



# Improvisação no clarinete: um guia prático

Eduardo de Oliveira Guedes Seabra

10/2025





**MESTRADO**  
**MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**  
Sopros, Clarinete

# Improvisação no clarinete: um guia prático

Eduardo de Oliveira Guedes Seabra

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, *Clarinete*.

Professor Orientador  
Professor Doutor Nuno Fernandes Pinto



## **Agradecimentos**

Aos meus pais e ao meu irmão por sempre me ajudarem a encontrar respostas para tudo.

Aos meus amigos e colegas pela nossa caminhada em conjunto durante o meu percurso na ESMAE.

Ao meu orientador, professor doutor Nuno Pinto, pelo acompanhamento e encorajamento em todo o processo e também enquanto meu professor de clarinete, tendo-me orientado neste último ano.

Ao professor António Saiote, pelos cinco anos de ensinamentos e acompanhamento incansável. Relembro com carinho todos os bons momentos.

## Resumo

O presente trabalho de mestrado tem como objetivo a elaboração de um guia prático de aprendizagem da improvisação no clarinete. Em primeiro lugar, fez-se uma análise do que se entende por improvisação e que características apresenta, através do confronto de vários autores. Em segundo lugar, encontra-se uma preparação para a improvisação. Em terceiro, encontra-se o guia propriamente dito, em que elaborei um conjunto de exercícios práticos, baseados em métodos pré-existentes, para serem utilizados em contextos reais de improvisação.

**Palavras-chave:** Improvisação; Guia prático; Clarinete; *Jazz*; *Patterns*.

## **Abstract**

The present master's thesis aims to develop a practical learning guide for improvisation on the clarinet. Firstly, an analysis was conducted on the concept of improvisation and what characteristics it implies, through a comparison of various authors. Secondly, one may find a preparation to start the learning process of improvisation. Lastly, the guide itself is presented, in which I have developed a series of practical exercises, based on preexisting methods, to be used in real improvisational contexts.

**Keywords:** Improvisation; Practical guide, Clarinet; Jazz; Patterns

## Índice

Índice de Figuras .....	viii
Índice de Quadros .....	xii
Introdução .....	1
1.1 O declínio da improvisação na música ocidental .....	3
1.2 Improvisação: Processo e produto musical .....	11
1.3 Improvisação idiomática e não idiomática .....	19
1.3.1 Caso do Fra Ensemble .....	25
2. Preparação para a improvisação .....	28
2.1 Breve nota autobiográfica .....	29
2.2 Como abordar a improvisação .....	30
3. Guia prático .....	35
3.1 Arpejos e escalas maiores .....	37
3.2 Tríades com sétima diatônicas .....	49
3.3 Arpejos de sétima dominante .....	53
3.4 Arpejos e escalas menores .....	58
3.5 Cadência II – V – I no modo maior .....	63
3.5 Arpejos Aumentados e respetiva escala .....	71
3.6 Arpejos Diminutos e respetiva escala .....	74
3.7 Cadência II – V -I no modo menor .....	80
3.8 Outras escalas .....	83
3.9 Exemplos práticos .....	85
3.10 Últimas Considerações .....	90
Conclusão .....	91
Bibliografia e Webgrafia .....	93
Apêndice A .....	

## Índice de Figuras

Figura 1 – Exercício 1: Arpejos Maiores por movimento cromático (1 arpejo por compasso) .....	37
Figura 2 - Exercício 2: arpejos Maiores por quintas descendentes (1 arpejo por compasso) .....	37
Figura 3 - Exercício 3: arpejos Maiores por 2ª maior (1 arpejo por compasso).....	38
Figura 4 - Exercício 4: arpejos Maiores por 3ª menor (1 arpejo por compasso).....	38
Figura 5 - Exercício 5: arpejos Maiores cromaticamente (2 arpejos por compasso) .....	38
Figura 6 - Exercício 6: arpejos Maiores por quintas descendentes (2 arpejos por compasso).....	39
Figura 7 - Exercício 7: arpejos Maiores por 2ª maior (2 arpejos por compasso) .....	39
Figura 8 - Exercício 8: arpejos Maiores por 3ª menor (2 arpejos por compasso) .....	39
Figura 9 - Exercício 9: arpejos Maiores com sexta maior cromaticamente (1 arpejo por compasso).	40
Figura 10 - Exercício 10: arpejos Maiores com sexta maior por quinta descendente (1 arpejo por compasso) .....	40
Figura 11 – Exercício 11: arpejos Maiores com sexta maior por segunda maior (1 arpejo por compasso) .....	40
Figura 12 - Exercício 12: arpejos Maiores com sexta maior por terceira menor (1 arpejo por compasso) .....	41
Figura 13 - Exercício 13: arpejos Maiores com sexta maior cromaticamente (2 arpejos por compasso) .....	41
Figura 14 - Exercício 14: arpejos Maiores com sexta maior por terceira menor (2 arpejos por compasso) .....	41
Figura 15 - Exercício 15: Variações sobre a tríade maior com sexta maior por terceira menor (1 arpejo por compasso) .....	42
Figura 16 - Exercício 16: arpejos Maiores com sétima maior cromaticamente (1 arpejo por compasso) .....	42
Figura 17 - Exercício 17: arpejos Maiores com sétima maior por quinta descendente (1 arpejo por compasso) .....	43
Figura 18 - Exercício 18: arpejos Maiores com sétima maior por segunda maior (1 arpejo por compasso) .....	43
Figura 19 - Exercício 19: arpejos Maiores com sétima maior por terceira maior (2 arpejos por compasso) .....	43
Figura 20 - Exercício 20: arpejos Maiores com sétima maior por terceira menor (1 arpejo por compasso). Fonte: Coker (1970, p. 13).....	43
Figura 21 - Exercício 21: arpejos Maiores com nona maior por quinta cromaticamente (1 arpejo por compasso) .....	44
Figura 22 - Exercício 22: arpejos Maiores com nona maior por quinta descendente (1 arpejo por 2 compassos). Fonte: Coker (1970, p. 15) .....	44
Figura 23 - Exercício 23: arpejos Maiores com nona maior por segunda maior (2 arpejos por compasso) .....	44

Figura 24 - Exercício 24: arpejos Maiores com nona maior por terceira menor (1 arpejo por 2 compassos). Fonte: Coker (1970, p. 26) .....	45
Figura 25 – Exercícios 25, 26 e 27: Escala maior ou modo jônio.....	45
Figura 26 – Exercícios 28 - 30: Alguns padrões sobre os acordes maiores .....	46
Figura 27 – <i>Non-Chordal tones</i> na escala de dó maior .....	46
Figura 28 – Exercício 31: <i>Non-chordal tones</i> por quinta descendente (1 tonalidade por compasso) .	47
Figura 29 – Exercício 32: <i>Non-chordal tones</i> por quinta descendente (1 tonalidade por compasso) .	47
Figura 30 – Exercício 33: <i>Non-chordal tones</i> por quinta descendente (1 tonalidade por compasso) .	47
Figura 31 – Exercício 34: <i>Non-chordal tones</i> por quinta descendente (1 tonalidade por compasso) .	48
Figura 32 - Tríades com sétima diatônicas na tonalidade de dó maior .....	49
Figura 33 - Exercícios 35 - 36: Arpejos de sétima diatônicos sobre a tonalidade de dó maior .....	49
Figura 34 – Exercício 37: Arpejos de sétima diatônicos sobre a tonalidade de dó maior.....	49
Figura 35 - Modos da escala maior na tonalidade de fá maior .....	50
Figura 36 - Quadro proposto por Coker (1970, p. 51) acerca do modo mixolídio e da sua tonalidade original.....	52
Figura 37 - Exercícios 38 - 40: Arpejos de sétima dominante sobre três progressões harmônicas diferentes (quinta descendente, terceira menor, segunda maior) .....	53
Figura 38 - Exercício 41: Arpejos de sétima dominante por quarta aumentada (1 arpejo por compasso). Fonte: Coker (1970, p. 54).....	53
Figura 39 - Arpejos de Sétima dominante cromaticamente (1 arpejo por compasso).....	54
Figura 40 - Arpejos de sétima dominante com nona maior (1 arpejo por compasso).....	54
Figura 41 - Arpejos de Sétima dominante com nona maior (1 arpejo por 2 compassos). Fonte: Coker (1970, p. 58).....	55
Figura 42 -Arpejos de sétima maior com e sem sétima maior (2 arpejos por compasso).....	55
Figura 43 - Exercício 47: Modo mixolídio por quintas descendentes (1 escala por compasso) .....	56
Figura 44 - Excerto da segunda suite de <i>Daphnis et Chloé</i> (1912) de M. Ravel .....	56
Figura 45 - Exercícios 48 A e B: Aplicação dos arpejos que encontramos na obra de M. Ravel.....	57
Figura 46 - Exercícios 49 - 53: Arpejos menores sobre todas as progressões harmônicas .....	58
Figura 47 - Arpejos menores com sexta maior cromaticamente e por terceira menor (1 arpejo por compasso) .....	59
Figura 48 – Exercício 56: Arpejos menores com sétima menor cromaticamente (1 arpejo por compasso) .....	59
Figura 49 – Exercícios 57 – 60: Arpejos menores com sétima menor sobre todas as progressões harmônicas (1 e 2 arpejos por compasso) .....	60
Figura 50 – Exercícios 61 – 63: Arpejos menores com nona maior sobre três progressões harmônicas (1 arpejo por compasso com exceção do exercício 63).....	61
Figura 51 - Exercício 64: Modo Dórico por 2ª maior (1 escala por compasso).....	62

Figura 52 - Exercício 65: Padrão 1-2-3-5 sobre acordes menores cromaticamente (1 escala por compasso) – Fonte: Coker (1970, p. 77).....	62
Figura 53 – Exercícios 66 – 68: Progressão II – V sobre as diferentes progressões harmônicas. Exercício 68, fonte: Coker (1970, p. 87).....	65
Figura 54 – Exercícios 69 – 72: Outros exemplos de <i>patterns</i> sobre a progressão II – V .....	65
Figura 55 – Exercício 73: <i>patterns</i> sobre a cadência II – V – I cromaticamente. ....	66
Figura 56 – exercícios 74 – 75: Outro <i>patterns</i> sobre a cadência II – V – I por quinta descendente e terceira menor .....	67
Figura 57 – Exercícios 76: Outro <i>pattern</i> sobre a cadência II – V – I por terceira menor .....	68
Figura 58 – Exercícios 77 – 78: Modos dórico e mixolídio sobre a progressão II – V.....	69
Figura 59 – Exercício 79: <i>Pattern</i> sobre os modos dórico e mixolídio.....	69
Figura 60 – Exercício 76: Modos sobre a progressão harmônica de II - V - I.....	69
Figura 61 - "Au privave" de charlie Parker com apontamentos sobre tonalidades .....	70
Figura 62 – Escalas de tons inteiros.....	71
Figura 63 – Acordes aumentados a partir da escala de tons inteiros.....	71
Figura 64 – Exercícios 81 – 82: Arpejos Aumentados sobre quintas descendentes e cromaticamente (1 arpejo por compasso).....	72
Figura 65 – Exercícios 83 – 85: Arpejos aumentados com sétima menor sobre três progressões diferentes (1 arpejo por compasso).....	72
Figura 66 – Exercício 86: Escalas de tons inteiros cromaticamente (1 escala por compasso).....	73
Figura 67 – Escala diminuta com fundamental em dó .....	74
Figura 68 – Exercícios 87 – 88: Arpejos diminutos cromaticamente e por segunda maior (1 arpejo por compasso).....	75
Figura 69 – Exercícios 89 – 90: Arpejos diminutos com sétima diminuta cromaticamente e por segunda maior (1 arpejo por compasso) .....	76
Figura 70 – Exercícios 91 – 93: Padrões sobre a escala diminuta .....	76
Figura 71 – Exercício 94: Outro padrão sobre a escala diminuta. Fonte: Coker (1970, p. 115).....	76
Figura 72 – Exercícios 95 – 97: Alguns padrões sobre o arpejo diminuto com sétima menor .....	77
Figura 73 – Exercício 98: Padrão sobre o arpejo diminuto com sétima menor .....	77
Figura 74 – Excerto (c. 26 e 28) de “Première Rhapsodie” de C. Debussy .....	78
Figura 75 - Exercício 99a: Padrão de C. Debussy por segunda maior .....	78
Figura 76 - Exercício 99b: Padrão de C. Debussy cromaticamente.....	79
Figura 77 - Excerto (C. 46 E 49) DA "Première Rhapsodie" de C. Debussy .....	79
Figura 78 – Exercício 100: Padrão de C. Debussy por segunda maior .....	79
Figura 79 – Tríades com sétima diatônicas na tonalidade de dó menor.....	80
Figura 80 - Mixolídio no modo menor.....	80
Figura 81 – Super lócrio ou modo alterado.....	80
Figura 82 - Exercícios 101 - 102: Alguns padrões sobre a cadência II – V – I no modo menor .....	81

Figura 83 – Exercício 103: Modos sobre a cadência II -V – I no modo menor .....	82
Figura 84 – Exercício 104: Escala Pentatónica maior por terceira menor .....	84
Figura 85 – Exercício 86: Escala Pentatónica menor por terceira menor .....	84
Figura 86 – Escala de blues sobre dó .....	84
Figura 87 – Exercícios 106 – 107: Apoios à improvisação no tema “Blue Monk” .....	86
Figura 88 - Exercícios 108 - 109: Apoios à improvisação sobre o tema "Au privave" .....	87
Figura 89 - "Bye Bye Blackbird", melodia transposta para clarinete .....	88
Figura 90 - Substituição de Trítono .....	88
Figura 91 – Lídio dominante para mixolídio .....	89
Figura 92 – Exercício 110: Alguns padrões sobre o tema “Bye Bye Blackbird” .....	89

## Índice de Quadros

Quadro 1 – Arpejos geralmente praticados.....	35
Quadro 2 - Arpejos abordados por Coker em "Patterns for Jazz" (1970).....	36
Quadro 3 - Estrutura harmónica que Coker (1970) utiliza no seu método.....	36
Quadro 4 – Tabela dos graus harmónicos da escala maior e respetivos modos.....	51
Quadro 5 - Cadência II-7 V7 IΔ7 em todas as tonalidades maiores .....	63
Quadro 6 – Tabela acerca de sobreposições de escalas pentatónicas maiores .....	83
Quadro 7 - Forma Típica do blues .....	85

## Introdução

O foco deste trabalho é a improvisação. Este surge com base nas experiências do meu percurso musical. Desde uma fase muito inicial tive um contacto próximo com a improvisação. Este primeiro contacto foi desenvolvido no contexto da música de *jazz* paralelamente à minha formação tradicional de música erudita. Na minha experiência musical, reconheço que a improvisação sempre promoveu a minha performance enquanto clarinetista de música clássica.

Naturalmente, sempre existiu em mim, uma vontade de conciliar estas duas dimensões artísticas – música erudita e música improvisada. Contudo, sempre me intrigou, por que razão a improvisação não é um tema tão difundido e encorajado no nosso percurso musical tradicional. Sendo assim, a improvisação tornou-se, ao longo do tempo, um tema que gostaria de trabalhar e explorar com mais profundidade. Relembro há um ano, enquanto ainda estava indeciso sobre que tema trabalhar nesta dissertação, as palavras do meu orientador, o professor doutor Nuno Fernandes Pinto: “Por que não escreves algo sobre como fazes isso [a improvisação]?”. Naturalmente, existem vários guias para a improvisação, contudo a maior parte deles incide sobre domínios idiomáticos específicos. Assim surgiu o grande objetivo deste trabalho – elaborar um guia prático sobre a improvisação direcionado para o clarinete, em que o leitor se sinta convidado a aplicar o que desenvolveu em qualquer contexto musical. Mais ainda, neste trabalho foi importante perceber que benefícios a improvisação nos poderá trazer.

Decidi assim dividir o trabalho em três capítulos: “A essência da Improvisação”, “Preparação para a improvisação” e “Guia prático”.

No primeiro, “A essência da improvisação”, foi importante para mim entender, efetivamente, do que se trata a improvisação. Abordei, inicialmente, o fenómeno do declínio da improvisação na música ocidental, fazendo referência a outros géneros musicais. Depois, através da discussão entre os autores Alperson (1984) e Gould e Keaton (2000), tratei a improvisação enquanto processo e produto musical. O último subcapítulo descreve duas dimensões da improvisação, idiomática e não-idiomática, através do confronto entre autores como Aguiar (2012), B. Pereira (2017) e Menezes (2010).

O segundo capítulo representa uma preparação para o guia propriamente dito. Para a sua elaboração, baseei-me consideravelmente em “The Complete Method for

improvisation” (1980) de Coker, de modo a transmitir algumas noções acerca da abordagem da improvisação, mesmo antes do processo da aprendizagem da mesma. Além disso, introduzi uma pequena autobiografia, para contextualizar o meu percurso na improvisação.

O terceiro capítulo, que representa efetivamente o guia prático foi baseado em grande parte em “Patterns for jazz” (1970) de Coker. Depois, outros trabalhos como: “How to improvise: An approach to practicing improvisation” (2005) de Crook, a tese de doutoramento de Gaspar (2010) ou o contributo de John Cipolla (2000) também se provaram úteis para a elaboração deste guia. Apesar do método se basear no género jazzístico, é importante notar que o método proposto transcende o domínio idiomático do *jazz*, convidando o leitor a tirar partido dele para o contexto que bem entender. Simplesmente, foi no género jazzístico que a aprendizagem da improvisação se desenvolveu mais no último século. Além disso, por ser uma linguagem com a qual estou mais familiarizado, as referências ao género são comuns durante o guia.

O guia que apresento neste trabalho, pretende fornecer mecanismos que facilitem a improvisação ao contrário de uma perspetiva espontânea da prática. Neste sentido, propus uma série de exercícios para que outros possam usufruir dos mesmos benefícios que a improvisação me proporcionou. Com este trabalho proponho apresentar um guia, baseado na minha experiência e literatura de outros autores, que possa ser utilizado pela comunidade artística

## 1. A essência da improvisação

A improvisação é provavelmente a atividade artística com mais expressão no mundo musical. Trata-se de uma prática que acompanhou a música durante toda a sua história. Bruno Pereira (2017) argumenta que apesar do termo em si ser relativamente recente, a improvisação é um conceito que vive na música desde sempre. Contudo, mesmo nos dias de hoje, ainda parece ser um tema incompreendido. Provavelmente, isso é inevitável, dada a natureza flexível e inconstante da improvisação: por poder significar muitas coisas e ser um tema que desperta muitas abordagens diferentes. A própria vontade de atribuir um significado ou sistematizar a improvisação enquanto processo musical parece ser contrário à essência desta prática. Como Bailey nos diz:

“A improvisação está sempre a mudar e a se alterar [...] qualquer tentativa de descrever improvisação parece, em alguns aspetos, uma representação inapropriada, pois existe algo central no espírito da improvisação voluntária que é contrária aos objetivos e contradiz a ideia de documentação.”<sup>1</sup> (Bailey, 1992, p. ix)

Pode-se afirmar que é do conhecimento geral que a improvisação realmente desempenhava um papel central na música antiga, nomeadamente no estilo barroco e renascentista. No entanto, atualmente, na música erudita, deixamos de tirar partido da improvisação como outrora tirámos. Para isso, é interessante perceber que razões poderão ter levado a isto: “Para muitos, a expressão improvisatória parece ameaçadora, pouco familiar, ou desinteressante. Esta mudança radical na estética performativa ocorreu sem incidentes e praticamente sem documentação.”<sup>2</sup> (Moore, 1992, p. 63).

### 1.1 O declínio da improvisação na música ocidental

Bailey (1992) no seu livro “Improvisation” diz-nos que: “Improvisação goza da curiosa distinção de ser simultaneamente a atividade musical mais praticada e a menos

---

<sup>1</sup> Texto original: “Improvisation is always changing and adjusting [...] any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misrepresentation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation.” (Bailey, 1992, p. ix)

<sup>2</sup> Texto original: “To many, improvisatory expression seems threatening, unfamiliar, or underserving of interest. This radical Shift in performance aesthetic has occurred without incident and virtually without documentation.” (Moore, 1992, p. 63)

reconhecida e compreendida”<sup>3</sup> (Bailey, 1992, p. ix). Três décadas separam-nos desta afirmação de Bailey, mas mesmo assim parece ser atual. Quase que podemos afirmar que a prática da improvisação estabelece uma divisão entre aqueles que usufruem da improvisação e aqueles que não. Sobretudo, para o músico “clássico” com uma formação tradicional, a improvisação é um tema pouco abordado, por vezes com uma conotação negativa.

Nem sempre foi assim, no período barroco e até no renascimento, a improvisação desempenhava um papel preponderante:

As primeiras óperas, tais como *L'incoronazione di Poppea* de Montverdi, foram realizadas a partir de uma partitura que consistia apenas num baixo cifrado e em partes vocais, com o ocasional interlúdio instrumental. [...] Os cantores adicionavam ornamentação às melodias e os instrumentistas, que tocavam o baixo contínuo transformavam a cifra numa base harmónica completa. (Gould e Keaton, 2000, p. 143)<sup>4</sup>

A referência à ópera de Montverdi é apenas um exemplo de vários que podíamos apresentar neste trabalho e que contribuíram para a cristalização da improvisação enquanto prática central na música. Prática que foi perdendo a sua relevância ao longo dos tempos e, como vimos, possui uma conotação negativa. Curiosamente, se pesquisarmos a palavra improvisação no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, obtemos resultados tais como: “mentir”, “arranjar à pressa” ou “citar falsamente”. Além disso, Bruno Pereira (2017) diz-nos que aqueles músicos que enveredaram pelo caminho do *jazz* ou de outros géneros musicais em que a improvisação permanece central, são muitas vezes alvo de discriminação pelos seus pares da música erudita. Pereira continua dizendo que, porventura, o trabalho árduo inerente ao músico “clássico” para a reprodução fiel, eficiente e quase perfeita do repertório tradicional foi naturalmente constituindo um obstáculo à liberdade e à criatividade, características da improvisação. Além disso, a crescente complexidade das obras, acompanhadas por um adensamento e saturação da notação musical, também poderão ter contribuído para a menosprezo da

---

<sup>3</sup> Texto original: “Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood.” (Bailey, 1992, p. ix)

<sup>4</sup> Texto original: “Early operas, such as Montverdi’s *L'incoronazione di Poppea*, were produced from a score that consisted only of figured bass and vocal parts, with an occasional instrumental interlude. [...] Singers added ornamentation to their lines, and the instrumentalists playing the basso continuo would turn the single bass line with numbers into a full harmonic foundation” (Gould e Keaton, 2000, p. 143)

liberdade musical: “O conjunto de convenções acaba por se constituir um obstáculo à criatividade e à possibilidade de uma improvisação orgânica e flexível” (B. Pereira, 2017, p. 91).

A improvisação parece sempre ter alguma conotação negativa no seio daqueles que não a praticam. Curiosamente, segundo Bailey (1992), até os próprios “improvisadores” rejeitam a palavra “improvisar”, por reconhecerem que a palavra está associada a uma atividade sem preparação e sem consideração, desprovida de método. Preferem assim dirigir-se à mesma como simplesmente tocar. Contudo esta visão de menosprezo provavelmente já não é tão vincada como seria na década de 70, altura em que Derek Bailey<sup>5</sup> escreveu o seu livro. Contudo, ainda assim assistimos a alguma reserva em relação a esta atividade. Alperson (1984) fala-nos logo no início do seu artigo em Hanslick. No seu livro, o crítico musical apresenta-nos uma crítica à perspectiva de que a música vive das emoções, apostando numa visão formal da natureza musical. Segundo esta lógica, a improvisação surge como “um depósito de emoções irrelevante e distrativo que resulta num produto musical desprovido do belo”<sup>6</sup> (Alperson, 1984, p. 17). A procura incessante da perfeição musical pelos músicos de formação clássica, é contrária à ideia de improvisação. Por isso, é natural que a primeira tendência seja um afastamento e menosprezo deste género artístico.

