafios e, com eles, novas e preciosas descobertas sobre a maneira de tratar os assuntos.

Os dois volumes oferecem uma metodologia prática para o estudo da arte da improvisação, entendida como composição melódica extemporânea. O objetivo é ensinar a criar e desenvolver linhas melódicas, mostrando técnicas e caminhos para o estímulo da musicalidade.

A partir disto, desenvolvi algo que explicasse como fazer, como combinar as notas para que elas se transformem em frases musicais. As clássicas perguntas, tais como: “Por onde começar para improvisar?”, “Sobre o que me baseio para criar novas melodias?”, “Conheço as escalas, mas como combiná-las?” encontram respostas e propostas nas ferramentas apresentadas, nas técnicas objetivas, para construir linhas melódicas em diferentes estilos e frases “que soem musicais e que sejam criativas”.

São traçados caminhos, tanto para o professor que quer utilizar esta obra para fins didáticos quanto para o aluno que quer estudar individualmente. A metodologia conduz a três abordagens possíveis da matéria:

1. **improvisação temática**, na qual o tema é o ponto de partida;
2. **improvisação vertical**, na qual os acordes são o ponto de partida;
3. **improvisação horizontal**, na qual a relação escala/acorde é o ponto de partida.

Um improvisador usa, obviamente, as três abordagens de forma combinada e, dificilmente, separa uma da outra. Para fins didáticos, acho essa divisão útil, já que cada abordagem, separadamente, permite usar diferentes técnicas.

Este primeiro volume trata, principalmente, da abordagem vertical. O segundo volume trata da abordagem horizontal e da improvisação temática.

São propostos exercícios em todos os tons, estimulando o músico a pensar em todas as tonalidades, de forma musical. Desde as primeiras unidades, o aluno passa a escrever, a praticar exercícios e a compor solos conforme as técnicas apresentadas.

Para o estudo das fórmulas, foram desenvolvidos vários exercícios, a maioria dos quais já transportados em todos os tons.

O CD que acompanha este primeiro volume contém os exemplos musicais e as bases pré-gravadas para praticar os exercícios propostos.

Ao longo do livro, as faixas do CD são indicadas com o símbolo  seguido pelo número da faixa relativa.

Acredito que esta obra estimulará o crescimento de todos os leitores que a ela dedicarão algum tempo, pois contém inúmeras atividades dirigidas aos mais diferentes recantos de sua sensibilidade. Se um desses estímulos atingir o alvo e reverberar dentro de você pelo seu sorriso, então terá valido a pena escrevê-la.

Boa leitura!

Turi Collura

SUGESTÕES DE COMO ESTUDAR ESTE LIVRO

- Tenha sempre um lápis à mão. Escreva em cada parágrafo a data do início do estudo. Sublinhe os conceitos, as sugestões que achar úteis; anote as novas idéias que vão surgindo a cada página. Faça deste livro o seu livro de estudo.
- Use também um caderno com pauta musical, já que, ao longo do estudo, será preciso escrever exercícios, frases, compor solos e anotar as novas idéias.
- Use as bases do CD para estudar os exercícios. Repita cada um várias vezes, até alcançar um ótimo desempenho.
- Procure entender o funcionamento do conteúdo proposto, superando a fase da imitação inconsciente. Crie, desenvolva, expresse suas idéias musicais.
- Tenha paciência durante a aprendizagem. Você está fixando as bases das suas habilidades futuras.
- Enquanto estuda este livro é aconselhável tocar em conjunto, praticando as suas improvisações em algumas músicas específicas. Sugiro também o uso de bases gravadas. Escolha as suas músicas e toque se divertindo.
- Se possível, grave as suas performances para analisá-las, detectando as melhores idéias e os pontos que você achar que podem ser melhorados.

O capítulo 1 contém a harmonia de algumas músicas consagradas, brasileiras e internacionais, servindo como base para o estudo, e a aplicação dos exercícios e das técnicas apresentadas ao longo do livro.

