

Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior

ALMIR CÔRTEZ*

RESUMO: *A partir de pesquisas de Doutorado e Pós-doutorado¹ realizadas no Instituto de Artes da UNICAMP, foi possível elaborar o programa de um curso voltado para a prática da improvisação em música brasileira. Tal atividade terminou por prover um possível modelo, que se mostrou eficiente para o estudo prático da improvisação idiomática em gêneros urbanos selecionados da música popular desenvolvida na primeira metade do século XX no Brasil, como o choro, frevo, samba e baião. Para tanto, foi montado um conjunto de atividades que foi testado e avaliado durante dois semestres (2014.1 e 2015.1), por meio de sua aplicação junto aos alunos da graduação em Música Popular da UNICAMP. Além do objetivo de oferecer um modelo eficiente para a disciplina “Improvisação”, a pesquisa buscou ainda fomentar a investigação e reflexão por meio da prática musical, contribuindo com novas perspectivas e abordagens de investigação em performance na área da música popular.*

PALAVRAS-CHAVE: *improvisação idiomática; música popular brasileira; reflexão teórica; prática musical; ensino superior.*

Idiomatic Improvisation in Brazilian Music: A report on the implementation of a university level academic discipline

ABSTRACT: *Based on my Doctoral and Post-doctoral research at the State University of Campinas Institute of Art (UNICAMP), I outline a course plan for the study and practice of improvisation in Brazilian music. This work provides a possible model for the practical study of idiomatic improvisation in select urban genres from the popular music developed in Brazil in the first half of twentieth century, such as choro, frevo, samba and baião. For this purpose, I organized a set of activities that were tested and evaluated during two semesters (2014.1 e 2015.1) with undergraduate students in Popular Music at UNICAMP. Beyond the main goal of designing an efficient model for an “Improvisation” course, this research also sought to foment investigation and theoretical reflection through musical practice. Therefore, it contributes new research approaches in the field of performance studies in Popular Music.*

KEYWORDS: *idiomatic improvisation; Brazilian popular music; theoretical reflection; musical practice; university level.*

* **Almir Côrtes** é músico de cordas dedilhadas (bandolim, violão, guitarra e viola caipira). Natural de Santo Antônio de Jesus, no Recôncavo Baiano, é Graduado em violão pela UFBA, Mestre e Doutor pela UNICAMP. Possui 5 CDs lançados e apresentou-se nas principais capitais brasileiras, nos Estados Unidos, Cuba e Europa. Entre suas apresentações de maior destaque estão o Sesc Brasil Instrumental, XIV Festival de Música Instrumental da Bahia, Clube do Choro de Brasília, Clube do Choro de Paris e a Virada Cultural Paulista. Ao longo de sua trajetória dividiu o palco com artistas como Nailor Proveta, Armandinho Macêdo, Silvério Pontes, David Grisman, Mike Marshall, e Howard Alden. Atualmente é Professor do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. **E-mail:** almircortes@gmail.com

¹ As pesquisas de Doutorado (Processo: 2006/06571-6) e Pós-Doutorado (Processo: 2011/20790-0) foram financiadas por meio de bolsas de estudo concedidas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

Durante a realização da pesquisa de Pós-Doutorado, tive a oportunidade de participar ativamente do grupo de pesquisa “Música Popular: história, produção e linguagem”, coordenado pelos Professores Drs. Antônio Rafael Carvalho dos Santos (supervisor do Pós-Doutorado) e José Roberto Zan. Mantendo uma frequência de encontros semanais, o grupo tem se debruçado sobre textos relacionados com a música popular, buscando abordá-la sobre diferentes aspectos. O grupo investiga a formação dos diferentes estilos e linguagens musicais populares a partir de análises de seus elementos formais, intrínsecos ao material musical, e dos seus contextos históricos e socioculturais². O grupo de pesquisa tem auxiliado e motivado seus membros a publicarem em revistas especializadas e a participarem dos eventos científicos/artísticos mais relevantes da área.

Entre o segundo semestre de 2014 e o primeiro semestre de 2015, contando com o apoio da FAEPEX/UNICAMP, o grupo de pesquisa promoveu uma série de colóquios aberta aos docentes, discentes e estudiosos da área, chamada “Metodologias de Pesquisa em Música Popular”. Os colóquios foram apresentados pelos seguintes Profs. Drs. convidados: Sergio Freitas (UDESC), Cacá Machado (UNICAMP), Walter Garcia (USP), Adalberto Paranhos (UFU), Acácio Tadeu Piedade (UDESC), Tiago de Oliveira Pinto (Weimar & Friedrich Schiller University), José Adriano Fenerick (UNESP), Marcos Napolitano (USP), Carlos Sandroni (UFPE) e Michel Nicolau Netto (UNICAMP).

Entre setembro e outubro de 2014 o grupo de pesquisa ofereceu o curso “Panorama Histórico Da Música Popular”. Foram apresentados seminários semanais visando oferecer ao público em geral um panorama histórico da música popular brasileira, através da apresentação de um referencial teórico e metodológico propício ao desenvolvimento de uma apreciação crítica do repertório musical. O curso realizado no Centro Cultural de Inclusão e Integração Social da UNICAMP promoveu o compartilhamento, de maneira acessível à comunidade não acadêmica, dos processos e resultados dos seguintes pesquisadores membros do grupo de pesquisa: Adalcio Camilo Machado, Almir Côrtes, Guilherme Araujo Freire, Luã

² Venho trabalhando com tal abordagem desde o segundo semestre de 2016, quando me tornei professor efetivo do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e fiquei responsável pela disciplina “Análise da Música Popular”.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

Ferreira Leal, Mateus Berger Kuschick, Rodrigo Aparecido Vicente, Sheyla Castro Diniz, Thaís Lima Nicodemo e Leandro Barsalini.

Boa parte da atividade reflexiva do grupo de pesquisa “Música Popular: história, produção e linguagem” serviu de pano de fundo para a pesquisa de Pós-Doutorado, que teve por objetivo principal elaborar o programa de um curso voltado para a prática da improvisação em música brasileira. No corpo deste artigo apresentarei uma breve revisão das principais noções e conceitos que regem as atividades práticas desenvolvidas para o curso em questão. Em seguida, veremos detalhes sobre o programa da disciplina e sua aplicação em sala de aula. Por fim, temos uma análise comparativa entre as duas aplicações que foram realizadas com alunos da graduação em Música Popular da UNICAMP.

Referencial teórico e conceitos utilizados

Mantendo a linha de pensamento seguida desde o Doutorado (CÔRTEZ, 2012), que consiste em fomentar a investigação e reflexão teórica por meio da prática musical, as atividades em sala de aula sempre começavam pela parte prática. Uma vez que os estudantes executam o material musical, despertando assim maior interesse naquilo que eles estão praticando, cria-se uma situação oportuna para trabalharmos conceitos como:

- Improvisação idiomática (BAILEY, 1993);
- *Knowledge base* e *referent* (KENNY; GELLRICH, 2002);
- Cristalização dos formatos “clássicos”;
- Estilização de molduras-padrão.

Veremos a seguir uma breve descrição de cada um destes conceitos.

Improvisação idiomática

Tendo em vista a “multiplicidade de significados, comportamentos e práticas” (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117) relacionados ao termo improvisação, a

pesquisa limitou-se a estudar atividades ligadas à construção rítmico-melódica sobre uma progressão harmônica, ou sequência de acordes, pré-estabelecida. Tal prática pode ser denominada como “formato chorus”³. A criação deve acontecer em tempo real com sua execução, levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado. Tal abordagem pode ser considerada como “improvisação idiomática” (BAILEY, 1993), ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o “idioma” de um determinado gênero musical.