A improvisação parece ter desaparecido da prática instrumental dos músicos eruditos. Bailey (1992) a dada altura do seu livro chega a dividir os músicos em “improvisadores” e “não-improvisadores”. De facto, na música podemos encontrar duas realidades distintas: a música erudita, ocidental de tradição europeia associada à ausência da improvisação e os restantes géneros musicais associados à improvisação. Curiosamente, noutros géneros musicais o conceito de improvisação está tão enraizado que nem existe. Segundo Moore (1992): “Muitos virtuosos da música clássica do norte da Índia, por exemplo, consideram que aquilo que nós chamaríamos de *ragas* improvisados como uma mera execução de um repertório tradicional”<sup>7</sup> (Moore, 1992, p. 66). O ato de improvisar faz parte da execução “normal” e eficiente deste repertório.

---

<sup>5</sup> Apesar da edição usada para este trabalho, de 1992, a grande maioria do trabalho de Bailey foi escrito na década de 70. A versão de 1992 trata-se de uma edição revisada.

<sup>6</sup> Texto original: “irrelevant and distracting wash of emotion and it results in a musical product typically devoid of beauty” (Alperson, 1984, p. 17)

<sup>7</sup> Texto original: “Many virtuosi of North Indian classical music, for instance, consider what we would call improvised raga-s to be the mere performance of traditional repertoire.” (Moore, 1992, p. 66)

Contudo, esta também era prática na música erudita ocidental. Através da ornamentação, embelezamento das melodias, *cadenzas*, concretização de toda a base harmónica por parte do cravista, a improvisação vivia. O estranho seria se a mesma não tivesse um papel destacado. À conversa com Lionel Salter<sup>8</sup>, Bailey (1992) escreveu:

No que toca a andamentos lentos em particular, é claro, percebe-se que as notas escritas representam apenas um esboço muito básico, e aqueles que tentam tocar... digamos, sonatas de Handel, estritamente de acordo com a partitura, acabam por tocar algo com o qual Handel provavelmente riria às gargalhadas.<sup>9</sup> (Bailey, 1992, p. 20)

Sendo assim é inevitável que, e como Moore (1992) defende, qualquer pessoa que se tenha envolvido ou interessado por outros géneros musicais, fora da música ocidental, reconheça o papel fundamental que a improvisação desempenha. Em contraste com estas realidades, a nossa abordagem na música “clássica” tornou-se bastante rígida e limitada. Moore reitera que este hábito de discretização da improvisação é relativamente recente se pensarmos que até meados do século XIX, esta prática ainda era bastante difundida no mundo musical. Nesta perspetiva, Moore expõe:

Difícilmente existe um único campo na música que permaneceu intocado pela improvisação assim como uma técnica musical ou forma musical que não tenha originado numa performance improvisada ou que não tenha sido essencialmente influenciada por ela. Toda a história do desenvolvimento da música erudita ocidental é acompanhada por manifestações do impulso de improvisar.<sup>10</sup> (Ferand, 1961, citado em Moore, 1992, p. 62)

Moore (1992) referencia dois exemplos concretos disto mesmo: *Systematisches Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* de Czerny (1829) e *Traité d'harmonie du pianiste: principes rationnels de la modulation pour apprendre à preluder et à improviser* de Kalkbrenner (1849). Trata-se de ferramentas extensas para a improvisação numa

---

<sup>8</sup> Lionel Salter (1914 - 2000) foi um pianista, cravista e maestro inglês.

<sup>9</sup> Texto original: "When it comes to slow movements particularly, of course, you din that the notes written down represent a very bare outline, and people who try and play ... let's say Handel sonatas, strictly according to the text, end up with something at which Handel would have laughed uproariously." (Bailey, 1992, p. 20)

<sup>10</sup> Texto original: "There is scarcely a single field in music that has remained unaffected by improvisation, scarcely a musical technique or form of composition that did not originate in improvisatory performance or was not essentially influenced by it. The whole history of the development of [Wester art] music is accompanied by manifestations of the drive to improvise" (Ferand, 1961, citado em Moore, 1992, p. 62)

perspetiva pedagógica. Gould e Keaton (2000) apresentam-nos alguns exemplos concretos. O primeiro corresponde à *L'incoronazione di Poppea* de Montverdi, que já foi apresentado, tratando-se de uma obra em que a improvisação assume um papel central. Depois, percebemos que a improvisação, de facto, era um aspeto essencial para a performance e educação musical do século XVIII. Segundo os autores, durante uma visita ao monarca Frederico, O Grande, Bach foi desafiado a improvisar sobre um tema que lhe seria fornecido no momento. O compositor terá improvisado de uma maneira admirável tendo depois, inclusive, elaborado um conjunto de peças inspiradas no mesmo tema às quais chamou *Musifalishes Opfer*, ou *Oferenda Musical* em português. Gould e Keaton (2000) ainda nos apresentam outros exemplos, um sobre Beethoven que também seria um improvisador nato e outro sobre Maria Malibran, acerca da sua ornamentação exacerbada: “Virtuosos do século XIX incluem frequentemente um momento de improvisação (por vezes providenciado por um membro da plateia) em performances e as cantoras de ópera eram reconhecidas por embelezamentos extensos e improvisações.”<sup>11</sup> (Gould e Keaton, 2000, p. 143). Além disso, Moore realça que formas musicais como “improvisação livre, prelúdio, recapitulação ornamentada, cadenza, assim como a prática de improvisação livre em composições pré-existentes, eram populares” (Moore, 1992, p. 63). Gould e Keaton (2000) fazem especial referência à *cadenza* como exemplo central da prática improvisatória. Durante bastante tempo, a tradição, sobretudo dos concertos clássicos, era o compositor deixar um compasso em branco, em que o interprete deveria improvisar uma passagem a solo que antecederesse a coda final da orquestra. Progressivamente, esta prática foi-se perdendo e os compositores começaram a sugerir uma *cadenza* escrita por eles até isto se tornar o hábito. Gould e Keaton (2000), citando Abraham Veinus, indicam que esta transformação se deve ao facto de alguns compositores sentirem que as suas obras estariam a ser desvirtuadas por improvisações impróprias que não correspondessem à sua natureza.

Contudo, na origem deste problema está a crescente complexidade das obras musicais. Com o período Romântico, a integridade da estrutura musical tornou-se tão complexa que seria muito complicado elaborar uma improvisação num espaço tão curto de tempo que fizesse jus à complexidade da obra. A especificidade e quantidade dos

---

<sup>11</sup> Texto original: “Nineteenth-century virtuosi would frequently include na improvisation (sometimes provided by a member of the audience) in performances, and opera singers were famous for extended embellishment and improvisations.” (Gould & Keaton, 2000, p. 143)

símbolos musicais representam obstáculos à criatividade e liberdade, sobretudo no que toca à ornamentação.

Moore (1992) argumenta, que a improvisação, neste caso a idiomática<sup>12</sup>, não está livre de certas diretrizes pré-existentes que correspondem a uma certa tradição musical. Por isso, a improvisação só é um exercício de expressão efetivo e coerente quando enquadrado num vocabulário que diz respeito a essa tradição. Isto para nos explicar que outra das razões, referenciadas por Gould e Keaton (2000), que apontam para esta transformação do papel da improvisação, é justamente a questão da linguagem: “Para improvisar com sucesso, é necessário possuir uma total familiaridade com a linguagem que compõe o carácter estilístico de uma determinada época.”<sup>13</sup> (Gould e Keaton, 2000, p. 144). Com o desenvolvimento do cânone musical, o músico contemporâneo tem de sustentar repertório musical que se estende desde o século XVIII até aos dias de hoje. Naturalmente, Bach improvisava na linguagem do seu tempo com a qual convivia diariamente. A tarefa do músico contemporâneo é muito mais assustadora do que seria para um músico do século XVIII.

Moore (1992) explora com mais afinco o declínio desta prática na música ocidental. Tendo já sido discutido que nos últimos dois séculos a atitude perante a improvisação transformou-se consideravelmente, Moore (1992) inicia o seu discurso por realçar que um dos aspetos da improvisação idiomática é derivar o seu discurso e identidade de regras pré-existentes de determinado estilo musical. Moore (1992) considera isto um aspeto importante a ter em conta, pois evidencia a relação que existe entre o contexto social e a improvisação. Apresenta-nos assim o contributo do trompetista Henry Allen que desde cedo assistiu, em sua casa, aos ensaios do grupo de *jazz* do seu pai, convivendo de perto com uma linguagem que se foi enraizando em si próprio. Naturalmente, cada género musical está diretamente relacionado com os seus modos de expressão culturais. Contudo, isto não é sinónimo que o conhecimento de um género musical se prove útil na familiarização com outro. Moore (1992), no seguimento desta afirmação, apresenta-nos o seguinte exemplo:

---

<sup>12</sup> Mais tarde neste trabalho abordaremos com mais afinco esta distinção entre improvisação idiomática e não-idiomática.

<sup>13</sup> Texto original: “In order to improvise successfully, one must have a total familiarity with the language that makes up the stylistic character of a given era.” (Gould e Keaton, 2000, p. 144)

As substanciais dificuldades conceituais que vários performers de música erudita podem encontrar na tentativa de aprender improvisação em *jazz* serve como exemplo deste fenómeno. As dificuldades ainda maiores que músicos de *jazz*, sem dúvida, encontrariam ao tentar improvisar vocal ou instrumentalmente no *maqamat* árabe é outro [exemplo].<sup>14</sup> (Moore, 1992, p. 65).

Bailey (1992) acerca disto, expõe-nos uma situação semelhante: “O músico indiano, depois de ter estudado com sucesso com o seu mestre, está pronto para tocar música indiana. O músico flamenco aprende o flamenco, o músico de *jazz* o *jazz* e assim sucessivamente.”<sup>15</sup> (Bailey, 1992, p. 99).

Isto parece ser óbvio e bastante lógico. Contudo, penso que o objetivo de Moore, e que Bailey reforça, é que o mesmo não se passa totalmente na música erudita, pelo menos atualmente. O contacto com a linguagem musical noutras géneros musicais é muito mais considerável do que na música ocidental. O que se passa nesses mesmos géneros parece ser mais próximo da tradição musical anterior ao século XVIII do que à tradição atual. Bailey (1992) chega a referir no seu trabalho que um músico indiano, muito provavelmente, trabalha os mesmos 15 *ragas* ao longo de toda a sua vida.

Moore (1992) realça a importância do idioma musical para este declínio. Afirma que muita da beleza e fascínio da improvisação perder-se-á se a audiência não partilhar ou não possuir uma ligação com o estilo musical ou repertório do que se está a ouvir. Apresenta-nos, sendo assim, um cenário hipotético de uma improvisação num clube sobre o tema *Summertime* de Gershwin. Muito provavelmente, este tema seria muito familiar para um espectador norte americano que estivesse a ouvir. A partilha da mesma linguagem por parte de um público, naturalmente tornará a performance muito mais agradável. Paralelamente, o músico pode tirar partido da expectativa do público para seu benefício: o retorno eventual ao tema, o uso de motivos, ritmos derivados do estilo afro-americano são exemplos de um vocabulário que é familiar ao público. Em contraste com este cenário, Moore (1992) apresenta-nos outro que retrata uma improvisação a partir de um tema de Stockhausen. Dada a inexistência de um objeto comum, tal como o tema de

---

<sup>14</sup> Texto original: “The substantial conceptual difficulties encountered by many performers of Western art music in attempting to learn jazz improvisation serve as one example of this phenomenon. The even greater difficulties jazz musicians would undoubtedly encounter in attempting to vocally or instrumentally improvise in Arabic *maqamat* é outro.” (Moore, 1992, p. 65)

<sup>15</sup> Texto original: “The Indian player, after successful study with his master, is fitted to play Indian music. The flamenco player learns flamenco, the jazz player jazz, and so on.” (Bailey, 1992, p. 99)

*Summertime*, é mais difícil que o ouvinte se identifique com a performance. É claro que são cenários muito diferentes: Stockausen e Gershwin são compositores com estéticas e objetivos musicais muito diferentes. De certo modo, estes cenários que Moore nos apresenta nem são comparáveis. Mesmo que um músico erudito convivesse diariamente com a música de Stockhausen, improvisasse sobre a sua linguagem durante horas, seria muito difícil familiarizar-se com o idioma de Stockhausen na mesma medida que um músico de *jazz* o faz com *Summertime*. Independentemente disto, considero que o objetivo de Moore (1992) seja o seguinte: dada a extrema complexidade e especificidade idiomática da música erudita atual é quase impossível tecer uma performance improvisatória com a mesma eficácia e coerência que no *jazz*, ou na música barroca.

Seguidamente, Moore, depois de averiguar a importância do contexto cultural para a aprendizagem da improvisação, explora o contexto tradicional da música ocidental e de que maneira se foi alterando ao longo dos últimos 150 anos. A noção de concertos de música erudita como existe hoje, era praticamente inexistente. O mercado musical funcionava por patronos que contratavam os músicos para viverem nas suas habitações e tocarem para as elites. Mesmo em 1820/30, Moore (1992) explica que Liszt, Chopin e Beethoven viviam do patrocínio de famílias que serviam a corte, tocando regularmente. A atividade musical estava sempre presente. Muitas vezes até estaria em segundo plano sobre outra atividade de entretenimento. Por outro lado, a profissão de músico era frequentemente hereditária. Moore (1992) destaca que no caso de Mozart, o seu contacto com a música foi cedo e inevitável. Mais ainda, argumenta que, deste modo, este ambiente musical de omnipresença deixou de existir na música erudita ocidental e curiosamente permaneceu noutros géneros musicais. A convivência diária, quer fosse no teatro, em casa (no caso de Mozart) ou na corte, permitiu aos músicos abrigados pela patronagem uma familiarização total com a linguagem da música que tocavam.

Bailey (1992) também faz uma pequena contribuição acerca do declínio da improvisação na música erudita ocidental. No seu capítulo acerca da música barroca, é referido que a gradual restrição da improvisação parece coincidir com a ascensão da figura do maestro, “o representante do compositor”<sup>16</sup> (Bailey, 1992, p. 20). O autor evoca *Masse und Macht*<sup>17</sup>, em que Elias Canetti descreve o ambiente autoritário que um maestro

---

<sup>16</sup> Texto original: “the composer’s proxy” (Bailey, 1992, p. 20)

<sup>17</sup> *Massa e Poder* de Elias Canetti foi escrito em 1960, sendo um dos estudos mais importantes sobre o homem e a sociedade humana.

estabelece, restringindo os movimentos quer dos músicos quer do público. Apesar do livro de Canetti tratar temas muito diferentes da música, não deixa de ser um paralelismo interessante com a restrição da liberdade e criatividade do músico erudito associada ao declínio da improvisação. Como Bailey (1992) chega a afirmar: “A música para o instrumentalista é uma série de símbolos escritos que ele interpreta o melhor que consegue”<sup>18</sup> (Bailey, 1992, p. 98).

## 1.2 Improvisação: Processo e produto musical

Como já foi discutido, a arte da improvisação é bastante difundida no mundo musical, na medida em que possui uma expressão significativa noutros géneros musicais que não a música erudita ocidental<sup>19</sup>. Por isso, é um tema que tem sido estudado com algum afínco por parte de músicos e musicólogos, sobretudo no domínio etnomusicológico. Apesar de Alperson ter escrito o seu artigo em 1984, apresenta-nos algumas questões acerca da improvisação e do que realmente se trata que ainda parecem atuais. Desde logo, o filósofo divide a sua análise em dois momentos: o primeiro trata a improvisação enquanto processo, ou seja, a atividade de improvisar, e o segundo enquanto produto, ou seja, algo improvisado.

Alperson (1984) salienta que é do senso comum que a improvisação é um ato espontâneo de criação musical. Para isso, o filósofo considera importante estabelecer algumas correlações com a arte em geral. Tomando como exemplo a pintura ou a escultura, aqui é possível distinguir a obra de arte do artista. O escultor pega na matéria-prima (mármore, por exemplo) e transforma-a numa escultura que permanecerá inalterada durante a maior parte do tempo para a nossa contemplação. No caso da música, por ser uma arte performativa, a matéria-prima serão os sons e os silêncios. Isto implica, naturalmente, a intervenção humana para que uma peça musical exista para podermos disfrutar dela. Aqui, podemos delinear duas dimensões na arte da música. A composição enquanto organização criativa de um conjunto de sons por parte do compositor e a

---

<sup>18</sup> Texto original: “Music for the instrumentalist is a set of written symbols which he interprets as best he can.” (Bailey, 1992, p. 98)

<sup>19</sup> Quando me refiro à música erudita ocidental, pretendo dirigir-me aos grandes cânones clássicos do repertório tradicional, sobretudo aqueles que se enquadram no período clássico, romântico, etc. até à primeira metade do século XX. Isto porque, como sabemos, a improvisação musical, nos últimos anos, tem voltado a assumir um papel mais importante.

concretização física no tempo da mesma composição por parte de um intérprete ou performer. No caso das artes não performativas isto não acontece já que o produto artístico, uma escultura ou uma pintura, inclui estas duas dimensões em si mesmo. (Alperson, 1984). O filósofo partilha connosco dois cenários para ajudar a perceber melhor esta noção: “Semana passada ouvi a performance de Casal das suites de Bach para violoncelo’ e ‘Semana passada ouvi dois concertos das suites de Bach para violoncelo’” (Alperson, 1984, p. 18). No primeiro caso, entende-se que se ouviu uma execução mais ou menos fiel da obra em causa e a segunda pretende clarificar que podem existir duas performances da mesma obra, cada uma com o seu valor artístico. O nosso senso comum permite-nos discernir duas instâncias da mesma obra.

É neste momento que Alperson nos apresenta o conceito defendido por Nelson Goodman (1968) em “Linguagens da Arte”: arte autográfica e arte alográfica. Segundo Goodman (1968) a música é uma arte alográfica enquanto a pintura se estabelece como arte autográfica. Goodman apresenta este conceito no capítulo intitulado “Arte e Autenticidade”. Assim sendo, a distinção entre cada tipo reside na capacidade de criar falsificações de uma obra de arte. Ou seja, uma obra de arte é autográfica se e só se a cópia mais exata de uma obra de arte não puder ser considerada genuína. Portanto, a diferença entre uma falsificação e a obra de arte original reside em perceber que o objeto foi feito pelas mãos do artista. Goodman sugere-nos o exemplo de “Lucretia” de Rembrandt e da Sinfonia “Londres” de Haydn. Explica-nos que, naturalmente, podem existir obras musicais que alegam ser de Haydn. Da mesma maneira que isso pode acontecer com quadros de Rembrandt. A diferença reside no facto de não poderem existir falsificações da sinfonia “Londres” enquanto que de “Lucretia” podem. O manuscrito do compositor não é mais genuíno que a última edição apesar de ser uma cópia da obra de arte original. Deste modo, todas as performances da mesma sinfonia têm o seu valor enquanto produto artístico e não podem ser consideradas falsificações do original. Aliás, enquanto músicos e estudantes nunca somos encorajados a imitar uma performance musical que esteja à nossa disposição. Tomamos essa performance como exemplo ou inspiração para posterior elaboração de uma interpretação pessoal e coerente. Por mais perfeita que esteja a “falsificação” de uma performance, não é possível torná-la genuína. Contudo, Goodman (1968), apesar de reconhecer que o conceito de falsificação na etapa da performance não existe, parece menosprezar o valor artístico de cada performance/interpretação. Para Goodman, uma representação coerente das indicações

musicais propostas pelo compositor, por outras palavras uma execução correta, é o único requisito para uma instância genuína. No entanto, o nosso senso comum diz-nos que uma interpretação genuína envolve muito mais que apenas uma execução fiel. A criatividade, a expressividade, a fluidez no discurso musical aliadas a uma execução fidedigna são as características que tornam uma performance com valor intrínseco. Sendo assim, podemos considerar que a segunda etapa da arte musical, a performance, é de natureza autográfica, apesar da natureza alográfica da obra musical, enquanto composição.

Sendo assim, é interessante analisarmos a prática da improvisação sobre este prisma. Como vimos, ao contrário da pintura em que pode existir apenas uma “Lucretia”, no caso da música existem várias versões da sinfonia “Londres” de Haydn. Por isso, a música distingue-se das outras artes por ser alográfica. Contudo, apesar da improvisação ser uma prática musical, a sua natureza é autográfica. Esta questão poderá ficar mais clara se tomarmos como exemplo alguns momentos de improvisação (ou melhor, *solos*) que se imortalizaram. À semelhança de um quadro que chega até nós, o *solo* de John Coltrane em “Moment’s Notice” ou de Miles Davis em “So What” não podem ser copiados ou transcritos e ter o mesmo valor intrínseco que o *solo* original. Provavelmente, toda a improvisação será autográfica, não só aquela circunscrita à música.

A distinção entre as duas dimensões antes mencionadas, composição e performance, também permite duas análises acerca daquilo que se entende sobre “improvisação musical”. A primeira, refere-se à improvisação enquanto composição espontânea de um objeto musical enquanto que a segunda tende a ver esta prática como performance em tempo real: “Uma execução de acordo com a inspiração do momento, ou seja, sem uma partitura escrita [...] e sem intervenção da memória”. Contudo, Alperson (1984) esclarece que esta distinção entre composição e performance não é tão evidente quanto parece. Um compositor, naturalmente, no seu processo de composição experimenta no seu instrumento (por exemplo ao piano) e vai escrevendo e reescrevendo a sua música até chegar a um resultado que considera final. Em parte, o compositor já é simultaneamente o interprete e performer da sua obra. Contudo, alguns compositores, dada a sua experiência e conhecimento, podem não precisar de ouvir fisicamente o que estão a elaborar. Não obstante, levam a cabo uma performance “imaginária” na sua mente. Alperson (1984), deste modo, concluiu que para haver composição, os compositores levam a cabo uma performance interior ou exterior anterior ao resultado final de uma obra musical. Mais ainda, o filósofo argumenta que o contrário também acontece. A atividade

da interpretação, envolve, em certa medida, a composição, se refletirmos acerca das limitações da notação musical. Um intérprete toma decisões acerca do que está escrito, para potencializar isso mesmo, de modo a concretizar mais eficazmente a vontade do compositor. Assim, composição e interpretação são dois conceitos interdependentes. A improvisação desfruta da particularidade do improvisador praticar simultaneamente estas duas dimensões musicais. Além disso, a relação temporal composição/performance parece ser mitigada no contexto da improvisação. A composição, que normalmente seria idealizada antes do momento da performance, é agora criada juntamente com a performance: “improvisação é um caso em que um indivíduo, simultaneamente compositor e performer, espontaneamente cria um produto musical.”<sup>20</sup> (Alperson, 1984, p. 21).

Philip Alperson (1984), na segunda parte do artigo evoca o conceito de Josphe Margolis sobre Tipo/Objeto<sup>21</sup> para abordar a improvisação enquanto produto musical. Aplicado às artes em geral primeiro, Alperson (1984) diz-nos o seguinte:

“Um escultor poderá fazer uma escultura de madeira, por exemplo, que seria uma instância única de um tipo [obra de arte em madeira] ou ele ou ela podem fazer várias instâncias do mesmo tipo, como é habitual em esculturas de bronze.”<sup>22</sup> (Alperson, 1984, p. 25)

Deste modo, Alperson introduz assim o termo: mega tipo do qual existem várias instâncias. Relembrando o exemplo de Goodman (1968), a sinfonia de Haydn seria um mega tipo e qualquer performance um objeto ou instância da sinfonia. No caso da pintura, isto já não se verifica na medida é o tipo (Lucretia de Rembrandt é simultaneamente um tipo e neste caso a “instância principal”<sup>23</sup>) Nesse sentido na música “convencional”<sup>24</sup>, a obra musical materializada na partitura, é um mega tipo do qual discernimos as várias instâncias (interpretações). Contudo, o filósofo afirma que no caso da improvisação, esta análise tipo/instância não é válida, uma vez que a improvisação, por ser uma “criação espontânea de uma obra musical” (Alperson, 1984, p. 26), não é simultaneamente a

---

<sup>20</sup> Texto original: “improvisation strikes us as a case in which one individual, simultaneously composer and performer, spontaneously creates a musical work.” (Alperson, 1984, p. 21)

<sup>21</sup> Do inglês Type/Token.

