



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

JOAB AUGUSTO MOREIRA

**A IMPROVISAÇÃO NO ENSINO DO SAXOFONE: A INTER-RELAÇÃO
ENTRE PRÁTICAS, CONCEITOS E PROCESSOS DIDÁTICOS NO JAZZ
E NA MÚSICA BRASILEIRA**

Salvador
2025

JOAB AUGUSTO MOREIRA

**A IMPROVISAÇÃO NO ENSINO DO SAXOFONE: A INTER-RELAÇÃO
ENTRE PRÁTICAS, CONCEITOS E PROCESSOS DIDÁTICOS NO JAZZ
E NA MÚSICA BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contemplando o Memorial; o Artigo; e o Produto Final, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área da Educação Musical

Orientador: Prof. Dr. Joatan Mendonça do Nascimento

Salvador
2025

M838p Moreira, Joab Augusto

A improvisação no ensino do saxofone: a inter-relação entre práticas, conceitos e processos didáticos no jazz e na música brasileira/
Joab Augusto Moreira – 2025.

113f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Joatan Mendonça do Nascimento.
Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Salvador, 2025.

1. Música. 2. Improvisação – Música. 3. Saxofone. 4. Jazz. I. Nascimento, Joatan Mendonça do. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de música. III. Título

CDD: 780.28

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, N° 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão de **JOAB AUGUSTO MOREIRA** intitulado: “**A IMPROVISAÇÃO NO ENSINO DO SAXOFONE: A INTER-RELAÇÃO ENTRE PRÁTICAS, CONCEITOS E PROCESSOS DIDÁTICOS NO JAZZ E NA MÚSICA BRASILEIRA.**” *foi aprovado.*

Documento assinado digitalmente

gov.br JOATAN MENDONÇA DO NASCIMENTO
Data: 03/07/2025 10:26:24-0300
Verifique em <https://validar.id.gov.br>

Prof. Dr. Joatan Mendonça do Nascimento (orientador)

Documento assinado digitalmente

gov.br LÉLIO EDUARDO ALVES DA SILVA
Data: 02/07/2025 20:39:52-0300
Verifique em <https://validar.id.gov.br>

Prof. Dr. Lélio Eduardo Alves da Silva

Documento assinado digitalmente

gov.br ALCIOMAR OLIVEIRA DOS SANTOS
Data: 02/07/2025 13:51:03-0300
Verifique em <https://validar.id.gov.br>

Prof. Dr. Alciomar Oliveira dos Santos

Documento assinado digitalmente

gov.br VADIM DA COSTA ARSKY FILHO
Data: 02/07/2025 10:23:13-0300
Verifique em <https://validar.id.gov.br>

Prof. PhD. Vadim da Costa Arsky Filho

Salvador / BA, 16 de junho de 2025.

Dedico este trabalho em memória aos meus pais, Ester Marcilio Moreira e José Maria Moreira, que foram minhas maiores referências como músicos, na espiritualidade e como seres humanos. Existimos porque viemos de alguém, e sinto orgulho da herança genética que recebi. Eles foram os principais incentivadores da minha jornada musical, semeando amor, compaixão e dedicação, sempre se esforçando para fazer o melhor com o pouco que tinham nas mãos. Essa é a lição mais valiosa que carrego comigo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pelo privilégio de ser e viver de música e ter a oportunidade de manifestar a minha essência através do saxofone e desfrutar do bem que esta arte primeira proporciona.

A minha amada esposa Poliana e filhos Luma Stella e Samuel Augusto, por sempre estarem ao meu lado e serem a minha melhor equipe em todos os sentidos. Com eles vivo e existo, sou completo e dedico a minha melhor versão dia após dia para que eles alcancem a melhor de si mesmo e cresçam muito além dos meus horizontes.

Aos amigos do curso Tito Pereira (Mêncio), Eder Francisco, Alessandro Penezzi, Ezequiel Alexandre, Sheila Dellezzopolles, Jana Vasconcellos, Rodrigo Besteti. e toda turma que caminhamos juntos neste período. Agradeço também ao amigo de caminhada musical, Márcio Menezes, pelo compartilhar de influências metodológicas voltadas a improvisação.

Minhas considerações aos professores Celso Benedito, Elisama Gonçalves, Ekaterina Konopleva, Cristina Tourinho, Joel Barbosa e Susana Kato e demais convidados que transmitiram os ensinos e contribuíram para o meu pensar musical e marcando os momentos de aula de forma muito singular, algo que levarei para a minha vida pessoal e profissional.

Ao meu orientador Joatan Nascimento, por sua facilidade de conectar o acadêmico com o fazer musical e encontrar soluções simples para algo complexo com o mesmo valor de conhecimento.

Ao Prof. Dr. Lélio Alves por sempre se apresentar tão disponível quando solicitado, mesmo em meio a responsabilidades pertinentes às suas atribuições como ex-coordenador do curso e outras atividades profissionais.

Agradeço aos professores Doutores membros das bancas de defesa Lélio Eduardo Alves da Silva (UFBA), Alciomar Oliveira dos Santos (UnB) e Vadim da Costa Arsky Filho (UnB)

Por fim, à FAPESB, pela bolsa de estudos no curso de Mestrado profissional, bem como à coordenação do PPGPROM e Pró-Reitoria da UFBA.

A música brasileira e o jazz estabeleceram uma relação fecunda, marcada pela improvisação e pelo diálogo constante entre o ritmo e a harmonia.

(Ary Vasconcelos, 1964)

MOREIRA, Joab Augusto. **A improvisação no ensino do saxofone:** a inter-relação entre práticas, conceitos e processos didáticos no jazz e na música brasileira. 2025. 113 f. il. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar e descrever o processo de pesquisa e os resultados alcançados no curso de Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia – PPGPROM. A pesquisa é constituída por um memorial descritivo acadêmico, um artigo e o produto final. O memorial inclui relatos da trajetória musical do pesquisador e dos passos acadêmicos durante o mestrado; o artigo explora as conexões entre a improvisação no jazz e a música brasileira, destacando a importância didática desse diálogo musical. O artigo analisa as sistematizações teóricas ocorridas neste gênero e sua contribuição para a prática da exposição do pensamento criativo sobre a música no Brasil. O produto final deste trabalho contempla a confecção de um caderno didático para saxofone voltado para a improvisação, abordando os processos da improvisação de forma gradativa, seguindo os pontos investigados nesta pesquisa.

Palavras-chave: Música – Improvisação. Jazz. Música Brasileira. Saxofone.

MOREIRA, Joab Augusto. **The improvisation in saxophone teaching:** the interrelation between practices, concepts, and didactic processes in jazz and brazilian music. 2025. 113 f. ill. Dissertation (Master's in music) – Professional Postgraduate Program in Music, Federal University of Bahia. Salvador, 2025.

ABSTRACT

The objective of this work is to present and describe the research process and the results achieved in the Professional Master's Course of the Professional Graduate Program in Music at the Federal University of Bahia – PPGPROM. This research consists of an academic descriptive memorial, an article, and a product. The memorial includes accounts of the researcher's musical journey and the academic steps taken during the master's program; the article explores the connections between improvisation in jazz and Brazilian music, highlighting the didactic importance of this musical dialogue. The article analyzes the theoretical systematizations that have occurred in this genre and their contribution to the practice of presenting creative thought about music in Brazil. The final product of this work encompasses the creation of a didactic booklet for saxophone focused on improvisation, addressing the processes of improvisation progressively, following the points investigated in this research.

Keywords: Music – improvisation. Jazz. Brazilian music. Saxophone

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BRAPO	Brasília Popular Orquestra
CAN	Centro Educacional da Asa Norte
CBMDF	Corpo de Bombeiros de Brasília
CLC	Conceito Lídio Cromático
CNF	Cultura Nova Fase
GPS	Sistema de Posicionamento Global
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
FAMOSP	Faculdade Mozarteum de São Paulo
FMCG	Faculdade de Música Carlos Gomes
FSB	Fundação Som Brazuca
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
OCBRAS	Orquestra Cristã de Brasília
PMDF	Polícia Militar do Distrito Federal
PPGPROM	Pós-Graduação Profissional em Música
SEDF	Secretaria de Educação do Distrito Federal
TL	Tônica Lídia
UBA	Universidade de Buenos Aires
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNB	Universidade de Brasília
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Melodia de uma composição autoral do próprio pesquisador.....	52
Figura 2 – Combinação temática com a escala maior.....	53
Figura 3 – Movimento cromático inserido no elemento temático.....	53
Figura 4 – Acordes simultâneos e sucessivos.....	55
Figura 5 – Tabela de acorde.....	56
Figura 6 – Conexão escala acorde -expansão dos solos além do uso da tétrade.....	58
Figura 7 – Opções de escalas para o mesmo acorde.....	70

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. MEMORIAL.....	14
2.1. INÍCIO DOS ESTUDOS MUSICAIS	15
2.2. INÍCIO DAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS EM BRASÍLIA	18
2.3. GRADUAÇÃO EM MÚSICA.....	21
2.4. ATIVIDADES PROFISSIONAIS.....	22
2.5. GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA	23
2.6. VIVENDO NA ARGENTINA.....	23
2.7. MESTRADO.....	25
2.8. DISCIPLINAS ACADÊMICAS	26
3. ARTIGO	31
3.1 A IMPROVISAÇÃO NO ENSINO DO SAXOFONE: A INTER-RELAÇÃO ENTRE PRÁTICAS, CONCEITOS E PROCESSOS DIDÁTICOS NO JAZZ E NA MÚSICA BRASILEIRA.....	31
REFERÊNCIAIS.....	77
4. PRODUTO FINAL.....	83
GLOSSÁRIO	84
APÊNDICE	11
APÊNDICE A – PRODUTO FINAL.....	11

1. INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão está estruturado em três partes: o Memorial Descritivo; o Artigo “A improvisação no ensino do saxofone: a inter-relação entre práticas, conceitos e processos didáticos no jazz e na música brasileira”; e o produto final, “Caderno didático para saxofone: improvisação à moda brasileira”.

No Memorial Descritivo, relato minha trajetória acadêmica e profissional como saxofonista, aluno, professor e instrumentista popular, refletindo sobre o desenvolvimento de uma abordagem metodológica própria. Este percurso foi marcado por influências familiares, aprendizados com professores e pela experimentação prática, fatores que moldaram minha visão crítica sobre o ensino da improvisação. Ressalto a importância de integrar teoria e prática, considerando as diversas abordagens pedagógicas e as necessidades específicas dos alunos, sempre revisitando os conhecimentos adquiridos para alcançar um aprendizado sólido e evolutivo. Essa construção metodológica reflete o contexto cultural brasileiro e busca soluções criativas no ensino da improvisação musical.

O Artigo aprofunda a análise da relação entre o jazz e a música brasileira no ensino da improvisação, explorando como essas tradições podem dialogar para enriquecer o aprendizado musical. A pesquisa propõe conceitos e processos didáticos que atendem tanto músicos iniciantes na prática da improvisação quanto instrumentistas mais experientes. A integração de fundamentos harmônicos e metodologias do jazz ao vocabulário melódico brasileiro demonstrou-se ser uma abordagem eficaz para desenvolver a improvisação de maneira fluida e espontânea. O estudo também destacou a relevância do modalismo e dos processos da improvisação temática, vertical e horizontal como estratégias para criar linhas melódicas criativas e coesas, fundamentando uma metodologia prática e acessível.

O produto final, intitulado “Caderno didático para saxofone: improvisação à moda brasileira”, sintetiza os resultados da pesquisa e oferece uma metodologia voltada ao ensino da improvisação. Este material reúne fragmentos melódicos, fundamentos harmônicos, escalas, acordes e processos de improvisação, aliados à estética da música brasileira. O caderno incorpora saberes empíricos, análises de métodos estudados, audições de referências e contribuições de

experiências didáticas com alunos, consolidando uma proposta didática que fomenta o aprendizado de um vocabulário jazzístico adaptado ao contexto brasileiro.

Assim, o trabalho articula vivências pessoais, experiências pedagógicas e análises teóricas em uma abordagem que valoriza a inter-relação entre o jazz e a música brasileira como base para o ensino da improvisação. A partir do Memorial, do Artigo e do Caderno Didático, busca-se contribuir para o aprimoramento técnico e criativo de músicos em diferentes níveis de aprendizado, além de ampliar a literatura pedagógica sobre improvisação. Esta pesquisa reafirma a importância de metodologias que integrem tradição e inovação, fundamentadas na prática e na cultura musical brasileira.

.

2. MEMORIAL

Nasci no ano de 1973 na cidade de Brasília, Distrito Federal, sou considerado um homem de meia-idade, pele preta, cabelo crespo, estatura mediana e uso óculos de grau. Filho mais novo de cinco irmãos, onde recebemos um legado familiar de uma baiana oriunda de Cruz das Almas (BA) e de um carioca nascido na capital do Rio de Janeiro. Ambos peregrinaram para a nova capital do Brasil e casaram-se na década de 1960. Viveram nesta cidade a maior parte de suas vidas até a sua partida deste plano terrenal. Foram os principais mentores da minha trajetória musical e sempre os considerei como as principais referências em todas as áreas da minha vida.

Minha mãe, Ester Marcílio Moreira, ao cuidar das organizações do lar, cantava hinos e canções sacras com seu marcante tempero vocal que musicalizava toda a casa. Sua potente voz de contralto, serviu-me de referência sonora para timbrar no saxofone tenor, tanto que a primeira música em público que toquei, na adolescência, foi ao lado dela na igreja.

O meu pai, José Maria Moreira, foi o meu primeiro mestre de música e me deixava brincar com pedaços de instrumentos desde a primeira infância. Comprou o meu primeiro caderno de música e, de forma lúdica, ensinava-me as primeiras lições teóricas antes de sair para o trabalho.

Como sou originário de um berço cristão oriundo da reforma protestante, foi neste ambiente que cresci juntamente com meus irmãos e familiares, o qual, naturalmente, tornou-se o laboratório dos meus primeiros experimentos musicais.

Cresci escutando meu pai tocar trombone, trompete e bombardino, além de ensinar muitas pessoas a tocarem um instrumento. Ele sempre esteve muito envolvido com bandas de música da igreja, ensinando, regendo e montando corais. Trabalhou como agente administrativo do antigo INSS¹, e após a sua aposentadoria continuou dando aulas de música, regendo bandas a até sua partida no mês de dezembro de 2017.

Meu pai, antes de se tornar funcionário público e até mesmo antes do meu nascimento, foi músico da banda da polícia militar em Goiânia na década de 60. No entanto, pediu demissão após

¹ O INPS (Instituto Nacional de Previdência Social) foi criado em 1966 para unificar a gestão da Previdência Social no Brasil, oferecendo benefícios como aposentadorias e pensões. Em 1990, foi substituído pelo INSS (Instituto Nacional do Seguro Social), com uma estrutura renovada para melhorar os serviços. A sigla IMPS pode referir-se a órgãos municipais ou estaduais de previdência, mas não está diretamente ligada à transição do INPS para INSS.

seis meses sem salário. Posteriormente a essa experiência, retornou a Brasília e tornou-se funcionário público ainda na mesma década de 1960. Já no início da década de 80, devido ao seu trabalho, mudamos para Uberlândia (MG), onde permanecemos por um ano.

Durante esse período, ele aproveitou para ingressar na banda da prefeitura, pois sempre buscava estar envolvido com o ambiente musical. Após essa temporada, retornamos à nossa cidade de origem e seguimos com a rotina familiar. De forma direta ou indireta, considero que essa etapa contribuiu para a minha musicalização infantil, despertando meu interesse pelos estudos musicais, graças à forte influência familiar.

2.1. INÍCIO DOS ESTUDOS MUSICAIS

Durante minha infância, os meus pais mudaram algumas vezes de bairros e cidades por motivos de ajuste familiar. Quando eu estava com os meus 13 anos de idade, retornamos à cidade satélite onde já havíamos morado. Neste lugar tive a oportunidade de continuar meus estudos com o professor Daniel Rodrigues², que havia sido companheiro de trabalho do meu pai quando atuou na banda sinfônica da polícia, em Goiânia.