Para facilitar a leitura dos exercícios foram evitados acidentes dobrados. Portanto, algumas vezes, as notas poderão ser tratadas enarmonicamente; por exemplo, um Si dobrado bemol, correto em uma dada tonalidade, será indicado como Lá natural.

A leitura e a compreensão do material apresentado não são difíceis. Os conceitos e as idéias podem ser absorvidos em tempo razoável, enquanto a aplicação dos conceitos no instrumento necessita de tempo maior, provavelmente vários meses de estudo. Portanto, se depois de ter entendido a teoria, ao colocá-la em prática, você encontrar algumas dificuldades, não se preocupe. Isso é algo absolutamente normal. O estudo proposto é gradativo; começa por exercícios simples, chegando a exercícios e técnicas complexas.

As idéias apresentadas são muitas. Tome a liberdade de abrir o livro em diferentes pontos, dê uma volta pelos capítulos. Não perca, todavia, a seqüência de estudo sugerida.

Internet

De certa forma, hoje um livro pode se tornar vivo se existir uma relação, um contato, com seu autor. Por isso, está disponível na internet o site **www.turicollura.com**, contendo informações, atualizações, novos exercícios e bases para os estudos referentes a esta publicação. Acesse o site e mantenha-se atualizado. Mande suas perguntas, impressões e dúvidas.

ESTUDAR A IMPROVISAÇÃO

A arte da improvisação musical está presente em muitas culturas do mundo. Em nossos dias, a improvisação faz parte de várias manifestações da cultura musical popular, seja brasileira ou internacional (do samba à bossa-nova, do choro ao blues, do rock ao pop), assim como do jazz, que é, provavelmente, o estilo que, entre todos, mais desenvolveu uma linguagem sofisticada.

A improvisação pode ser definida como a arte de criar algo no momento, portanto, em tempo limitado, com um material também limitado. Esse processo implica a necessidade de tomar decisões certas para criar algo que funcione naquele instante. De certa forma, a improvisação pode ser definida como uma composição extemporânea. Em comparação à composição escrita, a composição extemporânea é limitada, por exemplo, no que diz respeito à forma: quase sempre, a estrutura harmônica sobre a qual se improvisa é dada; o número dos compassos da composição é preestabelecido, assim como são preestabelecidos os acordes e suas relações tonais. O que o improvisador deve fazer, nesses casos, é desenvolver a capacidade de analisar os dados do momento e criar algo que respeite o material dado (acordes, estilo, tempo, material temático etc.).

A improvisação pode se manifestar de várias formas, que correspondem a diferentes pontos de partida:

- Ligados ao aspecto temático/interpretativo:
 - Improvisar elementos de embelezamento melódico.
 - Deslocar a rítmica de forma diferente.
 - Variar a altura de algumas notas, interpor grupos de notas.
 - Variar as dinâmicas.
- Criação de novas linhas melódicas:
 - Baseadas na variação rítmico-melódica.
 - Que desenvolvam as células temáticas da música.
 - Baseadas nos acordes (reescritura melódica).
 - Baseadas em regras estabelecidas no momento.
- Criação de ritmos sobrepostos ao principal.
- Criação/sobreposição de novas harmonias.
- Busca de novas sonoridades e suas combinações.
- Personalização do timbre, do tipo de som.
- Criação coletiva.

Todas essas atividades, muitas das quais ligadas entre si, pressupõem, por parte do músico, capacidades de natureza criativa, mas também o domínio dos elementos gramaticais, estilísticos e de técnicas específicas.

Os elementos que compõem a música são quatro: harmonia, melodia, ritmo e dinâmica. No que diz respeito ao improvisado, os primeiros dois elementos são ligados entre si de forma dependente um do outro. Podemos definir a harmonia como a arte e o resultado da combinação simultânea de alguns sons diferentes.