<sup>22</sup> Texto original: “A sculptor might make a wood sculpture, for exemple, which would be a unique token instance of a type work or he or she might make several tokens of the same type, as is often the case with bronze sculptures.” (Alperson, 1984, p. 25)

<sup>23</sup> Do inglês “prime instance”. (Alperson (1984, p. 25)

<sup>24</sup> Termo que Alperson utiliza para falar do processo de interpretação de obras musicais.

criação de um mega tipo que admitisse instâncias. À semelhança de uma interpretação convencional, esta análise tipo/instância não existe no contexto da improvisação uma vez que esta não nasce, à partida, de uma “notação original”<sup>25</sup>. Nesse sentido, a improvisação não será uma interpretação de uma obra musical.

Gould e Keaton (2000), apesar de reconhecerem a natureza espontânea da improvisação, também reconhecem que a improvisação é conceptualmente livre da espontaneidade. Sendo assim, discordam da reflexão de Alperson por considerarem que o processo de interpretação musical não é tão diferente do exercício da improvisação. Aliás, desde o início da sua análise, Gould e Keaton descrevem que a tendência natural da música ocidental é de distinguir a performance de *jazz* da performance “clássica”, no sentido em que a primeira é improvisada, vivendo da espontaneidade como Alperson argumenta, e a segunda é preparada meticulosamente e interpretada. Gould e Keaton dizem-nos o seguinte:

Oferecemos aqui uma análise da improvisação que mostrará que performers de jazz e música erudita interpretam as suas peças e improvisam a fazê-lo. O performer de jazz poderá fazê-lo em maior grau; o músico erudito poderá fazê-lo de modo mais restrito. Sugerimos que as performances de jazz e música erudita diferem mais em grau do que em essência.<sup>26</sup> (Gould & Keaton, 2000, p. 143).

No seu trabalho, Gould e Keaton (2000), à semelhança de Alperson, partilham da ideia de que a improvisação se manifesta em vários níveis diferentes. A ornamentação numa ária, a realização musical através de um baixo cifrado por parte de um cravista ou um solo num tema *bebop* de 32 compassos são todos exemplos de improvisação. Tudo isto pode e é preparado, aliás: a improvisação exige uma preparação prévia para que o seu discurso seja fluente. Nesta perspetiva, Gould e Keaton (2000) sugerem:

(i) A performance clássica pode ser improvisada de uma maneira semelhante a uma performance de jazz. Ou seja, pode se afastar da partitura, de acordo com as ideias do compositor, como no caso de Harrel; (ii) por necessidade, vai além da partitura de certas maneiras, embora reflita mais fielmente a partitura do que uma

---

<sup>25</sup> Do inglês “prime notation” (Alperson, 1984, p. 25).

<sup>26</sup> Texto original: "We offer here an analysis of improvisation that will show how jazz and classical performers alike interpret their pieces and improvise in doing so. The jazz performer may do so to a greater extent; a classical performer may use it more restrictedly. We submit that jazz and classical performances differ more in degree than in kind." (Gould e Keaton, 2000, p. 143)

performance de jazz reflete a fórmula; (iii) ambas envolvem uma imediatidade da expressão que encontramos até mesmo em declarações cuidadosamente preparadas.<sup>27</sup> (Gould & Keaton, 2000, p. 146)

Em ambos os casos, os performers atuam intencionalmente de acordo com as regras que lhe são impostas. Mas, em conformidade com o discurso de uma pessoa, há momentos em o locutor não formula exatamente o que idealizou durante o momento do discurso. Em analogia, no contexto da improvisação, esses momentos de espontaneidade servem para o intérprete perceber para onde irá a seguir.

Se pensarmos no contexto jazzístico (e Alperson reconhece isto), as improvisações ou solos são baseadas em composições pré-existentes (temas de *jazz*), ou melhor: são comentários musicais a composições previamente elaboradas. Alperson (1984) reitera que muito do trabalho do músico de *jazz*, mesmo que seja o improvisador mais livre, está longe de criar algo do nada, tendo de recorrer a contextos já estabelecidos. Na verdade, aprender a improvisar, neste caso, é aprender uma linguagem com o objetivo de dominar uma tradição. Para isso, o músico de *jazz* copia outras performances (solos) assim como assimila regras nomeadamente associadas a que escalas ou modelos delas são mais apropriadas a diferentes contextos harmónicos. O músico, embora muitas das vezes por meio da memória e não da notação musical, tem presente na sua mente uma progressão harmónica, uma melodia, ou a forma musical de um tema para posterior elaboração de uma improvisação coerente no contexto em que se insere. Em certa medida, ambos os autores (Gould e Keaton - Alperson) falam de coisas semelhantes, mas discordam na natureza espontânea da improvisação: Alperson (1984) defende a espontaneidade como característica central da improvisação; Gould e Keaton (2000) defendem que espontaneidade não é o mesmo que fluidez. A improvisação goza da distinta particularidade de ser simultaneamente composição e performance (como já foi discutido), mas também de ser espontânea e fluente simultaneamente. Gould e Keaton (2000) vão ainda mais longe, afirmando, em certo modo, que a improvisação é necessária: “até que ponto é que a notação musical pode transmitir a entidade musical?”<sup>28</sup> (Gould &

---

<sup>27</sup> Texto original: “(i) classical performance can be improvised in a way quite similar to a jazz performance. That is, it might stray from the score according to the performer’s unique ideas, as in Harrel case; (ii) it by necessity goes beyond the score in given ways even if it reflects the score more closely than a jazz performance reflects a formula; (iii) both involve na immediacy of expression that we find even in carefully crafted linguistic utterances. (Gould e Keaton, 2000, p. 146)

<sup>28</sup> Texto original: “just how much of the musical entity can be conveyed through a musical score?”. (Gould & Keaton, 2000, p. 147)

Keaton, 2000, p. 147). Se fosse este o caso, e em discordância com a perspectiva exposta em Alperson (1984), nunca mais seria preciso tocar uma obra a partir do momento em que esta seria apresentada corretamente de acordo com as indicações musicais. Além disso, numa tentativa de aproximação da interpretação musical à improvisação, os mesmos autores dizem-nos: “em que medida é que é criada uma nova entidade através da improvisação?”<sup>29</sup> (Gould & Keaton, 2000, p. 147). Aqui, o improvisador pode-se afastar mais ou menos da obra em que se insere, mas sei nunca se tornar descontextualizado. Ou melhor, podemos até considerar uma improvisação desenquadrada do seu ambiente como incompetente ou desinteressante.

Contudo, podemos considerar que esta tentativa de aproximar a interpretação à prática da improvisação desfoca o que realmente significa a improvisação. Bergmark (1997) alerta-nos para isto, no sentido em que na maioria das vezes, qualquer tentativa de definição da improvisação acaba sempre na mesma conclusão: tudo é improvisado ou nada é improvisado. Se considerarmos que tudo é improvisado, admitimos que nenhuma situação poderá ser controlada. No contexto da interpretação, por mais informações detalhadas que o compositor nos possa deixar, no momento final (a performance/o resultado), a música é concretizada pelo intérprete: “Tudo feito por pessoas é colorido pelos mesmos” (Bergmark, 1997). De uma maneira provocadora, Bergmark (1997) diz-nos que tudo o que estivessemos a fazer cairia nas mãos do destino. Contudo, o problema desta visão é que o resultado de uma decisão consciente parece ser igual à decisão intuitiva ou até aleatória que existe na vontade de ser autêntico às instruções que nos são expostas. À semelhança de Gould e Keaton, Bergmark (1997) compreende que a essência da improvisação não reside na intuição, na imprevisibilidade e na aceitação do destino (quase como se uma força externa nos fizesse improvisar ou que tomasse as nossas decisões no momento da improvisação).

Voltando agora a nossa atenção para o outro lado da moeda (nada é improvisado), Bergmark recorre a Freud e ao seu conceito de determinismo psíquico, no sentido em que somos todos reféns da nossa condição psíquica. Sobre isto, percebemos que todo o nosso comportamento é guiado pelas nossas experiências, conhecimentos e conflitos por resolver aos quais não podemos escapar mesmo que no momento não os reconhecamos. Assim, a improvisação, no sentido do acaso e do imprevisível, não existe: vivemos na

---

<sup>29</sup> Texto original. “how much of a truly new entity is created in an improvisation”. (Gould & Keaton, 2000, p. 147)

impossibilidade de criar algo totalmente novo. Neste sentido, Bruno Pereira (2017) dá-nos a conhecer a perspetiva de Boulez (1976) que é bastante crítico acerca da improvisação: “Eles [os performers] vivem para coisas que já existem. Não possuem invenção propriamente dita, caso contrário seriam compositores” (citado em B. Pereira, 2017, p. 93). De facto, criar alguma coisa *ex nihilo* é praticamente impossível, se calhar até mesmo para um compositor.

Na pintura, Sawyer (2000) sugere-nos um exemplo particular da improvisação nesta arte:

No seu estúdio, Picasso pinta de forma livre, sem uma composição ou imagem pré-concebida; ele experimenta com cores, formas e estados de espírito. Começa com uma figura nua – mas perde o interesse e a curva da perna da mulher lembra-lhe a perna de um toureiro que foge pelo ar após ter sido chifrado por um touro – e assim por cima do nu pinta uma imagem de um touro e de um toureiro. Mas isto transporta-o para outra ideia; por cima da imagem de uma tourada começa a trabalhar num porto mediterrâneo [...]

A pintura livre continua. Cinco horas depois, Picasso para e declara que vai ter de deitar a tela fora.<sup>30</sup> (Swayer, 2000, p. 149).

Este exemplo, para além de nos ajudar a entender a improvisação como uma ferramenta de desenvolvimento artístico pessoal, mostra-nos que um pintor, como Picasso, enquanto improvisa sobre uma tela, também cria sobre coisas que já viu e experienciou. Contudo, não podemos considerar que Picasso criou algo de novo? Bergmark (1997) diz-nos que “A nossa criação é um sintoma”<sup>31</sup>. As decisões conscientes existem na improvisação, porque só assim definimos os objetivos e resultados que desejamos alcançar.

Por outro lado, Bergmark faz-nos chegar à razão, dizendo que um conceito não pode significar tudo ou nada ao mesmo tempo. Por mais difícil que seja estabelecer onde

---

<sup>30</sup> Texto original: “In his studio, Picasso is painting free-form, with-out preconceived image or composition; he is experimenting with colors, forms, and moods. He starts with a figure of a reclining nude – but then loses interest, and the curve of the woman's leg reminds him of a matador's leg as he flies through the air after being gored by a bull – so he paints over the nude and creates an image of a bull and matador. But this leads him to yet another idea; he paints over the bullfight image and begins work on a Mediterranean harbor [...] The free-form inspiration continues. Five hours later, Picasso stops and declares that he will have to discard the canvas”. (Swayer, 2000, p. 149)

<sup>31</sup> Texto original: “Our creating is a symptom”. (Bergmark, 1997)

começa e termina a improvisação, o subconsciente e o consciente, o espontâneo e o fluente, não significa que a improvisação seja desprovida de sentido.

### 1.3 Improvisação idiomática e não idiomática

Derek Bailey (1992) considera que existem dois grandes grupos que descrevem a improvisação musical: improvisação idiomática e não idiomática. Até agora, abordamos com mais afinco a primeira, sendo ela, segundo Bailey (1992), a vertente com mais expressão no mundo musical. Como o próprio nome indica, improvisação idiomática é aquela que se preocupa com a expressão de um idioma como: o *jazz*, o flamenco ou a música barroca. Por idioma entende-se um conjunto de regras de sintaxe e de linguagem musicais. Neste caso, os improvisadores atuam de acordo com uma série de regras e convenções de modo a preservar as características que definem um estilo musical (B. Pereira, 2017). Por isso, alguns autores citados por Menezes (2010) também se dirigiram a este género de improvisação como: improvisação estrita (*strict improvisation*), improvisação sistemática (*systematic improvisation*) ou improvisação referenciada (*referente-based improvisation*). Estes termos parecem ser mais próximos daquilo que o performer, na realidade, tem de refletir no momento da performance, para que a identidade musical do contexto em que se encontra não seja irreconhecível. Contrariamente, na improvisação não-idiomática, esta lealdade para com um estilo pré-definido parece não existir. Contudo, Stenström (2009) faz uma ressalva importante, uma vez que apesar de surgirem elementos idiomáticos no contexto não-idiomático, estes são considerados como subprodutos. Neste sentido, podemos tratar este género de improvisação por um nome mais próximo da realidade: improvisação livre.

Contudo, Bruno Pereira (2017) chama-nos à atenção para a falta de precisão que esta terminologia acarreta. Dada a presença de elementos idiomáticos neste género, B. Pereira (2017) considera que a improvisação livre tem por regra não seguir nenhuma regra. Assim, o “adjetivo *livre* refere-se sobretudo à predisposição do performer e não tanto ao *output* final da improvisação” (B. Pereira, 2017, p. 97). Este propõe, assim, o termo “improvisação tendencialmente livre”. Podemos até considerar, que este estilo permite a liberdade idiomática do performer, sendo permitido ao performer utilizar os elementos da dimensão idiomática que bem entender. Aguiar (2012) também reflete sobre estas duas dimensões da improvisação, estabelecendo a abertura como ponto de separação

entre as duas práticas. Em vez de uma terminologia dupla, Aguiar fala-nos em improvisação com maior ou menor abertura no sentido em que uma improvisação que tem de responder a um conjunto de regras terá uma abertura menor daquela que está livre de qualquer obrigação estilística. Porventura, podemos afirmar que na realidade a improvisação idiomática é a que prevalece, apenas variando o nível de abertura sobre o qual o performer se predispõe. Menezes (2010) também nos diz que na improvisação idiomática, o sistema de regras é criado pela preferência de algumas práticas e procedimentos em detrimento de outros. Pelo contrário, na improvisação com maior abertura, nenhuma atitude é rejeitada ou encorajada. Assim, dizer que a improvisação é não-idiomática parece um contrassenso, pois indica a inexistência de qualquer idioma musical. Menezes (2010) também considera que a terminologia – não-idiomático – merece alguma discussão. Neste sentido, Menezes (2010), citando Borgo (2002), considera que o termo geralmente expressa uma vontade de não comprometimento com apenas um idioma do que realmente uma verdadeira transcendência idiomática. Stenström (2009) dá-nos a conhecer outros autores que partilham desta ideia tal como Tuominen (1998): “Música livremente improvisada é, à semelhança de toda a música, idiomática, uma vez que deve ser limitada e sistematizada devido ao ilimitado número de opções musicais. A diferença é que o idioma pode sempre ser alterado na improvisação livre”<sup>32</sup> (Stenström, 2009, p. 150). Mais ainda, Menezes defende que na improvisação tendencialmente livre (fazendo alusão ao termo introduzido por B. Pereira), a abordagem técnica do instrumento reside numa atitude experimental e exploratória, que, muitas das vezes, desafiam a abordagem académica e tradicional e que podem explicar o porquê da impressão não-idiomática deste género: “Qualquer técnica ou recurso pode ser utilizado em qualquer momento”<sup>33</sup> (Tuominen, 1998 citado em Stenström, 2009, p. 106).

Sendo assim, Menezes (2010) reconhece que existem algumas semelhanças entre os dois géneros. Em ambos os casos, o improvisador trabalha conforme as suas limitações técnicas para posterior concretização de ideias musicais convincentes. Ideias que serão moldadas de acordo com as restrições individuais de um performer. Neste sentido, a criatividade é sempre adaptada às capacidades técnicas do indivíduo. Na improvisação

---

<sup>32</sup> Texto original: “Freely improvised music is, like all other music, idiomatic, since it must be limited and systemized due to an unlimited number of musical options. The difference is that the idiom can always be changed in free improvisation” (Tuominen, 1998, citado em Stenström, 2009, p. 150)

<sup>33</sup> Texto original: “Any technique or resource can be used at any moment”. (Stenström, 2009 citado em Menezes, 2011, p. 15)

idiomática, o performer é refém das suas limitações técnicas. Na prática, o intérprete não pode fugir do que “existe antes dele”. Em certa forma, o performer atua de acordo com um catálogo de experiências previamente adquiridas. Por isto entende-se uma série de gestos musicais desenvolvidos ao longo do tempo, que são referenciados no momento da performance: “Cada improvisador possui uma base de dados finita de gestos, atitudes, reações e conhecimentos que são condicionados pelas suas limitações técnicas/perceptuais/cognitivas/interpessoais que, por fim, determinam o seu idioma”<sup>34</sup> (Menezes, 2010, p. 15). Pelo contrário, autores como Stenström (2009) defendem uma distinção clara entre os dois géneros. Para ele, a improvisação não-idiomática é independente de uma normalização formal o que permite que a improvisação se desenvolva para o que o performer desejar. Por normalização formal, o Stenström (2009) entende aquilo que existe no *jazz*, por exemplo: a forma típica tema – soli – tema. No caso da improvisação livre, o intérprete não estará, à partida, condicionado pelas convenções formais que ditam o desenrolar de uma improvisação. Isto acabou por gerar um desgaste no género idiomático, devido à quantidade de regras formais que são impostas e os padrões que devem ser utilizados para validar uma performance.

Sobre isto, Bailey (1992) apresenta-nos o testemunho curioso de Steve Lacy<sup>35</sup>. Mas primeiro, Bailey reflete sobre o facto de o *jazz*, antigamente, não se importar com as suas origens. No sentido em que parecia mais como uma atividade contemporânea. Bailey (1992) percebe que uma autoconsciência artística começou a crescer nos anos 50/60 que levaram músicos como Steve Lacy a enveredarem pelo caminho da improvisação livre. Lacy descreve que: “Quando mais tempo se faz algo, mais consciência se ganha sobre isso. É inevitável, perde-se também a inocência, tanto individual como coletiva. E perde-se a juventude, e a música também perde a sua juventude”<sup>36</sup> (Bailey, 1992, p. 54). Para Lacy a música deveria estar sempre no limite, entre o conhecido e o desconhecido.

---

<sup>34</sup> Texto original: “Every improviser possesses a finite database of gestures, attitudes reactions and knowledge conditioned by their technical/perceptual/cognitive/interpersonal limitations that, ultimately, determines their idiom.”. (Menezes, 2010, p. 15)

<sup>35</sup> Steve Lacy (1934 - 2004) foi um saxofonista e compositor de jazz. Iniciou-se no *jazz* tradicional antes de enveredar pelo *free jazz* após conhecer Cecil Taylor estabelecendo-se sobretudo em Paris. Lacy é considerado como o primeiro músico “moderno” a se especializar no saxofone soprano, um instrumento um pouco negligenciado durante a era do *bebop*.

<sup>36</sup> Texto original: “The longer you you do something the more aware you become of it. That's inevitable, and you lose your innocence, collectively and individually. And you lose your youth and the music loses its youth.”. (Bailey, 1992, p. 54)

Por volta dos anos 50, o mistério já tinha desaparecido. Por volta da altura do chamado *hard bop*, Lacy descreve que a música se tornara quase mecânica. Os *patterns* ou padrões eram amplamente conhecidos e toda a gente os tocava. O *jazz* teria chegado a um ponto em que já não era improvisado, diz o saxofonista num tom provocatório. Na prática, toda a gente sabia o que ia acontecer no momento da performance e, de facto, era isso que se passava. A espontaneidade que Alperson (1984) defende parece ser muito mais débil neste momento que Steve Lacy descreve. O saxofonista confessa que preferiu, quando voltou para Nova Iorque, se integrar com os músicos mais radicais do com aqueles mais aceites no meio musical da altura. Isto porque Lacy não conhecia os tais *padrões* que toda a gente na altura tocava. Embora o saxofonista soube-se o que era preciso para os aprender, confessa que não tinha estômago para isso. No entanto, também reconhece que nem toda a gente teria de ser como ele, à procura do desconhecido. Explica que a obsessão, no bom sentido, de não só manter viva uma linguagem como aperfeiçoá-la ao limite é tão válido como aqueles que procuram novo território desafiando a tradição.

A prática da improvisação livre ter-se-á estabelecido na Europa em meados dos anos 60, desenvolvendo-se a partir do *free jazz* e da música experimental. Como já foi observado com Bailey (1992), o *jazz* lidava de forma um pouco restrita a improvisação assim como os papéis de solista e de acompanhador. A improvisação geralmente subsistia na forma cíclica de 12 compassos numa estrutura de pergunta/resposta – o *blues* – ou na forma AABA de 32 compassos. Estas formas providenciavam os músicos de uma estrutura melódica, harmónica e rítmica, em que o improvisador deve “extemporize”<sup>37</sup> (Menezes, 2010, p. 18). Menezes (2010) reconhece que se no *jazz* existiu um *cul-de-sac* estético, a vontade de mudar e encontrar novos territórios também se manifestou na música erudita, que nesse momento estava refém das restrições do serialismo integral. Procurou-se assim outros processos e formas aleatórias na composição e na improvisação. No *jazz*, sobretudo na comunidade afro-americana este vocabulário também foi adotado. Surgiu, assim, o *free jazz* ou o “New Thing” (Menezes, 2010, p. 19). Esta nova atitude, livre da harmonia funcional e da forma, funcionou não só como um novo veículo de expressão como também uma crítica forte à apropriação de géneros musicais afro-

---

<sup>37</sup> Palavra inglesa sem tradução direta para português: “extemporize” significa improvisação, mas depreende outras noções como “fazer algo sem preparação prévia ou pensamento”. Do latim *ex tempore* implica algo feito no momento, fora de tempo. Contudo, esta noção de “fazer algo sem preparação prévia” parece contraditória neste trabalho, visto que a espontaneidade não é a característica central da prática. Mesmo assim, “extemporize” realça a abordagem intuitiva numa improvisação.

americanos (Jones, 1963; Kofsky, 1970; Wilmer, 1977; Hester; 1997 citado em Borgo, 2002, p. 168).

No contexto afro-americano, abordagem do *free jazz* e da improvisação livre era muito mais apoiada em questões de racismo e expressão social, implicando “uma forte ênfase numa narrativa pessoal e numa harmonização da personalidade musical de um indivíduo com o contexto social”<sup>38</sup> (Lewis, 1996 citado em Borgo, 2002, p. 171). Lewis trata isto como a perspectiva “afrológica” que era diferente do que acontecia no contexto europeu. Segundo Lewis, os músicos europeus, influenciados pela música experimental, abraçavam a liberdade na improvisação de maneira diferente, apostando numa autonomia total de qualquer narrativa pessoal, cultural e convencional, na busca de uma emancipação do objeto artístico. Menezes (2010) destaca a relevância de alguns músicos para o desenvolvimento da improvisação livre. Um deles é Derek Bailey, que Menezes descreve como a primeira experiência relevante no âmbito do *free jazz* em 1963 com o seu grupo baseado em Sheffield: “Joseph Holbrooke Trio”<sup>39</sup>. Menezes (2010) ainda referencia o contributo de outros músicos europeus para o género tal como “Evan Parker, Alexander von Schlippenbach, Han Bennink, Peter Brötzmann, Misha Mengelberg, Paul Rutherford”. Apesar de ser difícil de traçar uma distinção entre o *free jazz* e a improvisação livre, podemos sempre encontrar alguns elementos identificativos. No caso do *jazz*, são comuns particularidades na maneira de tocar, sobretudo com o uso do swing ou sugestões estruturais. Numa improvisação podemos delinear elementos de ambos uns géneros o que não implica, porém, uma relação de contraste, mas sim de continuidade (Nunn, 1998 citado em Menezes, 2010, p. 20).

Contudo, a normalização formal de que Stenström (2009) fala não é uma característica exclusiva do domínio idiomático. Menezes (2010) considera que esta perspectiva deve ser analisada na dimensão não-idiomática. Por se considerar que qualquer indivíduo pode “ir para onde entender” na improvisação livre e por se entender que a regra deste género de improvisação ser a inexistência de uma regra, Menezes (2010) explica que isso por si só é um indício de normalização. Um idioma começou a tomar lugar na improvisação então chamada não-idiomática. Já em 2010, Menezes reconhecia que uma série de técnicas, abordagens e clichés se desenvolveram neste tipo de

---

<sup>38</sup> Texto original: “a strong emphasis on personal narrative and the harmonization of one’s musical personality with social environment” (Lewis, 1996 citado em Borgo, 2002, p. 171).