Para a realização de tal improvisação, o músico utiliza todo o material musical que foi absorvido através de estudo prévio (citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas, fraseado relacionado do gênero em questão, dentre outros elementos). O que nos leva à seguinte questão: se a progressão harmônica se encontra definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação? Acredito que a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista ao interagir com os demais músicos, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final.

Knowledge base (conhecimento de base) e referent (referente)

No intuito de elaborar uma linha de pensamento que permita melhor assimilação dos elementos técnico-musicais e sua aplicação prática, foram utilizadas noções desenvolvidas pelos autores Barry J. Kenny e Martin Gellrich, encontradas em seu artigo *Improvisation*, publicado em 2002.

Knowledge base (conhecimento de base) – se refere ao conhecimento que o músico traz para a performance, o material musical, as habilidades motoras, ou seja, tudo que está internalizado e automatizado. *Referent* (referente) – se refere à relação

³ Um formato desenvolvido dentro do *jazz* norte americano, que foi apropriado por vários universos da música popular. Em diferentes níveis de frequência, e apresentando determinadas variações, sua utilização foi verificada tanto em práticas musicais consideradas “tradicionais”, como o choro, o frevo e o baião, quanto em abordagens que são vistas como “modernas”, tais como a produção de compositores/instrumentistas a exemplo de Hermeto Pascoal, Victor Assis Brasil, Dory Caymmi e Heraldo do Monte (CÔRTEZ, 2012).

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

do músico com elementos idiomáticos de determinado gênero musical, que vão, por sua vez, delimitar as escolhas do improvisador. Tais elementos estão inseridos num contexto cultural específico, estabelecendo uma ligação direta com a expectativa dos ouvintes. Desta forma, foi possível refletir sobre as implicações contidas na relação entre a “bagagem” musical e o contexto cultural no momento da improvisação.

[...] O que nos parece mais interessante e acertado é a ênfase posta no processo, considerado desde o ponto de vista psicológico, como uma interação entre o instante psicológico do criador e sua experiência prévia, como fator que vai configurando um modelo, que com maior ou menor grau de concretude, se toma como referência, ou com o qual o sujeito interage no momento de improvisar⁴ (VILCHES, 2002, p. 148).

Cristalização dos formatos “clássicos”

Os recortes utilizados para o estudo do choro, do frevo e do baião estão situados principalmente entre as décadas de 1920, um pouco antes da chamada “fase áurea do rádio”, e meados da década de 1950, quando a televisão começa a se tornar o principal veículo de comunicação e a estética musical no Brasil passa por um período de transição⁵.

O principal objetivo do recorte temporal é obter uma amostragem dos gêneros quando os mesmos atingem um período de apogeu e são formatados, com a devida influência do mercado. Neste ponto, mesmo que informalmente, são estabelecidas determinadas “fronteiras” que vão demarcar a especificidade de tais gêneros. É possível partilhar da ideia de um formato “clássico” proposta por Hodeir (1956) para classificar o período de 1935 a 1945 dentro do *jazz* norte-americano. Segundo o autor, um período clássico de determinado gênero consiste no qual este atinge equilíbrio e maturidade, possibilitando que suas obras sejam duráveis e continuem surtindo efeito nas próximas gerações. Atributos estes que podem ser

⁴ Tradução realizada pelo autor. Texto original: Pero lo que nos parece más interesante y acertado es el énfasis puesto em el *proceso*, considerado desde el puento de vista psicológico, como una interacción entre el instante psicológico del creador y su experiencia previa, como fator que va configurando um modelo que con mayor o menor grado de concreción se toma como referencia, o com el cual interactúa el sujeto em el momento de improvisar (VILCHES, 2002, p. 148).

⁵ Para uma discussão mais detalhada sobre o período consultar o livro “A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2007).

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

encontrados dentro do período escolhido nesta pesquisa, onde encontramos compositores, instrumentistas e intérpretes ligados ao choro, samba, frevo e baião em plena produção. Tudo isso contando com a infraestrutura das gravadoras e do rádio e a recepção do público.

Para deixar claro qual seria este formato “clássico”, foi selecionada uma lista de quinze composições em cada um dos gêneros. A apreciação musical e o estudo prático das quinze peças em questão se mostraram relativamente suficientes para o levantamento e assimilação dos elementos musicais analisados. De forma geral, um músico especializado em tais gêneros possui memorizado um repertório que possivelmente ultrapassa o número de cem peças. Se perguntarmos sobre repertório para um chorão ou um jazzista⁶, estes irão afirmar a necessidade de executar no mínimo cem peças para adquirir propriedade sobre o material musical e os maneirismos estilísticos. No entanto, o objetivo aqui não é formar um especialista, e sim fornecer material musical minimamente suficiente para a compreensão dos gêneros e sua subsequente aplicação na prática da improvisação. Ao executarmos quinze peças diferentes encontramos várias combinações de elementos que se repetem. Ao executarmos cem peças vamos encontrar um nível de repetição ainda maior, onde teremos inclusive composições bem parecidas. Se o músico tem a intenção de se especializar, a aquisição de um grande repertório se faz necessária para que este possa atuar no mercado. Contudo, para os objetivos deste trabalho, uma seleção de quinze composições é representativa.

Uma vez estabelecido o “formato” dos gêneros algumas exceções foram admitidas. Temos peças que foram compostas depois do período estudado, porém guardam as mesmas características deste. O baião “Feira de mangaio” (Sivuca/Glória Gadelha) faz-se representativo neste sentido. A música composta na década de 1970, pode ser identificada pelos elementos musicais levantados para a compreensão do baião. Este é mais um indício que demonstra que houve uma espécie de “cristalização” de um formato específico, que virou referência, uma espécie de “matriz estilística idealizada”, que foi reutilizada pelas gerações

⁶ Entendendo por chorão e jazzista pessoas versadas no choro ou jazz e que, por vezes, trabalham apenas com estes gêneros.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

posteriores.

Compreende-se que o material estudado no trabalho representa uma amostragem significativa da sonoridade dos gêneros selecionados. Trata-se de um levantamento de elementos musicais⁷, que, juntamente com outros aspectos extramusicais, contribuem para a sua caracterização. Ao mesmo tempo, não há aqui a intenção de afirmar que sejam elementos exclusivos do choro, do frevo e do baião. Existem casos em que um mesmo elemento é compartilhado por mais de um gênero, bem como por outros gêneros musicais não abordados na pesquisa. A título de ilustração, a figura abaixo apresenta uma finalização ascendente cromática, geralmente utilizada em tonalidades menores, que conduz do V7 para o I. Tal finalização está presente na prática de certos estilos do *jazz* norte-americano, do tango argentino, do choro e do baião, dentre outros gêneros populares.



EX.1 - finalização cromática ascendente.

No entanto, nota-se que nestes casos pequenas nuances de articulação ou mesmo de timbre vão conferir um caráter *sui generis* para os elementos levantados.

É importante ressaltar que gêneros musicais são movimentos vivos formados em geral pela contribuição de vários personagens que interagem. Podemos destacar aqui os artistas, o mercado, o Estado, o público, e atualmente o meio acadêmico e as redes sociais virtuais como agentes de transformação dos gêneros populares. Devido a este conflito de interesses, os gêneros vão mudando e incorporando outras sonoridades em processos constantes de adaptação ou transformação.

Vários estudos sobre música demonstram que gêneros são construções culturais classificadas por nativos e que as fronteiras

⁷ O levantamento foi realizado durante a pesquisa de doutorado e alguns elementos musicais serão apresentados neste artigo. O levantamento completo pode ser conferido principalmente nos capítulos III, IV e V da tese de doutorado *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira* (CÔRTEZ, 2012).