Definimos a melodia como uma sucessão de vários sons, caracterizados por diferentes alturas e durações. Podemos dizer, então, que a harmonia representa o aspecto vertical da música, enquanto os sons que a compõem acontecem simultaneamente. A melodia representa o aspecto horizontal, deslocando-se em sucessões temporais.



Sem o terceiro elemento, porém, não existiria nada. De fato, harmonia e melodia só existem em uma sucessão temporal que é definida pelo ritmo. O ritmo é a dimensão musical em que as notas são organizadas em seqüências e adquirem uma duração definida. Então, o ritmo é o elemento organizador das notas e de sua duração. O quarto elemento – a dinâmica, muitas vezes esquecida – é o “tempero” da música. A dinâmica se refere à intensidade sonora, de forma independente da acentuação rítmica. É definida pelos sinais:

ppp (*piano pianissimo*)

pp (*pianissimo*)

p (*piano*)

mp (*mezzo piano*)

mf (*mezzo forte*)

f (*forte*)

ff (*fortissimo*)

fff (*forte fortissimo*)

OUTRAS COMBINAÇÕES E SÍMBOLOS:

fp (*fortepiano = forte e logo após piano*)

più f (*mais forte*); *meno f* (*menos forte*);

poco f (*um pouco forte*)

A passagem gradual de uma intensidade para outra é notada com os símbolos \ll e \gg que definem o *cresc.* (*crescendo*) e *dim.* (*diminuendo*).

O valor de tais indicações não é determinado com absoluta precisão, mas, sim, relativo ao contexto musical. A simbologia utilizada é, por tradição, de origem italiana.

Apesar do elemento “dinâmica” ser considerado secundário, enquanto não indispensável para que a música aconteça, ele, todavia, se revela útil para uma boa “performance” e para o efeito musical.

A IMPORTÂNCIA DA REPETIÇÃO DOS EXERCÍCIOS

É importante repetir os exercícios apresentados ou as frases que aprendemos muitas vezes, para que sejam fixados dentro de nós de duas formas:

1. Na parte racional de nosso cérebro. O cérebro vai aprendendo a relação entre as notas, as alturas, o movimento das frases. Aos poucos, ele vai formando **as idéias** das frases, os moldes que ele irá, sucessivamente, sugerir em determinadas condições e contextos.
2. Na nossa memória fisiológica. O corpo aprende uma determinada seqüência de movimentos somente através da repetição. Em seguida, a repetição da seqüência aprendida “fisiologicamente” não precisa de atenção da parte do nosso cérebro racional; livre do controle da execução da frase, o “cérebro racional” pode dedicar-se, junto com o “cérebro criativo”, à elaboração de novas idéias, à supervisão do que está acontecendo.

UM PARALELO ENTRE LINGUAGEM MUSICAL E LINGUAGEM VERBAL

Na pedagogia musical, o estudo das escalas tem sido confundido, muitas vezes, com o estudo da improvisação. Fazendo um paralelo com a linguagem verbal, o estudo da teoria musical – que compreende o estudo das escalas a serem utilizadas sobre determinados acordes – equivale ao estudo do alfabeto e dos fonemas. É claro para todos que o estudo do alfabeto e dos fonemas de uma língua não é suficiente para criar poesias. Com relação à música, as escalas são, portanto, apenas um ponto de partida.

Quando crianças, começamos a falar pronunciando monossílabos; sucessivamente, passamos a produzir palavras e, gradualmente, passamos a articular as primeiras frases, aprendendo como ligar cada palavra à outra. Na música acontece a mesma coisa. Por isso é importante aprender a construir células melódicas (que representam as palavras ou frases) e com elas articular frases e parágrafos. O objetivo deste livro é sugerir caminhos para que isso aconteça.

A improvisação é a maneira mais profunda, na música, para se entrar em contato com a realidade no momento em que ela acontece.

Keith Jarrett

1

PRELIMINARES

1. CIFRAS, NOTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE TRIÁDES E TÉTRADES

O sistema de cifras utilizado na música popular não é universalmente padronizado. Existem algumas diferenças entre os diversos países, escolas ou editoras. Apresento as principais indicações e cifras que se encontram mais freqüentemente nas partituras, nacionais e internacionais, com o objetivo de tratar de seus símbolos e sistemas de notação, fornecendo interpretação e indicações úteis à leitura.