Além disso, estudei teoria musical com o professor Sebastião Divino³, do qual, por presente do destino, o meu pai foi o seu primeiro professor de música, e agora eu era um de seus alunos. Foi neste período que conheci o saxofone, me apaixonei e segui os estudos nesse instrumento.

² Daniel Rodrigues Silva, nascido em 18 de março de 1950. Professor de Música e Maestro, formado em licenciatura (1990), Bacharel em Regência (1995). Durante 30 anos atuou como músico profissional da Banda de Música da Polícia Militar do Distrito Federal, como Clarinetista. Nos últimos seis anos de sua carreira, 1992 -1998, exerceu a função de Maestro Geral da Banda Sinfônica da PMDF. Além destas funções, atuou como Maestro e Professor de Música da Rede Oficial de Ensino – SEE, durante 30 anos, contribuindo na formação de inúmeros alunos para o exercício da função de “músico profissional”. Atualmente aposentado, é integrante da Banda Sinfônica do Planalto: Músicos Veteranos militares.

³ Sebastiao Divino Araújo, nascido em 16 de maio de 1949 em Itaberaí Goiás, licenciado em Música pela UnB, no ano de 1989. Professor, regente, clarinetista e coordenador musical. Atuou na Banda da Polícia Militar do Estado de Goiás (1970 / 1974) e no Banda Sinfônica da PMDF (1974 / 1980). Como cantor, Coro Sinfônico Comunitário da UnB, Coral Ecos de Sião e Coral Ebenézer. Como professor, atuou na área de Educação Musical, Banda e Coral na Secretaria de Educação do Distrito Federal, Professor de Ensino Religioso na Secretaria de Educação do Distrito Federal, Integrante da Equipe de Elaboração do Conteúdo Programático FEDF (SEDF). Lecionou em cursos de formação de músicos militares. Atualmente segue ministrando aulas teóricas musicais, musicalização infantil, canto coral. Em destaque em seu currículum informa a seguinte curiosidade: “José Maria Moreira foi meu primeiro professor de música, e fomos colegas na Polícia Militar do estado de Goiás”

Foi com a Fanfarra do Centro Educacional 01 do Gama-DF que, em 1986, participei pela primeira vez de um desfile cívico de Sete de Setembro, representando a escola no ensino primário nesta cidade satélite. O ambiente musical em que estava inserido incentivou-me a estudar com o propósito de tornar-me músico e ingressar em uma força militar, influenciado pelos meus professores que atuavam em bandas militares em suas trajetórias profissionais.

No ano de 1988, ingressei na Escola de Música de Brasília no segundo semestre do curso profissionalizante, no qual segui com o aprimoramento dos meus estudos musicais no período de formação de base. Neste local, tive aulas com professores que me incentivaram a seguir a carreira de músico, como o professor Fernando Machado⁴, que ensinava o saxofone com paixão, sensibilidade e leveza. Este mestre me direcionou a refletir sobre o caminho da felicidade sonora que a música pode proporcionar. Tal convivência tornou-se um divisor de águas em minha vida musical.

Manoel Carvalho, professor de prática de big band, era um mestre paciente e didático. Este professor me deu a oportunidade de participar da *Big Band* profissional Brasília Popular Orquestra (BRAPO)⁵, grupo no qual tive a chance de me aprimorar na linguagem do Jazz e, com o qual, ganhei meu primeiro cachê.

Tive aulas com outros professores desta escola que contribuíram para minha formação, mas não posso deixar de lembrar do falecido professor Norberto Rocha⁶, do Centro Educacional da Asa Norte (CAN), onde ele liderava um projeto de big band.

⁴Fernando Henrique Machado, nascido em 01, de novembro de 1958, natural de Jaraguá Goiás, é licenciado em Música e Bacharel em clarineta pela Universidade de Brasília, classe de Luiz Gonzaga Carneiro. Atuou como solista junto às orquestras Filarmônica de Goiás e Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, foi finalista de concursos e participou de encontros nacionais e internacionais de clarineta e saxofone, entre eles o XI Encontro Mundial de saxofonistas em Valência, Espanha, em 1997. Músico atuante no panorama brasiliense e além, fundou diversos grupos, entre eles Quinteto Syrinx, Quarteto Cana Seca, Quarteto de Saxofones de Brasília e BRAPO. Tem extensa participação em gravações de choro, em Bandas de Música, e atuou com artistas como Peri Ribeiro, Wilson Simonal, Elizeth Cardoso, Ná Ozzetti, Nivaldo Ornelas, Genésio Tocantins, Célia Porto, entre outros. Foi professor de sax e clarineta na Escola do Clube do Choro entre 1998 e 2012 e da Escola de Música de Brasília entre 1985 e 2014. Atualmente dedica-se ao aprimoramento musical, arranjos e composições próprias.

⁵Brasília Popular Orquestra, conhecida como BRAPO, formada em outubro de 1982, na Escola de Música de Brasília, pelo Professor Manoel Carvalho de Oliveira, que junto com os outros docentes apreciadores da orquestra de jazz, das conhecidas *Big Bands*, resolveram experimentar alguns arranjos para esta formação, com o objetivo de descobrir e conhecer novas possibilidades no universo da música. Em 2018, lançou o DVD e CD para comemorar os 36 anos de atividades e atualmente continua suas atividades no cenário musical brasiliense.

⁶Norberto Rocha. Dados bibliográficos não encontrado. No entanto, foi um professor que atuou nas décadas de 80 e 90 que contribui na formação de muitos alunos da cidade Brasília. Em uma conversa informal com um amigo que fez

Certo dia, prestes a completar 17 anos, fui convidado por um amigo⁷ a participar do ensaio da *Big Band* da escola mencionada anteriormente. A situação em casa era delicada: meu pai havia conseguido comprar um saxofone, mas infelizmente, poucos meses depois, tivemos que vendê-lo devido às dificuldades financeiras agravadas durante o governo Collor de Mello. Comprar um instrumento naquela época não era fácil como atualmente, e para continuar estudando, eu frequentemente recorria a instrumentos emprestados de amigos, da instrumentoteca do conservatório ou de igrejas com bandas de música. Em alguns finais de semana, conseguia usar o saxofone do quartel de um dos meus irmãos mais velhos, que o deixava comigo quando possível.

Após o ensaio da big band, meu amigo insistiu para que eu conversasse com o professor. O maestro, ao ouvir minha história, demonstrou compaixão pela minha situação, solidarizou e me emprestou por tempo indeterminado um saxofone tenor francês (Evette Schaeffer), para que eu pudesse continuar os meus estudos. Além disso, compreendendo as dificuldades que eu enfrentava, ele não exigiu que eu participasse de todos os ensaios e apresentações, mas apenas quando possível.

Embora o saxofone emprestado pelo professor tinha um problema crônico de afinação, isso era um detalhe menor. Eu realizava os ajustes necessários controlando a pressão dos lábios para alcançar a altura correta das notas. Este instrumento permaneceu comigo por mais de cinco anos, até chegar o tempo que eu consegui comprar um instrumento próprio.

A atitude deste professor fez uma enorme diferença na vida de um adolescente e permanece em minha memória como uma grande bênção divina. Tenho uma profunda gratidão por esse nobre gesto. Como aprendi ao longo da vida que temos que produzir bondade, vivi uma experiência semelhante: doe um saxofone alto para uma escola de música em Cuba, administrada por uma instituição religiosa, quando fui tocar com uma orquestra de Brasília em turnê neste país no ano de 2005.

Na escola de música de Brasília tive oportunidade de participar de alguns cursos de verão no final da década de 80 e início de 90 se estendendo até 2001 em janeiro de cada ano. Neste período

parte desta orquestra (Anderson Pessoa, Professor de saxofone na UFRN), informou que os dados da orquestra do Centro Educacional da Asa Norte (CAN), foram digitalizados pela secretaria de Educação do Distrito Federal (GDF), e se perdeu os registros desta orquestra.

⁷Anderson Pessoa. Professor da Escola de música da UFRJ. Já mencionado neste memorial, a respeito das informações do professor Norberto.

tive aulas com professores convidados como: Nivaldo Ornelas, Mauro Senise, Dilson Florencio, Carlos Malta, Leandro Braga, entre outros.

Recordo de uma aula com o professor Nivaldo Ornelas⁸, em um curso de verão no final da década de 80. Ele me ouviu pelo corredor entre as salas de aulas estudando um tema de Hermeto Pascoal, cujo nome não recordo. Entrou na sala, elogiou meu timbre de tenor e perguntou se eu sabia tocar escalas. Ao responder que sim, ele pediu para eu demonstrar algumas. Com nervosismo comecei a tocar, mas errei os sustenidos e bemóis e percebi que não dominava bem as escalas. Ele me disse: “Você não sabe escalas. Domine-as, e será muito mais fácil tocar essa música acostumando-se com a sonoridade desta peça.”

Em seguida, perguntou que boquilha eu estava usando. Quando mostrei, ele ficou admirado com o som que eu conseguia extraí, mesmo com a boquilha ruim e a palheta extremamente surrada. Vendo minha situação, o professor se compadeceu e me presenteou com várias caixas de palhetas da marca *La Voz*. Além disso, me incentivou a continuar estudando sonoridade e escalas.

E assim busquei fazer, sou grato por esta atitude e ensino deste professor, pois refletiu em etapas futuras que me ajudaram a encontrar caminhos para solucionar certas dificuldades para o uso das escalas aplicadas da improvisação.

2.2. INÍCIO DAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS EM BRASÍLIA

Ao completar 18 anos, realizei um concurso para a Banda de Música do Corpo de Bombeiros de Brasília (CBMDF) e ingressei nesta corporação no ano de 1992. A partir desse período, comecei

⁸ Nivaldo Lima Ornelas, nascido em 1941 em Belo Horizonte, Minas Gerais, numa família de músicos, cantores e artistas. Saxofonista, flautista, compositor, arranjador e autor de mais de 200 obras, foi um dos fundadores, em 1964, do Clube Berimbau Jazz Clube, em Belo Horizonte, ponto de encontro dos músicos mineiros na época, e que mais tarde formariam juntos o Clube da Esquina. A partir daí, Nivaldo foi consolidando sua carreira, até tornar-se um dos músicos mais renomados do Brasil. Sua obra é reconhecida pelos solos excepcionais de saxes e flautas em gravações e apresentações com renomados artistas como Milton Nascimento, Gary Peacock, Jack DeJohnette, Egberto Gismonti, Wagner Tiso e muitos outros. Ao longo destes 50 anos de carreira, produziu 14 discos autorais, fez centenas de participações com outros artistas e recebeu muitos prêmios, dentre os quais destacam-se: o Troféu Villa-Lobos pelo disco Portal dos Anjos, o Troféu Chiquinha Gonzaga pelo álbum Viagem Através de um Sonho e o mais atual agora em 2016, vindo da Universidade Federal de Minas Gerais. Transitando muito bem entre o erudito e o popular, sua arte abrange também composições para cinema, teatro e balé. Entre os trabalhos mais recentes estão: a idealização de dois grandes projetos: “Jazz Mineiro Orquestra” e “Série Brasil Holanda”.

a atuar na instituição, realizando as atividades musicais inerentes à função que exercia, desde as atividades internas institucionais até concertos sociais e governamentais. Permaneci nessa função até o ano de 1998, quando fui remanejado para a reserva de forma antecipada em relação ao tempo de serviço.

Paralelo ao trabalho na banda do Corpo de Bombeiros, comecei a participar mais ativamente do cenário musical da cidade, atuando em orquestras, big bands, gravações, bandas gospel, grupos de jazz, festivais de música, shows em projetos culturais, bandas de reggae, blues, pop, além de master classes, shows com cantores(as) e atuação como docente em escolas privadas, como MusiMed, BSB Musical, entre outras atividades pertinentes à música.

Mesmo envolvido em diversas atividades musicais, sempre busquei expandir meus conhecimentos na área da improvisação, pois percebia limitações no uso dos elementos sonoros para a expressar meu pensamento criativo. Para enfrentar essas inquietações, recorria às transcrições de solos, decorando-os e absorvendo frases prontas com o intuito de melhorar meu discurso musical. Não tenho nada contra essas práticas, pois alguns educadores acham que essas abordagens incentivam a imitação do estilo de outros músicos, No entanto, considero que elas desempenham um papel fundamental na construção de um rico vocabulário para ser usado na improvisação.

Assim, busquei aulas com saxofonistas como Widor Santiago⁹, Idriss Boudrioua¹⁰ e David Richard¹¹, que me sinalizaram algumas mudanças que eu deveria seguir nos poucos encontros que

⁹ Widor Santiago, saxofonista brasileiro de jazz, autodidata, que iniciou seus estudos musicais aos sete anos e começou sua carreira em Brasília. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1984, onde tocou e gravou com diversos artistas da MPB, como Ângela Ro Ro, Cazuza, Djavan e João Bosco. Trabalhou com Milton Nascimento, se apresentando em diversos países ao lado de músicos renomados como Airto Moreira, Dave Weckel e Mike Stern. Gravou o CD "A Rosa", com participação de Flora Purim e Airto Moreira, classificando suas músicas como Brazilian Jazz. Atualmente, está finalizando dois álbuns com suas próprias composições, que refletem sua vasta experiência em diferentes cenários musicais.

¹⁰ Idriss Boudrioua, saxofonista francês de alma brasileira, é reconhecido como um dos melhores instrumentistas do Brasil. Nascido em Massy Palaiseau, França, começou a estudar saxofone aos 11 anos e, após ser impactado pela música brasileira desde a infância, se mudou para o Brasil em 1981, onde se tornou um dos mais destacados músicos do jazz brasileiro. Ele também é um renomado restaurador de saxofones, habilidade que aprendeu na Selmer, em Paris. Com mais de 40 anos de carreira no Brasil, Boudrioua participou de turnês internacionais e dividiu palco com grandes nomes da música, como Marcos Valle, João Donato e Michel Legrand. Sua discografia inclui 11 álbuns independentes, entre eles "Central Park West" e "Paris-Rio".

¹¹ David Richard, Não encontrei fontes bibliográficas sobre David Richard. No entanto, participei de um workshop com ele realizado no Conservatório Musical Souza Lima, em São Paulo, em 17 de março de 2001. Quando me mudei para São Paulo, em 2002, tive uma aula em sua casa e, depois, participei de ensaios com uma *Big Band* que ele havia montado. Após um ou dois anos, ele retornou para os Estados Unidos.

tivemos como: comunicar melodicamente com a harmonia, conhecimento harmônico e construção de solos, articulação jazzística mais transparente.

Essas dicas me ajudaram, e como a música também tem seu momento de estudo solitário, busquei soluções investindo mais tempo de estudo nesta área. Comprei livros de harmonia, coletâneas de Jamey Aebersold, e assim fui organizando minha forma pessoal de estudar. Já no final da década de 90, sentia-me mais seguro para improvisar.

Com a intenção de continuar o desenvolvimento musical, comecei a idealizar estudar na *Berklee College of Music*. Em fevereiro de 1999, participei da II audição para obtenção de bolsa no Conservatório Souza Lima, em SP, e consegui um desconto de 40% no valor do curso. Contudo, mesmo com essa bolsa, os altos custos tornavam inviável seguir com a ideia.

Buscando uma alternativa mais econômica, optei pela instituição *Brooklyn College of Music*. Naquele período, já estava casado e juntos nos organizamos para a mudança que permitiria iniciar meus estudos nesta instituição. Infelizmente, o plano foi interrompido: apesar de termos o I-20¹² da escola, nossos vistos foram negados. A experiência foi decepcionante, mas acredito que certas adversidades vêm para o bem e Deus vai direcionando para outros caminhos.

Curiosamente, anos depois, obtive o visto de 10 anos para esse país, mas em circunstâncias completamente diferentes, apenas para uma viagem turística.