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

entre gêneros musicais são flexíveis e mutáveis, e, portanto, questionáveis sobre vários pontos de vista. A cena dos gêneros em música popular é de intensa fluidez: novos gêneros com selos emergem constantemente, sempre por meio da interseção de múltiplos gêneros existentes, ou da reavaliação de suas fronteiras simbólicas⁸ (PIEDADE, 2003, p. 52).

Estilização de molduras-padrão

Analisando o referencial teórico selecionado da *jazz theory*⁹, percebe-se que algumas abordagens deste podem ser adaptadas ao estudo atual da música brasileira para fins de improvisação. Vejamos certas progressões harmônicas que se tornaram *templates* para a prática da improvisação no universo do *jazz*.

A sucessão de formas que os estudantes aprendem normalmente começa com o *blues*, um dos mais veneráveis veículos no repertório do *jazz*. [...] Após aprender o *blues*, jovens músicos estudam peças mais expansivas como "I Got Rhythm," na qual duas sequências de acordes com duração de oito compassos – uma seção A e uma seção B – são arranjadas para produzir uma progressão de trinta e dois compassos no formato AABA, típico de muitas canções populares norte-americanas¹⁰ (BERLINER, 1994, p. 76).

Como Berliner aponta, o *blues* de 12 compassos é um dos *templates* que foi sistematizado por ser recorrente no repertório jazzístico e têm sido amplamente adotado para a prática a improvisação. O "*rhythm changes*", outro *template* bastante utilizado, foi estabelecido a partir da progressão harmônica extraída da peça "*I got*

⁸ Tradução realizada pelo autor. Texto original: Several studies on music show that genres are cultural constructions classified by natives and that the borders between musical genres are flexible and mutable, and therefore questionable under several points of view. The scene of genres in popular music is one of intense fluidity: new genres with new labels emerge constantly, often through the intersection of multiple existing genres, or from the reevaluation of their symbolic borders (PIEDADE, 2003, p. 52).

⁹ A reflexão sobre a aplicação prática deste material foi realizada principalmente através do estudo de procedimentos metodológicos desenvolvidos na *jazz theory*, utilizando como referencial teórico trabalhos publicados por autores como: Aebersold (1992), Baker (1989), Coker (1991), Crook (1991), Haerle (1980) e Levine (1995). Como complemento para este estudo, foram feitas pesquisas de campo envolvendo observação de aulas e realização de entrevistas semiestruturadas com professores, músicos e pesquisadores ligados aos três gêneros e à improvisação.

¹⁰ Tradução do autor. Texto original: The succession of forms that the students learn commonly begins with the blues, one of the most venerable vehicles in the jazz repertory. [...] Having learned the blues, young musicians study more expansive pieces like "I Got Rhythm," in which two eight-bar chord sequences – an A section and a B section – are arranged to produce a thirty-two bar progression in the AABA format typical of many American popular songs. (BERLINER, 1994, p. 76)

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul.

rhythm" (George Gershwin).

Seguindo esta linha de raciocínio, dentro do choro, por exemplo, é possível estilizar as progressões de 16 compassos que podem servir como molduras-padrão para a prática da improvisação.

Uma das possibilidades de aplicação desse procedimento dentro do repertório do choro consiste em eleger um *default* como base para progressões harmônicas recorrentes nas seções C - que são as partes mais utilizadas para improvisação em choros de três seções. Vejamos as progressões harmônicas e melodias da seção C das músicas "Cochichando" (Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro), "Pagão" (Pixinguinha/Benedicto Lacerda), "Sonhando" (K-ximbinho), "Não gostei de seus modos" (Moleque Diabo) "Peguei a reta" (Porfírio Costa) e "Sonoroso" (K-ximbinho)¹¹.

EX.2 - Choro - 6 seções C sobrepostas

O exemplo 2 a seguir apresenta a moldura-padrão escolhida para a prática da improvisação no choro, estilizada aqui a partir das ocorrências observadas nas

¹¹ A seção C do choro "Peguei a reta" foi composta na tonalidade de Lá bemol-maior e a seção C do choro "Sonhando" foi composta na tonalidade de Sol-maior. Ambas foram transpostas aqui para a tonalidade de Ré-maior apenas para facilitar a comparação entre as outras seções C, que foram compostas nesta tonalidade.

progressões harmônicas das seções C apresentadas no exemplo 1.

The musical notation consists of four staves, each representing a 4-measure section of a 16-measure progression. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The chords for each measure are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-4): D, A7, D, D, D^o, Em7
- Staff 2 (Measures 5-8): F#7, Bm, E7, A7
- Staff 3 (Measures 9-12): D, A7, D, D7/F#, G6
- Staff 4 (Measures 13-16): Gm6, D/A, B7, Em, A7, D

Ex. 3 - Choro - moldura-padrão no modo maior.

A partir do conjunto de variantes encontradas no choro no frevo e no baião, foram eleitos determinados *defaults*, denominados como molduras-padrão, que se mostraram úteis para a prática da improvisação. Assim, os *templates* selecionados representam apenas um esqueleto básico. Tanto no *blues* de 12 compassos como nas partes C de 16 compassos do choro existem várias possibilidades de inserção/supressão de acordes e de rearmonização. O *default* serve de ponto de partida. Uma vez adquirida a proficiência improvisatória sobre este *template* o músico vai se adaptando e transitando entre as inúmeras variantes.

A título de ilustração, vejamos agora uma moldura padrão no modo menor para a prática da improvisação voltada para o frevo. Tal moldura foi eleita como *default* a partir de recorrências encontradas na seção B das peças “Luzia no frevo” (Antonio Sapateiro) e “Último dia” (“Levino Ferreira)¹². Conforme foi visto no estudo de Doutorado, as partes B são as mais utilizadas para improvisação em frevos, que, em sua grande maioria, têm duas seções. Progressões harmônicas similares podem ser encontradas na seção B de frevos compostos posteriormente por

¹² Progressões em tonalidade menor começando com a dominante no compasso forte da quadratura são recorrentes na seção B dos frevos. Nota-se também que esta moldura-padrão tem como pilares as funções harmônicas de tônica, subdominante e dominante.

CÓRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

músicos ligados à prática do frevo-de-rua. Neste sentido, podem ser citados os frevos “Duas épocas” (Edson Rodrigues) de 1967 e “Galo de ouro” (José Menezes) de 1992.

Ao final desta moldura temos um tipo de convenção rítmica que geralmente ocorre nos últimos compassos da seção B e serve para conduzir à sua reexposição. Tal convenção é formada pela antecipação do último acorde, no caso Cm que é a tônica, seguida por uma pausa de semínima e a repetição do mesmo acorde (com acentuação) no segundo tempo, com ligadura de extensão até o próximo compasso.

The musical notation consists of four staves in 2/4 time, key of C minor. The first three staves (measures 1-12) contain chords indicated by slashes, with the following chord symbols above them:
 Staff 1: G7, V7, Cm, Im
 Staff 2: G7, V7, Cm, Im, C7 (V7/IVm)
 Staff 3: Fm, IVm, Fm6, IVm6, Cm, Im
 Staff 4: Fm6, IVm6, G7, V7, Cm, Im, Cm (with an accent mark and a slur over the final two notes).

Ex. 4 - Frevo - moldura-padrão no modo menor.

Para concluir este item, temos molduras-padrão formadas por sequências de acordes retiradas ou elaboradas a partir dos trechos modais encontrados no repertório do baião. São bases formadas por um ou dois acordes¹³ que oferecem suporte para a prática da improvisação utilizando os modos mixolídio e dórico.