Vamos iniciar pela sistematização do material de base que compõe os acordes e suas cifras. Onde existe mais de uma opção para uma categoria, destacamos a simbologia adotada neste livro.

AS TRIÁDES

	maior	menor	diminuta	aumentada
Indicada com:	C	Cm	C °	C aum
ou		C-	Cm(♭5)	C(♯5)
		Cmi	Cdim	C +

Em algumas ocasiões é possível encontrar as seguintes cifras, referentes às triádes:

Enquanto no acorde *sus* não está presente o terceiro grau do acorde, o símbolo *add* indica a adição de uma nota específica ao acorde.

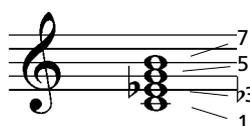
AS TÉTRADES PRINCIPAIS

Com relação a cada tipologia de acorde, os símbolos que se encontram mais freqüentemente nas partituras são:

	C Maj7	Cm7 ; Cmi7	Cm7(♭5)	C °	C7
ou	C Ma7	C-7; Cmin7	Cø	acorde	acorde de
ou	C Δ	acorde menor	acorde	diminuto	sétima de
ou	C7M	com sétima menor	meio-diminuto		dominante
	acorde maior com sétima maior				

Às tétrades principais, juntam-se algumas outras:

1. Tétrade composta por uma tríade menor e sétima maior:

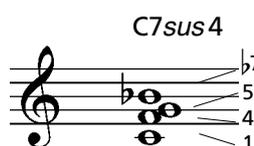


As principais cifras para indicar esse acorde são:
Cm(7M); CmΔ; C-Δ (o símbolo Δ indica sétima maior).

2. Tétrades alteradas: nesses casos a alteração é especificada. Como no próximo exemplo:



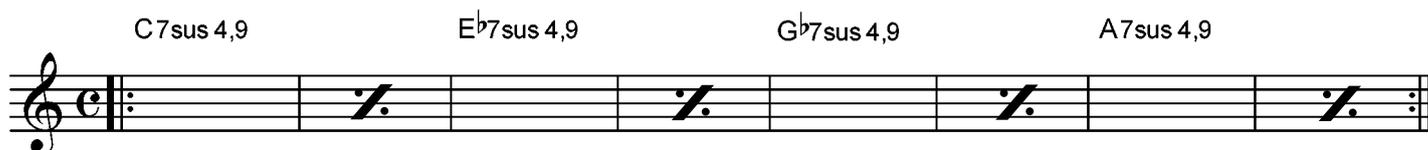
3. Acorde de dominante *sus 4*, indicado como *7sus 4*. Trata-se de uma alteração do acorde de dominante, em que o terceiro grau é substituído pelo quarto.



Sendo, basicamente, o acorde *7sus 4* um acorde de dominante, ele pode conter outras alterações, no que se refere a 9, 11, 13. As regras que definem essas tensões são as mesmas que se referem ao acorde de dominante e serão tratadas na próxima página.

Cabe observar ainda que, devido à sua sonoridade particular, o acorde de dominante *sus 4* pode ser usado fora da sua função de dominante. Isso acontece, por exemplo, em sucessões de acordes como a do exemplo seguinte (esta é a sucessão de acordes utilizada na faixa 1 do CD):

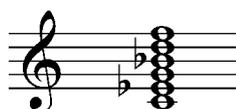
Exemplo 1



A INDICAÇÃO DE TENSÕES NA CIFRAGEM

No que se refere à notação das tensões, mais uma vez não existe uma padronização da escrita musical. Torna-se importante, então, para o improvisador, saber interpretar o que a cifra significa. Para isso, é útil o estudo das funções harmônicas do sistema tonal. Basicamente, podemos evidenciar duas linhas de pensamento: a primeira, que costuma especificar todas as notas que compõem o acorde e, a segunda, que tende a maximizar a síntese da cifra. O acorde do exemplo seguinte pode ter duas notações diferentes, seguindo um ou outro tipo de escritura.