Ainda em 2000, após uma temporada de shows com a banda QI Instrumental, gravamos o CD do grupo ao vivo. O projeto incluiu composições originais, entre elas duas de minha autoria, além de outras obras de autoria dos integrantes do grupo e temas conhecidos como "Bananeira", de João Donato¹³. Esse registro sonoro resultou em diversos shows no cenário musical de Brasília, o que considerei como o encerramento de um ciclo em minha cidade natal para o início de uma nova jornada em outros campos e novas experiências. E assim aconteceu.

¹² I-20, é um documento do Departamento de Segurança Interna dos Estados Unidos usados para os programas de Estudantes e visitantes de intercâmbio, emitidos por escolas, faculdades, universidades e escolas vocacionais, com o número do aluno e o código da instituição.

¹³ João Donato (1934–2023), nascido em Rio Branco, Acre, foi pianista, compositor e arranjador, um dos pioneiros da bossa nova. Reconhecido por sua fusão de jazz, música caribenha e ritmos brasileiros, colaborou com João Gilberto, Tito Puente, Gilberto Gil e outros grandes nomes. Sua carreira incluiu temporadas nos Estados Unidos e álbuns marcantes como "A Bad Donato" (1970). Donato deixou um legado inovador e internacional para a música brasileira. (FMCB, 2025)

No mesmo ano, em outubro, nossa filha nasceu. Foi uma grande celebração, porém acompanhada de um lamento devido a um erro médico durante o parto. Umas das consequências desta imperícia, nos levou a buscar um tratamento em São Paulo com um médico especialista para realizar o suporte adequado. Este novo desafio de vida, culminou em nossa mudança de cidade.

2.3. GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Conciliando o desafio familiar com as oportunidades no campo musical em São Paulo e com alguns contatos que já havia estabelecido na cidade, recebi um conselho de um amigo, Moises Alves¹⁴ (trompetista) para aproveitar o momento e prestar vestibular na Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP). Achei a ideia interessante, pesquisei sobre o curso de música, fiz a inscrição, prestei o vestibular e fui aprovado. Assim, em 2002, nos mudamos para São Paulo, com o principal objetivo de tratar minha filha, enquanto, paralelamente, eu seguia os estudos acadêmicos. Dessa forma, iniciamos uma nova etapa, repleta de desafios pela frente.

As disciplinas cursadas na faculdade foram fundamentais para minha compreensão da evolução da história da música ocidental, além de me permitir analisar a aplicação de diversos elementos da música clássica na prática do jazz. Isso me levou a reconhecer as influências mútuas na estrutura da música popular brasileira. Matérias como Linguagem e Estruturação Musical, Harmonia Funcional e Análise Harmônica foram essenciais para esclarecer minha compreensão dos processos harmônicos utilizados na composição. Embora a tendência estrutural desta graduação tenha uma abordagem mais voltada para a conceituação clássica, consegui extrair conhecimentos funcionais que podem ser aplicados na linguagem popular, favorecendo assim a ampliação do meu conhecimento musical.

¹⁴ Alves Moises é um dos trompetistas brasileiros mais versáteis e respeitados da atualidade, com uma carreira que abrange tanto a música erudita quanto o jazz. Nascido em Campina Grande, Paraíba, iniciou seus estudos musicais com Ivaldo Amado e, em 1985, mudou-se para Brasília para aprimorar suas habilidades. É bacharel em Trompete pela Universidade de Brasília (UnB). Em 1989, ingressou na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, participando de Turnês nacionais e internacionais. Em 1997, viveu uma experiência enriquecedora em Cuba, atuando na música erudita e no jazz latino. Moises se destaca também como educador musical, inspirando novos músicos e enriquecendo a cena musical brasileira internacional.

2.4. ATIVIDADES PROFISSIONAIS

Em São Paulo comecei a trabalhar em várias frentes, desde cerimônia de casamento, banda de baile, *Big band*, quinteto de jazz, bares, shows, acompanhando cantores(as), bandas pops, aulas particulares e também em escolas de música privada, gravações e outras atividades pertinente ao ofício musical.

No período pós-bacharelado, pude me envolver em diversas realizações musicais, como a turnê a Cuba com a Orquestra Cristã de Brasília (OCBRAS) em 2005. Em Havana, tocamos no Teatro Amadeo Roldán, no Teatro Salto em Matanzas e em outros concertos realizados no Hotel Riviera, também na capital cubana. Constituí um projeto “Tributo a John Coltrane”, no qual realizamos concertos mensais no *All of Jazz* de 2006 a 2012, além de apresentações em outros espaços da cidade. Também atuei em um duo de sax e piano com o pianista Hercules Gomes¹⁵, apresentando-nos em algumas unidades do Sesc e em outros espaços culturais.

Em 2008, iniciei a gravação do meu CD “Peregrino”, um projeto autoral fundamentado no jazz brasileiro, que reflete minhas influências musicais, como samba, choro, latim jazz, gospel, funk e balada, todas mescladas com minhas raízes sonoras. Para esta gravação, contei com a participação de músicos com os quais caminhei em diversos projetos. O CD foi lançado em 2009, acompanhado de uma série de shows no cenário musical paulistano.

Em 2008, minha esposa e eu fundamos a Polly Produções, uma empresa de eventos e produções musicais com o objetivo de apresentar música ao vivo em diversos eventos privados. Este empreendimento permaneceu ativo até 2014, período em que trabalhamos com vários músicos em produções musicais para os quais éramos contratados.

¹⁵ Hercules Gomes, pianista e compositor, natural de Vitoria (ES) estudou na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Considerado um dos mais representativos pianistas brasileiros da atualidade não somente por suas habilidades técnicas, mas também pela escolha do seu expressivo repertório.

2.5. GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

Em 2006, no mesmo ano em que meu filho nasceu, iniciei uma segunda graduação, agora em Teologia e comecei a participar de maneira mais assídua em atividades ligadas ao terceiro setor¹⁶. Após concluir essa graduação, envolvi-me em programas de ajuda humanitária vinculados a uma agência missionária, realizando atividades em diversas cidades do sertão da Paraíba e do Ceará, além de ter atuado no Haiti em 2011 e em Pichilemu no Chile, em um período mais à frente. No ano de 2012, fui convidado a assumir o cargo de diretor artístico em um segmento religioso confessional, unindo o saber teológico à música. Nesta instituição, localizada na cidade de Osasco, São Paulo, permaneci desde o primeiro semestre de 2012 até o segundo semestre de 2017. Durante esse período, organizei uma escola de música que atendia à comunidade, atuei como regente de coro e orquestra, além de grupos musicais menores, teatro, dança e realizei outras atividades relacionadas à minha função. Após essa etapa, nos preparamos para um novo desafio: começar do zero em outro país.

2.6. VIVENDO NA ARGENTINA

Em 2018, em família, mudamos para Buenos Aires. Minha filha ingressou na Universidade de Buenos Aires (UBA), enquanto meu filho continuava o ensino fundamental. Começamos então, uma nova etapa de vida, marcada pela palavra "estrangeiro", que sintetiza os desafios dessa transição.

Após alguns meses de adaptação, comecei a buscar contatos na cena musical local. Passei a integrar a "Orquestra de Concerto de San Isidro", em uma província próxima à capital, onde atuei por seis meses, participando de apresentações. Também lecionei saxofone na Escola de Música Palermo Vintage e realizei trabalhos pontuais, como master classes sobre carreira musical na Escola Pública Blas Perera nº 17.

¹⁶ O terceiro setor é composto por entidades de natureza não governamental e não lucrativa, que têm como objetivo principal promover o bem-estar social, cultural e ambiental.

Além disso, participei de apresentações no clube de jazz *Thelonious* e desenvolvi outras atividades relacionadas à música, explorando as oportunidades disponíveis na cidade.

Com o início do "lockdown na pandemia de COVID-19" na Argentina, os contatos musicais foram interrompidos. Para minimizar o impacto das trágicas notícias e do confinamento que vivíamos, comecei a tocar saxofone diariamente, na janela do meu apartamento no décimo nono andar. Durante cinquenta dias, às 18 horas, eu executava duas ou três canções, criando um momento aguardado por todos. Os vizinhos celebravam, aplaudiam e agradeciam essa iniciativa, que ajudava a aliviar o peso daquele período tão desafiador para o mundo.

Em meio à situação pandêmica, fui incentivado por sobrinhos e alunos a iniciar um projeto de aulas *on-line* de saxofone. Assim nasceu, em março de 2020, a "Fundação Som Brazuca" (FSB). O projeto foi idealizado para atender alunos de diferentes níveis de conhecimento, idades, localizações e objetivos musicais.

Para implementar o curso, precisei me reinventar e adquirir novas habilidades, desde a compra e manuseio de equipamentos de gravação, iluminação e áudio até a produção autônoma das aulas. Com o apoio dos meus sobrinhos, responsáveis pelo *marketing* digital, edição de vídeos e criação de conteúdo, o curso ganhou forma com aulas gravadas organizadas em módulos, materiais didáticos exclusivos e uma metodologia estruturada para atender às diversas necessidades dos alunos.

Ao perceber as dificuldades comuns enfrentadas pelos estudantes na improvisação – como organizar ideias musicais e manter fluência rítmica em harmonia –, desenvolvi uma abordagem gradual e direcionada. Essa metodologia guia os saxofonistas passo a passo, estabelecendo um caminho claro para o estudo e oferecendo uma proposta educacional específica, focada em aprimorar suas habilidades criativas e técnicas.

Fomentando ainda mais essa necessidade, deparei-me com as definições das práticas pedagógicas educacionais estabelecidas para a educação do século XXI, que contemplam: aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a conviver com os outros e aprender a ser (Delors, 2010, p.31). Parece que essa realidade ainda não está presente no ensino da arte musical, com suas diversas áreas a serem pesquisadas dentro da realidade brasileira. A partir deste entendimento, senti a necessidade de buscar os conhecimentos adequados para as minhas análises e saberes empíricos, formatando-os cientificamente para contribuir para o estudo da improvisação no saxofone, fundamentado sobre a nossa brasiliade.

Em uma conversa informal com Walmir Gil¹⁷, um amigo trompetista, falei sobre o projeto que estava desenvolvendo e a necessidade que sentia de buscar orientações acadêmicas para respaldá-lo. Nesse sentido, ele me informou sobre o Programa de Mestrado Profissional realizado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Depois de poucos dias, ele conversou com o professor Joatan Nascimento e o informou sobre o meu projeto. Após esse contato, marquei uma conversa com ele, refinei as informações que precisava e, a partir disso, iniciei o processo de ingresso no curso de mestrado profissional, sendo aprovado pela instituição.

2.7. MESTRADO

No segundo período do ano letivo de 2023, iniciei junto com a turma, as aulas em formato remoto e os módulos presenciais do curso de Pós-Graduação Profissional em Música pela UFBA (PPGPROM). Em uma fase mais madura da vida, comecei a estudar novamente, desenferrujar o cérebro, reativar a rotina acadêmica e a aprender com os nobres professores os conteúdos das disciplinas oferecidas, buscando capacitar-me com conhecimentos científicos e dar sustentabilidade à pesquisa que propus desenvolver.

Em cada módulo do programa, tive a oportunidade de unir os ensinamentos adquiridos na minha formação musical, as experiências empíricas e profissionais, e as literaturas científicas que se conectam ao teor desta pesquisa. Observei que essa junção de conteúdos se tornou possível pela proposta que o mestrado profissional possui de atender aos anseios de muitos músicos que atuam profissionalmente e encontram, neste espaço, o apoio tão limitado que é oferecido dentro do campo acadêmico.

Portanto, a combinação de todos esses fatores torna este programa singular e atraente, incentivando os educandos a adquirirem conhecimentos que possibilitem a elaboração de investigações de qualidade científica. O foco não se limita a resolver um problema específico

¹⁷ Walmir Gil, mestre em música pela UNICAMP, bacharel em trompete FAMOSP, Integrante e fundador da Banda Mantiqueira. Gravou nas cidades de Londres - UK e São Paulo - BR, dois álbuns solo: “Walmir Gil passaporte” e “Walmir Gil novas histórias”. Atuou em shows e gravações com Cesar Camargo Mariano, João Bosco, Djavan, Fafá de Belém. Paquito D’Rivera junto a Banda Mantiqueira, Gonzalo Rubalcava com a Banda Mantiqueira, OSESP e Roberto Carlos, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Orquestra Arte Viva, entre outros. Atualmente é professor de trompete popular na Faculdade Mozarteum Paulista e na Escola do Auditório Ibirapuera Itaú Cultural.

levantado por uma pesquisa, mas também busca enfrentar o grande desafio do afastamento de muitos músicos de cunho popular dos ambientes de pós-graduação¹⁸, por não abordar problemas relacionados ao seu ambiente de atuação profissional em música. Assim, os programas voltados para práticas aplicadas e demandas do mercado musical oferecem uma maior abertura para os músicos populares.

Nesse sentido, o programa se propõe a oferecer soluções para as inquietações de muitos músicos profissionais. Eu me incluo entre eles, identificando-me com essa busca e aspirando a apresentar uma linha de pesquisa que não apenas me proporcione realização pessoal, mas também contribua para o fortalecimento deste importante espaço de fomento a novos projetos.

Outra riqueza do programa é a experiência de cada professor, que serve como estímulo para novas reflexões e provocações, incentivando a busca por alternativas que beneficiem a realização da pesquisa. Além disso, o convívio com os colegas em sala de aula, onde compartilhamos nossas experiências e atividades profissionais, promove a construção do conhecimento e contribui de maneira significativa para o desenvolvimento da pesquisa.

2.8. DISCIPLINAS ACADÊMICAS

No segundo semestre de 2023, matriculei-me nas disciplinas Estudos Bibliográficos e Metodológicos, lecionadas pelo Professor Dr. Lélio Eduardo Alves; Estudos Especiais em Educação Musical, com os docentes Elisama Gonçalves, Cristina Tourinho e Celso José Rodrigues Benedito; e Oficina de Prática Técnico-Interpretativa e Pesquisa Orientada, com o Professor Dr. Joatan Mendonza do Nascimento, que também é meu orientador. As primeiras aulas foram realizadas em formato remoto, iniciadas no mês de agosto, intercaladas por dois módulos semanais realizados nos meses de setembro (26/09 a 29/09) e novembro (28/11 a 01/12).

¹⁸ A proposta do Curso de Mestrado Profissional em Práticas Musicais na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) é decorrente de uma demanda por maior qualificação e aprimoramento de músicos pertencentes ao cenário musical mineiro e nacional. A formação profissional e atuação musical orquestral, vocal e camerística do corpo docente da Escola de Música da UEMG, tanto na música de concerto como na música popular, constitui uma rica fonte de aprofundamento na qualificação de músicos atuantes nos diferentes espaços e contextos culturais. Baseado na visão de que a inserção da pesquisa e da educação continuada no universo profissional têm a capacidade de agir como potentes transformadores de comunidades, o curso propõe aprimorar o profissional da música em suas habilidades técnicas e de investigação no campo musical, abordando problemas inerentes ao seu ambiente profissional, ao seu objeto de trabalho e à sua atuação como agente cultural, fomentando novas formas de pensar e atuar em ambientes da música.

A disciplina PPGPROM0009: Estudos Bibliográficos e Metodológicos foi fundamental para o meu desenvolvimento na elaboração do artigo científico. Como não tive um aprofundamento específico nesta área durante as graduações, a aprendizagem adquirida foi de grande importância. Através do curso, pude ajustar minha escrita às exigências acadêmicas, incluindo análise de textos, estrutura do artigo, apresentação do projeto, métodos de pesquisa, revisão de literatura, além de compreender melhor as aplicações e características da pesquisa qualitativa e quantitativa.

Além disso, outros conteúdos foram transmitidos com extrema competência pelo professor Lélio Alves, que fez toda a diferença com suas correções, orientações e sugestões. Aos poucos, fui ganhando confiança ao aplicar os ensinamentos em cada etapa do meu trabalho acadêmico. Consequentemente, isso provocou um sentimento de satisfação e conquista na construção da pesquisa ao longo do curso.