O modo mixolídio, executado sobre apenas um acorde de tipo dominante, pode ser encontrado em trechos dos baiões “Asa Branca”, “Baião” e “Juazeiro” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, “Algodão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), “No

¹³ De forma geral, bases formadas por poucos acordes são comuns na improvisação modal. Um caso representativo dentro do repertório jazzístico é a peça “So What” (Miles Davis), que possui apenas dois acordes dispostos da seguinte forma: 16 compassos de Dm7, 8 compassos de Ebm7 e 8 compassos de Dm7.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul.

Ceará não tem disso não” (Guio de Moraes) e “Baião da Penha” (Guio de Moraes/David Nasser). O modo dórico, executado geralmente sobre dois acordes, pode ser encontrado nas músicas “Vem morena” e “Algodão” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas e “Baião da garoa” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil).



EX. 5 - Baião - moldura-padrão no modo mixolídio.



Ex.6 - Baião - moldura-padrão no modo dórico.

* * *

Após esta breve revisão das principais noções e conceitos que regem as atividades práticas, vejamos a seguir detalhes sobre a disciplina, sua aplicação em sala de aula e uma análise comparativa entre as duas aplicações que foram realizadas na graduação em Música Popular da UNICAMP.

Primeira aplicação - 2014.1 - Música Popular/Unicamp

A disciplina entrou na categoria de “Tópicos Especiais em Práticas Interpretativas” e recebeu o título de “Improvisação em Música Popular Brasileira”, sendo oferecida como eletiva para alunos da graduação em Música Popular da UNICAMP. Matricularam-se onze alunos e seis deles cursaram a disciplina até o final - um número que pode ser considerado bom para uma matéria prática que demanda atenção individual.

Os alunos apresentaram nível técnico compatível com o programa, e mostraram-se motivados e interessados em seu conteúdo. Dos seis alunos apenas um já havia tido certo contato com alguns dos gêneros que foram trabalhados no

semestre. Todos os demais tinham pouco ou nenhum contato com o repertório considerado “tradicional” e seus procedimentos interpretativos.

Foram realizadas quinze aulas com duração de duas horas cada, perfazendo um total de trinta horas em sala de aula. Encontra-se em anexo a ementa elaborada para a disciplina. A seguir, veremos como o conteúdo foi distribuído entre as quinze aulas do semestre letivo:

Módulo 1 – choro/metodologia e avaliação

- Aula 1 – Introdução da disciplina e prática sobre choro - moldura menor;
- Aula 2 – Continuação da introdução, moldura menor e moldura maior, formas de acompanhamento e audição de temas que apresentam as molduras;
- Aula 3 – Preparar frases, linhas guias¹⁴ e praticar figuras rítmicas com ênfase no modo menor. Pedir para escreverem “levadas”. Pedir solos (compor, escrever e executar na próxima aula);
- Aula 4 – Conferir solos, ver temas selecionados do repertório do choro (dois temas por aluno), improvisação em duo, ênfase no modo maior e audição de choros considerados “modernos”;
- Aula 5 – Apreciação de um improviso transcrito a partir de gravação escolhida do repertório do choro. Análise e estudo prático do improviso.

Módulo 2 – baião e revisão choro/metodologia

- Aula 6 – Introdução ao baião - modalismo (mixolídio e dórico) e aplicação da ideia de *riffs*¹⁵ a partir de trechos modais do repertório de Luiz Gonzaga;

¹⁴ A partir da moldura selecionada são criadas linhas guias que concatenam os acordes por meio de graus conjuntos ou do caminho mais próximo entre as notas. Tal procedimento é bem próximo da ideia denominada de *guide-tone lines* ou *improvisation outlines* dentro da *jazz theory* (CROOK, 1991). Entretanto, houve aqui a preocupação de adequar tais linhas guias por meio da utilização de procedimentos encontrados nos gêneros estudados. Ver mais detalhes no Ex. 7.

¹⁵ Pequenos padrões rítmico-melódicos executados repetidas vezes. O termo *riff* é derivado de práticas desenvolvidas especialmente no *blues*, no *rock* e no *jazz*.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul.

- Aula 7 - Baião tonal, molduras maiores e menores e padrões de acompanhamento. Pedir solos (compor, escrever e executar em aula);
- Aula 8 - Conferir solos, ver temas selecionados e figuras rítmicas com ênfase na improvisação modal. Improvisação no baião “moderno” (audição de gravações);
- Aula 9 - Apreciação de um improviso transcrito a partir de gravação escolhida do repertório do baião. Introdução dos conceitos *knowledge base e referent*, material musical (arpejos, escalas, modos) e sua aplicação no baião e no choro;
- Aula 10 - Retomada de práticas realizadas anteriormente no choro e sua adaptação prática para sambas selecionados que guardam a mesma estruturação musical. Considerações sobre a formação dos gêneros populares considerados “tradicionais” e a cristalização dos formatos “clássicos”, que se tornaram uma espécie de “matriz estilística idealizada”.

Módulo 3 - frevo, revisão geral e avaliação

- Aula 11 - Ver possíveis molduras do frevo no modo maior e menor, prática de temas selecionados e formas de acompanhamento;
- Aula 12 - Figuras rítmicas recorrentes, temas e improvisação idiomática. Pedir solos (compor, escrever e executar na próxima aula);
- Aula 13 - Conferir solos, ver temas selecionados, audição de gravações e frevo “tradicional versus frevo “moderno”. Apreciação de um solo transcrito a partir de gravação escolhida do repertório do frevo;
- Aula 14 - Revisão geral. Prática de pelo menos dois temas de cada gênero (choro, frevo e baião). Possíveis adaptações para outros gêneros populares tonais (samba, música caipira, tango, música gaúcha, etc.);
- Aula 15 - Avaliação prática - exposição comentada de gravação escolhida de um dos gêneros trabalhados, entrega da transcrição e execução do improviso.

Durante a aplicação da disciplina foi mantido um “diário de bordo” que viabilizou a análise do seu programa.

Avaliação parcial do programa - primeira aplicação

Após o término da primeira aplicação da disciplina, dois estudantes foram entrevistados. Com base no *feedback* dos alunos em relação às atividades em sala de aula, anotações semanais do “diário de bordo”, conversas com o supervisor do projeto e pesquisadores colegas do grupo de pesquisa Música Popular: história, produção e linguagem, foi possível chegar às seguintes considerações a respeito do funcionamento da disciplina:

- De forma geral, os alunos possuíam pouca experiência prévia com o estudo formal da improvisação, especialmente em música brasileira. Eles tinham cursado disciplinas ou feito aulas particulares onde aprenderam o método escala/acorde e sua aplicação em peças pinçadas do repertório do *jazz*. Um aluno tinha passado anteriormente pelo estudo da improvisação no contexto do *rock*;
- Seguindo um caminho bastante recorrente no estudo da improvisação, após praticar um pouco sobre o repertório jazzístico, certos alunos, antes de entrar na universidade, tiveram uma breve iniciação na improvisação sobre gêneros da música brasileira. Entretanto, a julgar por suas declarações, nota-se que a música “brasileira” aqui se restringia ao aspecto rítmico. Basicamente, tal prática consistia em utilizar o método escala/acorde e o fraseado desenvolvido no estudo do *jazz*, adaptando a parte rítmica e de articulação ao contexto do gênero brasileiro utilizado¹⁶;
- Sobre a experiência de começar pela prática e aprender “de ouvido”¹⁷ os alunos acharam desafiador e assustador nas primeiras aulas. Para eles era difícil aprender, por exemplo, uma sequência de acordes, memorizá-la e improvisar sem perder a forma; ou mesmo aprender uma frase simples e

¹⁶ Foi constatado que, de forma geral, os estudantes têm maior acesso ao repertório da chamada “música instrumental”, na qual parte significativa dos procedimentos melódico-harmônicos encontram paralelos no repertório jazzístico (CÔRTEZ, 2012).