Exemplo 2



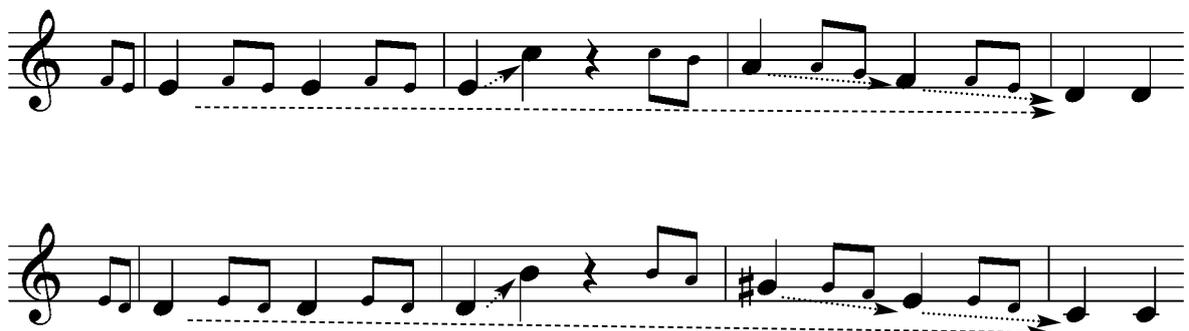
1) Notado como Cm7, 9, 11. Seguindo esse tipo de escrita, as notas que compõem o acorde estão todas especificadas.

2) Notado como Cm11. Seguindo esse tipo de escrita, subentende-se a presença da sétima e da nona do acorde.

EQUILÍBRIO ENTRE FRASES ASCENDENTES E DESCENDENTES NA MELODIA

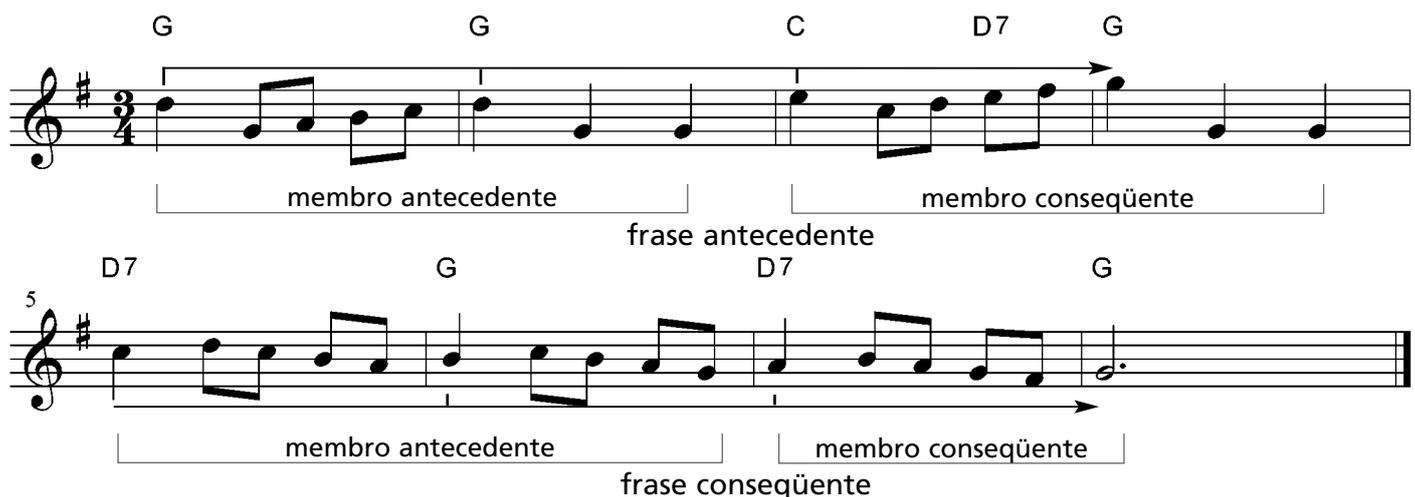
As setas do exemplo 22 mostram a direção das notas importantes da melodia. Um salto ascendente no membro de frase antecedente é compensado pelas descidas do membro de frase conseqüente. O equilíbrio entre os movimentos ascendente e descendente é algo importante na melodia. Pode-se traçar uma linha reta entre a primeira e a última nota de uma frase ou de um período. A linha pode ser considerada o "eixo" da melodia. Tudo que estiver acima da linha é caracterizado por uma energia de movimento. Ao se aproximar à linha, a energia diminui, a tensão se dissolve. Eventuais notas abaixo do eixo serão notas com menor energia de movimento. No exemplo 22, a nota Dó do primeiro sistema é o ponto mais alto, o que tem mais energia, aos poucos compensada pela descida gradual das notas. A mesma coisa acontece na segunda linha com a nota Si. De forma geral, a melodia começa no Mi4 e termina no Dó4 do último compasso, o que significa que "pousou", ficando pronta para que uma próxima frase possa continuar o desenvolvimento do tema.