<sup>39</sup> Grupo constituído por Derek Bailey, Tony Oxley e Gavin Bryars em homenagem ao compositor Joseph Holbrooke.

improvisação e tornaram-se expectáveis ou até mesmo indispensáveis. São obrigatórias, não porque o género as imponha, mas porque toda a gente o faz. Uma improvisação que não partilhe destas convenções parece descontextualizada. Curiosamente, este género que se alicerça na liberdade idiomática e de convenções também desenvolveu as suas regras que se tornaram padrão.

Menezes (2010) no seu trabalho refere-se à improvisação não-idiomática como improvisação livre. Contudo, questiona-se se este termo é suficiente para descrever uma prática que engloba tantas atitudes e abordagens diferentes. Aliás, como já vimos até aqui, vários autores têm-se debruçado sobre a melhor maneira de descrever esta prática, tendo em conta a sua flexibilidade estilística. Definir este género por um só prisma parece algo castrador. De facto, Bailey (1992) diz-nos: “Diversidade é a sua característica mais consistente”<sup>40</sup> (Bailey, 1992, p. 83). Contudo, diversidade não implica que a improvisação livre esteja protegida de restrições. Pressing (1998) reconhece isto mesmo no sentido em que até mesmo toda a improvisação, mesmo sendo um meio de expressão que vive na liberdade de expressão, responde a certas restrições/regras (citado em Menezes, 2010). A liberdade nesta perspetiva não corresponde necessariamente à criação de um objeto musical livre de qualquer convenção. Como já vimos, mesmo que algo teorizado ou difundido, a improvisação desenvolve o seu próprio idioma e regras de sintaxe. Ao contrário das outras formas de performance, em que o objeto musical que se cria é o objetivo, a improvisação livre realça o processo em detrimento da improvisação (Borgo, 2002). Assim, o adjetivo livre na realidade dirige-se à liberdade de uma vontade de criação centrada num produto. Heffley (2000) compreende que “Liberdade (na improvisação livre) significa, acima de tudo, liberdade de objetivos e caminhos – livre de autoimagem, do desejo e da ambição, assim como de impulsões irresistíveis ou da necessidade de autodeterminação”<sup>41</sup> (Heffley, 2000, citado em Menezes, 2010, p. 18).

Menezes (2010) considera também que a improvisação livre possuiu os seus praticantes e apoiantes incondicionais, mas também aqueles que se sentem insultados pelo desrespeito que o género musical representa para as convenções e tradições musicais. Por contraste à forma artística habitual que existe para ser consumida posteriormente, a improvisação livre convida o público a participar no processo de criação. O público, para

---

<sup>40</sup> Texto original: “Diversity is its most consistente characteristic” (Bailey, 1992, p. 83).

<sup>41</sup> Texto original: “Freedom (in free improvisation) has meant freedom from goals and paths as much as anything else – from self-image, from desire and ambition, every bit as much as to irresistible compulsion and self-determination” (Heffley, 2000 citado em Menezes, 2010, p. 18)

além de ser testemunha de uma performance é simultaneamente testemunha da criação dela mesma.

### **1.3.1 Caso do Fra Ensemble**

Voltando ao que Menezes (2010) discutia acerca da improvisação não idiomática também ter desenvolvido o seu conjunto de regras, fez sentido, para mim, introduzir o caso do Fra Ensemble. Este é um grupo do qual faço parte e que nasceu do projeto de mestrado do meu colega Marco Pereira na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. O grupo formou-se oficialmente no final do mês de março de 2023, sendo constituído pela Ana Rosa (soprano), por mim (clarinete), pelo Marco Pereira (compositor e maestro) pela Marta Nabeiro (violoncelo) e pelo Rodrigo Allen (percussão):

Neste sentido, partiu da Marta Nabeiro a motivação de oficializar o ensemble que, nascendo no âmbito desta dissertação de mestrado, tivesse a vontade de se estabelecer enquanto grupo, para além do trabalho de investigação, tornando-se num ensemble flexível, multidisciplinar, que não prevê uma definição estética das suas características criativas e performativas (M. L. Pereira, 2024, p. 1)

O Marco lançou-me o desafio para embarcar com ele e com os meus colegas numa “nau para o desconhecido” em que a temática do “Tempo” seria o ponto de partida. O objetivo do Marco, então, seria encontrar, através da temporalidade de cada um, um tempo de partilha que não pertencesse a nenhum de nós, mas ao grupo. Para isso, partimos da “improvisação conjunta e que, a partir da fruição do momento da improvisação projetada a partir da temporalidade de cada um, cria um Tempo que é de todos, mas que, em simultâneo não pertence, individualmente, a ninguém” (M. L. Pereira, 2024, p. 2). Além disso, M. L. Pereira (2004) ressalva que este processo não é exclusivo do processo de criação, o público é convidado a ser testemunha da criação e de diluir a sua própria temporalidade com a nossa.

Neste projeto, o processo de improvisação tornou-se central para a criação de novas obras. A primeira, “Sobre uma comunhão Sucessiva e Simultânea” (2023) é fruto de várias sessões de improvisação, cujas M. Pereira descreveu em relatórios detalhados sem recurso a qualquer tipo de registo áudio, para que não se sentisse obrigado a realizar

uma transcrição desses momentos. Assim nasceu esta obra e outra “Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor” (2024), frutos do diálogo de Marco Pereira com o material desenvolvido nas sessões de improvisação. A improvisação tornou-se tão importante para o nosso grupo que acabaram por ser introduzidos momentos nas obras musicais.

Para mim, enquanto músico do ensemble, estes momentos terão sido o mais próximo que tive de improvisação livre. Apesar do compositor nos fornecer alguns materiais<sup>42</sup> dos quais devíamos partir na improvisação, Marco Pereira fomentou uma interação intuitiva entre nós, livre de convenções e tradições musicais. Assim, objetivo seria:

a partir da improvisação em conjunto, chegarmos à comunhão, onde as respostas de um impulso para o outro não são pensadas; sim intuídas durante a improvisação. É no momento em que essas respostas passam a ser intuídas que se estabelece o Tempo-relacional [...] Esse é o momento em que a improvisação se torna musicalmente fluída e interessante (M. L. Pereira, 2024, p. 44).

Contudo, nas últimas sessões de improvisação, um idioma começou a tomar lugar à semelhança do que Menezes (2010) descreve anteriormente. As respostas aos impulsos de que Marco Pereira nos fala começaram a tornar-se previsíveis e não intuitivos. Naturalmente, à medida que fui conhecendo melhor os meus colegas, fui também, inconscientemente, delineando certos padrões na sua abordagem à improvisação. A minha própria intuição tornou-se inimiga da criação. Por isso, nesta fase final da improvisação em conjunto, o desafio tornou-se outro: Como poderia improvisar neste grupo pela primeira vez novamente, livre de qualquer convenção que, porventura, tivéssemos desenvolvido? Para isso, tive de realizar um trabalho interior de desconstrução e quase bloquear as minhas respostas musicais em tempo real, para que pudesse ter uma abordagem menos racional e mais intuitiva. Só assim, poderíamos criar novos universos sonoros, para que o Marco Pereira pudesse desenvolver posteriormente. Bruno Pereira (2017) reconhece que a improvisação tendencialmente livre vive da perda de controlo, da intuição e da resposta aleatória. Porém, dada a experiência conjunta que fomos

---

<sup>42</sup> Em “Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea” (2023) partimos do movimento cromático descendente da tónica à dominante característico da ária “When I am laid in earth” de H. Purcell. O objetivo neste momento seria, em conjunto, prolongarmos ao máximo cada acorde de modo que se sobrepusessem para que sua transição fosse impercetível. Na segunda obra “Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor” (2024), Marco Pereira escreveu materiais mais concretos (4) baseados no poema “Data” (2014) de Sophia de Mello Breyner Andersen.

desenvolvendo no Fra Ensemble, a dificuldade foi realmente voltar a ter uma atitude original perante as restrições que o compositor determinava.

## 2. Preparação para a improvisação

Até agora abordamos questões acerca da essência da improvisação. Que dimensões existem neste género e o declínio da prática ao longo do tempo. Seguidamente percebemos que a espontaneidade não é uma característica central desta prática. A improvisação, coesa e eficiente, exige sempre uma grande preparação, independentemente de a improvisação ser de cariz idiomático ou não. Mais ainda, como se observou anteriormente, esta terminologia parece ser insuficiente para descrever a realidade de cada um destes géneros de improvisação: a idiomática é também tratada como improvisação estrita, improvisação sistemática ou improvisação referenciada de acordo com Menezes (2010); a não idiomática é frequentemente conhecida por improvisação livre, improvisação tendencialmente livre, como nos transmite B. Pereira (2017), ou improvisação com maior abertura como realça Aguiar (2012). Na verdade, como já foi discutido, a improvisação livre, apesar de ser autónoma de qualquer convenção idiomática que existe na sua contraparte, referencia muitas das vezes elementos que o improvisador assimilou durante a sua experiência musical. Apesar de ser uma forma de expressão livre de um idioma, o performer recorre inevitavelmente a recursos e técnicas que podem perfeitamente fazer parte de uma realidade idiomática. Efetivamente, a criação de algo completamente novo é virtualmente impossível. Durante o momento da improvisação, podemos dizer que o performer “simplesmente” cita e referencia música (que pode ser entendida como *patterns*, fórmulas melódicas, progressões harmónicas, escalas ou arpejos) que ouviu e praticou previamente. Assim, resta perceber como é que um guia/método de improvisação pode de facto ajudar e ensinar a arte da improvisação.

Para isso, o guia que me proponho a apresentar basear-se-á na minha experiência pessoal, naquilo que foi transmitido, e em alguns métodos de improvisação de outros autores, sendo eles: “Patterns for Jazz” (1970) e “The Complete Method for Improvisation” (1980) de Jerry Coker; “How to improvise: An approach to practicing improvisation” (1991) de Hal Crook; “Benny Goodman: O clarinete e a improvisação” (2010) de Paulo Gaspar, em que, apesar de constituir uma tese de doutoramento, existe um capítulo mais direcionado para a pedagogia que apresenta pistas importantes para a aprendizagem da improvisação; “How to improvise jazz on the Clarinet” (2000) apresentado por John Cipolla no congresso “ClarinetFest” organizado pela associação

internacional de clarinete. Apesar de ser um guia para o clarinete, muitos dos elementos não serão propriamente exclusivos ao instrumento. Naturalmente, a improvisação não é exclusiva de alguns instrumentos, é sim uma prática musical universal.

## 2.1 Breve nota autobiográfica

Antes de começar o guia em si, considero importante fazer um pequeno reparo acerca da minha experiência no mundo da improvisação. Tendo em conta o cariz pessoal deste guia, considero relevante dar a conhecer de onde vem a improvisação na minha vida musical.

A minha formação musical, sempre foi aquela apropriada de um músico clássico. Comecei os meus estudos na Academia de Música de Espinho com o professor João Moreira, prosseguindo para a Escola Profissional de Música de Espinho com o professor Victor Pereira. Depois, ingressei na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo com os professores António Saiote e Nuno Pinto. Participei em masterclasses, concursos, concertos de orquestra etc. à semelhança de outro músico de formação clássica. Contudo, sensivelmente aos 15 anos, enquanto ainda estudava em Espinho, pude contactar com a arte da improvisação. Na escola, fiz parte da disciplina de combo de *jazz*, primeiro com o professor Jeffrey Davis e depois com o professor Eduardo Cardinho. Direcionado para o *jazz*, fui aprendendo a improvisar e ganhando ferramentas para o fazer durante estas aulas. Além disso, pude tocar com a Orquestra de Jazz de Espinho, dirigida por Daniel Dias e Paulo Perfeito, em algumas ocasiões.

Assim, paralelamente à minha formação académica, a improvisação esteve sempre presente. Antes de ingressar na ESMAE, juntamente com três colegas, formámos um quarteto de *jazz* – Fo(u)r Jazz – em que pude conhecer bastantes *standards*, que apresentávamos todos os meses. Fui assim desenvolvendo a arte de improvisar. O guia que me proponho a apresentar apresentará vários elementos que dizem respeito ao *jazz*, uma vez que foi aqui que a improvisação se desenvolveu com mais afinco ao longo do último século. No entanto, é importante realçar que, apesar de me ter cruzado com a improvisação através do *jazz*, não tenho uma formação jazzística. Simplesmente, é neste contexto em que me sinto mais confortável a tratar a improvisação.

## 2.2 Como abordar a improvisação

“Em quinze segundos, a diferença entre composição e improvisação é que na composição tens todo o tempo que quiseres para decidir o que dizer em quinze segundos, enquanto na improvisação tens quinze segundos.”<sup>43</sup> (Bailey, 1992, p. 141). Bailey apresenta-nos este episódio no seu livro, em que, supostamente, Frederic Rzewski terá perguntado a Steve Lacy para que este descrevesse em 15 segundos a diferença entre composição e improvisação. Esta foi a resposta que chegou até nós e que expõe, porventura, a maior dificuldade que improvisar acarreta: tomar decisões em tempo real sobre o que tocar ao mesmo tempo em que pensamos sobre isso. O *Grove Dictionary of Music and Musicians* (1954) sugere-nos uma definição concreta: “A arte de pensar e executar música simultaneamente.”<sup>44</sup> (Bailey, 1992, p. 66). Sendo assim, a maior dificuldade na improvisação é conseguir, em tempo real, convencer o público de um discurso musical que faça sentido. Para isso, é importante desenvolvermos ferramentas previamente que possam tornar o nosso trabalho mais fácil. Na mesma medida em que existem momentos na improvisação que estruturamos previamente, existem outros em que a nossa intuição toma conta, onde recorremos a essas mesmas ferramentas para criar um discurso musical fluido.

Jerry Coker (1980) reconhece isto, começando o seu trabalho da seguinte maneira: “Somos, de facto, criaturas de hábitos.”<sup>45</sup> (Coker, 1980, p.3). Os hábitos, na realidade, ditam tudo na nossa vida: dieta, padrões de sono, estudo etc. Somos abençoados com uma consciência que nos permite transformar os nossos hábitos. Contudo, alterá-los envolve um grande compromisso e vontade, mesmo que isso implique eliminar hábitos antigos. Coker (1980) reconhece que desenvolvemos, ao longo do tempo, bons e maus hábitos, assim como produtivos ou não. Além disso, Coker realça que hábitos não se criam a fazer o que quer que seja esporadicamente. Estes vêm da persistência, antes da consistência. Honrar um compromisso para nós próprios é, provavelmente, a maior dificuldade, tendo em conta que a formação de novos hábitos impõe um esforço tremendo.

---

<sup>43</sup> Texto original: “In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds.” (Bailey, 1992, p. 141)

<sup>44</sup> Texto original: “The art of thinking and performing music simultaneously” (citado em Bailey, 1992, p. 66)

<sup>45</sup> Texto original: “We are indeed creatures of habit” (Coker, 1980, p. 3)

Estilisticamente, Coker (1980) reforça que o seu livro é sobre improvisação em *jazz*, uma vez que é nesta área que ele próprio se sente mais confortável e porque é no *jazz* que a improvisação encontrou um campo fértil para se desenvolver no último século. As práticas associadas ao *jazz* que Coker descreve e outras desenvolvidas pelos músicos deste género podem ser aplicadas noutros géneros musicais como o *rock*, o *blues*, a música *gospel*. Embora Coker (1980) não tenha mencionado a música erudita, ele reconhece que as práticas associadas ao *jazz* não são exclusivas desse género. Simplesmente, já em 1980, Coker admitia que o *jazz* liderava na criação de métodos de improvisação.

Ainda acerca do compromisso que Coker nos fala, o mesmo salienta que grandes improvisadores como John Coltrane, Miles Davis, Charlie Parker ou Herbie Hancock eram obcecados pela sua arte. A improvisação seria o centro do *output* criativo, como música é para um dançarino, como os materiais de pintura para um pintor ou a pedra para um escultor: os materiais da criação. Para se improvisar ao nível destes improvisadores é preciso, naturalmente, uma vida de dedicação à arte. Não obstante, cada um de nós pode disfrutar desta atividade sem que nos dediquemos totalmente (Coker, 1980). Na verdade, existem virtualmente técnicas infinitas a desenvolver na improvisação, por isso conhecer todas as possibilidades desta é prática, é provavelmente uma tarefa impossível. Mais ainda, Coker (1980) reforça a ideia de a improvisação, apesar de ser uma arte espontânea, envolve muita preparação e esforço. Para isso, dá-nos a conhecer a célebre frase de Thomas Edison: “A genialidade é 1% inspiração e 99% transpiração”<sup>46</sup> (Coker, 1980, p. 3).

À semelhança do que já foi discutido anteriormente com a contribuição de autores como Gould e Keaton (2000) a improvisação assume vários níveis e formas. Coker (1980) reconhece isto e apresenta-nos quatro níveis de improvisação:

1. Tocar uma melodia estritamente como nos é apresentada não constitui uma improvisação em si mesma, mesmo que estejamos a fazê-lo por meio da memória;
2. Reformular uma melodia, alterando ligeiramente o ritmo, adicionando ornamentos, *bends* ou *glissandi* será uma forma de improvisação, por mais rudimentar que seja;

---

<sup>46</sup> Texto original: “Genius is 1% inspiration and 99% perspiration” (Coker, 1980, p. 3)

3. Se tivermos em conta as notas base de uma melodia e adicionarmos ou eliminarmos outras, acrescentando alguns motivos melódicos sobretudo entre as frases, encontramos-nos num estado de semi-improvisação<sup>47</sup>;
4. Quando excluímos por completo a melodia que nos é fornecida e tocamos à volta da progressão harmónica, aí sim, improvisamos num nível bastante alto, apesar de não estarmos necessariamente a criar uma melodia nova<sup>48</sup>;
5. O último nível que Coker nos apresenta, numa primeira análise, parece igual ao anterior, mas retrata um patamar acima desse, por se referir à pura improvisação, em que realmente criamos melodias aplicadas ao contexto do tema que estamos a tocar<sup>49</sup>.

Coker (1980), porém, coloca-nos a questão: Porquê improvisar? A recompensa é enorme. O ato de criar espontaneamente é muito satisfatório, mesmo que, muitas vezes, os resultados sejam imperfeitos. A improvisação tem a particularidade de nos relacionar com o erro de maneira diferente da qual provavelmente estamos habituados no contexto da música convencional. O risco faz parte da improvisação e o improvisador tem de se colocar numa zona de perigo para que consiga alcançar os resultados que deseja na sua performance:

O improvisador sente o estímulo em construir ideias sonoras sem ter a certeza que o resultado o vai satisfazer, mas acredita que esse processo o leva a lugares só alcançáveis através da improvisação. O resultado esperado desse investimento reside numa probabilidade de obter um retorno musical maior do que o perigo quando arrisca a sua improvisação. (Aguiar, 2012, p. 70)

Ao contrário da música convencional, que geralmente procura evitar o erro, a improvisação existe a partir do erro. De facto, improvisar implica conviver com o erro, tornando-o parte integrante do nosso objeto artístico. Rzewski (1995, p. 409) diz-nos que “O improvisador justifica uma nota errada seguindo-a de outra. As duas notas erradas

---

<sup>47</sup> Jerry Coker (1980) descreve este processo como “play around the melody” (p. 3) (tocar à volta da melodia) que faz lembrar o estilo de improvisação de Lee Konitz que se focava essencialmente no desenvolvimento da melodia.

<sup>48</sup> Jerry Coker (1980) descreve este processo como “change running” (p. 3) – *change* no sentido dos acordes que constituem a harmonia e *running* como o processo de ruminar sobre os mesmos.

<sup>49</sup> Coker (1980) descreve este nível como “lyricism” (p. 3).

formam subitamente um novo mundo no qual os erros do passado estão reconciliados”<sup>50</sup>. Alperson (1984) também faz um reparo acerca desta particularidade. O filósofo descreve que o compositor, por ter um tempo indefinido para poder corrigir os seus erros e entregar uma composição “perfeita”, encontra-se na posição com menor risco (não obstante é igualmente entregue à crítica). O intérprete, por outro lado, coloca-se numa posição mais perigosa, na medida em que qualquer erro será ouvido pela audiência. Contudo, pode praticar a sua performance indefinidamente. Por fim, o improvisador coloca-se na posição mais precária, dado que a improvisação engloba o ato de composição e performance simultaneamente. A maioria dos ouvintes de *jazz* conscientes das exigências da improvisação, admitem certas irregularidades na afinação, ataque, ritmo etc. Assim, o ouvinte ouve para além dos erros na procura do desenvolvimento real de uma obra musical.

O ato de improvisar é quase místico, uma vez que o resultado de uma improvisação é desconhecido até ao momento da performance, mesmo para o instrumentista (Coker, 1980, p. 4). Além disso, a improvisação geralmente acontece em grupo e, por isso, os restantes membros juntam-se à improvisação, quer seja no acompanhamento por meio de imitação do solista, que por sua vez condicionam-se um ao outro na próxima ação. Existe assim, uma partilha criativa entre os membros de um grupo, que muitas vezes vive de uma comunicação não verbal. As recompensas são efetivamente deslumbrantes, mas o Coker (1980) não deixa de notar o perigo do ego. Este muitas vezes é confundido com autoconfiança, essencial na improvisação, levando a situações menos agradáveis na improvisação. Mais ainda, são reforçados alguns aspetos a ter em conta durante a prática da improvisação:

1. O Som: muitas vezes, quando improvisamos, é habitual descuidar a qualidade de som, porque afinal de contas, criar melodias em tempo real já é desafio que chegue. No entanto, o Coker (1980) reforça a importância de cuidar sempre o timbre, uma vez que que um bom som proporciona uma boa experiência ao público;

---

<sup>50</sup> Texto original: “The improviser justifies a wrong note by following it immediately with another one, The two wrong notes together suddenly form a new world in which the errors of the past are reconciled.” (Rzewski, 1995, p. 409)

2. Pensamento improvisatório vs. idioma instrumental: é importante não cair nos clichés habituais do nosso instrumento. No caso dos clarinetistas, será os *glissandi* e os *bends*, que quando usados em demasia soam quase como uma caricatura;
3. Desenvolver um ouvido exterior: Coker (1980) reforça a importância de desenvolver a capacidade de nos afastarmos, para desenvolvermos um ouvido crítico;
4. Praticar o instrumento: este ponto parece ser bastante óbvio, mas Coker (1980) realça que para conseguirmos realmente concretizarmos tudo que imaginamos na improvisação, é fundamental termos um controlo considerável sobre o instrumento;
5. Versatilidade: Adaptar o nosso estilo de improvisação a diferentes contextos. Improvisar sobre uma balada é diferente, naturalmente, de tocar sobre um tema rápido, uma bossa nova, um *blues* etc.

No entanto, a questão permanece, como podemos praticar a improvisação? Ou melhor, como nos podemos preparar para a improvisação? Coker (1980) descreve que existem dois grupos de ferramentas para nos auxiliar nesta demanda: 1) teoria musical, *patterns* e acompanhamento gravado; 2) coleção de temas e transcrição de *solos* (improvisações). Coker (1980) salienta a importância da teoria musical, neste caso do *jazz*, para perceber os mecanismos musicais usados na improvisação. Os padrões são essenciais para estabelecer a ligação entre teoria e prática, engenho e espontaneidade. A transcrição de solos é uma ferramenta indispensável para nos tornarmos fluentes em qualquer idioma musical, pois podemos aprender de perto com os grandes improvisadores.

Sendo assim, Coker (1980) reconhece que o primeiro passo para a prática da improvisação prende-se com assimilação de escalas/modos em todas as tonalidades. São assim apresentadas por Coker (1980) 4 fases para a aprendizagem de uma escala: 1) tocar a escala em todas as tonalidades; 2) prática de *patterns* baseados nessas escalas; 3) a prática da improvisação de um modo bastante irregular, ou seja, utilizar as escalas de forma irregular para que os grandes intervalos, não provoquem um erro; 4) improvisar de um modo puramente melódico.