¹⁷ Expressão utilizada no meio popular que faz referência ao aprendizado por imitação, a partir do professor ou de uma gravação, mas sem o uso prévio de notação musical.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

- conseguir fazer variações com ela (processo de edição do material aprendido);
- As atividades práticas revelaram uma falta de domínio/conhecimento dos seus respectivos instrumentos por parte dos estudantes. Independente da linguagem, ou seja, dos parâmetros estilísticos que eles ainda estavam aprendendo, alguns alunos tinham dificuldade de executar, por exemplo, certos arpejos em determinadas regiões do instrumento. Dessa forma, a disciplina serviu também para colocar em evidência lacunas de ordem técnica que precisavam ser preenchidas em suas aulas e estudo diário em seus instrumentos;
 - A estrutura harmônico-melódica predominantemente triádica dos gêneros estudados chamou a atenção dos estudantes para a prática das tríades. Vários estudantes relataram que não tinham muita prática com a execução de tríades em seus instrumentos. Após a disciplina eles passaram a dar maior importância para o estudo técnico e aplicação de tríades durante a improvisação;
 - A realização das atividades práticas de forma coletiva se mostrou bastante eficaz. Durante a prática da improvisação sobre as molduras selecionadas os estudantes sentavam em círculo e intercalavam acompanhamento e improviso das seguintes formas: a) todos acompanhando juntos e apenas um improvisando, b) um estudante escolhido acompanha e o aluno ao seu lado improvisa, depois o improvisador passa para o acompanhamento e o aluno seguinte é o próximo improvisador (assim por diante até que todos sejam contemplados). Por vezes, um aluno não está seguro e atrapalha o outro. Contudo, é bom que isso aconteça, pois faz parte do aprendizado e formação do músico. Em situações reais de performance a habilidade de contornar desacertos e imprevistos com agilidade é fundamental;
 - A transcrição de improvisos foi um dos pontos altos do aprendizado. Tal atividade consiste em transcrever um solo a partir de uma gravação, memorizá-lo, executá-lo em sala de aula e realizar uma análise musical. Ao imitar o solista escolhido os alunos conseguem aprender várias minúcias de articulação, que são bem difíceis de ensinar. Nesse estudo adquire-se todo um

“pacote” formado pela combinação de elementos musicais (notas utilizadas, figuras rítmicas e nuances específicas de articulação).

Segunda aplicação - 2015.1 - Música Popular/Unicamp

A disciplina foi oferecida novamente como eletiva para alunos da graduação em Música Popular da Unicamp. Desta vez, matricularam-se quatro alunos que cursaram a disciplina até o final – um número menor de alunos em relação à primeira aplicação. Os estudantes apresentaram nível técnico um pouco mais avançado em relação à primeira turma de 2014, e dois deles já possuíam certo contato com alguns dos gêneros que foram trabalhados no semestre.

Foram realizadas quinze aulas com duração de duas horas cada, perfazendo um total de trinta horas em sala de aula. A ementa utilizada foi a mesma apresentada na primeira aplicação da disciplina.

O conteúdo foi distribuído entre as quinze aulas do semestre letivo, basicamente da mesma forma apresentada na primeira aplicação. A única diferença expressiva aqui foi a inserção de uma segunda avaliação prática¹⁸. Na primeira aplicação, a transcrição foi solicitada como atividade de avaliação apenas ao final do semestre. Entretanto, tendo em vista todos os benefícios que tal tarefa proporciona ao aprendizado, notei a importância de aplicá-la mais de uma vez durante o curso. Sendo assim, a segunda aplicação da disciplina passou a ter duas avaliações com transcrição, sendo a primeira na finalização do módulo 1 e a segunda no encerramento da disciplina. Para tanto, alterei a aula 5 da distribuição de conteúdo apresentada na primeira aplicação. Ao invés de promover a apreciação, análise e estudo prático de um improviso transcrito, a quinta aula transformou-se na primeira avaliação prática: uma exposição comentada de gravação escolhida do repertório do choro, entrega da transcrição realizada e execução do improviso transcrito.

No intuito de fornecer mais detalhes sobre as aulas, seguem algumas anotações sobre a dinâmica do curso:

¹⁸ Além das avaliações práticas, desde a primeira aplicação da disciplina os alunos eram avaliados também por sua participação e desempenho ao longo de todo o curso.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

- Linhas gerais da disciplina
 - Estudo prático. Teoria e conceitos tratados à posteriori;
 - Pelo menos duas peças de cada gênero precisam ser memorizadas (a princípio, um total de 6 peças por estudante);
 - Duas transcrições com performance comentada (avaliações).

- Atividades práticas
 - Aprendizado “de ouvido” das molduras selecionadas;
 - Improvisação sem parâmetros estilísticos e improvisação idiomática;
 - Rodízio dos alunos entre acompanhamento e solos;
 - Tocar individualmente com cada estudante;
 - Abrir *choruses* para todos improvisarem;
 - Trabalhar separadamente cada acorde das molduras-padrão;
 - Aprender linhas guias “de ouvido”;
 - Explorar variações rítmicas sobre as linhas guias;
 - Conectar notas das linhas guias com grupos de semicolcheias;
 - Exemplificar o uso de arpejos e suas resoluções;
 - Pedir para os estudantes elaborarem outras possibilidades de linhas guias;
 - Passar listas de peças para os alunos aprenderem frases;
 - Ver peças escolhidas para serem aprendidas na íntegra;
 - Estudo prático de transcrições trazidas pelo professor;
 - Composição de solos (*etudes*);
 - Realização e execução de transcrições pelos estudantes.

- Atividades reflexivas que foram realizadas durante o curso
 - Perguntar sobre a experiência prévia de cada um com o estudo da improvisação;

- Clarificar qual tipo de improvisação será tratado na disciplina;
 - Discutir sempre sobre o que foi tocado e de que maneira se deu a execução;
 - Introduzir conceitos teóricos em meio às atividades práticas;
 - Introduzir noções de história da música popular em meio às atividades práticas;
 - Pedir apreciações dos alunos sobre material trabalhado ao longo do programa.
-
- Audição de trechos do repertório
 - Versões diferentes de uma mesma peça (parte C de um choro, por exemplo, com improvisadores distintos);
 - Gravações de improvisos idiomáticos que foram transcritos;
 - Peças consideradas “modernas” que apresentam relação com os gêneros no formato mais “tradicional”.

Avaliação parcial do programa da disciplina – segunda aplicação

Com o propósito de manter uma prática musical reflexiva, assim como na primeira aplicação, as aulas sempre começavam com atividades práticas. Através destas buscava-se fomentar a reflexão teórica.

Após o término da segunda aplicação, mais dois estudantes foram entrevistados. Seguem abaixo as considerações que foram elaboradas com base no *feedback* dos alunos em relação às atividades em sala de aula, das anotações semanais do “diário de bordo”, conversas com o supervisor deste projeto e pesquisadores colegas do grupo de pesquisa Música Popular: história, produção e linguagem.