A disciplina PPGPROM0009: Estudos Especiais em Educação Musical foi iniciada pela professora Elisama Gonçalves, que apresentou de forma muito envolvente a relevância da sustentabilidade da Educação Musical no Brasil dentro do campo científico. Nesse sentido, ela aprofundou a advertência para que os investigadores dediquem atenção aos moldes canônicos científicos, a fim de fomentar a autonomia da disciplina e empoderar a capacidade de dialogar com outras áreas do saber por igual. Consequentemente, beneficiando as demandas da contemporaneidade na educação musical, projetos sociais, impactos nas novas tecnologias e caminhos para educação inclusiva.

Com a professora Cristina Tourinho, fomos levados a refletir sobre o que avaliar e quais critérios utilizar na avaliação em música. Nesse sentido, ela apresentou a importância de se realizar a avaliação formal e informal, processual, em pares, somativa e auto avaliativa. Reforçou ainda a importância de o pesquisador ser capaz de selecionar e utilizar adequadamente as técnicas científicas e os procedimentos a serem aplicados em uma entrevista, para que os resultados obtidos sejam confiáveis.

Por fim, o Professor Celso Benedito trabalhou com o uso de ferramentas didáticas para corrigir alguns aspectos musicais e abordou a importância do poder motivacional na construção do saber. Outro destaque, foi solicitar aos educandos as recordações através de uma crônica, as memórias dos mestres musicais que deixaram ensinamentos que marcaram nossas vidas. Considero

a contribuição de cada professor, uma somatória para este trabalho e o eterno aprendizado que objetivamos como ser humano.

No primeiro semestre de 2024, matriculei-me nas disciplinas Fundamentos em Educação Musical I, lecionada pelos doutores Celso José Rodrigues Benedito, Joel Luís da Silva Barbosa e Ekaterina Konopleva; Métodos de Pesquisa em Execução Musical, com os doutores José Maurício Valle Brandão, Suzana Kato e o professor convidado André Sinico da Cunha; e segui com as disciplinas Pesquisa Orientada e Oficina de Prática Técnico-Interpretativa, sob orientação de meu orientador.

Neste semestre, houve uma alteração na carga horária do curso, passando a ser 80% de aulas presenciais e 20% online, enquanto antes era 60% presenciais e 40% online. Além disso, foi solicitada a presença dos alunos em três módulos presenciais nos meses de março, abril e maio, intercalados com aulas online.

PPGPROM0010: Fundamentos em educação musical I, começou de forma remota com o professor Celso Benedito nos preparando para apresentar no primeiro módulo do semestre, um trabalho sobre as contribuições de autores e seus embasamentos teóricos que estão contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa. Essa abordagem foi muito enriquecedora, pois nos permitiu analisar com mais profundidade as obras dos autores e suas citações, que têm fundamentado minha pesquisa.

No segundo módulo, as aulas foram ministradas pelo professor Joel Barbosa. Destaco a exposição de um artigo fruto de uma de suas pesquisas, onde o docente apresenta as imagens mentais dos parâmetros sonoros para aumentar a compreensão e execução, contribuindo para a capacidade de manipulação e favorecendo a execução de um texto musical. Essa reflexão ajudou-me a pensar sobre as linguagens idiomáticas que vivenciamos na música brasileira.

Por fim, no último módulo desta disciplina, ministrada pela professora Ekaterina Konopleva, foram realizadas aulas remotas e presenciais com um nível de competência e organização que merece ser destacado. Em suas aulas, apresentou um modelo de plano de curso, a interdisciplinaridade, a auto-organização, o uso da inteligência artificial na escrita acadêmica e outros tópicos inerentes à assimilação de conhecimento e prática na área da fundamentação musical.

PPGPROM0012: Métodos de pesquisa em execução musical. Esta disciplina foi conduzida pela professora Suzana Kato, que contribuiu com gratificantes análises sobre critérios de avaliação realizados em diferentes lugares e formas avaliativas. A abertura desta disciplina foi abrilhantada pelo professor José Maurício, trazendo um leque de recomendações sobre o curso, planejamento, gestão de tempo, clareza sobre os programas acadêmicos, a importância da escrita e a paixão que o pesquisador deve ter no desenvolvimento do seu memorial, artigo e produto.

A professora Suzana, em suas aulas presenciais, incentivou os alunos a criarem rubricas personalizadas, adaptadas à realidade de cada um, e promoveu análises comparativas de peças musicais, além de ferramentas de avaliação. Ela também abordou competências associadas à comunicação emocional, que contribuem para a performance musical. Em um terceiro momento, convidou o professor André Sinico, que discutiu temas relacionados à ansiedade musical.

Essa disciplina me proporcionou a assimilação de conhecimentos avaliativos, os quais pretendo utilizar para minha autoavaliação, com base nos critérios apresentados. Além disso, aplicarei esse conhecimento em minhas produções e incentivarei, de forma equilibrada, a mesma prática de autoavaliação nos alunos ao longo de seu processo de estudos musicais.

MUSD60/20151: Pesquisa orientada. A instigação deste trabalho se caracteriza como bibliográfica e quantitativa, ocorrendo durante todo o curso de mestrado sob a supervisão do orientador Joatan Nascimento. Nestes encontros, eram sugeridos ajustes no artigo e reflexões sobre a aplicação da improvisação na estética da música brasileira, visando levantar uma linha histórica evolutiva dos elementos jazzísticos para direcionar o avanço da pesquisa e culminar na produção do artigo final.

PPGPROM 00031: Oficina de prática técnico-interpretativa. O desenvolvimento desta disciplina ocorreu ao longo de todo o curso, onde inseri minhas atividades profissionais como requisito avaliativo sob a supervisão do meu orientador, Dr. Joatan Nascimento. Como vivo na Argentina, desempenhei a maior parte das minhas atividades em Buenos Aires, sendo estas registradas e divididas em três frentes de atuação.

A primeira parte está relacionada aos concertos de música brasileira, onde desenvolvo um repertório de músicas instrumentais conhecidas pelo público, além de composições do meu disco “Peregrino” e outras do disco “QI Instrumental”. Neste projeto, trabalho com músicos da cidade de Buenos Aires, variando entre formações de quarteto e sexteto, com concertos realizados em

locais como o “*Prez Music Club*” e outros clubes de jazz da cidade. Além disso, incluo neste parágrafo os concertos realizados em formato de duo de saxofone e piano (Joab Augusto e Tito Pereira), referentes às atividades dos alunos desenvolvidas no Museu de Arte da Bahia.

Como segunda abordagem prática, venho participando de atividades abertas, sendo convidado a realizar alguns trabalhos na cidade, como os concertos com a *Big Band Saxopatas*, um grupo com mais de trinta anos de atuação, cujos naipes são formados por saxofones. Além disso, participo de apresentações com quartetos de jazz em alguns espaços culturais da cidade.

Em suma, tenho realizado atividades musicais alinhadas ao ambiente em que estou inserido, com ênfase nos concertos de jazz brasileiro. Além disso, utilizo meu curso online de saxofone para atender alunos interessados em aprofundar seus estudos e desenvolver suas habilidades musicais.

3. ARTIGO

3.1 A IMPROVISAÇÃO NO ENSINO DO SAXOFONE: A INTER-RELAÇÃO ENTRE PRÁTICAS, CONCEITOS E PROCESSOS DIDÁTICOS NO JAZZ E NA MÚSICA BRASILEIRA

The improvisation in saxophone teaching: the interrelation between practices, concepts, and didactic processes in jazz and brazilian music

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal investigar os caminhos da improvisação musical, direcionados pela relação entre o jazz e a música brasileira, de modo a criar metodologias que atendam músicos que estão iniciando na prática da improvisação. Busca-se criar uma linha metodológica que contemple as raízes culturais nacionais e atenda os estudantes de saxofone, podendo se estender a outros instrumentos. A proposta consiste em desenvolver o exercício do pensamento criativo por meio dos elementos musicais. O projeto que fundamenta este trabalho surgiu da constatação da escassez de materiais didáticos voltados para o estudo da improvisação que contemple a realidade brasileira. Para isso, foi realizada uma investigação bibliográfica com abordagem qualitativa de caráter descritivo, analisando as sistematizações ocorridas no jazz e seu impacto sobre a música popular brasileira. Com base nesse encontro, foram investigados elementos musicais que puderam contribuir para a elaboração de um material didático de improvisação que represente nossa brasiliade, atendendo educandos de forma gradual nessa área. A pesquisa alcançou resultados significativos ao demonstrar que a integração gradual entre jazz e música brasileira facilita o aprendizado da improvisação, amplia as possibilidades pedagógicas e contribui para a valorização das raízes culturais no ensino musical. Entre os resultados, revelou como elementos específicos de ambos os estilos podem ser combinados para criar uma abordagem híbrida de improvisação, consolidando práticas metodológicas que promovem a criatividade e a brasiliade. Esses resultados apontam para novas perspectivas no ensino da improvisação, especialmente no contexto brasileiro, e abrem caminhos para futuras investigações.

Palavras-chave: Música – Improvisação. Jazz. Música Brasileira. Saxofone.

ABSTRACT

This study aims primarily to investigate the pathways of musical improvisation, guided by the relationship between jazz and Brazilian music, in order to create methodologies that support musicians beginning their improvisation practice. It seeks to develop a methodological approach

that embraces national cultural roots and serves saxophone students, with potential extension to other instruments. The proposal involves fostering creative thinking through musical elements. This project was motivated by the observation of a lack of teaching materials focused on improvisation that reflect the Brazilian reality. To address this, a bibliographic investigation with a qualitative and descriptive approach was conducted, analyzing the systematizations within jazz and their impact on Brazilian popular music. Based on this convergence, musical elements that could contribute to the development of improvisation teaching materials representing Brazilian identity were investigated, aiming to support learners gradually in this area. The research achieved significant results by demonstrating that the gradual integration of jazz and Brazilian music facilitates improvisation learning, expands pedagogical possibilities, and contributes to the appreciation of cultural roots in music education. Among the findings, it revealed how specific elements from both styles can be combined to create a hybrid improvisation approach, consolidating methodological practices that promote creativity and Brazilian identity. These results point to new perspectives in improvisation teaching, especially within the Brazilian context, and open avenues for future research.

Keywords: Music - Improvisation. Jazz. Brazilian Music. Saxophone.

INTRODUÇÃO

O conceito de improvisação na música pode ser definido como "a criação de música durante a performance" (Nettl; Russell, 1998, p.11). Embora não seja uma prática obrigatória, desempenha um papel significativo em momentos específicos da execução de repertórios populares. O jazz norte-americano, de fato, consolidou a improvisação como um de seus alicerces principais e ao longo do século XX, desenvolveu metodologias e práticas pedagógicas específicas para seu ensino. Estes fatores ajudaram a popularizar a improvisação e a integrá-la em diferentes tradições culturais ao redor do mundo. Carlos Almada em seu livro “A estrutura do choro” informa:

É inegável que a improvisação é a característica mais marcante do jazz, e é também incontestável o fato de que ela tenha se universalizado. Para confirmar isso basta ouvir alguns exemplos de música exclusivamente instrumental. A improvisação deixou de ser um aspecto típico do jazz para se tornar uma obrigação formal generalizada (Almada, 2006 p.3).

A citação destaca a improvisação como um elemento central no jazz, evidenciando sua expansão para outros contextos, onde passou a ser estudada e adaptada a diferentes formas de música instrumental em variados cenários culturais. Nesse sentido, as sistematizações voltadas

para o estudo da improvisação, ao longo de várias décadas, vêm incentivando a diversos músicos brasileiros que atuam na música instrumental¹⁹ a desenvolverem essa habilidade. Nesse contexto, em meados da década de 1960, muitos desses músicos passaram a estudar jazz devido à sua teorização para o ensino da improvisação. Exemplo disso pode ser observado no artigo dos autores Lima; Santos (2023), que informam:

A transição da década de 1960 para 1970 foi um período com acontecimentos determinantes para um outro marco histórico do ensino de música popular que foi o ano de 1973. Mesmo com a criação da ELM em 1952 e o seu funcionamento até 1983, o ensino de música popular nos anos 1950 e 1960 era escasso, fazendo com que músicos buscassem formação fora do país, como foram os casos de muitos que partiram para a *Berklee College of Music* (Boston-EUA), para citar alguns: Wilson Cúria, Nelson Ayres e Victor Assis Brasil. (Lima; Santos ,2023, p.3)

O Professor Carvalho (2018) afirma que:

Sem dúvida o jazz atraia não só pela existência de material de ensino, mas, principalmente, pelo fascínio exercido por sua sonoridade sofisticada e moderna. Assim, nas décadas de 1970 a 1980, a meca dos músicos populares no Brasil e no mundo era Boston, onde se localizava a *Berklee College of Music* e o *New England Conservatory* – possibilidade usufruída por muito poucos, devido a seu alto custo (Carvalho, 2018, p.38).

A ida de músicos brasileiros para estudar fora reflete a busca por um conhecimento mais aprofundado e uma formação no jazz que, na época, era limitada no Brasil. Esse movimento, que se intensificou a partir da década de 1970, continua a ser uma escolha para alguns músicos, porém na atualidade houve um avanço significativo na realidade brasileira. A improvisação na música popular brasileira se desenvolveu acompanhada pela influência do jazz desde a sua chegada ao país²⁰. No entanto, o jazz gerou opiniões divergentes em relação a essa interação. Alguns defendiam

¹⁹ O termo música instrumental, no contexto do jazz tocado no Brasil, refere-se à expressão musical que combina características do jazz, como a improvisação e a sofisticação harmônica, com elementos rítmicos e melódicos típicos da música brasileira. Gêneros como o samba-jazz, surgido nos anos 1960, representam essa fusão ao misturar o swing e a improvisação do jazz norte-americano com ritmos como o samba e a bossa nova. Artistas brasileiros têm explorado essa vertente para criar uma linguagem única, onde o virtuosismo instrumental e a brasiliade se destacam. Músicos como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Moacir Santos exemplificam essa prática, ampliando os horizontes da música instrumental ao incorporarem improvisações que dialogam com as tradições locais e internacionais.

²⁰ Cultura Nova Fase (CNF). O jazz chegou ao Brasil principalmente nas décadas de 1920 e 1930, por meio de gravações e apresentações de músicos estrangeiros, além de influências vindas do cinema e de discos importados. Essa música se difundiu inicialmente nos círculos urbanos, especialmente no Rio de Janeiro, devido à modernização cultural

um discurso nacionalista²¹, impondo barreiras à sua recepção, enquanto outros reverberavam propostas favoráveis à influência do gênero na estética da música popular, conforme menciona Renan Ruiz (2022) em seu artigo:

A interação do jazz com a música brasileira foi extremamente conturbada e contraditória, além de bastante parcial e potencialmente inacabada. Propostas e relatos a favor da modernização da música popular brasileira via jazz também fizeram eco e corroboraram com o olhar “positivo” da aproximação do jazz com os ritmos e sons reconhecidamente brasileiros (Ruiz, 2022, p. 52).

Independente dos pontos contraditórios, a música popular brasileira manteve sua originalidade ao integrar a contribuição do jazz, com um conjunto de elementos musicais simbólicos da cultura brasileira. Isso se concretizou principalmente com o surgimento da Bossa Nova²² nos anos 50, colaborando com nossa forma de compor e improvisar voltada para as nossas raízes culturais e promovendo a ascensão do polêmico termo conhecido como “jazz brasileiro”.

O etnomusicólogo Acácio Piedade busca mostrar a necessidade do afastamento da musicalidade norte americana. Para isso, o pesquisador menciona que a forma brasileira de articular as notas promove este distanciamento. Neste sentido, ele faz uso da teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira que desenvolveu este conceito a partir dos anos 60, para explicar uma “fricção de musicalidades” e expõe:

da época. Elementos do jazz, como a improvisação e as harmonias complexas, começaram a ser incorporados em gêneros brasileiros, como o samba e, mais tarde, a bossa nova, moldando o desenvolvimento da música nacional. O jazz trouxe novos ritmos, arranjos e improvisações para a música brasileira, enriquecendo ainda mais o nosso patrimônio musical.