### 3. Guia prático

O seguinte guia para a improvisação, basear-se-á sobretudo na dimensão melódica e harmónica da improvisação. Assim, outras questões como o ritmo ou o fraseado não serão tão abordadas na secção que se segue. Contudo, é importante notar que este guia constitui uma base para a improvisação, que, como será discutido mais à frente, envolve muita preparação para além deste guia.

Antes de iniciar esta secção, é importante referir que o guia utiliza a forma de identificar acordes do *jazz* – a cifra. O “Apêndice A” apresenta as cifras que serão utilizadas neste guia.

Pode dizer-se que a fase do aquecimento no estudo individual de um clarinetista, e de outros instrumentistas em geral, é fundamental, ocupando uma boa parte de uma sessão de estudo. Podendo variar de pessoa para pessoa, este momento geralmente divide-se dois momentos para um clarinetista: 1) notas longas; 2) escalas, arpejos e exercícios sobre os mesmos. Contudo, quando praticamos escalas (na perspetiva de um clarinetista com formação tradicional), geralmente concentramo-nos em duas ou três tonalidades por dia. Além disso, prendemo-nos quase sempre com os mesmos tipos de arpejos. Assim como os mesmos tipos de escalas: maior; menor natural, harmónica e melódica:

QUADRO 1 – ARPEJOS GERALMENTE PRATICADOS

<b>Tríades Maiores</b>	<b>Tríades Menores</b>	<b>Tríades Diminutas</b>
Sétima maior	Sétima menor	Sétima menor (meio-diminutos)
Sétima menor (7 <sup>a</sup> da dominante)	Sétima maior	Sétima diminuta

Provavelmente, durante vários anos praticamos os mesmos exercícios, chegando a um ponto em que os fazemos de forma automática sem desenvolver novas competências Jerry Coker (1970) em “Patterns for jazz” apresenta-nos uma série de exercícios e modelos melódicos (*patterns*) sobre arpejos e escalas. Ao contrário do que seria habitual no estudo de um músico de formação clássica, Coker sugere que pratiquemos os arpejos em todas as tonalidades sempre. Ou seja, em vez de nos concentrarmos numa tonalidade durante o

nosso estudo, podemos praticá-las todas ao mesmo tempo. Além disso, no seu método, Coker apresenta-nos exercícios sobre todas as extensões da harmonia tradicional:

**QUADRO 2 - ARPEJOS ABORDADOS POR COKER EM "PATTERNS FOR JAZZ" (1970)**

	<b>Triades Majores</b>	<b>7<sup>a</sup> Dominante</b>	<b>Triades Menores</b>	<b>Triades Diminutas</b>	<b>Triades Aumentadas</b>
6 <sup>a</sup>	maior		maior		
7 <sup>a</sup>	maior	(menor)	menor	menor	menor
9 <sup>a</sup>	maior	maior	maior		

Coker ainda faz referência aos arpejos de quartas e aos acordes sobrepostos. Contudo, decidi não os abordar no guia aqui apresentado, por considerar que ficaria demasiado extenso. À semelhança de Coker, neste guia, as secções em que abordo os arpejos e *patterns* ou padrões sobre eles, são acompanhadas pelas escalas que melhor os representam.

O guia que aqui proponho guiar-se-á consideravelmente neste método de Jerry Coker, sobretudo no que toca à prática dos arpejos e de escalas. No seu método são-nos apresentadas quatro progressões harmónicas sobre as quais devemos praticar todos os tipos de acordes/arpejos e padrões:

**QUADRO 3 - ESTRUTURA HARMÓNICA QUE COKER (1970) UTILIZA NO SEU MÉTODO**

Cromaticamente	C	Db	D	Eb	E	F	Gb	G	Ab	A	Bb	B
Quintas descendentes	C	F	Bb	Eb	Ab	Db	Gb	B	E	A	D	G
2 <sup>a</sup> maior	C	D	E	Gb	Ab	Bb	Db	Eb	F	G	A	B
3 <sup>a</sup> menor	C	Eb	Gb	A	F	Ab	B	D	Bb	Db	E	G

### 3.1 Arpejos e escalas maiores

Para o guia que aqui apresento, optei por utilizar estas progressões por considerar que se trata de estruturas harmônicas que geralmente não estamos habituados. Para improvisar, por ser uma prática em tempo real, temos de estar preparados para qualquer progressão harmônica que possa existir. Sendo assim, a prática de exercícios sobre estas estruturas, permitem-nos desenvolver mecanismos para uma reação rápida. Seguidamente, apresento alguns exercícios sobre a tríade maior de acordo com as progressões apresentadas:

1

FIGURA 1 – EXERCÍCIO 1: ARPEJOS MAIORES POR MOVIMENTO CROMÁTICO (1 ARPEJO POR COMPASSO)

2

FIGURA 2 - EXERCÍCIO 2: ARPEJOS MAIORES POR QUINTAS DESCENDENTES (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 3 - EXERCÍCIO 3: ARPEJOS MAIORES POR 2ª MAIOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 4 - EXERCÍCIO 4: ARPEJOS MAIORES POR 3ª MENOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

O facto de no exercício 4 encontrarmos um arpejo por compasso numa estrutura menos confortável (3ª menor) obriga-nos a ter sempre o acorde/arpejo na “ponta da língua”. Se tivermos sempre de pensar sobre que acorde estamos a tocar, é impossível criar uma improvisação fluida e alcançar o *lyricism* como nos foi apresentado por Coker (1980) mais acima. Além disso, neste guia procurei começar sempre por um arpejo por compasso para depois acelerar o ritmo harmónico para potenciar uma assimilação mais profunda de todos os tipos de arpejo.

FIGURA 5 - EXERCÍCIO 5: ARPEJOS MAIORES CROMATICAMENTE (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

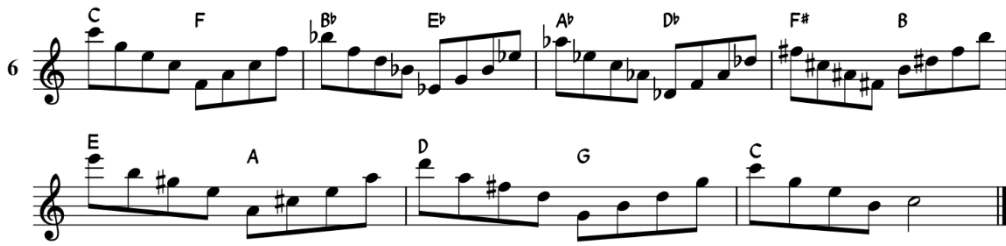


FIGURA 6 - EXERCÍCIO 6: ARPEJOS MAIORES POR QUINTAS DESCENDENTES (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

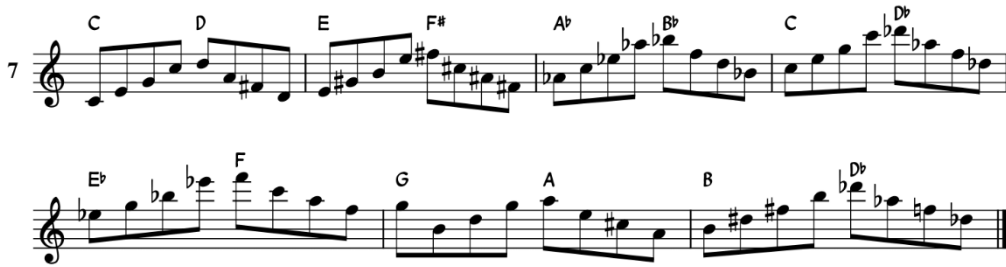


FIGURA 7 - EXERCÍCIO 7: ARPEJOS MAIORES POR 2ª MAIOR (2 ARPEJOS POR COMPASSO)



FIGURA 8 - EXERCÍCIO 8: ARPEJOS MAIORES POR 3ª MENOR (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

É importante notar que os exercícios anteriores, apesar de estarem aplicados à tríade maior, devem ser adaptados a todos os tipos de arpejos (menores, diminutos, aumentados etc.) que ficaremos a conhecer mais à frente.

Tendo praticado as tríades maiores, chegou o momento de virarmos a nossa atenção para os arpejos maiores com sexta maior e, na prática, fazer o mesmo trabalho

que realizámos com os exercícios anteriores. Este arpejo poderá ser um tipo ao qual o músico de formação clássica não estará habituado.

FIGURA 9 - EXERCÍCIO 9: ARPEJOS MAIORES COM SEXTA MAIOR CROMATICAMENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 10 - EXERCÍCIO 10: ARPEJOS MAIORES COM SEXTA MAIOR POR QUINTA DESCENDENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 11 – EXERCÍCIO 11: ARPEJOS MAIORES COM SEXTA MAIOR POR SEGUNDA MAIOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 12 - EXERCÍCIO 12: ARPEJOS MAIORES COM SEXTA MAIOR POR TERCEIRA MENOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 13 - EXERCÍCIO 13: ARPEJOS MAIORES COM SEXTA MAIOR CROMATICAMENTE (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

O leitor poderá notar que, no seguinte exercício, os arpejos vão progressivamente sendo omitidos e substituídos pelas barras de repetição, uma vez que neste momento o leitor deve começar a tocar os arpejos/exercícios sem ter de recorrer à partitura. Para potenciar a improvisação, é importante que o leitor desenvolva mecanismos para que possa tocar todos os exercícios sem necessitar de uma partitura.

FIGURA 14 - EXERCÍCIO 14: ARPEJOS MAIORES COM SEXTA MAIOR POR TERCEIRA MENOR (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

FIGURA 15 - EXERCÍCIO 15: VARIAÇÕES SOBRE A TRIÁDE MAIOR COM SEXTA MAIOR POR TERCEIRA MENOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

A figura 15 apresenta algumas variações ou *patterns* aplicados aos arpejos. Naturalmente, uma improvisação não se pode basear apenas em acordes ou escalas e ser considerada uma improvisação particularmente interessante. Assim, o estudo destes padrões permitir-nos-á referenciá-los no momento da improvisação, mesmo que muitas vezes o façamos de modo inconsciente. São estes padrões que, na prática, estabelecem a ponte entre as ideias musicais que queremos transmitir na nossa performance. Mais uma vez, é importante notar que este exercício não está circunscrito ao contexto em que se encontra, podendo ser aplicado a outro tipo de arpejos.

A seguir encontramos as tríades maiores com a adição da sétima maior. Os exercícios seguintes constituem alguns exemplos de exercícios sobre isso mesmo:

FIGURA 16 - EXERCÍCIO 16: ARPEJOS MAIORES COM SÉTIMA MAIOR CROMATICAMENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

O exercício que se segue introduz o compasso ternário, que muitas vezes fica esquecido no momento do aquecimento:

Figure 17 shows a musical exercise in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with notes and rests, with chord symbols CΔ7, FΔ7, B♭Δ7, E♭Δ7, A♭Δ7, D♭Δ7, F#Δ7, and BΔ7 written above it. The second staff contains a series of rests, with chord symbols EΔ7, AΔ7, DΔ7, GΔ7, and CΔ7 written above it.

FIGURA 17 - EXERCÍCIO 17: ARPEJOS MAIORES COM SÉTIMA MAIOR POR QUINTA DESCENDENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Figure 18 shows a musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with notes and rests, with chord symbols CΔ7, DΔ7, EΔ7, F#Δ7, and A♭Δ7 written above it. The second staff contains a series of rests, with chord symbols B♭Δ7, D♭Δ7, E♭Δ7, and FΔ7 written above it. The third staff contains a series of rests, with chord symbols GΔ7, AΔ7, BΔ7, and CΔ7 written above it.

FIGURA 18 - EXERCÍCIO 18: ARPEJOS MAIORES COM SÉTIMA MAIOR POR SEGUNDA MAIOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Figure 19 shows a musical exercise in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with notes and rests, with chord symbols CΔ7, E♭Δ7, F#Δ7, AΔ7, FΔ7, A♭7, BΔ7, DΔ7, B♭Δ7, D♭Δ7, EΔ7, and GΔ7 written above it. Below the first staff, the fingering sequence 1 3 5 7 7 5 3 1 is indicated. The second staff contains a series of rests.

FIGURA 19 - EXERCÍCIO 19: ARPEJOS MAIORES COM SÉTIMA MAIOR POR TERCEIRA MAIOR (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

Figure 20 shows a musical exercise in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with notes and rests, with chord symbols CΔ7, E♭Δ7, F#Δ7, AΔ7, FΔ7, and A♭Δ7 written above it. Triplet markings (3) are present over the first two measures. The second staff contains a series of rests, with chord symbols BΔ7, DΔ7, B♭Δ7, D♭Δ7, EΔ7, and GΔ7 written above it.

FIGURA 20 - EXERCÍCIO 20: ARPEJOS MAIORES COM SÉTIMA MAIOR POR TERCEIRA MENOR (1 ARPEJO POR COMPASSO). FONTE: COKER (1970, P. 13)

Neste momento, após praticarmos os arpejos maiores com sétima maior, chegamos às tríades maiores com 9ª maior. Por isto entende-se um arpejo maior com a sétima e a nona maiores, apesar de na cifra só encontrarmos o número nove.

Figure 21 shows a musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a descending eighth-note scale in the second measure. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are the following chord symbols: CΔ<sup>9</sup>, D<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, DΔ<sup>9</sup>, E<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, EΔ<sup>9</sup>, FΔ<sup>9</sup>. The second staff consists of seven measures of a single eighth-note arpeggio per measure, with the following chord symbols: F<sup>#</sup>Δ<sup>9</sup>, GΔ<sup>9</sup>, A<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, AΔ<sup>9</sup>, B<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, BΔ<sup>9</sup>, CΔ<sup>9</sup>.

FIGURA 21 - EXERCÍCIO 21: ARPEJOS MAIORES COM NONA MAIOR POR QUINTA CROMATICAMENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Figure 22 shows a musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a descending eighth-note scale in the second measure. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are the following chord symbols: CΔ<sup>9</sup>, FΔ<sup>9</sup>, B<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>. The second staff consists of seven measures of a single eighth-note arpeggio per measure, with the following chord symbols: E<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, A<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, D<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, F<sup>#</sup>Δ<sup>9</sup>. The third staff consists of three measures of a single eighth-note arpeggio per measure, with the following chord symbols: BΔ<sup>9</sup>, E<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, AΔ<sup>9</sup>. The fourth staff consists of three measures of a single eighth-note arpeggio per measure, with the following chord symbols: DΔ<sup>9</sup>, GΔ<sup>9</sup>, CΔ<sup>9</sup>.

FIGURA 22 - EXERCÍCIO 22: ARPEJOS MAIORES COM NONA MAIOR POR QUINTA DESCENDENTE (1 ARPEJO POR 2 COMPASSOS). FONTE: COKER (1970, p. 15)

Figure 23 shows a musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a quintuplet of eighth notes in the first measure, followed by a descending eighth-note scale in the second measure. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are the following chord symbols: CΔ<sup>9</sup>, DΔ<sup>9</sup>, EΔ<sup>9</sup>, F<sup>#</sup>Δ<sup>9</sup>, A<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, B<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, CΔ<sup>9</sup>, D<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>. The second staff consists of seven measures of two eighth-note arpeggios per measure, with the following chord symbols: E<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, FΔ<sup>9</sup>, GΔ<sup>9</sup>, AΔ<sup>9</sup>, BΔ<sup>9</sup>, D<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>, CΔ<sup>9</sup>.

FIGURA 23 - EXERCÍCIO 23: ARPEJOS MAIORES COM NONA MAIOR POR SEGUNDA MAIOR (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

24

C $\Delta^9$  E $\Delta^9$  F $\Delta^9$

1 3 1 3 1 3 5 3 5 7 5 7 9 7 9 7 5 3 1

A $\Delta^9$  F $\Delta^9$  A $b\Delta^9$

B $\Delta^9$  D $\Delta^9$  B $b\Delta^9$  D $b\Delta^9$

E $\Delta^9$  G $\Delta^9$  C $\Delta^9$

FIGURA 24 - EXERCÍCIO 24: ARPEJOS MAIORES COM NONA MAIOR POR TERCEIRA MENOR (1 ARPEJO POR 2 COMPASSOS). FONTE: COKER (1970, P. 26)

25

C D $b$

26

C D

27

FIGURA 25 – EXERCÍCIOS 25, 26 E 27: ESCALA MAIOR OU MODO JÔNIO

Depois de praticarmos os arpejos maiores chegamos à escala que os representa: a escala maior ou o modo jônio. Sendo assim, é importante praticar os exercícios acima representados nas diferentes progressões harmônicas. Além disso, poderá ser interessante aplicar exercícios mais habituais como intervalos e outras combinações de notas a este contexto.

The image displays three musical exercises, numbered 28, 29, and 30, each consisting of a melodic line and a corresponding chord progression. Exercise 28 features a melodic line with notes C, D, E, F, G, A, B, C and a chord progression of Ab, A, Bb, B, C. Exercise 29 features a melodic line with notes C, D, E, F, G, A, B, C and a chord progression of Ab, A, Bb, B, C. Exercise 30 features a melodic line with notes C, D, E, F, G, A, B, C and a chord progression of F, F#, G, Ab, A, Bb, C. Each exercise includes a second staff with a slash indicating a continuation of the exercise.

FIGURA 26 – EXERCÍCIOS 28 - 30: ALGUNS PADRÕES SOBRE OS ACORDES MAIORES

É fundamental praticar os exercícios 28 – 30 em todas as tonalidades e de acordo com as progressões harmônicas habituais.

Seguidamente, o guia ainda faz alusão ao conceito apresentado por Coker (1970, p. 31) de *non-chordal tones* que, como o próprio nome indica, são notas que não pertencem ao acorde. Por outras palavras, são pequenas apojaturas que se adicionam entre a terceira e quinta notas da escala. Se estivermos em dó maior, o segundo grau sobre meio-tom e o quarto também. É uma ferramenta particularmente interessante para ornamentar e embelezar uma melodia. No contexto do *jazz* são conhecidas por *enclosure*, que, como o nome indica, envolve cercar uma nota-alvo, permitindo a criação de melodias mais complexas com uma impressão de tensão – resolução.

The image shows a musical exercise in the C major scale. The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. The notes D and F are marked with a sharp sign (#) and are labeled as #2 and #4, indicating they are non-chordal tones. The exercise is labeled with numbers 1 through 8 below the notes.

FIGURA 27 – *NON-CHORDAL TONES* NA ESCALA DE DÓ MAIOR

Os exercícios seguintes são alguns *patterns* aplicados a este conceito de notas que não pertencem ao acorde: À semelhança da figura 25, podemos desenvolver outros

exercícios aplicados a este hexacorde. O princípio é o mesmo: aplicar os seguintes exercícios (31 - 34) às habituais progressões harmônicas.

FIGURA 28 – EXERCÍCIO 31: *NON-CHORDAL TONES* POR QUINTA DESCENDENTE (1 TONALIDADE POR COMPASSO)

FIGURA 29 – EXERCÍCIO 32: *NON-CHORDAL TONES* POR QUINTA DESCENDENTE (1 TONALIDADE POR COMPASSO)

FIGURA 30 – EXERCÍCIO 33: *NON-CHORDAL TONES* POR QUINTA DESCENDENTE (1 TONALIDADE POR COMPASSO)

34

C 3 3 3 3 F 3 3 B $\flat$  E $\flat$

2 7 1 4 #2 3 6 #4 5 2 7 1

A $\flat$  D $\flat$  F# B E

A D G C

FIGURA 31 – EXERCÍCIO 34: *NON-CHORDAL TONES* POR QUINTA DESCENDENTE (1 TONALIDADE POR COMPASSO)

### 3.2 Tríades com sétima diatônicas

Coker (1970) no seu método, também propõe o estudo dos arpejos de sétima diatônicos que se encontram representados na figura 32. Se realizarmos acordes por cima de cada nota da escala maior chegamos a estes acordes que depois podemos praticar como arpejos no nosso instrumento.



FIGURA 32 - TRÍADES COM SÉTIMA DIATÓNICAS NA TONALIDADE DE DÓ MAIOR

Os exercícios seguintes são alguns exemplos de como podemos praticar estes arpejos. É importante notar que, apesar das figuras 33 e 34 apenas corresponderem à tonalidade de dó maior, o mesmo princípio deverá ser aplicado às outras 11 tonalidades.



FIGURA 33 - EXERCÍCIOS 35 - 36: ARPEJOS DE SÉTIMA DIATÓNICAS SOBRE A TONALIDADE DE DÓ MAIOR



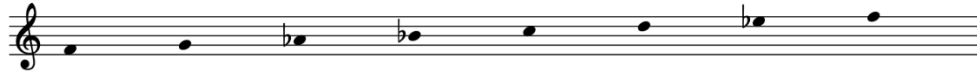
FIGURA 34 – EXERCÍCIO 37: ARPEJOS DE SÉTIMA DIATÓNICAS SOBRE A TONALIDADE DE DÓ MAIOR

No momento da improvisação, é fundamental percebermos em que função harmónica nos encontramos para podermos utilizar corretamente o modo que lhe pertence.

Modo jónico. Equivale à tradicional escala maior, começando no primeiro grau.



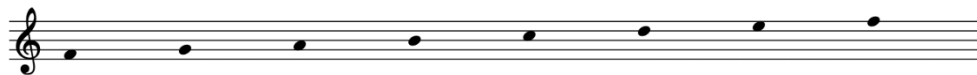
Modo dórico: É modo que começa no segundo grau da escala maior - Neste caso, a tonalidade original é Eb.



Modo frígio: é o modo que começa no terceiro grau da escala maior - neste caso a tonalidade original é Db.



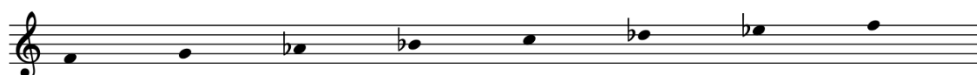
Modo lídio: é o modo que começa no quarto grau da escala maior - neste caso a tonalidade original é C.



Modo mixolídio: é o modo que começa no quinto grau da escala maior - neste caso a tonalidade original é Bb.



Modo éolio: Equivale à escala menor natural e começa no sexto grau da escala maior - neste caso a tonalidade original é Ab.



Modo lócrio: é o modo que começa no sétimo grau da escala maior - neste caso a tonalidade original é Gb.



**FIGURA 35 - MODOS DA ESCALA MAIOR NA TONALIDADE DE FÁ MAIOR**

O seguinte quadro constitui uma tabela que nos apresenta qual modo melhor corresponde a cada tipo de acorde:

**QUADRO 4 – TABELA DOS GRAUS HARMÔNICOS DA ESCALA MAIOR E RESPETIVOS MODOS**

<b>Grau</b>	<b>Modo</b>	<b>Nota</b>						
<b>IΔ7</b>	Jônio	1-C	2-D	3-E	4-F	5-G	6-A	7-B
<b>ii7</b>	Dórico	1-C	2-D	b3-Eb	4-F	5-G	6-A	b7-Bb
<b>iii7</b>	Frígio	1-C	b2-Db	b3-Eb	4-F	5-G	6-A	b7-Bb
<b>IVΔ7</b>	Lídio	1-C	2-D	3-E	#4-F#	5-G	6-A	7-B
<b>V7</b>	Mixolídio	1-C	2-D	3-E	4-F	5-G	6-A	b7-Bb
<b>iv7</b>	Eólio	1-C	2-D	b3-Eb	4-F	5-G	b6-Ab	b7-Bb
<b>viis7</b>	Lócrio	1-C	b2-Db	b3-Eb	4-F	b5-Gb	b6-Ab	b7-Bb

É importante notar que os modos jônio e eólio equivalem à escala maior e menor natural respetivamente. Apesar dos modos dórico, mixolídio e lócrio terem sido aqueles trabalhados com mais afinco neste guia, é igualmente importante praticar os outros. Coker (1970) defende a importância de pensar nos modos através da sua tonalidade original. Ou seja, em vez chegarmos a estas escalas com base nos intervalos acima apresentados, o processo de descobrir a tonalidade original é muito mais eficiente do que pensar nas notas constituintes individualmente:

CHORD	PARENT KEY	SCALE OF CHORD
C7	F Major	Mixolydian mode starting on C
F7	B $\flat$ Major	Mixolydian mode starting on F
B $\flat$ 7	E $\flat$ Major	Mixolydian mode starting on B $\flat$
E $\flat$ 7	A $\flat$ Major	Mixolydian mode starting on E $\flat$
A $\flat$ 7	D $\flat$ Major	Mixolydian mode starting on A $\flat$
D $\flat$ 7 } C $\sharp$ 7 } <sup>19</sup>	<sup>20</sup> { G $\flat$ Major F $\sharp$ Major	Mixolydian mode starting on D $\flat$ Mixolydian mode starting on C $\sharp$
G $\flat$ 7 } F $\sharp$ 7 } <sup>19</sup>	<sup>20</sup> { C $\flat$ Major B Major	Mixolydian mode starting on G $\flat$ Mixolydian mode starting on F $\sharp$
B7	E Major	Mixolydian mode starting on B
E7	A Major	Mixolydian mode starting on E
A7	D Major	Mixolydian mode starting on A
D7	G Major	Mixolydian mode starting on D
G7	C Major	Mixolydian mode starting on G

FIGURA 36 - QUADRO PROPOSTO POR COKER (1970, P. 51) ACERCA DO MODO MIXOLÍDIO E DA SUA TONALIDADE ORIGINAL

O mesmo processo deverá ser aplicado aos restantes modos.