Exemplo 22

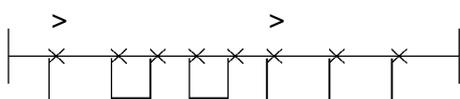


O próximo exemplo mostra o equilíbrio de frases ascendentes e descendentes. A primeira frase leva do Ré4 até o Sol4. Essa subida gera uma tensão, compensada na segunda frase, em que o Dó4 leva até a tônica Sol3.

Exemplo 23 Bach: *Minueto em Sol*



Podemos notar as frases antecedentes e conseqüentes. No exemplo, a célula rítmica é:



(Observe como, mais uma vez, as notas acentuadas são as mais importantes).

Exercício nº 20. Fórmula nº 7 sobre acordes maiores: outra disposição das notas.  23

Quando se tratar de um acorde menor, a fórmula torna-se a seguinte: 2-1; 4- \flat 3; 6-5:

Dependendo do tipo de acorde menor, a T6 pode ser T \flat 6. Quando a função do acorde é de Tônica, a T \flat 6 pode soar melhor do que a T6 (depende do contexto, mas, em geral, vale esse princípio). Se o acorde menor possui função de subdominante (no caso, por exemplo, de um II-V-I, o de um IVm-V-Im) é aconselhável usar a T6. Para os conceitos harmônicos veja o Volume 2.

2. ANÁLISE MELÓDICA

Consideramos a abordagem vertical à improvisação como uma combinação de notas "T" e "R", na qual se cria um movimento lógico: de "T" para "R", alcançando as notas alvo, ou seja, as notas dos acordes. É importante, então, entender a relação entre a melodia e o acorde do momento. Para isso, sugiro praticar o seguinte tipo de exercício:

Exercício nº 34. Escolha alguns temas e analise-os, evidenciando as "T" e "R", colocando os números que indicam os graus da melodia, conforme o acorde do momento. Veja o próximo exemplo:

Exemplo 48

The musical notation for Example 48 is as follows:

- Chord 1: A7** (A major 7th). Notes: A4 (fingering 3), C#5 (fingering 5), E5 (fingering 1), G#5 (fingering b7).
- Chord 2: D7** (D dominant 7th). Notes: D4 (fingering 3), F#4 (fingering 5), A4 (fingering 8), C#5 (fingering b7).
- Chord 3: G7** (G dominant 7th). Notes: G4 (fingering 3), B4 (fingering 1), ...etc...
- Chord 4: C7M** (C major 7th). Notes: C4, E4, G4, Bb4.