²¹ O movimento nacionalista na música brasileira, especialmente entre as décadas de 1920 e 1940, era liderado por compositores e intelectuais que buscavam afirmar uma identidade cultural brasileira autêntica, valorizando elementos considerados genuinamente nacionais. Esses nacionalistas muitas vezes viam a influência do jazz, assim como de outros estilos estrangeiros, como uma ameaça à preservação da essência musical brasileira. Entre os nacionalistas mais destacados que resistiam à influência do jazz se encontravam: Mário de Andrade, escritor, musicólogo e um dos principais defensores da música nacional que acreditava na valorização de elementos folclóricos e tradicionais brasileiros; Luciano Gallet, compositor e musicólogo que apoiava o resgate das tradições musicais brasileiras; Camargo Guarnieri, compositor ligado ao nacionalismo musical que defendia uma música que expressasse as características do Brasil e rejeitava influências externas.

²² Feitosa, Chico; Ferreira, Durval; Giovane, Marcio; **Bossa Nova:** história, som e imagem, Ed Spala, Rio de Janeiro, 1995.

As primeiras manifestações do que viria a ser conhecido como Bossa Nova ocorreram na década de 50, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Ali, compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes do jazz americano e da música erudita, tiveram participação efetiva no surgimento do gênero, que conseguiu unir a alegria do ritmo brasileiro às sofisticadas harmonias do jazz americano.

A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brecar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo (Piedade, 2005, p. 200)

Piedade, acrescenta que: “esta afecção congênita do jazz brasileiro pode bem ser tributária de aspectos muito mais gerais da identidade: a forma como os brasileiros se pensam enquanto brasileiros e pensam o Brasil” (Piedade, 2003, p.201).

Portanto, não quero me ater ao estudo desta expressão, “jazz brasileiro”, conforme informado por Ruiz. Esta investigação abrange muitas possibilidades históricas, sociológicas e musicais a serem trabalhadas na academia. A intenção aqui é apresentar um panorama sobre uma abordagem a respeito da prática da improvisação, analisando os processos de inter-relação cultural e técnica do jazz com a música brasileira, visando apontar trajetos que contribuam para o ensino da improvisação, amparados nesta conexão, como informa Figueiredo (2027) em seu livro:

O Jazz sempre foi uma das mais fortes influências culturais americanas no mundo todo. Todavia, apesar de influenciar, o jazz também absorve elementos de todas as culturas com o qual tem contato. No caso da música brasileira essa influência acabou sendo uma via de mão dupla pois tanto a jazz influenciou a música brasileira como a música brasileira pode ser considerada um capítulo do próprio jazz. (Figueiredo, 2017, p.141)

A citação evidencia a rica troca cultural entre o jazz e a música brasileira, destacando como ambos os estilos se influenciam mutuamente ao longo do tempo. Essa interação ressalta não apenas a capacidade de adaptação do jazz, mas também o papel singular da música brasileira em sua história. Em uma análise pessoal percebeu-se que a improvisação explora uma forma criativa e genuína de expressão, permitindo ao músico reagir espontaneamente ao momento musical enquanto desenvolve novas ideias melódicas e harmônicas. Além disso, a dimensão emocional da performance conduz o improvisador a transmitir seus sentimentos e estados de espírito, frequentemente ultrapassando o conhecimento técnico previamente adquirido.

Assim pode-se observar que este conceito de improvisar, envolve uma série de capacidades criativas, nas quais o músico utiliza seus conhecimentos adquiridos, apoiado em suas referências

externas e internas²³. Para que a improvisação se torne uma prática efetiva, ela pode ser adicionada desde o início do processo de educação musical. Trabalhando seus fundamentos de maneira gradual, os alunos podem se familiarizar com essa prática após ter passado pela etapa período de alfabetização musical²⁴.

Partindo deste esclarecimento, este trabalho apresenta o seguinte problema: quais são os processos musicais derivados do jazz que podem se integrar às características da música brasileira, fundamentando de forma didática, uma abordagem gradual para o ensino da improvisação?

Com base nesse questionamento, este trabalho propõe a hipótese de que as construções teóricas dos aspectos do jazz, aplicadas de forma gradual, podem auxiliar músicos que estão iniciando na prática da improvisação a desenvolverem sua criatividade melódica de maneira espontânea. Além disso, tais abordagens contribuem para o fomento de literatura específica sobre improvisação, valorizando as práticas nacionais no contexto musical brasileiro.

Nesta perspectiva, o objetivo geral desta pesquisa consiste em investigar os caminhos da improvisação musical, direcionados pela relação entre o jazz e a música brasileira, de modo a criar metodologias que atendam músicos que estão iniciando na prática da improvisação. Os objetivos específicos são:

- a) Explorar as formulações melódicas e harmônicas no contexto do jazz e da música brasileira, identificando elementos que possam ser aplicados ao ensino da improvisação;
- b) Desenvolver diretrizes para conteúdos didáticos que combinem teoria e prática, atendendo músicos interessados em iniciar ou aprofundar sua prática improvisativa.

A justificativa desta pesquisa reside na importância de explorar a integração do jazz com a música popular brasileira, evidenciando uma rica expressão cultural, especialmente no estudo da improvisação. O jazz, com sua trajetória de evolução e sistematização pedagógica, oferece uma linguagem harmônica sofisticada e inovadora, enquanto a música brasileira amplia as

²³ Referências internas, a carga de formação educacional, cultural, social, religiosa e familiar que acompanha a pessoa. Referências externas, a carga de conhecimento musicais, aspectos técnicos do instrumento e influências musicais assimiladas para viabilizar o discurso da improvisação.

²⁴ A etapa de alfabetização musical refere-se ao conjunto inicial de conhecimentos que compõem a formação do aluno, abrangendo os fundamentos da teoria básica, como a notação musical e as escalas iniciais, a leitura musical, o domínio ergonômico do instrumento, incluindo postura, posicionamento e digitação, a emissão sonora adequada e o desenvolvimento da percepção musical. Tais elementos configuram a base técnica indispensável para o início do processo formativo, proporcionando o alicerce necessário para a progressão às etapas subsequentes do aprendizado musical.

possibilidades sonoras, refletindo a pluralidade cultural do país. Essa interação cria um terreno fértil, proporcionando elementos sonoros que podem enriquecer o ensino da improvisação. Além disso, esta pesquisa visa preencher o vácuo existente no aprendizado da improvisação no contexto sociocultural brasileiro, contribuindo para o avanço do conhecimento e do desenvolvimento pedagógico nessa área.

REVISÃO DE LITERATURA

O estudo da improvisação abrange múltiplas abordagens metodológicas e influências empíricas voltadas à capacitação do improvisador. No entanto, ao considerar o ensino da improvisação para iniciantes nesta área sob uma perspectiva brasileira, observa-se uma carência significativa de materiais que atendam a esse público. Tradicionalmente, parte-se do pressuposto de que o aluno deve alcançar um nível técnico e teórico avançado antes de ser introduzido à improvisação. Tal visão reflete-se em métodos de ensino que priorizam a assimilação de conceitos teóricos para, somente depois, o aluno vivenciar essa prática.

No livro “Arte de improvisação para todos os instrumentos”, do músico Nelson Faria, logo na introdução temos a seguinte informação:

Na primeira parte, trabalhamos a improvisação por centro tonais, que consiste basicamente em tocar a escala do tom do momento (centro tonal) sobre os seus acordes diatônicos. Esta é a primeira etapa de improvisação, e exige como pré-requisito que o estudante saiba executar as escalas maiores e as três formas da escala menor (natural, harmônica e melódica) no seu instrumento (Faria, 1991, p. 05).

Para o ensino da improvisação, o autor propõe uma abordagem gradual, mas ainda informa a necessidade de um conhecimento prévio substancial para depois estudar a improvisação. Esta ideia, não é somente exposta no cenário brasileiro, e sim em vários contextos de ensinos que influenciam a nossa realidade como professor e estudante.

Por exemplo, o saxofonista americano Jerry Bergonzi, em seu método primeiro volume *Melodic Structures* (Bergonzi, 1994), apresenta um sistema de estudo em que as lições são organizadas por um conjunto de sequência numéricas sobre os graus das escalas, fornecendo ao aluno uma forma de estudo intervalar para tocar e compreender as mudanças, semelhanças e

relações entre os diferentes acordes. Desta forma, fica claro que o aluno já deve ter um determinado conhecimento para estudar este material.

No contexto brasileiro, e com base em observações pessoais fundamentadas na prática, tradicionalmente, o ensino inicial de instrumentos de sopro costuma priorizar aspectos como ergonomia, sonoridade e leitura musical, enquanto a teoria harmônica é frequentemente deixada em segundo plano. Nesse cenário, torna-se evidente a necessidade de metodologias que apresentem conteúdos de forma progressiva e gradual, permitindo que os alunos compreendam o processo de improvisação de maneira integrada desde o início e adaptada à realidade brasileira. Por esta razão, se encontram alguns métodos escritos por professores que extraem os conteúdos embasados em sua vida como músico e experiências pessoais na área de ensino.

Como ilustração, destaca-se Richard Ferrarini, que traz a seguinte informação sobre a sua obra:

Este material é resultado de quase 30 anos de experiência em música, e pelo menos há 20 anos tem sido concebido e constantemente aperfeiçoado. Ele foi pensado para fornecer informação e propor práticas para o período de mais ou menos 1 ano, para um estudante que tenha conhecimentos básicos de Teoria Musical, pelo menos 3 anos de experiência em música e uma iniciação em improvisação. Porém, a quantidade de material entregue aqui é muito grande, e se você não dispõe de dedicação diária ao estudo da música ou não atende ao perfil indicado poderá levar vários anos para absorver o conteúdo deste livro. Ou seja, você tem material para estudar muitos anos (Ferrarini, 2018, p.3).

Nesta citação, o professor sugere o perfil ideal de quem pode utilizar o seu material, apontando que seria importante o aluno já possuir um conhecimento básico construído, com pelo menos 3 anos de experiência para ingressar no processo de iniciação à improvisação. A proposta do autor parece indicar um direcionamento para que a improvisação seja abordada em níveis posteriores, após uma base de conhecimento musical consolidada.

No Método de saxofone, Cesar Albino apresenta uma abordagem de forma prática e sucessiva com estudos para a formação básica do aluno, com uma proposta de ensino mais atrativo. Segundo Sérgio Nader, em comentário sobre a obra, destaca:

Este material vem para preencher uma lacuna no sistema de ensino do instrumento no Brasil. Rompendo com as formas obsoletas que se encontram no mercado, utilizando tanto notação musical tradicional, como diagramas e recursos visuais

proporcionando um aprendizado mais rápido e agradável àqueles que se dispõe a tocar este maravilhoso instrumento”²⁵ (Nader *apud* Albino, 2003, p.124).

No entanto, mesmo sendo um método que apresenta o seu valor para o público iniciante , segue a sistematização nesta área de ensino, apresentando conteúdos associados à improvisação em etapas posteriores, assim como o livro “Caminhos da Improvisação”²⁶ (Ademir Júnior, 2018), que inicia com uma ampla abordagem e aplicações em mais de 20 escalas ocidentais e orientais, seguindo com estudos dos arpejos, intervalos, harmonia pratica, expressões, articulações, polirritmia e outros estudos pertinentes a improvisação.

O método, “Escalas para improvisação ” (Alves,1997) possui uma proposta didática, técnica e criteriosa de estudo que contempla o domínio das escalas desde a mais simples às mais complexas, e neste sentido, nivela a sua proposta de atender os estudiosos improvisadores e os músicos profissionais para garantir os requintes das aplicações harmônicas.

“Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior” (Côrtes,2019)²⁷, cita uma proposta de ensino que foi trabalhada em suas aulas como professor universitário.²⁸ O pesquisador elaborou o programa de um curso voltado para a prática da improvisação idiomática em gêneros urbanos selecionados como o choro, frevo, samba e baião. Foi testado e aplicado em dois semestres (primeiro semestre do ano de 2014 ao primeiro semestre do ano de 2015 com aos alunos da graduação em Música Popular da UNICAMP. Sua pesquisa²⁹, demonstrou ser um eficiente modelo para disciplina de improvisação, por sugerir um caminho didático, que resultou em disciplina voluntária sobre o estudo da improvisação idiomática

²⁵ O comentário na capa de fundo do método feito por Sérgio Nader, não encontrei informações bibliográficas sobre o comentarista. Albino, leciona improvisação, instrumento e prática de conjunto nos cursos de bacharelado em música popular da Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG). Autor dos métodos de saxofone (2003) e flauta transversal (2005) pela editora Gondine.

²⁶ Ademir Junior. **Caminhos da Improvisação**. 2. ed. Brasília: Editora ABECER, 2018.

Clarineta e saxofonista, arranjador e compositor, autor do livro, em uma produção independente.

²⁷ Almir Cortes, é músico de cordas dedilhadas (bandolim, violão, guitarra e viola caipira). Natural de Santo Antônio de Jesus, no Recôncavo Baiano, é Graduado em violão pela UFBA, Mestre e Doutor pela UNICAMP.

²⁸, Almir Cortes. Venho trabalhando com tal abordagem desde o segundo semestre de 2016, quando me tornei professor efetivo do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e fiquei responsável pela disciplina “Análise da Música Popular”.

²⁹ Almir Cortes. A pesquisa foi finalizada no ano de 2012, e para a publicação pela Música Popular na Revista em 2019 foi realizada uma alteração no título como menciona o autor: o levantamento foi realizado durante a pesquisa de doutorado e alguns elementos musicais serão apresentados neste artigo. O levantamento completo pode ser conferido principalmente nos capítulos III, IV e V da tese de doutorado “Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a ‘música instrumental brasileira’” (Côrtes, 2012).

em uma graduação superior. Desta forma, ele contribuiu positivamente para as novas perspectivas e abordagens de investigação em performance na área da música popular.

Por fim, destaca-se o método de estudo de escala “*Technique of the Saxophone vol. I*” de Joseph Viola. O professor descreve no prefácio do seu livro que:

[...] o seu objetivo é que o aluno domine os problemas de entonação, dando-lhe uma compreensão completa da tonalidade, compreendo a relação específica da nota que está tocando com as outras notas que estão ao seu redor, esta compreensão proporcionara a capacidade de executar qualquer escala maior começando em qualquer grau, dessa forma, o músico aluno estará mais consciente, construindo uma base sólida para a criatividade e a improvisação, beneficiando a sua performance e expressando as suas ideias musicais com confiança (Viola, 1982, p.8 tradução nossa).³⁰

Antes de abordar diretamente a improvisação, Viola (1982), destaca a importância de fundamentos teóricos como escalas, graus e tonalidade. Esses conceitos são essenciais para a prática musical, pois ajudam o aluno a entender como as notas se inter-relacionam, promovendo espontaneidade e criatividade na execução.

A abordagem mencionada pelo autor contribui para esta pesquisa ao enfatizar a relação das notas com o contexto em que estão inseridas. Isso permite explorar aspectos metodológicos que integrem a construção de um vocabulário musical popular aos fundamentos harmônicos. Após uma introdução gradual à teoria musical, esses estudos podem avançar progressivamente, respeitando o ritmo de aprendizado necessário para a improvisação

Grande parte dos métodos de improvisação segue um processo sequencial, partindo de conceitos harmônicos e técnicos mais avançados. Embora esses materiais sejam valiosos para músicos que desejam aprimorar suas habilidades, observa-se a necessidade de desenvolver abordagens pedagógicas que considerem os fundamentos harmônicos voltados para iniciantes na prática da improvisação em saxofone e outros instrumentos de sopro.

A música brasileira e o jazz, com suas riquezas rítmicas e harmônicas, oferecem um terreno fértil para a criação de metodologias didáticas acessíveis e integradas. Essa combinação

³⁰ It is our aim here the musician in mastering intonation problems by giving him a thorough understanding of tonality. The player-student will understand the specific relation of the note he is playing to the notes around it - will be able to perform any major scale beginning on any degree of the scale - will be conscious of scale degrees while practicing.

proporciona um caminho promissor para o aprendizado da improvisação, respeitando as necessidades e os contextos culturais dos alunos.