- A experiência prévia dos alunos com o estudo formal da improvisação se deu basicamente através do método escala/acorde, aplicado a um repertório voltado quase que em sua totalidade para o *jazz* e a bossa nova;
- De forma geral, a geração atual de alunos teve mais contato e desenvolveu

maior interesse por abordagens que ganharam o status de “modernas”¹⁹. Conseqüentemente, a tendência natural foi direcionar os seus estudos para esse lado, dificultando um maior contato e estudo prático de abordagens que são constantemente consideradas como “tradicionais”;

- Dois fatores tiveram especial destaque para os estudantes: primeiro, o contato mais aprofundado com a história da música brasileira e o estudo prático de um tipo de repertório que era, até certo ponto, conhecido por eles, mas que até então não tinha sido executado – um repertório que estava “no ouvido”, porém, não estava “na mão”; Segundo, por forçá-los a sair da “zona de conforto” que estavam acostumados a tocar/improvisar (formada na maior parte do tempo pelo uso de fraseado, *voicings* e outros elementos musicais advindos do universo *jazz/bossa nova*);
- As atividades práticas contribuíram para o aprimoramento das memórias auditiva e muscular dos instrumentistas em relação às tensões harmônicas. O curso trouxe maior consciência no emprego das tensões, pois o repertório “tradicional” exige maior rigor no preparo e resolução das dissonâncias;
- Sobre começar as atividades práticas aprendendo “de ouvido” e depois ter acesso ao material escrito, os alunos perceberam que, apesar de exigir maior atenção e ser mais difícil no início, tal ordem potencializa a audição e facilita a assimilação de material novo. Tudo isso acaba viabilizando a sua utilização de forma mais rápida no momento da improvisação. É um treino que se mostra bastante útil em situações reais de performance, quando o acesso e edição do material estudado precisa ser rápido e eficaz;
- A metodologia do curso propiciou aos estudantes maior domínio de certas habilidades que costumam ser difíceis de realizar em seus respectivos instrumentos. Na guitarra, por exemplo, por vezes é difícil pensar de forma

¹⁹ As “abordagens modernas” podem ser encontradas sob o rótulo de “música instrumental”. Usado correntemente no meio musical e conhecido internacionalmente como *Brazilian jazz*, tal termo é bastante amplo e possui uma multiplicidade de significados. Só a título de ilustração, dentre alguns estilos relacionados ao rótulo, temos a produção denominada “samba jazz”, a música produzida na década de 1970 por compositores como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti e a proposta de grupos como “Black Rio” ou “Cama de gato” que mesclaram gêneros brasileiros com a *black music* norte-americana.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

mais “melódica” ou “*cantabile*” - construindo e desenvolvendo motivos que se aproximam de uma melodia de fácil execução vocal. No piano, por sua vez, não é tão comum encontrar instrumentistas que consigam acompanhar usando predominantemente tríades - de forma geral, a formação dos estudantes de piano faz com que eles desenvolvam “formas” prontas de acordes, que vêm carregadas de tensões/extensões. Tais habilidades podem ajudá-los a transitar em outros estilos, especialmente quando precisam tocar de forma mais tonal (o chamado *inside playing* do meio jazzístico);

- A disciplina proporcionou também uma boa iniciação ao estudo dos gêneros selecionados, oferecendo um panorama das possibilidades técnico/musicais de maior recorrência. Caso o aluno almeje uma especialização nessa área, faz-se necessário prosseguir com o estudo por conta própria após a finalização do curso (montar grupos voltados para a prática de tais gêneros, tocar em situações reais, transcrever mais improvisos, ampliar o repertório, etc.). Entretanto, apesar de alguns alunos ainda não dominarem totalmente a “linguagem”, a ponto de acessá-la em tempo real no momento da performance, eles adquiriram ferramentas suficientes para preparar um solo e demonstrar proficiência, caso precisem ou queiram tocar de forma idiomática nos gêneros trabalhados;
- Os estudantes acharam interessante a forma como a improvisação foi ensinada. Principalmente por que foi diferente das abordagens mais usuais, onde, *grosso modo*, a preocupação central está em mapear escalas e arpejos que podem ser aplicados em determinadas situações harmônicas. O curso buscou entrar nos detalhes que formam a “linguagem” musical do choro, frevo, baião, samba, etc., com a preocupação que o aprendizado prático dos “idiomas” musicais estudados fosse gradativo. Fomos estabelecendo nossos parâmetros estilísticos aos poucos, começando com poucas notas de longa duração (linhas guias), em seguida montando pequenas frases, trabalhando com recursos básicos de articulação, mostrando as diferentes possibilidades de conexão entre as frases, extraindo material musical do repertório selecionado, etc.

Procurou-se mostrar “como” tocar os arpejos e escalas e não apenas “quais” arpejos e escalas poderiam ser utilizados.

A título de ilustração de alguns dos procedimentos relatados até aqui, segue uma figura comentada que demonstra algumas das muitas possibilidades de conectar os acordes de uma progressão harmônica usual na prática do choro usando linhas guias. As linhas abaixo transcritas seriam passadas primeiramente “de ouvido” em sala de aula. As variações de tais linhas poderiam ser improvisadas ou estudadas diretamente no instrumento. Os estudantes só teriam acesso a uma transcrição como essa após adquirir um domínio prático razoável desse material.

The image shows four staves of musical notation, labeled A, B, C, and D, in the key of G major (one sharp) and 2/4 time signature. Above the staves, the chords F#7, Bm, E7, and A7 are indicated. Staff A shows a simple melodic line with quarter notes on the downbeats of each measure, corresponding to the chord changes. Staff B shows a more complex line with eighth notes and a 'garfinho' (a rhythmic figure of a dotted quarter note followed by an eighth note) in the second measure, with a slur and extension line leading to an early G# note. Staff C shows a line with eighth notes and a 'garfinho' in the first measure, with a slur and extension line leading to an early D note. Staff D shows a line with eighth notes and a 'garfinho' in the first measure, with a slur and extension line leading to an early G# note.

Ex. 7 - Possibilidades de concatenar os acordes através de linhas guias - choro - moldura-padrão no modo maior.

- Na pauta A temos uma linha melódica que enfatiza as terças dos acordes. As terças serão nossos pontos de apoio e, portanto, não serão substituídas por outras notas durante a realização das variações;
- Na pauta B temos os pontos de apoio (primeiro tempo dos compassos) conectados por arpejos. No compasso 2 a combinação do “garfinho”²⁰ com uma ligadura de extensão gera a antecipação da nota Sol#;
- Na pauta C a nota Ré é antecipada logo no primeiro compasso utilizando a mesma combinação de “garfinho” e ligadura de extensão. Os demais pontos de apoio são conectados por arpejos dispostos em grupos de quatro

²⁰ Apelido para a figura rítmica formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

semicolcheias que concluem antecipando a nota Dó#;

- Na pauta **D** há maior presença de sínopes e todos os pontos de apoio são antecipados. Observa-se também o uso da bordadura (Si-Dó#-Si) no compasso 2.

Estes quatro exemplos dão uma breve ideia das variantes possíveis. A reflexão e a prática de tais possibilidades, alicerçada pelo entendimento da relação que acontece entre os elementos estilísticos do choro, consiste em um dos melhores estudos para a improvisação no gênero. Outras contribuições para o estudo do improviso podem ser adquiridas a partir do aproveitamento de dois procedimentos inerentes à prática do choro: a ornamentação e a variação rítmica.

A geração de novidade na improvisação se produz por meio da alteração dos objetos característicos e processos já existentes. As novas ações são assim construídas primariamente como distorção de aspectos de ações existentes. Assim vemos que a improvisação, mais que um processo de geração de material novo em um sentido estrito ou radical, é na realidade um processo baseado na variação de aspectos já prefigurados na mente do músico²¹ (VILCHES, 2002, p. 187).

Em apenas poucos exemplos, é possível perceber o amplo leque de opções que temos para improvisar. Uma vez que as possibilidades de construção de linhas guias são muitas, e estas linhas podem ser ornamentadas ou variadas ritmicamente, nosso leque se multiplica ainda mais. Despertar tal curiosidade nos estudantes estimula bastante o estudo prático do instrumento.