### 3.3 Arpejos de sétima dominante

Depois de observarmos os acordes que pertencem à escala maior, ficamos a perceber que o acorde de sétima dominante corresponde ao quinto grau da escala. Aplicando o mesmo princípio dos arpejos de sétima maior, proponho um conjunto de exercícios para a praticar deste arpejo.

Exercise 38: Treble clef, 4/4 time. Measure 38: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7. Measure 39: F#7, B7, E7, A7, D7, G7, C7. Exercise 39: Treble clef, 4/4 time. Measure 39: C7, Eb7, F#7, A7, F7. Fingering: 1 5 3 b7 5 1 b7 3. Measure 40: Ab7, B7, D7, Bb7, Db7, E7, G7. Exercise 40: Treble clef, 4/4 time. Measure 40: C7, D7, E7, F#7, Ab7, Bb7. Measure 41: C7, Db7, Eb7, F7. Measure 42: G7, A7, B7, Db7. Exercise 41: Treble clef, 3/4 time. Measure 41: C7, Gb7, F7, B7, Bb7, E7, Eb7, A7. Measure 42: Ab7, D7, Db7, G7, Gb7, C7, B7, F7, E7. Measure 43: Bb7, A7, Eb7, D7, Ab7, G7, Db7, C7.

FIGURA 37 - EXERCÍCIOS 38 - 40: ARPEJOS DE SÉTIMA DOMINANTE SOBRE TRÊS PROGRESSÕES HARMÔNICAS DIFERENTES (QUINTA DESCENDENTE, TERCEIRA MENOR, SEGUNDA MAIOR)

Exercise 41: Treble clef, 3/4 time. Measure 41: C7, Gb7, F7, B7, Bb7, E7, Eb7, A7. Measure 42: Ab7, D7, Db7, G7, Gb7, C7, B7, F7, E7. Measure 43: Bb7, A7, Eb7, D7, Ab7, G7, Db7, C7.

FIGURA 38 - EXERCÍCIO 41: ARPEJOS DE SÉTIMA DOMINANTE POR QUARTA AUMENTADA (1 ARPEJO POR COMPASSO). FONTE: COKER (1970, p. 54)

A figura acima, para além de representar um exercício em compasso ternário, constitui uma nova progressão harmónica. Aqui, praticaremos os arpejos com uma distância de 4ª aumentada. Este exercício constitui um novo desafio para o leitor. Seguidamente, proponho mais exercícios à volta do arpejo de sétima dominante.

FIGURA 39 - ARPEJOS DE SÉTIMA DOMINANTE CROMATICAMENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 40 - ARPEJOS DE SÉTIMA DOMINANTE COM NONA MAIOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

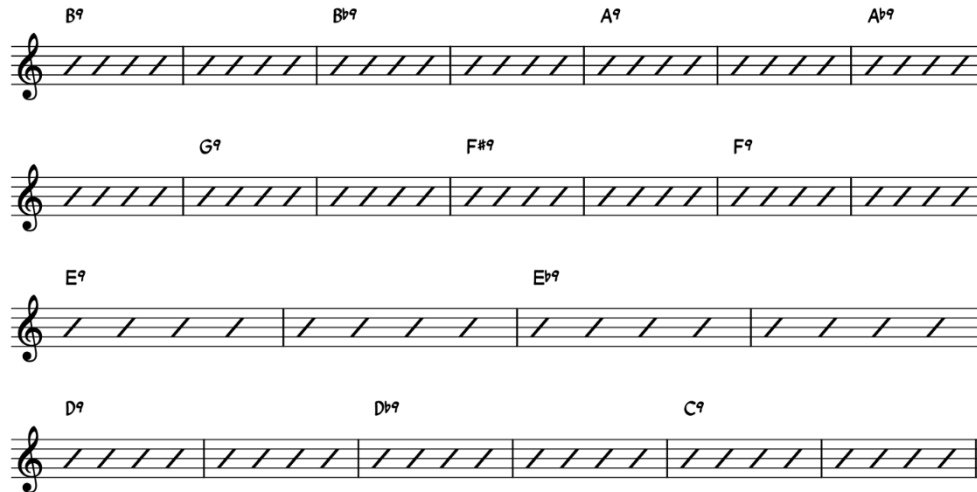


FIGURA 41 - ARPEJOS DE SÉTIMA DOMINANTE COM NONA MAIOR (1 ARPEJO POR 2 COMPASSOS). FONTE: COKER (1970, P. 58)

O exercício seguinte (figura 42) incorpora ambos os acordes: arpejos dominantes com e sem nona maior. Este exercício tem a particularidade de nos desafiar a começar o primeiro arpejo do compasso no terceiro grau, o que representa uma dificuldade acrescida.

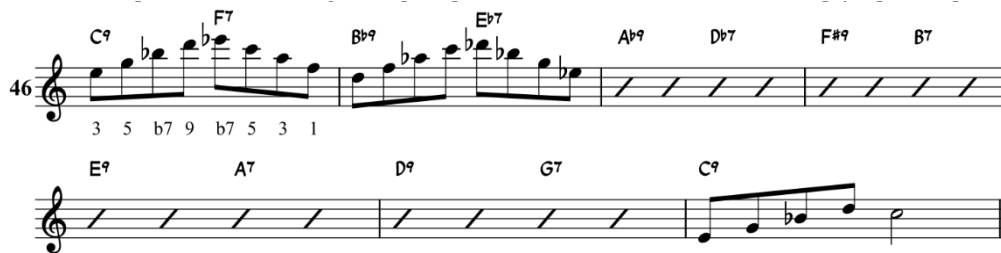


FIGURA 42 - ARPEJOS DE SÉTIMA MAIOR COM E SEM SÉTIMA MAIOR (2 ARPEJOS POR COMPASSO)

Após praticarmos os arpejos dominantes, chegamos ao modo que melhor os representa. À semelhança de outros exercícios, é interessante aplicar os *patterns* que já foram apresentados ao modo mixolídio, assim como acelerar o ritmo harmônico e alternar entre movimentos ascendentes e descendentes.



FIGURA 43 - EXERCÍCIO 47: MODO MIXOLÍDIO POR QUINTAS DESCENDENTES (1 ESCALA POR COMPASSO)

Neste momento, fez sentido para mim, introduzi algumas passagens do nosso repertório tradicional. Através de uma breve análise do seu conteúdo, tratei-as como *patterns* que possamos praticar com base nas estruturas harmônicas aqui apresentadas:



FIGURA 44 - EXCERTO DA SEGUNDA SUITE DE DAPHNIS ET CHLOÉ (1912) DE M. RAVEL

Se analisarmos bem, conseguimos perceber que estamos perante um arpejo do acorde de sétima dominante com fundamental em Eb. Tendo em conta que se trata de um excerto bastante recorrente em provas de orquestra, podemos incorporá-lo como um *pattern* no nosso estudo da improvisação.

The image displays two musical exercises, 48a and 48b, each consisting of a melodic line and a corresponding chord progression. Exercise 48a is in the key of B-flat major and features a melodic line with two slurs, each labeled '12', indicating a 12-measure phrase. The first slur covers measures 1-6 and the second covers measures 7-12. The chord progression for 48a is: C7 (measures 1-2), D7 (measures 3-4), E7 (measures 5-6), F7 (measures 7-8), F#7 (measures 9-10), and G7 (measures 11-12). Exercise 48b is in the key of B major and follows the same structure. Its chord progression is: C7 (measures 1-2), D7 (measures 3-4), E7 (measures 5-6), F7 (measures 7-8), F#7 (measures 9-10), and G7 (measures 11-12). Both exercises include a final chord progression: A#7, A7, B#7, B7, and C7, which is shown as a series of slanted lines on the staff.

FIGURA 45 - EXERCÍCIOS 48 A E B: APLICAÇÃO DOS ARPEJOS QUE ENCONTRAMOS NA OBRA DE M. RAVEL

### 3.4 Arpejos e escalas menores

Depois de termos praticado a maior parte de todos os arpejos maiores, deparamo-nos agora com o arpejo menor. À semelhança do subcapítulo “3.1 Arpejos e escalas maiores” aplicaremos o mesmo tipo de exercícios aos arpejos e escalas menores:

The figure displays six sets of musical exercises, numbered 49 through 53. Each set consists of two staves of music. The top staff of each set shows a sequence of notes with a specific harmonic progression indicated above it. The bottom staff shows a series of slanted lines, representing the minor arpeggio for each chord in the progression. Exercise 49: Progressions C-, C#-, D-, Eb-, E-, F-; F#-, G-, Ab-, A-, Bb-, B-, C-. Exercise 50: Progressions C-, F-, Bb-, Eb-, Ab-, C#-, F#-; B-, E-, A-, D-, G-, C-. Exercise 51: Progressions C-, D-, E-, F#-, Ab-, Bb-, C-; C#-, Eb-, F-, G-, A-, B-, C#-. Exercise 52: Progressions C-, Eb-, F#-, A-, F-, Ab-; B-, D-, Bb-, C#-, E-, G-. Exercise 53: Progressions C-, D-, E-, F#-, Ab-, Bb-, C-, C#-; Eb-, F-, G-, A-, B-, C#-. Exercises 49, 50, 51, and 52 feature eighth-note patterns. Exercise 53 features eighth-note patterns with triplet markings (3) over the first three notes of each measure.

FIGURA 46 - EXERCÍCIOS 49 - 53: ARPEJOS MENORES SOBRE TODAS AS PROGRESSÕES HARMÔNICAS

A figura 46, apresenta-nos um conjunto de exercícios sobre o arpejo menor nas quatro progressões harmônica. O exercício 53 tem a particularidade de acelerar o ritmo harmônico (2 arpejos por compasso) assim como introduzir a figura de tercina.

Seguidamente, encontramos os arpejos menores com sexta maior:

54 C-6 C#-6 D-6 Eb-6 E-6 F-6 F#-6  
G-6 Ab-6 A-6 Bb-6 B-6 C-6  
B-6 Bb-6 A-6 Ab-6 G-6 F#-6 F-6  
E- Eb-6 D-6 C#-6 C-6  
55 C-6 Eb-6 F#-6 A-6 F-6 Ab-6 B-6  
D-6 Bb-6 C#-6 E-6 G-6

FIGURA 47 - ARPEJOS MENORES COM SEXTA MAIOR CROMATICAMENTE E POR TERCEIRA MENOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Depois, aplicamos o mesmo princípio aos arpejos menores com sétima menor:

56 C-7 C#-7 D-7 Eb-7 E-7 F-7  
F#-7 G-7 Ab-7 A-7 Bb-7 B-7 C-7  
B-7 Bb-7 A-7 Ab-7 G-7 F#-7 F-7  
E-7 Eb-7 D-7 C#-7 C-7

FIGURA 48 – EXERCÍCIO 56: ARPEJOS MENORES COM SÉTIMA MENOR CROMATICAMENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

The image displays four sets of musical exercises, numbered 57 through 60, arranged in pairs. Each exercise consists of a melodic line and a corresponding harmonic progression. The exercises are written in treble clef with a 4/4 time signature.

- Exercise 57:** Melodic line with triplets. Chords: C-7, D-7, E-7, F#-7, A♭-7, B♭-7, C-7, C#-7.
- Exercise 58:** Melodic line with triplets. Chords: E♭-7, F-7, G-7, A-7, B-7, C#-7.
- Exercise 59:** Melodic line with triplets. Chords: C-7, E♭-7, F#-7, A-7, F-7, A♭-7. Includes a fingering sequence: 1 b35 b7 b7 5 b3 1.
- Exercise 60:** Melodic line with triplets. Chords: C-7, F-7, B♭-7, E♭-7, A♭-7, D♭-7, F#-7, B-7, E-7, A-7, D-7, G-7.

FIGURA 49 – EXERCÍCIOS 57 – 60: ARPEJOS MENORES COM SÉTIMA MENOR SOBRE TODAS AS PROGRESSÕES HARMÔNICAS (1 E 2 ARPEJOS POR COMPASSO)

Como seria de esperar, resta-nos praticar o arpejo menor com nona maior (notando que a terminologia C-<sup>9</sup> não exclui o sétimo grau). É importante realçar que o exercício 63 abaixo foi adaptado de Coker (1970, p. 58).

The image displays three musical exercises, numbered 61, 62, and 63, arranged vertically. Each exercise is presented in two staves: a top staff for the melodic line and a bottom staff for the harmonic line. Exercise 61 is in 3/4 time and features a melodic line with eighth notes and a harmonic line with chords: C-9, D-9, E-9, F#-9, Ab-9, Bb-9, C-9, C#-9, Eb-9, F-9, G-9, A-9, B-9, C#-9. Exercise 62 is in 3/4 time and features a melodic line with eighth notes and a harmonic line with chords: C-9, F-9, Bb-9, Eb-9, Ab-9, C#-9, F#-9, B-9, E-9, A-9, D-9, G-9, C-9. Exercise 63 is in 4/4 time and features a melodic line with eighth notes and triplets, and a harmonic line with chords: C-9, Eb-9, E-9, F-9, F#-9, G-9, Ab-9, A-9, Bb-9, B-9. The exercises are designed to practice arpeggios for minor chords with a major ninth.

FIGURA 50 – EXERCÍCIOS 61 – 63: ARPEJOS MENORES COM NONA MAIOR SOBRE TRÊS PROGRESSÕES HARMÔNICAS (1 ARPEJO POR COMPASSO COM EXCEÇÃO DO EXERCÍCIO 63)

Neste momento, depois de praticarmos os arpejos relativos aos acordes menores, resta-nos praticar o modo que melhor os representa: modo dórico. À semelhança de outros exercícios, é interessante praticar os seguintes nas habituais progressões harmônicas, assim como acelerar o ritmo harmônico e alternar entre movimento ascendente e descendente.

Figure 51 shows a musical exercise in the Dorian mode for the 2nd major. It consists of three staves. The first staff contains a melodic line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Above the notes are the chord symbols: C-7, D-7, E-7, and F#-7. The second and third staves contain rhythmic patterns represented by diagonal lines, with chord symbols: A♭-7, B♭-7, C-7, C#-7, E♭-7, F-7 on the second staff, and G-7, A-7, B-7, C#-7 on the third staff.

FIGURA 51 - EXERCÍCIO 64: MODO DÓRICO POR 2ª MAIOR (1 ESCALA POR COMPASSO)

A seguinte figura 52 apresenta-nos o padrão 1-2-3-5 nos acordes menores. É interessante praticar este exercício acelerando o ritmo harmónico, tocando colcheias em vez de semínimas, assim como alternar entre ascendente e descendente.

Figure 52 shows a musical exercise with a 1-2-3-5 pattern over minor chords. It consists of four staves. The first staff contains a melodic line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Above the notes are the chord symbols: C-7, C#-7, D-7, E♭-7, E-7, F-7, and F#-7. Below the first two notes are the numbers 1, 2, 3, 5. The second, third, and fourth staves contain rhythmic patterns represented by diagonal lines, with chord symbols: G-7, A♭-7, A-7, B♭-7, B-7, C-7, B-7 on the second staff; B♭-7, A-7, A♭-7, G-7, F#-7, F-7, E-7 on the third staff; and E♭-7, D-7, C#-7, C-7 on the fourth staff.

FIGURA 52 - EXERCÍCIO 65: PADRÃO 1-2-3-5 SOBRE ACORDES MENORES CROMATICAMENTE (1 ESCALA POR COMPASSO) – FONTE: COKER (1970, P. 77)

### 3.5 Cadência II – V – I no modo maior

Nesta secção irei apresentar alguns exercícios relacionados com a cadência II – V – I no modo maior. A partir dos padrões de arpejos e escalas, neste momento aplico-os a um contexto que podemos encontrar num momento de improvisação real. Coker (1970) revela que, sobretudo no contexto do *jazz*, geralmente encontramos o acorde maior de sétima (isto se estivermos a falar num tema em modo maior) antecedido por outro de sétima dominante. Isto é bastante comum não só no *jazz* como também na música erudita. Podemos dizer que é do senso comum, que o movimento V – I é fundamental para consolidar a tonalidade de uma obra. No caso do *jazz*, o quinto grau é quase sempre antecedido por um segundo grau menor, obtendo a cadência que aqui tratamos. Sendo assim, é importante notar que os três acordes, partilham da mesma armação de clave.

Esta cadência, é quase tratada como a cadência de eleição do género jazzístico, podendo ser encontrada várias vezes nos temas de *jazz* em diversas tonalidades. Assim, é central para um improvisador reparar nestas estruturas enquanto improvisa:

Um músico que consiga ler com precisão grupos de notas, em vez de algumas de cada vez, desenvolverá bons hábitos de leitura e melhorará consideravelmente a sua leitura à primeira vista. Do mesmo modo, um improvisador que consiga ler grupos de acordes que se relacionam uns com os outros, em vez de improvisar sobre um acorde de cada vez, irá igualmente desenvolver bons hábitos de leitura que, conseqüentemente, possibilitam mais espontaneidade na sua maneira de tocar.<sup>51</sup> (Coker, 1970, p. 84)

QUADRO 5 - CADÊNCIA II-7 V7 IΔ7 EM TODAS AS TONALIDADES MAIORES

Tonalidade	II-7	V7	IΔ7
Dó maior	D-7	G7	CΔ7
Ré b maior	Eb-7	Ab7	DbΔ7
Ré maior	E-7	A7	DΔ7
Mi b maior	F-7	Bb7	EbΔ7

<sup>51</sup> Texto original: “A musician who can read accurately in group of notes, rather than just a few at a time, will develop good Reading habits and greatly improve sight reading. In the same manner, an improviser who can read groups of chords that are related to each other, rather than improvising on one chord at a time, will also be developing good Reading habits which consequently allow for more spontaneity in playing.” (Coker, 1970, p. 74)

<b>Mi maior</b>	F#-7	B7	EΔ7
<b>Fá maior</b>	G-7	C7	FΔ7
<b>Sol b maior</b>	Ab-7	Db7	GbΔ7
<b>Sol maior</b>	A-7	D7	GΔ7
<b>Lá b maior</b>	Bb-7	Eb7	AbΔ7
<b>Lá maior</b>	B-7	E7	AΔ7
<b>Si b maior</b>	C-7	F7	BbΔ7
<b>Si maior</b>	C#-7	F#7	BΔ7

Note-se os seguintes exercícios que proponho para a prática desta cadência:

66

C-7 F7 C#-7 F#7 D-7 G7 Eb-7 Ab7 E-7 A7

1 2 3 5 1 2 3 5

F-7 Bb7 F#-7 B7 G-7 C7 Ab-7 Db7 A-7 D7 Bb-7 Eb7 B-7 E7

C-7 F7 B-7 E7 Bb-7 Eb7 A-7 D7 Ab-7 Db7 G-7 C7 F#-7 B7

F-7 Bb7 E-7 A7 Eb-7 Ab7 D-7 G7 C#-7 F#7 C-7 F7

67

C-7 F7 F-7 Bb7 Bb-7 Eb7 Eb-7 Ab7 Ab-7 Db7 C#-7 F#7

3 4 5 7 3 4 5 1

F#-7 B7 B-7 E7 E-7 A7 A-7 D7 D-7 G7 CΔ7

68

C-7 F7 D-7 G7 E-7 A7 F#-7 B7 Ab-7 Db7 Bb-7 Eb7

3 5 7 9 5 3 2 1

C-7 F7 C#-7 F#7 Eb-7 Ab7 F-7 Bb7

G-7 C7 A-7 D7 B-7 E7 C#-7 F#7

FIGURA 53 – EXERCÍCIOS 66 – 68: PROGRESSÃO II – V SOBRE AS DIFERENTES PROGRESSÕES HARMÔNICAS. EXERCÍCIO 68, FONTE: COKER (1970, P. 87)

69

C-7 F7 Eb-7 Ab7 F#-7 B7 A-7 D7 F-7 Bb7 Ab-7 Db7

3 4 5 7 3 1 6 7

B-7 E7 D-7 G7 Bb-7 Eb7 C#-7 F#7 E-7 A7 G-7 C7

70

E-7 A7

5 3 5 7 6 5

71

E-7 A7

3 5 7 8 3 1

72

E-7 A7

4 2 3 5 4 2 3 1

FIGURA 54 – EXERCÍCIOS 69 – 72: OUTROS EXEMPLOS DE PATTERNS SOBRE A PROGRESSÃO II – V

As seguintes figuras representam alguns *patterns* sobre a progressão II – V – I:

73

C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7 C $\sharp$ -7 F $\sharp$ 7 B $\Delta$ 7 D-7 G7 C $\Delta$ 7 E $\flat$ -7 A $\flat$ 7  
 1 2 3 5 1 2 3 5 1 7 5 3 6 5  
 D $\flat$  $\Delta$ 7 E-7 A7 D $\Delta$ 7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$  $\Delta$ 7 F $\sharp$ -7 B7 E $\Delta$ 7  
 G-7 C7 F $\Delta$ 7 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7 G $\flat$  $\Delta$ 7 A-7 D7 G $\Delta$ 7  
 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7 A $\flat$  $\Delta$ 7 B-7 E7 A $\Delta$ 7 C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7  
 B-7 E7 A $\Delta$ 7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7 A $\flat$  $\Delta$ 7 A-7 D7 G $\Delta$ 7  
 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7 G $\flat$  $\Delta$ 7 G-7 C7 F $\Delta$ 7 F $\sharp$ -7 B7 E $\Delta$ 7  
 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$  $\Delta$ 7 E-7 A7 D $\Delta$ 7 E $\flat$ -7 A $\flat$ 7 D $\flat$  $\Delta$ 7  
 D-7 G7 C $\Delta$ 7 C $\sharp$ -7 F $\sharp$ 7 B $\Delta$ 7 C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7

FIGURA 55 – EXERCÍCIO 73: *PATTERNS* SOBRE A CADÊNCIA II – V – I CROMATICAMENTE.