Esta pesquisa busca atender tanto músicos experientes que desejam desbloquear sua criatividade no ato de improvisar quanto iniciantes na prática da improvisação. Para isso, são propostas alternativas que integram teoria e prática de forma gradual e progressiva.

METODOLOGIA

Os procedimentos desta pesquisa são de natureza bibliográfica, utilizando dados extraídos de métodos, livros, artigos e outros materiais já publicados como fontes de informação. Esse método se adequa de forma mais precisa ao problema investigado. Quanto à abordagem, será qualitativa, dada a necessidade de uma compreensão subjetiva dos materiais a serem analisados.

Segundo Gil (2008), os procedimentos bibliográficos envolvem a revisão e análise de fontes existentes sobre um tema, com o objetivo de fundamentar a pesquisa. Já a abordagem qualitativa é uma metodologia que busca compreender fenômenos de forma profunda e detalhada, focando nas experiências, significados e contextos.

ETAPAS DA PESQUISA

Esta pesquisa foi realizada nas seguintes etapas:

- 1^a Análise das fontes de dados que contemplam os nomes das formas de improvisação usuais no Brasil, com o intuito de definir as nomenclaturas que serão abordadas neste artigo para uma melhor compreensão didática;
- 2^a Esclarecimento da importância dos elementos estudados, em processos separados, favorecendo um resultado satisfatório para o estudo da improvisação;
- 3^a Descrição textual dos modelos de improvisação com as nomenclaturas selecionadas;
- 4^a Análise dos elementos sonoros advindo da canção popular que possam contribuir com a prática da improvisação;
- 5^a Arrematar toda a confecção da pesquisa e apresentar um material didático voltado para improvisação com base nos resultados investigados.

SELEÇÃO DAS NOMENCLATURAS DE TIPOS DE IMPROVISAÇÃO

Para nomear as formas de improvisação com vistas a este trabalho, destacam-se recordações de uma exemplificação feita pelo professor de saxofone Mauro Senise³¹ no XVII Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, em janeiro de 1995.

O educador exemplificou uma maneira de improvisar quando estamos inseguros, usando a seguinte analogia: ao entrar em uma piscina sem saber nadar, permanecemos na parte rasa; contudo, se nos aventurarmos na parte funda, seguramos nas bordas para nos apoiar. Dessa forma, conseguimos nos movimentar nesse ambiente mesmo sem tocar o fundo da piscina. À medida que aprendemos a nadar, ganhamos confiança e começamos a nos deslocar pela parte rasa sem precisar tanto das bordas, embora elas ainda sejam importantes para nossa segurança e locomoção de um lado para o outro. Quando nos sentimos mais confiantes, passamos a explorar outras modalidades de natação, aprimorando nossas habilidades e desempenho. Assim é o processo da improvisação.

Esta ilustração feita pelo professor no período da adolescência sempre permaneceu fresca na memória. Com o decorrer do tempo, foi possível compreender que o estudo da improvisação deve ser praticado de forma evolutiva, porém sempre voltando aos conhecimentos anteriores. Nesse sentido, pode-se estudar de forma separada para uma melhor compreensão dos conteúdos, porém sempre visando a unidade sonora do resultado.

Reforçando este exemplo, o autor Carlos Almada, que em seu método “A Estrutura do Choro”, declara:

A variação (ou improvisação, ou ainda composição a composição “instantânea”) em uma parte do choro. É o momento de combinar num todo indissociável o universo dos elementos estudados, de modo que o pensamento criativo possa fluir naturalmente, devidamente apoiado pelos conhecimentos necessários para tal. É evidente que a prática em separado dos fundamentos é bastante útil (ou mesmo imprescindível) como exercício habitual para se alcançar cada vez melhores resultados, e não deve, portanto, ser abandonada. Ela deve ser considerada como a série de exercícios musculares que são obrigatórios antes da prática de algum esporte (Almada, 2006, p. 49).

³¹Mauro Alceu Amoroso Lima Senise, saxofonista, flautista, arranjador e professor de música brasileira, nascido em 1950, Rio de Janeiro, fundou o grupo Cama de Gato em 1985 junto com Pascual Meirelles, tocou e gravou com grandes nomes como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Wagner Tiso, Luís Eça, Grupo Um, possui uma ampla discografia no decorrer de sua carreira musical. Fonte: *Wikipédia*

Com base no texto supracitado, fica sugestivo a separação dos fundamentos da prática improvisativa, e junto a eles, a separação dos elementos construtivos do saber musical para uma melhor organização metodológica. Sendo assim é válida a ideia de revisitar os conhecimentos com um entendimento de uma formação continuada, valorizando todas as fases anteriores. Dito isto, o improvisador terá em mente que as abordagens estudadas sempre estarão presentes em seu discurso musical e dificilmente ele utilizará uma separada da outra. No entanto, para fins didáticos, será útil analisar separadamente os tipos de improvisação para que se investigue os elementos que cada uma apresenta, com o intuito de desenvolver uma trajetória que se defina em material didático quanto ao emprego das técnicas e procedimentos de elaboração criativa.

O escritor Barry Kernfeld formula a improvisação em três categoria e informa:

A improvisação parafraseada é a variação ornamental de um tema ou de alguma parte dele. A improvisação formulada é a construção de um novo material a partir de um variado corpo de fragmentos de ideias. E a improvisação motiva é a construção de um novo material a partir do desenvolvimento de um único fragmento de ideia. Os dois últimos tipos podem ser desenvolvidos tanto em resposta a um tema quanto de forma independente do tema³² (Kernfeld, 2001, s.p tradução nossa)

As definições do autor apresentam três maneiras que podem ser utilizadas alternadamente em uma improvisação, ao mesmo tempo que nomeiam as abordagens tocadas instantaneamente, facilitando a classificação. Nesse sentido, a utilização de elementos musicais em um discurso criativo gera uma divisão que pode ser estudada separadamente e aplicada dentro dos diferentes gêneros musicais.

Outro conceito relevante para a nomenclatura dos tipos de improvisação na música popular origina-se a pesquisa da George Russell³³, que emergiu de suas investigações sobre os fundamentos

³²Kernfeld, Barry. *Improvisation (jazz)*. In: *The new grove dictionary of music and musicians*, 2^a ed., Londres: Macmillan, 2001.

Paraphrase improvisation is the ornamental variation of a theme or part of it. Formulaic improvisation is the construction of new material from a diverse body of idea fragments. Motivic improvisation is the construction of new material based on the development of a single idea fragment. The latter two types can be developed either in response to a theme or independently of it (Kernfeld, 2001).

³³George Russel (1923 – 2009), ajudou a definir os contornos do Jazz dos anos 50 aos nossos dias e de certa forma ele foi um revolucionário como Miles Davis na forma como antecipou formas e cavalegou géneros. Começou por tocar bateria na banda de Benny Carter ainda nos anos 40, e depois migrou para o piano. Em 1953, publicou Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization foi um passo fundamental para o surgimento do Jazz modal de Miles Davis e John Coltrane. Fonte: jazzlogical

harmônicos. Russell (2001) buscou compreender as características harmônicas do jazz em resposta a uma pergunta de Miles Davis³⁴, resultando na pesquisa conhecida como “Conceito Lídio Cromático” (CLC). Este conceito baseia-se na sobreposição de quintas justas, fundamentando-se na série harmônica, e promove um magnetismo gravitacional que organiza os intervalos de forma sucessiva (Davis *apud* Russel, s.d.).

Com essa compreensão, surge a ideia de um novo centro tonal³⁵, denominado Tônica Lídia (TL), que visa não excluir nenhuma nota, proporcionando uma sensação ampliada de unidade harmônica. Assim, a relação entre a escala lídia e seus acordes cria uma única unidade de direção vertical, esclarecendo a harmonia em suas expressões melódicas. Isso permite que o pensamento individual se manifeste para cada acorde, aplicável tanto de forma vertical quanto horizontal, mantendo a essência sonora.

A partir dessa investigação de George Russell, surge o uso dos termos “improvisação vertical e horizontal” na música popular, refletindo a abordagem proposta.

No entanto, este artigo não se aprofundará nesse assunto; o objetivo aqui é apenas explicar a origem dos termos indicados no parágrafo anterior. O conceito pode ser estudado em detalhes no livro “*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*” (Russel, 2001).

Baseando nas nomenclaturas apresentadas para os tipos de improvisação discorrido anteriormente, estabeleço uma comparação entre os termos, visando selecionar aqueles que serão abordados no desenvolvimento deste artigo da seguinte forma:

- a) Improvisação temática: refere-se à criação instantânea sustentada pelo apoio da melodia de um determinado tema. Equivalente a improvisação parafraseada por contemplarem o mesmo sentido;
- b) Improvisação vertical: consiste na criação melódica de forma instantânea sobre os acordes. Correspondente a improvisação realizada a partir de um novo material sonoro;
- c) Improvisação horizontal: Envolve a criação instantânea com um amplo conhecimento de caminhos harmônicos, relação escalas/acordes, variações e outros componentes. Se aproxima a

³⁴ “I want to learn all the changes”

Eu quero aprender todas as progressões harmônicas. (Davis *apud* Russel, s.d, tradução nossa)

³⁵ O centro tonal, é a nota ou acorde que funciona como ponto de repouso ou tônica em uma tonalidade, sendo fundamental para a estrutura harmônica. A música tonal gira em torno desse centro, com progressões harmônicas orientadas por ele, e a sensação de estabilidade é alcançada quando a música retorna à tônica.

improvisação motívica que constrói um novo material a partir do desenvolvimento de um único fragmento de ideias.

A diferença entre a improvisação motívica e horizontal ocorre da seguinte forma: a improvisação motívica e a improvisação horizontal possuem semelhanças, pois ambas envolvem a criação de frases melódicas espontâneas, com foco na expressão musical e no fluxo das ideias. A improvisação motívica se concentra no desenvolvimento e variação de pequenos elementos musicais, criando uma estrutura repetitiva e com variações ao longo da performance enquanto a horizontal segue uma linha melódica contínua e fluida, sem a repetição de fragmentos. A proximidade entre as duas está no fato de que ambas buscam uma construção coesa da improvisação, mas com diferentes abordagens: uma por meio de motivos repetidos e variáveis, e a outra por meio de uma linha melódica mais continua, sem a repetição de pequenos fragmentos, focando no fluxo e na continuidade das frases melódicas mais aberta e linear.

Outra forma de nomear a exposição do pensamento criativo abrangendo todos os elementos técnicos e musicais na performance é a improvisação linear. No entanto, também se assemelha a improvisação horizontal, que pode mesclar todos os elementos sonoros na construção do pensamento criativo. Assim, sendo baseada nas nomenclaturas originadas da teoria de Russell (2001), esta pesquisa contemplará as três nomenclaturas mencionadas anteriormente, pois trata-se do mesmo processo com nomeações diferentes.

Visando uma melhor compreensão referente ao desenvolvimento desta investigação, será utilizada termo “Processo”, no sentido de transmitir a conexão entre as etapas, e empregar os termos, temático, vertical e horizontal relacionado a improvisação para formular os diferentes escritos sobre os elementos encontrados nestes padrões. Além disso, é importante destacar dois conceitos que se entrelaçarão ao longo da pesquisa: a improvisação idiomática, improvisação não idiomática³⁶.

Derik Bailey em seu livro afirma:

Eu tenho usado os termos ‘idiomático’ e ‘não idiomático’ para descrever as duas principais formas de improvisação. Improvisação idiomática, amplamente usada, se preocupa na expressão de um idioma – como jazz ou barroco – e forma sua identidade e motivação a partir desse idioma. Improvisação não idiomática tem outras preocupações e é comumente encontrada na, assim chamada, improvisação

³⁶ Improvisação livre ou não idiomática, um seguimento que se desenvolveu nos Estados Unidos e Europa na década de 1960, como resultado de extrações do *Free jazz* e da música contemporânea, que propõe a não pertencer a nenhum gênero e estilo, uma desvinculação de qualquer coisa que seja preconcebida

‘livre’; ainda que muito estilizada, geralmente, não é ligada a uma identidade idiomática (Bailey, 1993, p. xi-xii).

A citação anterior distingue dois tipos de improvisação cruciais para entender as diversas abordagens que podem ser adotadas na improvisação musical. Essa dicotomia é essencial para compreender como a improvisação pode se adaptar a diferentes contextos, seja no jazz, onde a identidade idiomática é vital, ou em formas mais experimentais, que desafiam as limitações estilísticas.

PROCESSOS DA IMPROVISAÇÃO TEMÁTICA

O pianista Turi Collura em seu método informa que: “por ser baseada no tema constitui um tipo de improvisação temática. Neste caso, a improvisação se constrói a partir de elementos da melodia dada, os quais podem ser elaborados de várias maneiras” (Collura, 2008, p.25).

A definição apresentada pelo autor sobre esta abordagem de improvisação, informa as possibilidades melódicas que podem ser desenvolvidas sobre os pequenos fragmentos ofertado pelo tema da música. O autor continua informando que:

Na prática da improvisação temática é possível usar elementos como os ornamentos (appoggiatura, mordente, portamento etc.); estes representam a forma mais sutil de variação temática. Os ornamentos são mais considerados como elementos interpretativos, recursos auxiliares, do que ferramentas consistentes de improvisação (Collura, 2008, p.25).

A citação menciona o uso dos motivos melódicos e ressalta como é um recurso interpretativo na improvisação temática, destacando sua sutileza na variação melódica. Embora sejam frequentemente tratados como complementos à performance, o músico sugere que o verdadeiro impacto dos ornamentos está em sua capacidade de enriquecer a expressividade musical, sem necessariamente se tornarem a base principal para a improvisação

Nesse sentido, observou-se que é possível utilizar o emprego dos fragmentos melódicos ofertados pelo tema e associando gradativamente com pequenas sequências simultâneas de notas explorando intervalos de um tom ou um semitom. Assim sendo, o desenvolvimento temático juntamente com o conjunto de notas das escalas maiores ou cromática pode ampliar

progressivamente os conhecimentos melódicos para auxiliar no estudo da improvisação com uma abordagem temática. Entende-se que essa forma de improvisação ocorre com o uso de variações sobre o tema, baseando-se em uma célula rítmico-melódica e executando-a de diferentes maneiras.

Collura³⁷ (2008), continua alicerçando a improvisação temática e informa que uma das formas mais simples de a obter é através da variação, que pode ser mais ou menos elaborada. Outra abordagem consiste em utilizar uma célula rítmico-melódica, definida por um ritmo específico e algumas notas, e desenvolvê-la de maneira diferente.

Na prática improvisatória, os elementos melódicos podem ser usados dentro da forma cíclica do jazz. Como estabelecido quando se toca um *stand* de jazz, apresenta uma música que é chamada de tema popularmente entre os músicos, em seguida desenvolve a improvisação sobre o *chorus*³⁸ e finaliza retornando ao tema. Collura expõe:

A prática ocidental, reforçada pelo jazz, consolidou o hábito de executar um tema musical para, logo depois, improvisar sobre a sua estrutura harmônica (em inglês chama de chorus) para, finalmente, expor novamente o tema e terminar a música. A estrutura cíclica oferece a possibilidade de recomeçar Da Capo, permitindo ao músico improvisar quanto tempo desejar (Collura, 2008, p.25).

Nessa forma jazzística de se tocar, pode ser sugestivo iniciar o solo citando os fragmentos melódicos do tema com diferentes modificações que impulsionam o improvisador a criar instantaneamente ideias criativas.

Este tipo de pensamento é muito utilizado na estrutura do jazz modal, onde se faz o uso de um ciclo harmônico mais estático e induz o uso de vários fragmentos melódicos para o desenvolvimento do solo. Exemplo desse pensamento pode ser escutado e analisado no álbum *Kind of Blue* de Miles Davis, um marco em benefício do jazz modal que será explorado, mas a frente neste artigo. Tiné (2013) em seu artigo afirma que:

³⁷ "A forma mais simples de improvisação temática é a variação, como no caso do exemplo acima, seja essa ou menos elaborada. Outra possibilidade é a de pegar uma célula rítmico-melódica (o motivo, composto por ritmo definido e por algumas notas) e desenvolvê-la de forma diferente" (Collura, 2008, p. 26).