Análise comparativa entre as duas aplicações da disciplina

Vamos começar apontando algumas semelhanças entre a primeira e a segunda aplicação. As semelhanças estão mais relacionadas à formação musical dos alunos, que apresentaram:

²¹ Tradução realizada pelo autor. Texto original: La generación de novedad en la improvisación se produce pues mediante a la alteración de los objetos características y procesos ya existentes. Las acciones nuevas son así construídas primariamente como distorsión de aspectos de las existentes. Así vemos que la improvisación, más que um processo de generación de material novedoso en um sentido estricto o radical, es em realidade um processo basado em la variación de aspectos ya prefigurados em la mente del músico (VILCHES, 2002, p. 187).

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

- Nenhuma experiência prévia com o estudo formal da improvisação em música brasileira “tradicional”;
- Pouca experiência no estudo formal da improvisação de forma geral;
- Iniciação ao estudo da improvisação pelo método escala acorde e repertório bossa nova/jazz;
- Problemas de ordem técnica em quesitos elementares, como a execução de arpejos e tríades.

Vejamos agora algumas diferenças entre a primeira e a segunda aplicação. As diferenças se deram na estruturação da disciplina e em minha atuação enquanto professor, a saber:

- Maior exigência de estudo do material dado, colocando ênfase na lista de peças do choro, frevo e baião (mínimo de duas peças por estudante) e na execução das transcrições trazidas (e não apenas em sua análise musical);
- Esperar que os estudantes conheçam melhor a linguagem antes de começar a compor solos (*etudes*) - na primeira turma os *etudes* foram solicitados nas primeiras aulas e apresentaram muitas discrepâncias estilísticas;
- Realização de 2 avaliações. Não deixar a transcrição apenas para o final da aula. Fazer uma transcrição no meio e outra no final.

Comparando as considerações elencadas após a análise das duas aplicações, percebemos que a disciplina serviu para complementar a formação musical dos alunos, pois propõe práticas ligadas ao processo de desenvolvimento do campo da música popular urbana do Brasil, material musical que lhes é familiar, mas que ainda não haviam tocado. Após a execução do material e exposição aos repertórios aplicados, vimos ao longo do curso reflexões de caráter histórico, conceitual e técnico-musical.

Iniciamos as atividades práticas a partir do repertório do choro. Tal repertório cobre uma grande quantidade de material musical e procedimentos elementares da música tonal, tais como linhas melódicas compostas por arpejos

intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, predominância de apojeturas, bordaduras, antecipações e notas de passagens na composição das melodias, estruturação das frases de 4 em 4 compassos, uso de meia cadência e cadência perfeita demarcando pontos específicos da forma das composições, modulações passageiras, modulações para tons vizinhos, etc. - características estruturais que remetem à música tonal europeia e comprovam o pertencimento da música popular desenvolvida no Brasil com a cultura tonal como um todo. Todo esse escopo foi exercitado a partir da forma na qual encontra-se estruturado ou “cristalizado” dentro do repertório do choro, ou seja, combinado com figuras rítmicas específicas e pronunciado com determinados recursos de articulação.

No primeiro módulo, o choro serviu de veículo para expormos os objetivos e a metodologia do curso. Após o primeiro módulo do programa (5 primeiras semanas), o módulo seguinte foi direcionado para práticas em torno do baião. Além da parte tonal, o repertório do baião apresenta também traços ou passagens modais²² que, via de regra, não fazem parte do universo do choro. Entretanto, as peças e molduras aprendidas no primeiro módulo continuaram sendo praticadas ao final das aulas e o choro foi retomado ao final do segundo módulo. O terceiro módulo, por sua vez, priorizou o frevo, gênero que exige maior domínio técnico do instrumento e, em geral, demora até poder ser tocado com fluência nos andamentos rápidos usuais em sua prática. Assim como se deu nos módulos anteriores, os gêneros previamente trabalhados também foram retomados e toda a metodologia foi revisada ao final desse módulo. Nota-se aqui a preocupação com a acumulação de conhecimento e sua fixação durante todo o curso.

Ao mesmo tempo, buscou-se refletir e exemplificar que, do ponto de vista técnico-musical, existe uma semelhança estrutural grande entre os gêneros populares urbanos, que permite que as sugestões de atividades práticas desenvolvidas sobre o choro, baião e frevo possam ser adaptadas para outros gêneros desta “família”.

²² Muitos dos alunos já atuam como professores, ou têm pretensões de lecionar, e a metodologia empregada no estudo do baião pode ser muito útil para a atuação nessa área. A parte “modal” do baião oferece um bom ponto de partida para o ensino da improvisação para iniciantes, pois os pré-requisitos necessários para tal prática são a execução de uma harmonia “simples” (um ou dois acordes) e o domínio de apenas uma escala para cada modo. Outro fator que contribui neste sentido é a “simplicidade” da subdivisão rítmica utilizada (CÔRTEZ, 2014).

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul. 2019.

Algumas das aulas foram reservadas para demonstrar tais semelhanças por meio de peças selecionadas, e para realizar possíveis adaptações do que foi estudado para outros gêneros populares tonais, como o samba, música caipira, tango, música gaúcha, etc. Espera-se que após o conhecimento adquirido no curso os estudantes possam expandir a sua prática para outros territórios musicais.

As aplicações demonstraram os benefícios de começar pela prática e aprendendo primeiro por imitação ou “de ouvido”. Por causa da falta de costume com tal forma de aprendizado o nível de dificuldade inicial é maior, mas uma vez superado esse obstáculo inicial, a assimilação do material se mostra mais eficaz. As aulas chamaram a atenção dos estudantes. Foram difíceis no início, mas trouxeram ganhos significativos para a sua formação. Eles terminaram por se identificar como o aprendizado “de ouvido” e perceberam que nessa abordagem os elementos musicais e procedimentos são absorvidos e internalizados de forma mais sólida e perene.

Em geral, músicos iniciantes tendem a colocar muita ênfase em seu desenvolvimento enquanto solistas, em detrimento da prática e aperfeiçoamento de suas habilidades enquanto acompanhadores. De certa forma, a disciplina levou os estudantes a compreender a importância do acompanhamento, e de todas as nuances envolvidas em tal função. Eles perceberam de forma empírica que o acompanhador também improvisa e interage com o solista durante a performance.

O estudo prático das inversões dos acordes e sua aplicação durante a execução do acompanhamento foi outro item que passou a ser mais valorizado durante o curso. Em função do tipo de repertório que os estudantes já tinham algum contato, eles utilizavam basicamente acordes em posição fundamental. Principalmente por causa do acompanhamento do choro, fez-se necessário um aprofundamento no aprendizado das inversões e suas aberturas.

A disciplina serviu ainda para desconstruir a noção errônea de que as especificidades da música brasileira residem apenas na parte rítmica. Estudar o método escala-acorde e adaptar o ritmo de acordo com o gênero é uma maneira um tanto simplificada de ver a música brasileira. As atividades passadas aos estudantes buscavam contemplar sempre a importância da combinação dos elementos musicais. É preciso levar em conta que a combinação dos elementos é que caracteriza aquilo

que parte do público reconhece e aceita como “gênero musical”, por exemplo: um contorno melódico específico, construído sobre determinada figura rítmica, executado com uma articulação peculiar e revestido por uma timbragem recorrente na prática musical em questão. Lembrando ainda que há muito mais do que elementos técnicos envolvidos nesse processo. Existe toda uma carga simbólica e cultural mobilizada pelos agentes envolvidos no fazer musical.