74

C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$  $\Delta$ 7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7 A $\flat$  $\Delta$ 7

4 2 3 5 6 5 3 1 3 5 7 9

E $\flat$ -7 A $\flat$ 7 D $\flat$  $\Delta$ 7 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7 G $\flat$  $\Delta$ 7 C $\sharp$ -7 F $\sharp$ 7 B $\Delta$ 7

F $\sharp$ -7 B $\flat$ 7 E $\Delta$ 7 B-7 E7 A $\Delta$ 7 E-7 A7 D $\Delta$ 7 A-7 D7

G $\Delta$ 7 D-7 G7 C $\Delta$ 7 G-7 C7 F $\Delta$ 7 C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7

75

C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7 D-7 G7 C $\Delta$ 7 E-7 A7 D $\Delta$ 7 F $\sharp$ -7 B $\flat$ 7

1 2 3 5 3 5 6 7 3 5 6 5

E $\Delta$ 7 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7 G $\flat$  $\Delta$ 7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7 A $\flat$  $\Delta$ 7 C-7 F7 B $\flat$  $\Delta$ 7

C $\sharp$ -7 F $\sharp$ 7 B $\Delta$ 7 E $\flat$ -7 A $\flat$ 7 D $\flat$  $\Delta$ 7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$  $\Delta$ 7 G-7 C7

F $\Delta$ 7 A-7 D7 G $\Delta$ 7 B-7 E7 A $\Delta$ 7 C $\sharp$ -7 F $\sharp$ 7 B $\Delta$ 7

FIGURA 56 – EXERCÍCIOS 74 – 75: OUTRO *PATTERNS* SOBRE A CADÊNCIA II – V – I POR QUINTA DESCENDENTE E TERCEIRA MENOR

76

C-7 F7 BbΔ7 Eb-7 Ab7 DbΔ7 F#-7 B7 EΔ7

1 7 5 3 5 1 3 6 2 1 5 3 2 1

A-7 D7 GΔ7 F-7 Bb7 EbΔ7 Ab-7 Db7 GbΔ7

B-7 E7 AΔ7 D-7 G7 CΔ7 Bb-7 Eb7 AbΔ7

C#-7 F#7 BΔ7 E-7 A7 DΔ7 G-7 C7 FΔ7

FIGURA 57 – EXERCÍCIOS 76: OUTRO *PATTERN* SOBRE A CADÊNCIA II – V – I POR TERCEIRA MENOR

Neste momento voltamos à progressão ii – V para praticarmos os modos:

77

C-7 F7 Eb-7 Ab7 F#-7 B7

A-7 D7 F-7 Bb7 Ab-7 Db7 B-7

E7 D-7 G7 Bb-7 Eb7 C#-7 F#7

E-7 A7 G-7 C7

78

C-7 F7 D-7 G7 E-7 A7

F#-7 B7 Ab-7 Db7 Bb-7

Eb7 C-7 F7 C#-7 F#7

FIGURA 58 – EXERCÍCIOS 77 – 78: MODOS DÓRICO E MIXOLÍDIO SOBRE A PROGRESSÃO II – V

FIGURA 59 – EXERCÍCIO 79: *PATTERN* SOBRE OS MODOS DÓRICO E MIXOLÍDIO

Eventualmente chegaremos à figura 60, em que podemos elaborar uma melodia sobre a cadência 2-5-1. Neste exercício optei por não escrever uma partitura em que esteja discriminado todos os acordes desta progressão, para desafiar o leitor a praticá-los interiormente e não por meio de uma partitura.

FIGURA 60 – EXERCÍCIO 76: MODOS SOBRE A PROGRESSÃO HARMÔNICA DE II - V - I

O exemplo que se segue evidencia o que Coker (1970) descreve como bons hábitos de leitura. A capacidade de perceber em que tonalidade nos encontramos a qualquer momento é central para uma improvisação eficiente e fluida.

The image shows a musical score for the jazz standard "Au Privave" by Charlie Parker. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. Above the notes, various chords are indicated: G, A-7, D7, G, D-7, G+7 on the first staff; C7, C-7, F7, G, A-7, B-7, E7 on the second staff; and A-7, A-7, D7, G, E7, A-7, D7 on the third staff. Below the notes, the corresponding tonalities are listed: Sol maior, Dó maior, Sib maior, Sol maior, Lá menor, Sol maior, Lá menor, and Sol maior.

FIGURA 61 - "AU PRIVAVE" DE CHARLIE PARKER COM APONTAMENTOS SOBRE TONALIDADES

Após esta análise, que muitas vezes é mental, é possível simplificar a partitura que estamos a tocar. Deste modo, ficamos a perceber que este tema apenas se debruça sobre quatro tonalidades. Tendo isto em mente, conseguimos melodias mais fluentes e líricas durante a improvisação, o que não aconteceria se tivéssemos de pensar individualmente em cada acorde.

### 3.5 Arpejos Aumentados e respetiva escala

Abaixo encontramos representadas as duas escalas de tons inteiros que existem. Por serem escalas criadas a partir de segundas maiores, uma escala que comece em ré é, na realidade, a escala de tons inteiros ou hexáfona no segundo grau de dó. Sendo assim, apesar de podermos formar outras escalas a partir da de dó, todas elas partilham as mesmas notas.

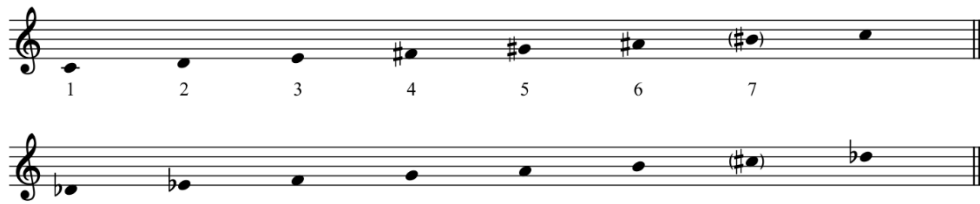
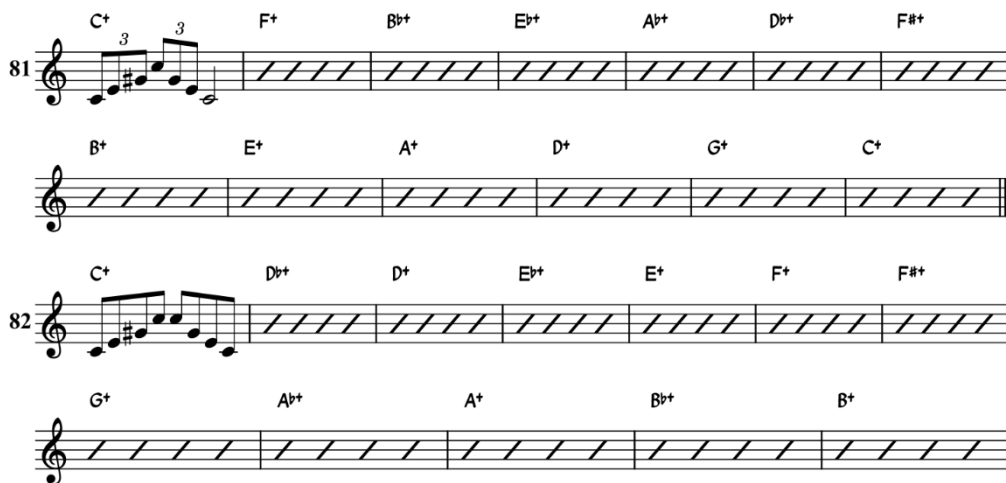


FIGURA 62 – ESCALAS DE TONS INTEIROS

Se extrairmos as notas 1-3-5 das escalas de tons inteiros chegamos aos acordes aumentados. Curiosamente, pela mesma razão discutida acima, só existem quatro acordes aumentados: C+, D+, Db+ e Eb+. O resto são apenas inversões deste acorde base.



FIGURA 63 – ACORDES AUMENTADOS A PARTIR DA ESCALA DE TONS INTEIROS



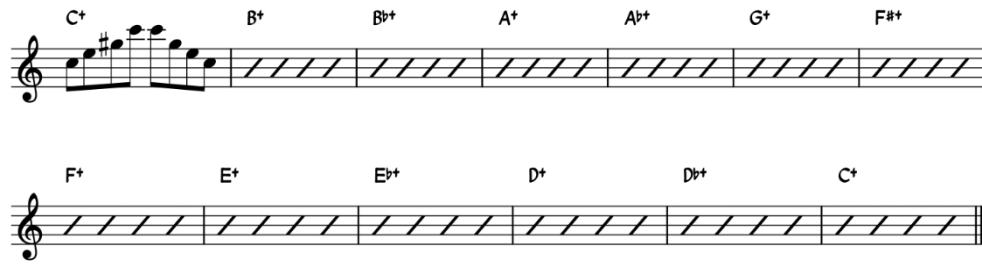


FIGURA 64 – EXERCÍCIOS 81 – 82: ARPEJOS AUMENTADOS SOBRE QUINTAS DESCENDENTES E CROMATICAMENTE (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Depois, se adicionarmos a sexta nota da escala de tons inteiros à tríade aumentada, chegamos ao acorde  $C^{+7}$ . Parece ser um contrassenso dizer que chegamos ao acorde de sétima com o 6º grau de uma escala. Contudo, por inarmonia percebemos que um lá sustenido equivale a um si bemol, logo, uma sétima menor em relação à fundamental do acorde. Os seguintes exercícios debruçam-se sobre o arpejo aumentado com sétima menor:

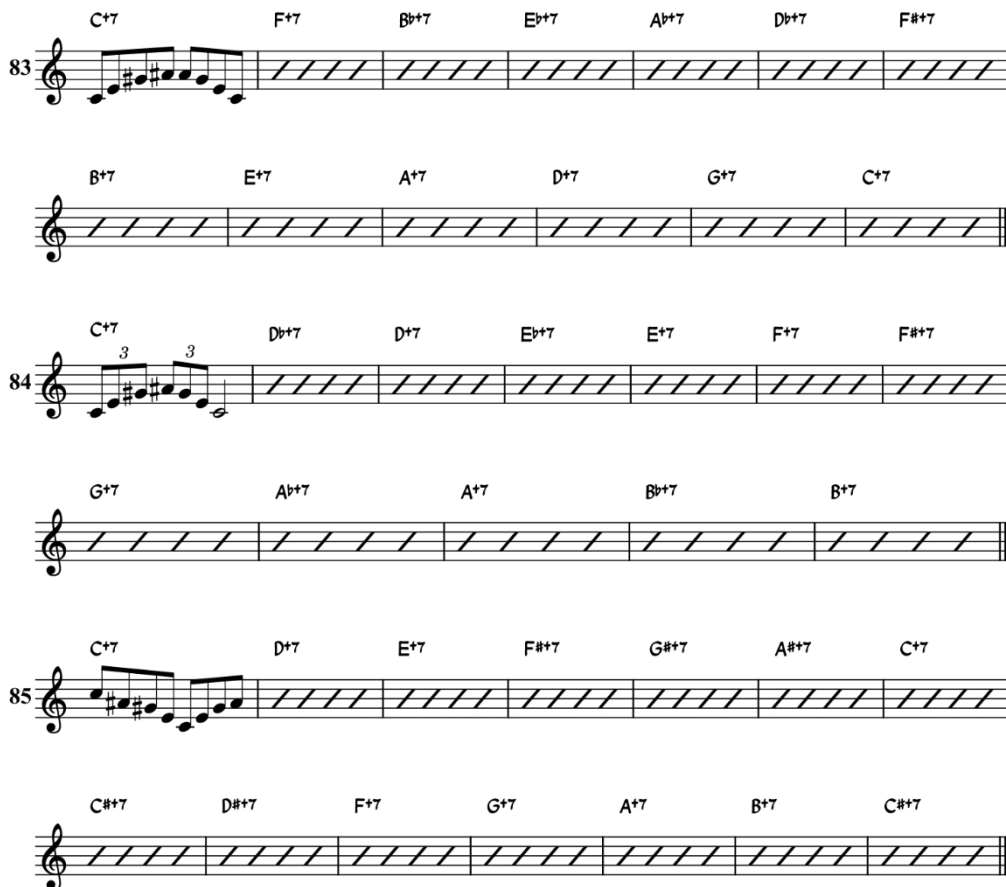


FIGURA 65 – EXERCÍCIOS 83 – 85: ARPEJOS AUMENTADOS COM SÉTIMA MENOR SOBRE TRÊS PROGRESSÕES DIFERENTES (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Sendo assim, resta-nos praticar a escala de tons inteiros como nos apresentam as seguintes figuras. É importante notar que os seguintes exercícios representam uma base, apelando para que o leitor aplique as escalas noutros exercícios já apresentados neste trabalho.

86

C<sup>+</sup> D<sup>b+</sup> D<sup>+</sup> E<sup>b+</sup> E<sup>+</sup> F<sup>+</sup>

F<sup>#+</sup> G<sup>+</sup> A<sup>b+</sup> A<sup>+</sup> B<sup>b+</sup> B<sup>+</sup>

C<sup>+</sup> B<sup>+</sup> B<sup>b+</sup> A<sup>+</sup> A<sup>b+</sup> G<sup>+</sup> F<sup>#+</sup>

F<sup>+</sup> E<sup>+</sup> E<sup>b+</sup> D<sup>+</sup> D<sup>b+</sup> C<sup>+</sup>

FIGURA 66 – EXERCÍCIO 86: ESCALAS DE TONS INTEIROS CROMATICAMENTE (1 ESCALA POR COMPASSO)

### 3.6 Arpejos Diminutos e respetiva escala

À semelhança de Coker (1970) inicio esta secção a partir da escala diminuta. Esta é construída pela relação intervalar de tom, meio-tom e assim sucessivamente até chegarmos à oitava. À semelhança da escala de tons inteiros e dada sua natureza simétrica só existem três instâncias da escala diminuta. A seguir o número 9, que encontramos na figura 67, parece ser descontextualizado, pois não retrata um intervalo de nona. Contudo, é meramente indicativo da natureza octatónica da escala. Ao contrário da maior, existem 8 notas que constituem esta escala:



Por inarmonia...



FIGURA 67 – ESCALA DIMINUTA COM FUNDAMENTAL EM DÓ

Aplicando o mesmo princípio da secção anterior chegamos rapidamente aos arpejos diminutos com e sem sétima diminuta:

Exercise 87 consists of two systems of musical notation. The first system has a treble clef staff with a 2/4 time signature. The first two measures contain arpeggiated chords: C° (C4, E4, G4) and C#° (C#4, E4, G4). The next two measures contain D° (D4, F4, A4) and E♭° (E♭4, G4, B♭4). The final two measures contain E° (E4, G4, B4) and F° (F4, A4, C5). The second system has a treble clef staff with a 2/4 time signature. The first two measures contain F#° (F#4, A4, C5) and G° (G4, B4, D5). The next two measures contain A♭° (A♭4, C5, E5) and A° (A4, C5, E5). The final two measures contain B♭° (B♭4, D5, F5) and B° (B4, D5, F5). Exercise 88 consists of two systems of musical notation. The first system has a treble clef staff with a 3/4 time signature. The first two measures contain C° (C4, E4, G4) and B° (B4, D5, F5). The next two measures contain B♭° (B♭4, D5, F5) and A° (A4, C5, E5). The final two measures contain A♭° (A♭4, C5, E5) and G° (G4, B4, D5). The second system has a treble clef staff with a 3/4 time signature. The first two measures contain F° (F4, A4, C5) and E° (E4, G4, B4). The next two measures contain E♭° (E♭4, G4, B4) and D° (D4, F4, A4). The final two measures contain D♭° (D♭4, F4, A4) and C° (C4, E4, G4). All exercises are marked with a double bar line and a repeat sign at the end of the second system.

FIGURA 68 – EXERCÍCIOS 87 – 88: ARPEJOS DIMINUTOS CROMATICAMENTE E POR SEGUNDA MAIOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

FIGURA 69 – EXERCÍCIOS 89 – 90: ARPEJOS DIMINUTOS COM SÉTIMA DIMINUTA CROMATICAMENTE E POR SEGUNDA MAIOR (1 ARPEJO POR COMPASSO)

Seguidamente, devemos praticar a escala diminuta em si. A seguinte figura apresenta alguns padrões sobre os quais podemos praticar a escala diminuta:

FIGURA 70 – EXERCÍCIOS 91 – 93: PADRÕES SOBRE A ESCALA DIMINUTA

FIGURA 71 – EXERCÍCIO 94: OUTRO PADRÃO SOBRE A ESCALA DIMINUTA. FONTE: COKER (1970, p. 115)

Contudo, ainda resta debruçarmo-nos sobre o arpejo diminuto com sétima menor, também conhecido por arpejo meio-diminuto. Este tipo de arpejo é criado a partir do sétimo grau da escala maior ou do segundo grau da escala menor. As seguintes figuras representam alguns exercícios sobre este acorde:

Figure 72 displays three musical exercises (95, 96, and 97) for the diminished seventh chord. Each exercise is presented on a grand staff (treble and bass clefs). Exercise 95 (measures 95-100) features a melodic line with triplets and a chord progression: C<sup>7</sup>, C<sup>#7</sup>, D<sup>7</sup>, E<sup>b7</sup>, E<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>#7</sup>, G<sup>7</sup>, A<sup>b7</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, B<sup>7</sup>. Exercise 96 (measures 96-101) features a melodic line and a chord progression: C<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, A<sup>7</sup>, A<sup>b7</sup>, G<sup>7</sup>, F<sup>#7</sup>, F<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, E<sup>b7</sup>, D<sup>7</sup>, C<sup>#7</sup>, C<sup>7</sup>. Exercise 97 (measures 97-102) features a melodic line and a chord progression: C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, E<sup>b7</sup>, A<sup>b7</sup>, D<sup>b7</sup>, F<sup>#7</sup>, B<sup>b7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>#7</sup>, E<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, C<sup>#7</sup>.

FIGURA 72 – EXERCÍCIOS 95 – 97: ALGUNS PADRÕES SOBRE O ARPEJO DIMINUTO COM SÉTIMA MENOR

Figure 73 displays musical exercise 98 for the diminished seventh chord. It is presented on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time. The exercise features a melodic line and a chord progression: C<sup>7</sup>, E<sup>b7</sup>, F<sup>#7</sup>, A<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, A<sup>b7</sup>, B<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, D<sup>b7</sup>, E<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>.

FIGURA 73 – EXERCÍCIO 98: PADRÃO SOBRE O ARPEJO DIMINUTO COM SÉTIMA MENOR

À semelhança do exercício adaptado da obra de Maurice Ravel, apliquei o mesmo princípio a duas passagens de “Première Rhapsodie” de c. Debussy. Se analisarmos bem a figura 74, chegamos à conclusão de que se trata de um arpejo meio-diminuto: E#<sup>7</sup> ou F<sup>7</sup>, por inarmonia, que começa no sétimo grau do arpejo.



FIGURA 74 – EXCERTO (C. 26 E 28) DE “PREMIÈRE RHAPSODIE” DE C. DEBUSSY



Aplicando este padrão aos exercícios obtemos:



FIGURA 75 - EXERCÍCIO 99A: PADRÃO DE C. DEBUSSY POR SEGUNDA MAIOR

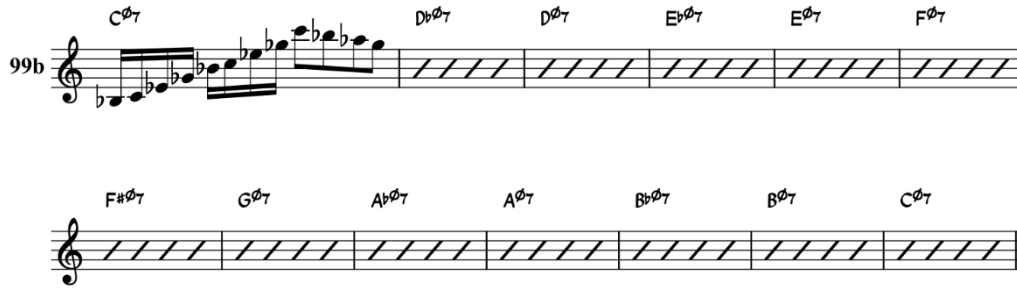


FIGURA 76 - EXERCÍCIO 99B: PADRÃO DE C. DEBUSSY CROMATICAMENTE

A seguir encontramos mais uma passagem da obra de C. Debussy. Neste momento estamos perante um arpejo de sétima diminuta. Podemos aplicar o mesmo processo e obter um exercício:



FIGURA 77 - EXCERTO (C. 46 E 49) DA "PREMIÈRE RHAPSODIE" DE C. DEBUSSY



Aplicando o mesmo processo, obtemos:

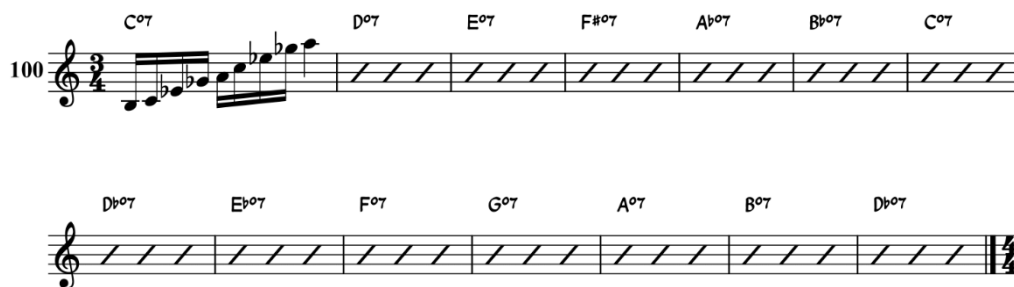


FIGURA 78 – EXERCÍCIO 100: PADRÃO DE C. DEBUSSY POR SEGUNDA MAIOR

### 3.7 Cadência II – V -I no modo menor

Depois de praticarmos os arpejos meio-diminutos, podemos prosseguir com a cadência 2-5-1 no modo menor. Ao contrário do modo maior, o segundo grau é meio-diminuto, o quinto mantém-se como sétima dominante e o primeiro é menor, naturalmente.



FIGURA 79 – TRIÁDES COM SÉTIMA DIATÓNICAS NA TONALIDADE DE DÓ MENOR

Os acordes da escala menor partilham, na sua maioria, os modos da relativa maior, ou seja: 1 – eólio; 2 – lócrio; 3 – Jônio; 4 – dórico; 6 – lídio. Contudo, o 5º grau é um caso particular, porque não se trata de um mixolídio habitual. No sétimo grau, por se tratar de um acorde de sétima diminuta, existem várias opções.



FIGURA 80 - MIXOLÍDIO NO MODO MENOR

A figura acima apresenta-nos o modo mixolídio b9b13 que, como o nome indica, tem a particularidade do segundo e do sexto grau estarem meio-tom abaixo.



FIGURA 81 – SUPER LÓCRIO OU MODO ALTERADO

A figura acima apresenta-nos o modo super-lócrio ou modo alterado que na prática corresponde a uma escala menor melódica com início no sétimo grau.

101

C<sup>ø</sup>7 F7 C<sup>ø</sup>7 F#7 D<sup>ø</sup>7 G7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>7 E<sup>ø</sup>7 A7 F<sup>ø</sup>7 B<sup>b</sup>7

1 2 3 5 1 2 3 5

F#<sup>ø</sup>7 B7 G<sup>ø</sup>7 B<sup>#</sup>7 A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7 A<sup>ø</sup>7 D7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 B<sup>ø</sup>7 E7 C<sup>ø</sup>7 F7

102

C<sup>ø</sup>7 F7 B<sup>b</sup>-7 F<sup>ø</sup>7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>-7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7

A<sup>b</sup>-7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>-7 A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup>-7 C<sup>#</sup>7 F#7 B-7

F#<sup>ø</sup>7 B7 E-7 B<sup>ø</sup>7 E7 A-7 E<sup>ø</sup>7 A7 D-7 A<sup>ø</sup>7 D7

G-7 D<sup>ø</sup>7 G7 C-7 G<sup>ø</sup>7 C7 F-7 D<sup>ø</sup>7 G7 C-7

FIGURA 82 - EXERCÍCIOS 101 - 102: ALGUNS PADRÕES SOBRE A CADÊNCIA II – V – I NO MODO MENOR

103

C $\emptyset$ 7 F7 B $\flat$ -7 D $\emptyset$ 7

G7 C-7 E $\emptyset$ 7 A7 D-7 F# $\emptyset$ 7

B7 E-7 G# $\emptyset$ 7 C#7 F#-7 B $\flat$  $\emptyset$ 7 E $\flat$ 7

A $\flat$ -7 C $\emptyset$ 7 F7 B $\flat$ -7 C# $\emptyset$ 7 F#7 B-7

D# $\emptyset$ 7 G#7 C#-7 F $\emptyset$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ -7 G $\emptyset$ 7

C7 F-7 A $\emptyset$ 7 D7 G-7 B $\emptyset$ 7 E7

A-7 C# $\emptyset$ 7 F#7 B-7

FIGURA 83 – EXERCÍCIO 103: MODOS SOBRE A CADÊNCIA II -V – I NO MODO MENOR

É importante notar que os exemplos sugeridos na secção 3.5 deste trabalho também são aplicáveis a esta.