³⁸ *Chorus*, é uma expressão de comunicação musical que se refere ao espaço de tempo em que será realizado a improvisação. Pode ser organizada em seções de oito compassos ou mais, parte A ou B da música, repetindo o ciclo, seguindo igual a harmonia, padrão rítmico estruturado na composição.

A partir do uso dos modos na improvisação jazzística, Miles Davis passou a escrever temas que parecem propositadamente evitavam a relação D-T por um lado e, por outro, saturavam os acordes de extensões derivadas dos modos diatônicos, primeiramente puros e, posteriormente, híbridos (derivados de outras escalas). Um exemplo disso é o tema intitulado “*So What*”, que figura no álbum antológico *Kind of Blue* do mesmo autor. Gravado em 1958 para a Columbia Records, é um marco na história do jazz, pois as estruturas tonais do estilo *Be Bop* são abandonadas em favor de uma abordagem do *Modal Jazz* (Tiné, 2013, p.75)

Em *Kind of Blue*, os músicos improvisadores usaram os modos como base para a improvisação, ao mesmo tempo explorando melodia dos temas para enriquecer os solos. Isso permite aos músicos explorarem variações livres e criativas, dando mais expressividade à performance.

Como a improvisação está presente em quase todas as áreas musicais e sempre em processo de mudança e adaptação, é quase inevitável o uso desta prática em outros estilos musicais. Dereck Bailey expõe:

Embora esteja presente hoje em quase todas as áreas da música, há uma ausência quase total de informações a seu respeito. Talvez isso seja inevitável, até apropriado. A improvisação está em constante mudança e adaptação, nunca é fixa, sendo demasiado fugaz para análises e descrições precisas; essencialmente não acadêmica³⁹ (Bailey, 1980, p. ix, tradução nossa).

A citação destaca a natureza fluida da improvisação presente em diversas áreas, refletindo sua espontaneidade e constante evolução, o que desafia as abordagens acadêmicas ao tentar sintetizá-la em uma definição. Tal característica evidencia sua liberdade e adaptabilidade, permitindo a integração com outros estilos musicais. Neste sentido, podemos observar o uso da improvisação muito acentuada no choro, gênero brasileiro que recentemente foi reconhecido patrimônio cultural do Brasil⁴⁰.

³⁹ "While it is today present in almost every area of music, there is an almost total absence of information about it. Perhaps this is inevitable, even appropriate. Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academi (Bailey, 1980, pg ix).

⁴⁰ Instrumentistas em roda, melodia, ritmo e sorrisos. O Choro agora é Patrimônio Cultural do Brasil. Nesta quinta-feira (29/02), durante a 103^a reunião ordinária, os membros do Conselho Consultivo, órgão colegiado de decisão máxima do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), aprovaram o registro da manifestação cultural no Livro das Formas de Expressão.

No choro, a fragmentação do tema desempenha um importante papel, algumas vezes funcionando como um guia que orienta o improvisador. A ornamentação melódica é uma prática comum, na qual o músico enriquece a essência do tema com floreios, arpejos, sincopas e variações rítmicas, permitindo que a improvisação respeite a estrutura harmônica e melódica enquanto acrescenta nuances criativas.

Além disso, a improvisação no choro se caracteriza por um diálogo constante com o tema. O músico sugere novas ideias, responde a frases melódicas e surpreende dentro da estrutura da peça, mantendo coerência e unidade sonora. Essa abordagem combina liberdade criativa com respeito à base original, garantindo que a improvisação seja reconhecida como parte integrante da música, em vez de algo desconexo. Collura (2008) cita que:

A improvisação baseada na variação melódica é, por exemplo, muito praticada no choro, no qual dificilmente se perde de vista a melodia originária. Nesse caso de improvisação temática é possível, muitas vezes, “enxergar” o tema da música. Outras vezes, usam-se os elementos temáticos como ponto de partida para desenvolver novas direções melódicas (Collura, 2008, p.26).

Como se pode observar, independente do gênero musical, os fragmentos temáticos costumam servir como ponto de partida ou referência durante uma improvisação, sendo amplamente utilizados em gêneros idiomáticos brasileiros como o choro, o frevo, o baião, entre outros. Desta maneira, observou-se através deste estudo uma contribuição para caracterização dos estilos e linguagens musicais populares, a partir de análises de seus elementos formais intrínsecos, sempre em conexão com o contexto sociocultural.

No entanto, não será aprofundado a investigação das características e da historicidade dos estilos musicais brasileiros, pois ampliaria significativamente a dimensão desta pesquisa. Cabe destacar que a intenção deste trabalho é demonstrar como a prática da improvisação está presente em diversos estilos e linguagens idiomáticas, possibilitando abordagens variadas por meio de modelos de improvisação, para a definição de uma linha didática que favoreça o estudo da improvisação em sintonia com a nossa brasiliidade.

Outro momento que retrata a presença da ornamentação melódica usados na improvisação, se estende ao longo Renascimento, ganhando maior destaque durante o período Barroco. Exemplos como as ornamentações melismáticas realizadas por cantores na Idade Média, cadências

vocais em concertos e melodias de tradição oral são evidências de contribuições para a prática da improvisação desde os primórdios da História da Música ocidental. Chefa Alonso afirma que:

Até o século XVIII os músicos eram treinados para improvisar, embelezar e até mesmo criar composições inteiras espontaneamente. Na música ocidental houve improvisação desde a Idade Média até o século XVIII na forma de melismas, ornamentação melódica, embelezamento contrapontístico etc. Houve improvisação na música da Grécia Antiga, na música Medieval religiosa, incluindo o Canto Gregoriano, na música Renascentista e Barroca⁴¹ (Alonso, 2008, p.33, tradução nossa).

A citação supracitada, destaca a relevância histórica da improvisação na formação musical até o século XVIII, evidenciando como essa prática foi presente e natural em diversos períodos e estilos musicais e se perdeu em parte com a crescente formalização da música ocidental.

A notoriedade improvisativa no período barroco, ocupava um papel de grande destaque, especialmente na música instrumental. Músicos frequentemente improvisavam ornamentos melódicos, variações harmônicas e passagens virtuosísticas em performances ao vivo e eram altamente valorizados por sua habilidade de embelezar melodias e criar variações espontâneas. Essa prática era uma parte essencial da execução musical, conferindo expressividade e personalização às apresentações. Em sua pesquisa Souza (2016), expõe que:

Umas das principais características da música antiga é a presença da prática da improvisação. Esta chegou ao seu ápice especialmente no período barroco, impulsionado também pela ascensão da figura do intérprete. Em época onde o virtuosismo se tornou uma característica muito importante e almejada, a improvisação se tornou também uma habilidade essencial dos músicos da época, especialmente aqueles que realizavam acompanhamentos (Souza, 2016, pg.18).

A citação evidencia como a improvisação, aliada ao virtuosismo e à valorização do intérprete, tornou-se uma habilidade indispensável no período barroco, especialmente entre músicos que realizavam acompanhamentos. O período barroco trouxe inovações significativas para a música ocidental, especialmente no que diz respeito à estrutura e ao papel do baixo na textura musical. Um

⁴¹ Hasta el siglo XVIII los músicos eran entrenados para improvisar, embellecer e incluso crear composiciones enteras espontáneamente. En la música occidental ha habido improvisación desde el Medioevo hasta el ciclo xviii en forma de melismas, ornamentación melódica, embellecimiento contrapuntístico, etc. ha habido improvisación en la música de la Antigua Grecia, en la música Medieval religiosa, incluyendo el Canto Gregoriano, en la música Renacentista y Barroca (Alonso,2008, p.33).

aspecto marcante dessa transformação é descrito por Grout e Palisca (2007), ao abordarem a introdução do baixo contínuo.

O que era novo era a ênfaseposta no baixo, o isolamento do baixo e do soprano como duas linhas essenciais de texturas e a aparente indiferença às partes internas enquanto linhas melódicas. Esta indiferença traduz-se no sistema de notação denominado *basso contínuo ou baixo contínuo*: o compositor escrevia a melodia e o baixo; o baixo era tocado num ou mais instrumentos de contínuo (cravo, órgão, alaúde), geralmente reforçado por um instrumento de apoio, como uma viola da gamba baixo, um violoncelo ou fagote, e acima das notas do baixo o executante do instrumento de tecla ou o alaudista colocava os acordes convenientes, cujas notas não estavam escritas. Se estes acordes diferiam dos acordes perfeitos no estado fundamental, ou se havia que tocar notas não pertencentes à harmonia (como retardos) ou acidentes ocorrentes, o compositor podia indicá-los através de pequenas cifras ou sinais colocados acima ou abaixo das notas do baixo. (Grout; Palisca, 2007, p. 313).

Essa abordagem revolucionária do baixo contínuo não apenas simplificou a notação musical, mas também concedeu ao intérprete uma maior liberdade criativa na realização dos acordes. A prática colaborativa e improvisativa que emergiu desse sistema destacou a importância do diálogo entre a escrita do compositor e a execução do músico, característica central do estilo barroco.

De acordo com Nesrala (2019, p. 1), em seu artigo “A improvisação como processo criativo”: “muitos compositores foram grandes improvisadores”. Para ilustrar essa afirmação, Hedley (1980), menciona uma observação feita por Karl Filtsch em 1842, que descreve as habilidades de improvisação de seu mestre Chopin:

Outro dia eu ouvi Chopin improvisando na casa de George Sand. É maravilhoso ouvi-lo improvisar: sua inspiração é tão imediata e completa que ele toca sem hesitação. Mas quando ele tem que escrever para capturar o seu pensamento em detalhes, ele passa dias de tensão nervosa e desespero⁴² (Hedley, 1980, p. 280, tradução nossa).

A citação enfatiza a espontaneidade da improvisação de Chopin, contrastando com o esforço exigido pelo processo de composição. Nesrala (2018) utiliza o exemplo para demonstrar como a improvisação é um processo criativo fluido, em oposição à rigidez da escrita musical. Ele também argumenta que, no período pós-barroco, composição e improvisação eram práticas unidas, mas se

⁴² “The other day I heard Chopin improvising at George Sand's house. It is wonderful to hear him improvise: his inspiration is so immediate and complete that he plays without hesitation. But when he has to write to capture his thoughts in detail, he spends days in nervous tension and despair” (Hedley, 1980, p. 280).

separaram com o tempo, voltando a convergir séculos depois em novos estilos musicais. No século XX, a improvisação ressurgiu com força no jazz, como destaca Alonso (2008, p. 33, tradução nossa): “No século XX, a improvisação voltará a ganhar força dentro do jazz, uma música considerada popular e de entretenimento.⁴³”

No entanto, o uso de motivos melódicos sempre esteve presente ao longo da história da música, com compositores e intérpretes recorrendo a esse recurso para compor e ornamentar suas obras. No contexto da música popular, esses mesmos elementos enriquecem as canções ao serem aplicados às melodias. Essa assimilação também se expande para o campo da improvisação, onde os elementos temáticos oferecem suporte ao improvisador na expressão de suas ideias musicais. Nesse sentido, o autor desta pesquisa entende que os elementos temáticos permeiam todos os gêneros e estilos musicais. A partir dessa compreensão, torna-se possível propor estratégias didáticas que abordem os aspectos característicos da música brasileira, além de desenvolver materiais que promovam a aplicação desses fragmentos no ensino musical.

Sob essa perspectiva, diversas alterações temáticas podem ser elaboradas, misturando os elementos musicais para a criação de exercícios técnicos. Por exemplo, a associação de escalas maiores e cromáticas com fragmentos temáticos. No exemplo da Figura 1 segue a demonstração de um tema:

Figura 1 – Melodia de uma composição autoral do próprio pesquisador

The musical score consists of a single staff in 4/4 time. The melody starts on a C note, followed by a sequence of eighth-note patterns. The key changes are marked above the staff: C, Am7, F, Dm7, G7, and C. The melody continues with eighth-note patterns after the G7 chord.

Fonte: transcrição própria

Uma melodia temática que pode ser utilizada para criação de exercícios. Este movimento melódico foi pensado sobre a clave do afoxé, com a intenção de mesclar com estudo da escala maior, visando promover uma melhor compreensão para tocar a escala diatônica em diferentes alturas.

⁴³ En el siglo XX, la improvisación volverá a tomar fuerza dentro del jazz, una música considerada popular y de “entretenimiento” (Alonso, 2008, p.33).

Neste segundo exemplo exposto a seguir na Figura 2, a combinação do fragmento melódico com a escala maior permite o estudo da escala em associação com as melodias apresentadas pelo tema, auxiliando o educando a desenvolver seu pensamento criativo.

Figura 2 – Combinação temática com a escala maior

The musical score consists of two staves. The top staff is in C major and starts with a melodic fragment. The harmonic progression is C major, followed by Dm7, Em7, F major, G7, and back to C major. The bottom staff continues the melody, starting in F major and ending in C major. The melody is composed of eighth-note patterns.

Fonte: transcrição própria

Neste exemplo, ocorre a junção do fragmento melódico com a escala maior, proporcionando a possibilidade de estudar a escala associando a melodia.

No terceiro exemplo da Figura 3, há uma conexão do movimento cromático descendente com o fragmento melódico extraído do tema. Nesse contexto, começa-se a compreender como a aplicação de elementos cromatismo pode conectar uma melodia com a outra.

Figura 3 – Movimento cromático inserido no elemento temático

The musical score consists of two staves. The top staff is in C major and starts with a melodic fragment. The harmonic progression is C major, followed by Dm7, Em7, F major, G7, and back to C major. The bottom staff continues the melody, starting in F major and ending in C major. The melody includes chromatic notes, specifically half steps, to connect the notes.

Fonte: transcrição própria.

Os exemplos apresentados ilustram apenas duas das inúmeras possibilidades de interação com os fragmentos temáticos, oferecendo direcionamentos para o estudo da improvisação no

contexto da educação musical. O tema funciona como um suporte, enquanto o uso das escalas maiores e cromáticas constitui uma estratégia didática para o desenvolvimento improvisativo.

Assim, a conexão entre o movimento cromático descendente e o fragmento melódico extraído do tema demonstram como o cromatismo pode atuar sendo uma ponte entre ideias melódicas, promovendo transições fluidas e coesas. Nesse contexto, o tema serve de apoio ao fornecer uma estrutura que integra o cromatismo de forma funcional, auxiliando o educando a compreender sua aplicação prática.

Essa abordagem não apenas enriquece a expressividade musical, mas também favorece o desenvolvimento do pensamento criativo e da percepção musical, aspectos essenciais para o aprendizado da improvisação.

Referindo-se à exemplificação de Mauro Senise apresentada neste artigo, isso pode ser comparado aos primeiros movimentos ao se afastar da borda da piscina.

Dentro do processo de estudo da improvisação temática, os exercícios apresentados neste capítulo do artigo, demonstram como unir aspectos técnico-teóricos ao artístico-criativo, viabilizando o aprendizado prático. No primeiro exemplo, um tema baseado na clave do afoxé é utilizado para explorar a escala maior, facilitando o entendimento da escala diatônica em diferentes alturas. No segundo, a combinação de um fragmento melódico com a escala maior possibilita integrar o estudo técnico das escalas a melodias temáticas, desenvolvendo a criatividade musical. Já o terceiro exemplo introduz o cromatismo como elemento de transição, conectando ideias melódicas e enriquecendo a expressividade.

Esses exercícios mostram como elementos teóricos podem ser aplicados em práticas criativas, promovendo a interação entre técnica e arte. Assim, a metodologia proposta não apenas beneficia iniciantes na prática da improvisação, mas também oferece caminhos valiosos para músicos profissionais reconectarem-se ao processo criativo, ampliando suas habilidades musicais.

A prática proposta pela improvisação temática busca integrar técnica e criatividade, superando o desequilíbrio que pode surgir ao tratá-las de forma isolada. Essa abordagem constrói conexões entre o domínio técnico, fundamentado na teorização musical, e a criação espontânea, permitindo uma interação fluida entre esses elementos. Ao promover o equilíbrio entre técnica e

expressão artística, essa prática reforça a importância de alinhar conhecimentos estruturados e processos criativos, resultando em uma improvisação mais direcionada e significativa.