Tome cuidado para não tornar mecânico o trabalho; **entenda** o que está acontecendo, entenda a relação entre a melodia e os acordes. Busque evidenciar as notas mais importantes. Procure ver se essas notas são as primeiras dos compassos; veja as que têm maior duração, se são notas do acorde ou não. Procure, ainda, ver em qual nota do acorde uma frase melódica resolve. Analisando alguns temas, focalize sua atenção em um detalhe: dá-se uma grande quantidade de notas de acordes (R) ou não? E no improviso, o que acontece? Muitas vezes, as melodias dos improvisos são caracterizadas por uma proporção maior de notas "T", se comparadas às melodias dos temas. Analise alguns casos.

SUGESTÃO DE TEMAS PARA ANÁLISE MELÓDICA (somente a título de exemplo):

Repertório de **MPB**:

- De Tom Jobim: "Dindi"; "Este seu olhar"; "Insensatez"; "Amor em paz"; "Águas de março"; "Eu sei que vou te amar"; "Triste"; "Wave".
- De Caetano Veloso: "Dom de iludir"; "Odara"; "Beleza pura"; "Divino maravilhoso"; "O homem velho".
- De Chico Buarque: "Bye bye Brasil"; "Essa moça tá diferente"; "Carolina"; "Maninha"; "Com açúcar, com afeto"; "Ela é dançarina"; "Olê, olê".
- De Noel Rosa: "Feitiço da Vila"; "Com que roupa?"; "Conversa de botequim"; "Filosofia".

Repertório de **choro**:

- De Jacob do Bandolim: "Receita de samba"; "Assanhado"; "Vibrações"; "Pérolas"; "Carícia".
- De Pixinguinha: "Naquele tempo"; "Lamentos"; "Ingênuo"; "Glória"; "Carinhoso"; "Um a zero".
- Ainda: "Tico-Tico no fubá" (Zequinha de Abreu); "Faceira"; "Brejeiro" (Ernesto Nazareth).

Repertório **jazzístico**:

- "A foggy day" (George Gershwin); "All of me" (Peter Simms); "Take the 'A' train" (Duke Ellington); "Yesterdays" (Jerome Kern); "Donna Lee" (Charlie Parker); "Scrapple from the apple" (Charlie Parker); "Oleo" (Sonny Rollins); "How high the moon" (Morgan Lewis); "Giant steps" (John Coltrane).

Observe a célula do compasso 6: ela apresenta uma variação no desenvolvimento melódico, mas respeita o elemento rítmico. Os compassos 7-8 apresentam maior densidade de acordes. A densidade de acordes por compasso define o assim chamado "ritmo harmônico". Por exemplo, uma música que tem um acorde por compasso possui um ritmo harmônico diferente de uma que possui dois acordes por compasso. Nos compassos 7-8, a célula rítmico-melódica se adapta ao mudar o ritmo harmônico.

O exemplo 14 mostra uma realização de frases através de células rítmico-melódicas. Logo abaixo a célula está evidenciada. O restante constitui a adaptação da célula aos acordes para desenvolver a melodia. Vejamos:

Exemplo 50

Swing

Cm7 F7 B^b7M E^b7M

Am7(b5) D7 Gm G7(b13)

Na improvisação temática, além de usar o tema original para modificá-lo, é possível inventar uma nova célula melódica para, a partir desta, desenvolver uma nova construção. Isso se dá de duas formas: a) a célula – ou motivo – é repetida de forma literal ou transposta em um grau diferente, sem que suas relações intervalares ou rítmicas sejam modificadas; b) o motivo é repetido de forma variada, ou seja, alguns elementos da célula rítmico-melódica são modificados.