Considerações finais

O estudo aqui apresentado terminou por prover um possível modelo, que se mostrou eficiente para o estudo prático da improvisação idiomática em gêneros urbanos selecionados da música popular desenvolvida no Brasil, principalmente na primeira metade do século XX – gêneros que se descolaram dos seus contextos socioculturais de origem, que hoje transitam em certos nichos e continuam atraindo a atenção de um público dos mais heterogêneos. Tal conhecimento, além de ser uma excelente forma de estudar a música tonal pelo viés local (como tal material foi cristalizado no país), pode servir de base para uma melhor compreensão ou mesmo como porta de acesso para práticas que pertencem a outros universos da vasta cultura tonal. Dentre tais universos, as apreciações musicais realizadas em sala de aula buscaram apontar relações por meio da audição comentada de músicas advindas do repertório da “música instrumental” brasileira pós 1970 e da canção contemporânea.

Temos aqui um programa de disciplina que fomenta a investigação e reflexão teórica por meio da prática musical. Um curso que visa a formação de um *performer* com senso crítico, aquele que conhece o artesanato, que tem domínio prático dos seus objetos de reflexão. Um instrumentista que produz uma reflexão interessada, motivada por fatores como a realização do material musical, necessidade de aprimoramento técnico e/ou busca de amadurecimento estético de uma proposta artística.

Espera-se que a disciplina aqui proposta possa servir como uma alternativa para os cursos de improvisação, que, *grosso modo*, tendem a começar pela

teoria escala/acorde e depois promovem a prática da improvisação prioritariamente sobre *standards* do repertório do *jazz* e bossa nova. Sem desmerecer tal conhecimento, é necessário relativizar e mostrar outras possibilidades de estudo que podem enriquecer a formação musical ao trazer perspectivas diferentes de realização sonora. Certamente os repertórios associados ao universo *jazz/bossa*, assim como o *rock*, *blues*, *funk* e outros gêneros pertencentes à cultura latino-americana são importantes dentro da prática da música popular e precisam ser contemplados num curso de graduação nessa área. Do ponto de vista prático, penso que a universidade deve oferecer um panorama com o maior número possível de abordagens musicais. Posteriormente, cada aluno acaba escolhendo as suas áreas de atuação e enveredando por caminhos diferentes.

Referências

- ADOLFO, Antonio. *Brazilian music workshop*. Rottenburg N.: Advance music, 1993.
- AEBERSOLD, Jamey. *How to play and improvise*. 6. ed. rev. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1992, v.1.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. USA: Da Capo Press, 1993.
- BAKER, David N. *A creative approach to practicing jazz*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1994.
- _____. *How to play bebop for all instruments: the bebop scales and other scales in common use*. California: Alfred, 1989.
- _____. *Jazz pedagogy: a comprehensive method of jazz education for teacher and student*. Chicago: Maher Publications, 1979.
- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. 240p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BERKMAN, David. *The jazz musician's guide to creative practicing*. Pentaluma, CA: Sher Music, 2007.

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

CAPIBA e Edgard Moraes – *100 Anos de Frevo – Partituras – Arranjadores: Maestro Duda, Maestro José Menezes e Maestro Spok – Governo de Pernambuco – Secretaria de Educação e Cultura / FUNDARPE*. Recife, PE – 2006.

CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). *O Melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 149p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CROOK, Hall. *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1991.

COKER, Jerry. *Elements of the jazz language for the developing improviser*. CCP/Belwin, Inc, 1991.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. 2006. 137 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

_____. *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012a.

_____. O uso do “*formato chorus*” para fins de improvisação na prática atual do choro. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, II. Rio de Janeiro, 2012. *Anais...* Rio de Janeiro: 2012b.

_____. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 29 - volume temático sobre música popular, 2014.

_____.; MODIRZADEH, Hafez. Discourse on Brazilian Music and North American Jazz Education. *IASPM Journal*, v. 5, n. 1 – Special Issue: Popular Music and Education, 2015.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 2010. 859p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. 2009. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2001.

HAERLE, Dan. *The jazz language: a theory text for jazz composition and improvisation*. Florida: Studio 224, 1980.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: P ARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. (Ed.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. chap. 8, p. 117.125.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Califórnia: Sher Music CO, 1995.

MAGALDI Cristina. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.92, n.3-4, p.329-64, dez. 2009.

MEHEGAN, John. *Jazz improvisation: v.1: tonal and rhythmic principles*. New York: Watson-Guptill: 1959.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2002.

MODIRZADEH, Hafez. *World music-making in the 21st century: traditions in transition*. Fulbright Lecture III. Universidade de Granada. Granada, Espanha, 2005.

_____. *The Jazz Educators Unholy Three*. Cadence: 132-133, 2004

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, n. 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

PRINCE, Adamo. *Linguagem Harmônica do Choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: his career and his music*. 1997. 318p. Tese (Doutorado em Música) – Institute of Popular Music, University of Liverpool, Liverpool, 1997.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do*

Recife e sua consolidação através do Rádio. 2008. 297p. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Música, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

SÁ, Luís Guimarães Gomes de. *Songbook de Frevos*. (Org.). Recife: LG Produções Artísticas, 1998.

SCOTT, Derek B. *Sounds of Metropolis: the 19th-century popular music revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trd. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SWANWICK, K. *Teaching music musically*. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

VILCHES, Antonio de Contreras. *El "guitagrama": un lenguaje para la composición musical dinámica*. 2002. 518p. (Doutorado em Música) – Departamento de estética e história da Filosofia, Universidade de Sevilla, Sevilla, 2008.

Anexo - Ementa da disciplina "Improvisação em Música Popular Brasileira"

1. IDENTIFICAÇÃO

CURSO: Música

DISCIPLINA: Tópicos Especiais em Práticas Interpretativas - Improvisação em Música Popular Brasileira

CRÉDITOS: 02 CARGA HORÁRIA: 2h semanais

PRÉ-REQUISITO: MU105 - Estruturação Musical

PROFESSOR RESPONSÁVEL: Almir Côrtes

2. EMENTA

Estudo prático da improvisação idiomática presente no repertório da música popular brasileira.

3. OBJETIVOS

Proporcionar o domínio de técnicas e elementos musicais que contribuam para o desenvolvimento da prática da improvisação dentro de parâmetros estilísticos recorrentes na música popular brasileira.

4. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

- Improvisação idiomática e estilização de molduras-padrão
- Notas guias e contrapontos
- Recursos de articulação
- Aspectos da improvisação em música popular e o uso do "formato chorus"
- A formação dos gêneros populares considerados "tradicionais"
- A cristalização dos formatos "clássicos"
- Os conceitos *knowledge base* (conhecimento de base) e *Referent* (referente)
- "Levadas" (elemento fixo) e figuras rítmicas (elementos variáveis)
- Tipologias de acordes, arpejos, escalas e modos mais utilizados
- Atividades práticas voltadas para o choro, frevo e baião e possíveis adaptações para outros gêneros
- Relações entre o repertório "tradicional" e a "música Instrumental" desenvolvida a partir de 1970.

5. METODOLOGIA DE ENSINO

Atividades realizadas em conjunto e individualmente, envolvendo exercícios práticos ao instrumento, simulação de situações reais de improvisação, audição de exemplos,

transcrição e execução de improvisos representativos das práticas musicais estudadas.

6. BIBLIOGRAFIA

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge and New York: Da Capo Press, 1993.

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

CÔRTEZ, Almir. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 2010. 859p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

7. CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Todos os matriculados deverão ser instrumentistas e deverão participar das atividades práticas em sala de aula. Haverá avaliação das performances, do material transcrito e de sua execução.