### 3.8 Outras escalas

Por último, achei pertinente incluir outras escalas que podem ser utilizadas no momento da improvisação. São elas as escalas pentatônicas, maior e menor, e escala de blues que, na prática, trata-se de uma pentatônica menor com a adição de um cromatismo entre o quarto e o quinto grau. As escalas pentatônicas maiores e menores são mais uma ferramenta de improvisação nos acordes maiores e menores, respetivamente, que tornam a nossa improvisação mais rica. Por serem uma escala estruturada em cinco notas, disfrutam da particularidade de serem utilizadas em mais do que um acorde. Ou seja, a escala de dó maior pentatônica não é exclusiva do acorde de dó maior. Se aplicarmos a escala de dó maior pentatônica a fá maior, obtemos novas sonoridades pois estaríamos a tocar as seguintes notas: quinta, sexta, sétima maior, nona e terceira.

**QUADRO 6 – TABELA ACERCA DE SOBREPOSIÇÕES DE ESCALAS PENTATÓNICAS MAIORES**

Acorde \ Escala	Dó maior pentatônica C-D-E-G-A	Resultados
Fá Maior	5-6-7-9-3	Obtemos quase todas as extensões do acorde
Ré Maior	b7-1-2-4-5	Obtemos uma sonoridade de acorde sus com a adição da 7ª menor.
Lá Menor	3-4-5-7-1	Estamos a tocar a escala menor pentatônica, só que a começar no dó em vez do lá.

FIGURA 84 – EXERCÍCIO 104: ESCALA PENTATÓNICA MAIOR POR TERCEIRA MENOR

FIGURA 85 – EXERCÍCIO 86: ESCALA PENTATÓNICA MENOR POR TERCEIRA MENOR

FIGURA 86 – ESCALA DE BLUES SOBRE DÓ

Contudo, iniciei esta secção a falar no momento do aquecimento. Como já foi discutido, durante esse momento, muitas das vezes concentramo-nos nos mesmos exercícios que já fazemos há muito tempo. Deste modo, durante o aquecimento podemos incorporar os exercícios propostos neste guia, desenvolvendo novas competências e mecanismos que promovem a improvisação. Gaspar (2010) partilha da mesma ideia,

referindo: “no entanto, de que serve tocar todos os dias da mesma forma? Por que não diversificar essa primeira parte do estudo diário?” (p. 202). Todavia, Crook (2005) deixa a nota de que é importante não nos sentirmos assoberbados dada a quantidade de exercícios. Crook (2005) realça a importância de nos concentrarmos em poucos tópicos durante o dia, mas que o façamos todos os dias. Só depois de dominarmos um conjunto de exercícios, poderemos avançar para outros. A criação de uma rotina é fundamental para assimilarmos estes exercícios. Mais ainda, reforça a paciência, para que não tenhamos pressa de alcançar resultados, parafraseando uma parábola Zen: “Se estiveres com pressa e praticas duas horas por dia, poderá levar-te cinco anos para aprender algo [...] Se estiveres com pressa e praticares 10 horas por dia, poderás nunca aprender nada” (Crook, 2005, pp. 15–16). Esta maneira de pensar fará mais sentido nas secções 3, 6 e 8 do Apêndice A em que abordamos a cadência II – V – I e alguns exemplos práticos.

### 3.9 Exemplos práticos

Para consolidar ainda mais a cadência II – V – I, incorporei três temas de *jazz* no guia: “Blue Monk”, “Au Privave” e “Bye Bye Blackbird”. O primeiro, composto por Thelonious Monk 1954, trata-se de um *blues* em modo maior. Este tema é constituído por 12 compassos que podemos dividir em três partes. Este género tem a particularidade de possuir apenas acordes de sétima dominante.

QUADRO 7 - FORMA TÍPICA DO BLUES

Bb7	Eb7	Bb7	
Eb7		Bb7	
C7	(F7)	Bb7	

A figura abaixo apresenta-nos o tema “Blue Monk”. Proponho assim dois exercícios: o primeiro (106) constitui algumas linhas melódicas para preparar a improvisação enquanto o segundo (107) destaca algumas notas para as quais o leitor deve direccionar a sua improvisação.

The image displays two musical exercises, 106 and 107, in treble clef. Exercise 106 consists of three staves of music. The first staff starts with a C7 chord and contains a melodic line of eighth notes. The second staff starts with an F7 chord and continues the melodic line. The third staff starts with a C7 chord and includes a 'blue note' (a flattened third) marked with 'b3' and 'blue note'. Exercise 107 also consists of three staves. The first staff starts with a C7 chord and features a simple melodic line. The second staff starts with an F7 chord and continues the line. The third staff starts with a C7 chord and ends with a sharp sign (#) at the end of the line.

FIGURA 87 – EXERCÍCIOS 106 – 107: APOIOS À IMPROVISACÃO NO TEMA “BLUE MONK”

Naturalmente, outros temas de *blues* adicionam outros acordes, como II – V, antes dos acordes bases, assim como outros centros tonais, como é o caso do segundo exemplo: “Au Privave”. Escrito por Charlie Parker em 1951, é um *blues* diferente do “Blue Monk”. Para além de ser mais rápido, possui uma harmonia mais densa, mas que faz jus à forma tradicional do *blues* que observámos no quadro acima. A seguinte figura apresenta-nos a melodia transposta para clarinete e alguns apoios para a improvisação no tema “Au privave”.

The image displays a musical score for exercises 108 and 109. It is set in the key of G major (one sharp) and 4/4 time, with a tempo of 220 beats per minute. The score is divided into two parts: exercise 108 (measures 1-10) and exercise 109 (measures 11-17). Exercise 108 consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and rests. Exercise 109 consists of a single line of chords, providing a harmonic structure for improvisation. The chords are: G (I<sup>7</sup>), A-7, D7, G, D-7, G+7, C7 (IV<sup>7</sup>), C-7, F7, G, A-7, B-7, E7, A-7, A-7, D7, G, E7, A-7, D7, G, A-7, D7, G, A-7, B-7, E7, A-7, D7, G, A-7, D7, G, D-7, G+7, C7, C-7, F7, G, A-7, B-7, E7, A-7, A-7, D7, G, E7, A-7, D7.

FIGURA 88 - EXERCÍCIOS 108 - 109: APOIOS À IMPROVISACÃO SOBRE O TEMA "AU PRIVAVE"

O último tema, escrito por Ray Henderson e Mort Dixon em 1926, foi popularizado pela gravação de Miles Davis em 1957<sup>52</sup>. Este tema constitui um *standard*

<sup>52</sup> O tema “Bye Bye Blackbird”, integrante do álbum de Miles Davis “Round Midnight”, tornou-se num *standard* modelo. A gravação, com a participação de John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers e Philly Joe, tornou-se amplamente reconhecida no contexto jazzístico:

Miles Davis. (2021, 24 de março). *Bye Bye Blackbird* (1957) [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=AJSVDvNHLPS&list=RDAJSVDvNHLPS&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=AJSVDvNHLPS&list=RDAJSVDvNHLPS&start_radio=1)

de jazz com a forma habitual de 32 compassos: AABA. É um bom tema para se começar a improvisar, por possuir uma harmonia bastante convencional, sem nunca sair demasiado do centro tonal que é fá maior (sol maior para os clarinetistas).

FIGURA 89 - "BYE BYE BLACKBIRD", MELODIA TRANSPOSTA PARA CLARINETE

A figura acima é uma transcrição realizada pelo autor a partir da gravação de Miles Davis, uma vez que a versão que encontramos no “Real Book” possui alguns erros no campo harmónico. É importante notar que o acorde assinalado com “\*” chama-nos à atenção para uma nova função harmónica. No contexto do *jazz*, é frequentemente referido como substituição de trítono. Como o nome indica, este acorde substitui, à distância de um trítono, outro que seria mais habitual de encontrar antes do D<sup>7</sup>. O acorde substituído, neste caso é o de dominante secundária – A<sup>7</sup> – que normalmente antecederia o D<sup>7</sup>. Note-se que ambos os acordes partilham duas notas: G e Db/C#, sendo por isso facilmente substituídos um pelo outro:

FIGURA 90 - SUBSTITUIÇÃO DE TRÍTONO

Assim, é introduzido um novo modo: o lídio dominante. Dado o contexto particular desta progressão (Eb<sup>7</sup> – D<sup>7</sup>), usar o mixolídio habitual parece um pouco

descontextualizado. A adição do quarto grau sustenido permite incorporar a fundamental do acorde substituído (A<sup>7</sup>), como indica a imagem seguinte.



FIGURA 91 – LÍDIO DOMINANTE PARA MIXOLÍDIO

Resta-nos, praticar a improvisação neste tema. Primeiro, o leitor deve aplicar livremente os padrões que trabalhou sobre a harmonia descrita pelo tema. Depois, deve direcionar a sua improvisação para notas selecionadas dos acordes tais como a 3<sup>a</sup> e a 7<sup>a</sup>. Neste último exercício, já não introduzi as notas base para direcionar a improvisação, para convidar o leitor levar a cabo esse trabalho mentalmente, sem o auxílio de uma partitura.

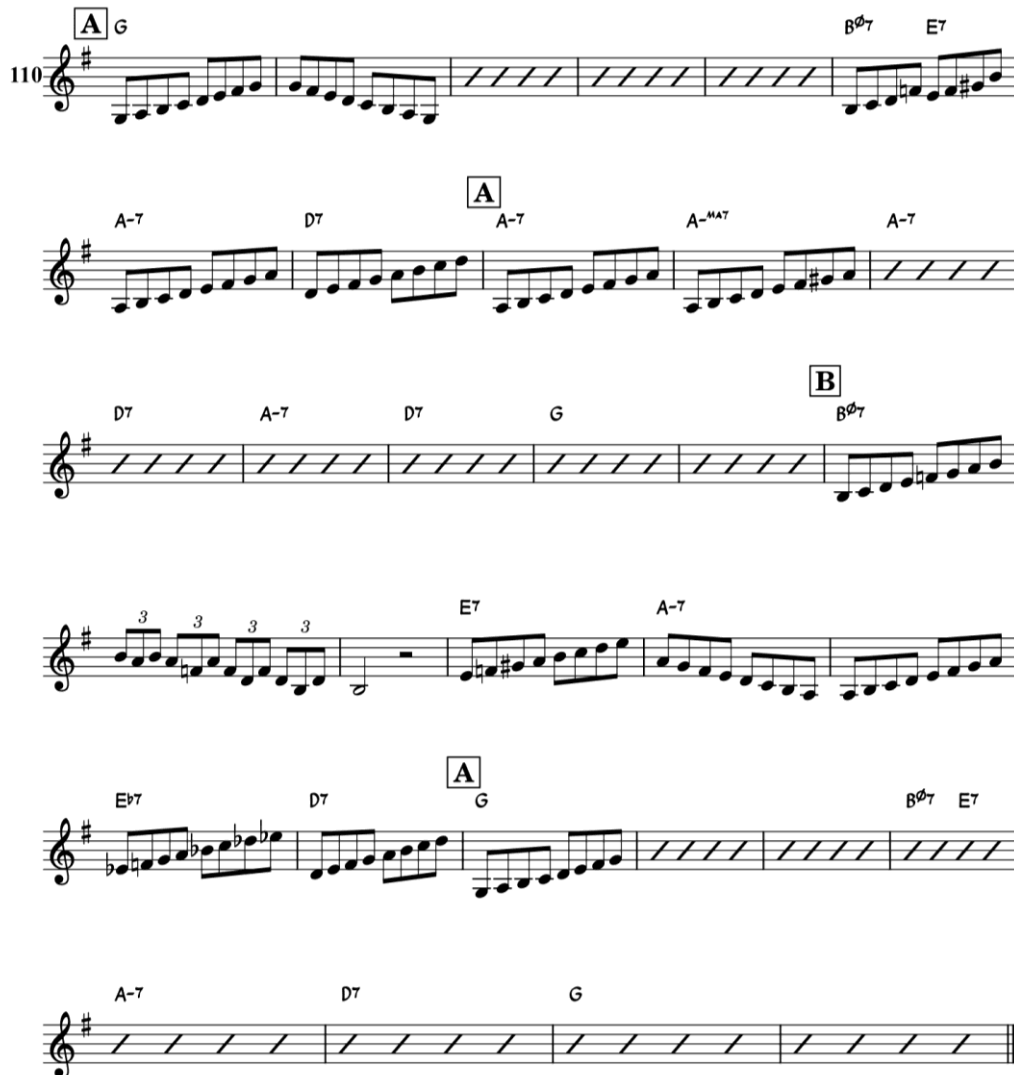


FIGURA 92 – EXERCÍCIO 110: ALGUNS PADRÕES SOBRE O TEMA “BYE BYE BLACKBIRD”

### 3.10 Últimas Considerações

“Qualquer músico que tenha experimentado seriamente improvisar, sabe que (para um instrumentista) a arte de improvisar não é nada menos que o derradeiro desafio musical, exigindo toda a habilidade musical do indivíduo em cada momento do ato.” (Crook, 2005, p. 10). A atividade de improvisar é realmente complexa, envolvendo um elevado número de tópicos, técnicas materiais que mesmo músicos bastante motivados e com um *background* aceitável sentirão dificuldades e dúvidas sobre os passos a seguir. Crook (2005) propõe algo bastante óbvio, mas que ajuda a pôr o problema em perspectiva: “Um passo de cada vez”. Crook (2005) propõe o que denomina por abordagem original de uma coisa de cada vez, abordagem essa que incorpora a disciplina, a técnica, a criatividade e a intuição musical.

O guia que proponho procura isso mesmo: fornecer as ferramentas para criar uma rotina. Rotina que deve ser consciente das fragilidades individuais de cada um e concentrar-se numa coisa de cada vez. À semelhança de Crook (2005), se um músico selecionar um único tópico ou objetivo no decorrer da sua improvisação e dirigir todo o seu foco e concentração para esse mesmo tópico, conseguirá adquirir mais habilidades do que se dispersar pelos inúmeros elementos a trabalhar.

Derek Bailey (1992), contudo, é um pouco crítico em relação aos métodos para a improvisação. Acerca da aprendizagem da mesma, o guitarrista refere que o processo é sempre muito difícil de compreender. Apesar dos inúmeros livros e guias, é raro encontrar um improvisador que tenha aprendido desta maneira. Nesse sentido, a grande maioria destes livros tratam as escalas e harmonia para que se adaptem a estilos particulares. Naturalmente, e Bailey reconhece, o domínio do campo técnico é um passo central para a improvisação. No entanto, o guitarrista questiona-se se um discurso focado em melodia e harmonia é realmente suficiente para improvisar. Perante a inexistência de improvisadores que tenham aprendido por este meio, a improvisação é uma habilidade que se adquire, muito mais do que se aprende.

O guia que aqui proponho, apesar de se centrar em grande parte no domínio melódico e harmónico, oferece os primeiros passos para a improvisação. Após uma extensa apresentação de vários padrões melódicos, o guia convida o leitor a aplicar as competências que desenvolveu em contextos reais.

## Conclusão

“Voltando novamente de improvisar para escrever sobre improvisação foi feito de modo relutante; são atividades muito diferentes, parece-me, e nem sempre compatíveis.”<sup>53</sup> (Bailey, 1992, p. xiii).

Bailey (1992) diz-nos isto na introdução da versão revisada do seu livro. Outros autores partilham da mesma ideia, argumentando que escrever sobre improvisação parece ser contrário à atividade em si. A sua natureza flexível não permite que um texto faça jus à riqueza infindável da improvisação. A quantidade de abordagens diferentes, assim como o contributo de grandes improvisadores contribuíram para que a arte da improvisação possua realmente algo de místico. Apesar da grande preparação que exige, o momento da performance é a personificação do desconhecido.

É diferente da performance habitual, primeiro porque estamos a criar e simultaneamente a tocar o criamos. Em segundo, o momento da improvisação é realmente único para o performer e para o público. Mesmo que por meio da gravação, o seu registo é insuficiente para representar efetivamente esse mesmo momento. O músico é simultaneamente performer e compositor; o público é igualmente ouvinte e testemunha da criação.

Para a criação de um guia consciente para a improvisação, foi importante perceber que a mesma está conceptualmente livre da espontaneidade. Ao contrário do que se possa pensar inicialmente, a improvisação é uma atividade que envolve muita preparação prévia. Autores como Coker (1980) ou Crook (1970) reconhecem, além disso, a importância de criar uma rotina para a prática da improvisação. Só a criação de hábitos permite um à-vontade com a linguagem e com o instrumento. Como foi discutido por Coker (1980), os grandes improvisadores da história da música, destacaram-se por se terem dedicado uma vida inteira à arte. Para o músico de formação clássica, a aprendizagem da improvisação representa um desafio muito grande por se tratar de um género de trabalho que geralmente não estamos habituados a fazer.

No entanto, a premissa inicial de elaborar um guia que transcendesse o domínio idiomático revelou-se um desafio considerável. As referências ao *jazz* são recorrentes ou

---

<sup>53</sup> Texto original: “Turning once again from improvising to writing about improvisation was done reluctantly; they are very different activities, it seems to me, and not always compatible.” (Bailey, 1992, p. xiii)

até mesmo inevitáveis. Na realidade, este guia debruça-se sobretudo com harmonia e melodia e os padrões que fui sugerindo relacionam-se consideravelmente com o domínio jazzístico. Não obstante, todos esses padrões serão na prática transversais a qualquer género.

Por último, é importante notar que este guia deve ser entendido como uma pequena contribuição da improvisação. A arte de improvisar, engloba, verdadeiramente, muitas outras coisas. Para além dos exercícios que aqui proponho, a prática da transcrição, por exemplo, é entendida como um aspeto central para a aprendizagem desta arte. O guia é, e deve ser entendido assim, como um ponto de partida para o mundo maravilhoso da improvisação.

## Bibliografia e Webgrafia

- Aguiar, A. (2012). *Forma e memória na improvisação* [Dissertação de Doutoramento, Universidade de Aveiro]. <https://ria.ua.pt/handle/10773/8822>
- Alperson, P. (1984). On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1), 17–29. <https://doi.org/10.2307/430189>
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practise in music*. Da Capo Press, Inc.
- Bergmark, J. (sem data). *What is improvisation and why improvise?* Obtido 22 de setembro de 2025, de <https://www.bergmark.org/why>
- Borgo, D. (2002). Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, 22(2), 165–188. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/1519955>
- Coker, J. (1970). *Patterns for Jazz*. Studio P/R.
- Coker, J. (1980). *The Complete Method For Improvisation*. Lebanon.
- Crook, H. (2005). *How to improvise: An approach to practicing improvisation* (Postiche&Patapon).
- Gaspar, P. (2010). *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação* [Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora]. <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/17584>
- Goodman, N. (1968). Art and Authenticity. Em *Languages of Art* (pp. 112–123). The Bobbs-Merril Company, Inc.
- Gould, C. S., & Keaton, K. (2000). The Essential Role of Improvisation in Music Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 143–148. <https://doi.org/10.2307/432093>
- Menezes, J. (2010). *Creative Process in Free Improvisation* [Dissertação de Mestrado, University of Sheffield]. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2251.4724>

Moore, R. (1992). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), 61–84. <https://doi.org/10.2307/836956>

Pereira, B. (2017). *A (Outra) Voz como Dispositivo de Interação e Dimensão Estética nas Práticas Performativas Contemporâneas* [Dissertação de Doutorado, Faculdade de Belas Artes]. <https://hdl.handle.net/10216/102682>

Pereira, M. L. (2024). *Tempo-relacional: Um ponto de partida para a composição* [Dissertação de Mestrado, ESMAE]. <http://hdl.handle.net/10400.22/25897>

Rzewski, F. (1995). Inner Voices. *Perspectives of New Music*, 33(1/2), 404–417. JSTOR.

Stenström, H. (2009). *Free Ensemble Improvisation* [Dissertação de Doutorado, University of Gothenburg]. <http://hdl.handle.net/2077/20293>

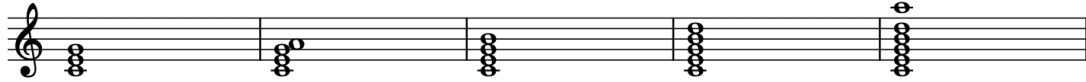
Swayer, R. K. (2000). Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 149–161. <https://doi.org/10.2307/432094>

## Apêndice A

### Cifra Jazz – Exemplos

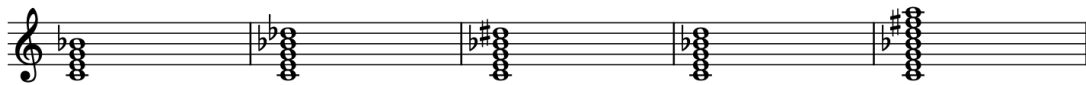
#### Acordes Maiores

C                    C<sup>6</sup>                    CΔ<sup>7</sup>                    CΔ<sup>9</sup>                    CΔ<sup>13</sup>



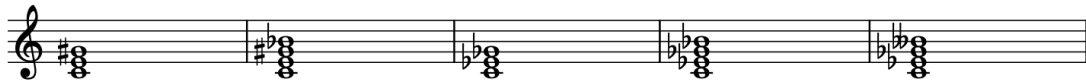
#### Acordes Dominantes

C<sup>7</sup>                    C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)                    C<sup>7</sup>(#<sup>9</sup>)                    C<sup>9</sup>                    C<sup>13</sup>(#11)



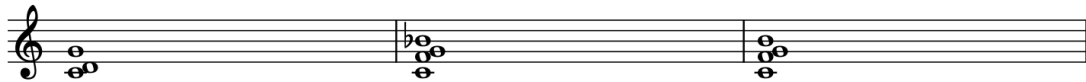
#### Acordes Aumentados e Diminutos

C<sup>+</sup>                    C<sup>+7</sup>                    C<sup>o</sup>                    C<sup>o7</sup>                    C<sup>o7</sup>




#### Acordes Suspensos

C<sup>sus2</sup>                    C<sup>7sus</sup>                    CΔ<sup>7sus</sup>



#### Acordes menores

C<sup>-</sup>                    C<sup>-7</sup>                    C<sup>-6</sup>                    C<sup>-9</sup>                    C<sup>-MA7</sup>                    C<sup>-13</sup>



#### Outros exemplos

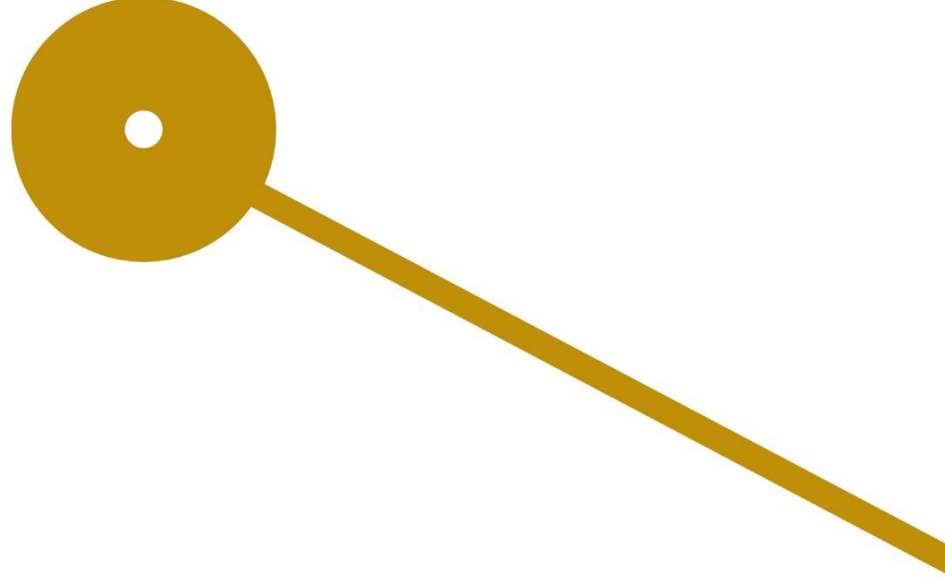
C/E                    CΔ<sup>7</sup>/G                    E/C                    B<sup>b</sup>Δ<sup>7</sup>/C





**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO**

**P.PORTO**



**M**

**MESTRADO  
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**  
Sopros, Clarinete

**Improvisação no clarinete: Um guia prático**  
Eduardo de Oliveira Guedes Seabra