Exemplo 51 Repetição literal da célula rítmico-melódica:

C7M Dm7 Em7

Exemplo 52 Repetição com variação da célula com variação melódica:

C7M Dm7 Em7

30

Picasso

Turi Collura

Chords: C7M, Dm7, Em7, A7, Dm7, G7, B^b7,9, A7,9, A^b7,9, G7sus4, G7, C7M, Dm7, Em7, A7, Dm7, G7, D^b7M(#11), F7M, G/F, Em7, G/A, A^b7,9, Gm7, C7, F#7(b5), F7M, G/F, Em7, Am7, Dm7, G7sus4, B^b7sus4, F/G

Measures: 6, 9, 13, 17, 21, 25, 29

Exemplo 55 *Walking bass* em um blues jazzístico.  31

C7 F7 C7 C7 F7 F7

7 C7 C7 A7 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7

13 C7 F7 C7 C7 F7 F7

19 C7 C7 A7 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7 C7

- Quando alcançar a nota do novo acorde por meio de um salto, procure fazê-lo usando um **cromatismo** (ascendente ou descendente).

Exemplo 56

C6,9 A7 Dm7 G7 E7 A7 Dm7 G7 C6,9

- Use, também, saltos de oitava para manter o *walking bass* em um registro razoável.

- Procure equilibrar a linha do *walking bass*: tanto movimentos ascendentes quanto descendentes devem estar presentes. Procure alternar: subir por graus conjuntos e descer com saltos e vice-versa.

Exemplo 57

Dm7 G7 Cm7 F7 Bb7M

Ciclo melódico nº 2: (3-2-1-↓5 → 1-2-3-5)

Exercício nº 41. Ciclo melódico nº 2 na modalidade acordes de dominante.  **40**

Exercício nº 42. Outra posição do ciclo melódico nº 2 na modalidade acordes de dominante.  **41**

Exercício nº 43. Ciclo melódico nº 2 na modalidade II m7 -V7: (♭3-2-1-↓5 → 1-2-3-5).  **42**

AValiação DE APRENDIZAGEM PARA CONCLUSÃO DO VOLUME 1

O material apresentado neste volume representa um estudo bastante articulado que requer tempo para amadurecimento. O estudo proposto é, de fato, bastante articulado. Avalie se a leitura deste livro estimulou em você algumas mudanças, possibilitando algum tipo de progresso. Reveja os seguintes pontos:

CAPÍTULO 2:

- Tratamos das primeiras fórmulas, das notas guias, das variações rítmicas, com a proposta de aplicar esse material sobre músicas diferentes. Comece a construir o seu repertório. Primeiro uma música, depois outra, depois mais uma.

CAPÍTULO 3:

- Procure se acostumar para que, ao conhecer/estudar uma música, logo entenda a sua estrutura formal (AABA, ABAC etc.). Dê uma olhada na melodia, nas frases e nos parágrafos melódicos. Detecte a presença de células rítmico-melódicas para, a partir delas, construir novas frases.

CAPÍTULO 4:

- Aplique as fórmulas de tensão-resolução às músicas do seu repertório.
- Escreva alguns solos baseados nessas fórmulas (se esforce para escrevê-los) e pratique-os até perceber que aquelas linhas melódicas estão entrando no seu repertório de frases.

CAPÍTULO 5:

- Procure ouvir a música de forma analítica, para assimilar o código estilístico do repertório. Por exemplo, se estiver interessado no *walking bass*, preste atenção ao baixo, nas gravações em que é praticada essa técnica. Se gostar de choro, preste atenção às melodias e às características do instrumento pelo qual tem mais interesse. Se o seu interesse é o jazz, procure entender as diferenças estilísticas entre os vários períodos; detecte algumas frases interessantes dos estilos e aprenda-as.

CAPÍTULO 6:

- Sugiro praticar bastante os ciclos melódicos. Aprenda a tocá-los de duas formas: 1. consciente do que está tocando, referindo-se sempre ao seu acorde; 2. tocando as seqüências por si mesmas, sem pensar nos acordes. Se possível, procure inventar outros ciclos.

CAPÍTULO 7:

- Se estiver interessado no blues, procure ouvir esse gênero musical para reconhecer e aplicar as frases típicas. O Capítulo 7 contém os conceitos de padrão estático e dinâmico. Essa idéia pode ser aplicada em outros contextos musicais.