PROCESSOS DA IMPROVISAÇÃO VERTICAL

Na música improvisada, o instrumentista possui a liberdade de criar o seu discurso musical conduzido pelas diretrizes harmônicas e outros apontamentos indicados em uma partitura. Nesse processo, o improvisador pode explorar diversos elementos que já fazem parte do seu conhecimento. Para que a aplicação desses recursos ocorra de forma espontânea e fluida, uma prática construtiva, orientada por uma metodologia gradativa e consistente, é essencial para desenvolver o pensamento criativo.

Nesse contexto, a abordagem vertical, descrita por Collura, fundamenta-se na visualização dos acordes de forma isolada. Segundo o autor, “a abordagem vertical da improvisação se baseia nos acordes da música” (Collura, 2008, p. 27). Essa abordagem permite ao improvisador concentrar-se nas notas principais de cada acorde, priorizando sua assimilação sem preocupação imediata com a posição dentro do campo harmônico. A partir dessa concepção, esta pesquisa propõe uma metodologia que expande esse conceito, integrando-o a um processo de aprendizado progressivo que favoreça a fluidez no discurso musical, conforme ilustrado na Figura 4.

Figura 4 – Acordes simultâneos e sucessivos

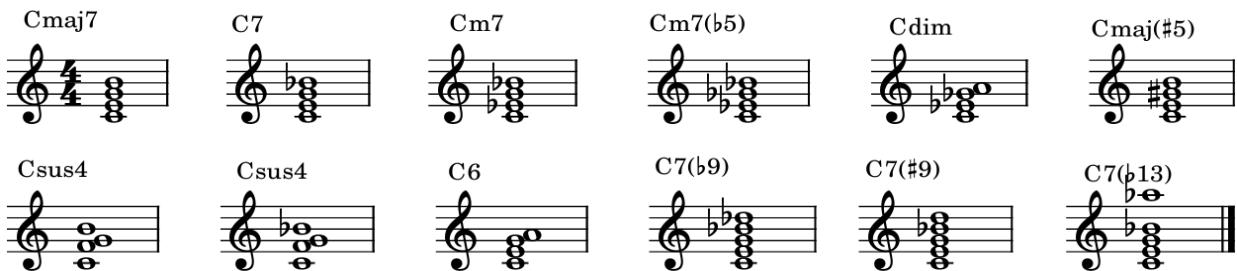


Fonte: transcrição própria

Essa abordagem de improviso prioriza o desenho sonoro de cada acorde, construindo os solos com base em tríades e tétrades, utilizando intensamente as notas fundamentais, terças maiores e menores para definir os acordes. Sendo assim, orienta o improvisador a formar cada acorde à medida que ele aparece no *chorus*".

Para explicar a formação dos acordes, ilustrada na Figura 5, muitos educadores utilizam tabelas comparativas, facilitando a compreensão dos diferentes tipos de acordes, como maiores, menores, suspensos, diminutos e alterados:

Figura 5 – Tabela de acordes



Fonte: transcrição própria

Esse recurso é amplamente utilizado no contexto musical brasileiro e oferece uma estratégia eficaz para auxiliar instrumentistas populares no estudo das mudanças harmônicas. A análise do uso de tabelas comparativas no ensino de improvisação mostra que elas favorecem uma abordagem progressiva do estudo dos acordes. Essa prática, adotada tanto por instrumentistas harmônicos quanto de sopro, contribui para a construção de linhas melódicas mais fluídas e estruturadas.

Baseado em uma vivência pessoal, o autor da pesquisa obteve contato com esse tipo de abordagem pela primeira vez durante uma aula do professor Carlos Malta⁴⁴, no XVI Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, em janeiro de 1994. Na ocasião, o músico apresentou uma tabela para ensinar a identificar os acordes, algo que o despertou curiosidade, mas que, na época, não foi compreendido totalmente. Surgiram questionamentos a respeito de onde vinham tantos acordes e como ocorriam suas alterações intervalares. Essa dúvida só foi respondida

⁴⁴Carlos Malta, nascido no Rio de Janeiro em 1960, multi-instrumentista, arranjador, compositor e educador. Um mestre que domina toda a família de saxofones e flautas, o clarinete baixo e instrumentos étnicos como o pife brasileiro (pífano), o *shakuhachi* japonês e a *di-zi* de origem chinesa. Em plena atividade desde 1978, em distintos projetos e formações acompanhado Johnny Alf, Antônio Carlos & Jocafé e Maria Creuza, Hermeto Pascoal onde permaneceu por 12 anos. Como artista principal lançou 25 álbuns, dentre eles, O Escultor do vento (1997); Pife Muderno (indicado ao Grammy Latino (2000); O Mar Amor – canções de Caymmi (2018), 4 álbuns lançados sobre a obra de Gilberto Gil (2022).

alguns anos depois, quando após estudar de forma mais aprofundada conteúdos relacionados à harmonia.

Com base em observações pessoais, percebeu-se que a utilização das escalas maiores, menores e cromáticas é frequentemente requisitada, pois amplia a citação dos fragmentos temáticos e considerada como a primeira etapa dos estudos da improvisação vertical. Independentemente da perspectiva do músico em relação à improvisação, a ornamentação melódica, o centro tonal e o reconhecimento dos acordes, já estrutura o educando a trilhar na prática da improvisação.

Esses elementos são essenciais para que o aluno desenvolva uma compreensão mais aprofundada dos recursos melódicos e harmônicos, tornando a improvisação algo mais fluido e natural. Baker (1994, p. 15, tradução nossa) aponta, "o entendimento das notas de acordes e sua relação com as escalas é fundamental para realizar uma improvisação bem-sucedida⁴⁵". Além disso, Coker (1997, p. 78, tradução nossa) ressalta que "um bom improvisador deve aprender a conectar as notas dos acordes com os padrões de escala apropriados para construir linhas coesas⁴⁶". No contexto da improvisação vertical, esses aspectos podem servir como alicerces para músicos, especialmente aqueles com sólida formação no repertório clássico, que encontram dificuldades em conectar as ideias e expressá-las de forma natural em improvisações esporádicas.

A educadora Teca Alencar Brito aponta que a prática da improvisação foi desvalorizada e submetida a uma rigidez que impactou negativamente a formação musical nessa área do conhecimento. Ela explica que:

A música classificada como erudita, produzida no mundo ocidental, a partir do século XVII, passou a privilegiar a composição escrita, valorizando sobremaneira o compositor e o intérprete e deixando, assim, a improvisação para o mundo da música popular. Esse fato se refletiu também nos processos de ensino musical acadêmico, e não é raro, ainda hoje, encontrar instrumentistas que, capazes de interpretar peças musicais complexas, sentem grande dificuldade para improvisar, já que a formação musical privilegiou os aspectos formais, a notação musical e a interpretação (Brito, 2003, p. 151).

⁴⁵"The understanding of chord tones and their relationship to scales is fundamental in making a successful improvisation" (Baker, p.15)

⁴⁶"A good improviser must learn to connect chord tones with the appropriate scale patterns in order to build cohesive lines" (Coker, p. 78).

Retornando à questão mencionada anteriormente, "de onde vinham tantos acordes?", é natural que essa inquietação surja durante o processo de aprendizagem e com o avanço dos estudos, essa dúvida tende a ser esclarecida. Didaticamente, considera-se esse momento como a segunda etapa do processo de improvisação vertical, quando o aluno começa a explorar as conexões entre os acordes e as escalas que os originam.

A partir desse ponto, a construção dos solos se expande além do uso das tônicas, terças, quintas e sétimas, incorporando notas estendidas e alteradas. Isso amplia as possibilidades de mesclar diferentes fragmentos melódicos. Por exemplo, o acorde Am7 pode ser interpretado como o segundo grau do campo harmônico de Sol Maior. Em termos simples, o campo harmônico de Sol Maior é composto pelos acordes derivados das notas da escala de Sol maior (Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá#). O acorde Am7, especificamente, vem do segundo grau dessa escala, ou seja, da nota Lá. Esse acorde é formado pelas notas lá (tônica), Dó (terça menor), Mi (quinta) e Sol (sétima).

No entanto, a abordagem harmônica pode ser expandida além dessa formação. O uso de notas adicionais, como a 9^a (Si), a 11^a (Dó) e a 6^a alterada (Fá Sustenido) - que também pertencem à escala de Sol Maior - permite a criação de acordes mais ricos e complexos, ampliando as possibilidades melódicas durante a improvisação. Assim, todas as notas da tonalidade de Sol Maior podem ser exploradas a partir do acorde Am7, gerado pelo segundo grau da escala. O exemplo da Figura 6 a seguir ilustra essa aplicação:

Figura 6 – Conexão escala acorde -expansão dos solos além do uso da tétrade



Fonte: transcrição própria

Nesta segunda fase do processo de improvisação vertical, aproxima-se um pouco mais do "Conceito Lídio Cromático" de George Russell, que demonstra que a gravitação tonal provocada pelos acordes cria melodias verticais. Russell (2001, p. 59, tradução nossa) expõe: "a conversão de

um acorde em sua escala germinadora ocorre no nível de Gravidade Tonal Vertical (GTV)⁴⁷. Na gravidade tonal vertical, a melodia é ditada pelo acorde”.

Através deste contexto é importante observar que, ao lidar com o processo de improvisação vertical, as aplicações técnicas não são as únicas determinantes. Acredita-se que as escolhas estão, de fato, condicionadas às decisões espontâneas do músico, que são profundamente influenciadas pela carga cultural e social que cada indivíduo traz consigo, proveniente do ambiente em que foi formado. Em outras palavras, cada músico carrega suas próprias experiências de vida, que moldam a maneira como ele lida com os acordes e as escalas. Isso significa que a forma como ele improvisa vai além da técnica pura; ela é também uma expressão pessoal, moldada por suas vivências e sua cultura. Essa ideia reflete uma perspectiva mais ampla da prática de improvisação, que integra tanto os aspectos técnicos quanto subjetivos da criação musical.

Nesse sentido, a improvisação por centro tonal, utilizando uma abordagem verticalizada, requer do educando o domínio das escalas maiores e das três formas das escalas menores (natural, melódica e harmônica). O centro tonal se refere à tonalidade principal ou “ponto de gravidade” da música, ao redor da qual as notas e acordes se organizam, proporcionando uma sensação de estabilidade e resolução. Assim, ao localizar o acorde dentro de seu campo harmônico — que é o conjunto de acordes derivados de uma determinada escala ou tonalidade — o aluno poderá compreender as extensões e alterações que esses acordes podem sofrer, ampliando as possibilidades de improvisação. Esse processo culminará naturalmente no estudo das escalas simétricas e assimétricas, que são aplicadas para explorar ainda mais as tensões e resoluções dentro do centro tonal.

Juntamente com a segunda etapa do processo de improvisação vertical que vem se desenvolvendo neste estudo, em que o educando começa a explorar as conexões entre acordes e escalas, foram encontrados inúmeros métodos norte-americanos que exploram de várias maneiras o desenvolvimento deste conhecimento, enquanto poucos métodos brasileiros tratam desse assunto. Como já exposto na revisão de literatura, é notória a necessidade de materiais didáticos nacionais que possam vascularizar esta área e fornecer metodologias que abracem a brasiliidade.

⁴⁷ Conversion of a chord into its parent scale occurs on the Level of Vertical Tonal Gravity (VTG). *In* vertical tonal gravity, the melody is dictated by the chord. (Russell, 2001, p. 59)

De forma gradativa, o estudo do processo verticalizado pode ser aprofundado para que o improvisador desenvolva suas habilidades, focando na execução da identidade harmônica de cada acorde de forma melódica. Com essa estratégia de estudo, os músicos começam a sentir a necessidade de memorizar várias frases prontas, os famosos *clichês*, para deixá-las em sua memória musical e usá-las quando sentirem necessidade em suas improvisações. A grande questão que deve ser examinada com cautela é o uso aleatório dessas frases, pois será necessário encaixá-las instantaneamente dentro de um padrão estilístico que está sendo tocado. Como aponta George Russell, a improvisação verticalizada deve ser construída com base na inter-relação entre os acordes e suas escalas geradoras, permitindo que o improvisador se conecte com a tonalidade de maneira fluida e criativa: "a conversão de um acorde em sua escala germinadora ocorre no nível de Gravidade Tonal Vertical⁴⁸ (GTV)" (Russell, 2001, p. 59, tradução nossa).

A construção de um vocabulário fluido em todos os tons, associado ao estudo direto do repertório, é uma abordagem pedagógica que estimula o pensamento criativo na improvisação e permite que o improvisador desenvolva sua identidade sonora, fundamentada em suas origens e nos conhecimentos adquiridos, como defendem os autores da pedagogia do jazz. David Baker, enfatiza que "a prática contínua de um vocabulário de frases melódicas é um componente essencial para o desenvolvimento de uma voz autêntica no improviso⁴⁹" (Baker, 1991, p. 84, tradução nossa).

Outra abordagem educativa que o processo verticalizado propicia para o estudo da improvisação são os modos gregos. Richard Taruskin aponta que "os modos gregos, que serviram de base para as escalas musicais, deram origem aos modos litúrgicos durante a Idade Média, com modificações em sua organização intervalar⁵⁰" (Taruskin, 2005, p. 20, tradução nossa). Embora seja verdade que esses modos tenham dado origem aos modos litúrgicos durante a Idade Média, os modos gregos ainda são amplamente utilizados no contexto da improvisação musical.

A reorganização das sequências de intervalos feita na Idade Média resultou em alterações nas formas originais dos modos gregos, mas essas modificações não diminuem sua relevância atual. De fato, é por meio desses modos que se pode compreender as sete diferentes escalas derivadas de

⁴⁸ "The conversion of a chord into its germinating scale occurs at the level of Vertical Tonal Gravity (VGT)." (Russel, 2001, p.59)

⁴⁹ "The continuous practice of a vocabulary of melodic phrases is an essential component for the development of an authentic voice in improvisation." (Barker, 1991, p.84)

⁵⁰ "The Greek modes, which served as the basis for the musical scales, gave rise to the liturgical modes during the Middle Ages, with modifications in their intervallic organization" (Taruskin, 2005, p.20).

uma tonalidade, cada uma com suas próprias características harmônicas e melódicas. Como observa Almir Chdiak, "modo é a maneira de como os tons e semitons são distribuídos entre os graus da escala" (Chdiak, 1986, p. 97). No estudo da improvisação, os modos gregos ainda fornecem um fundamento importante para entender a relação entre as escalas e os acordes, além de enriquecer o vocabulário melódico do improvisador.

Nesse sentido, a relação entre a escala e o acorde nos modos possui características sonoras próprias devido às movimentações dos tons e semitons entre os graus da escala, sendo dividida em dois grupos com base na terça da escala. O primeiro grupo é formado pelos modos maiores Jônio, Lídio e Mixolídio. O segundo é composto pelos modos menores, que incluem o Dórico, Frígio, Eólio e Lócrio; além da terça menor, o Lócrio também possui o quinto grau diminuído. Conforme Mark Levine observa, "os modos fornecem aos músicos uma ferramenta importante para explorar o som de cada acorde, ajudando a identificar as características sonoras específicas de cada um"⁵¹ (Levine, 1995, p.27, tradução nossa). Por sua vez, John Mehegan destaca que "a escolha do modo correto para improvisar sobre um acorde é fundamental para criar uma narrativa melódica que respeite a harmonia subjacente"⁵² (Mehegan, 1959, p. 42, tradução nossa). Nessa perspectiva sobre as escalas-modos e seus respectivos acordes, é necessário que o educando tenha a habilidade de reconhecer as características dos acordes para executar suas ideias criativas com base nos critérios harmônicos presentes na peça musical.

Quando se fala em harmonia modal, refere-se ao uso de poucos acordes dentro de um determinado campo harmônico, evitando o apoio nos graus com funções dominantes e tônicas tradicionais. Esse tipo de improvisação surgiu com o jazz modal, que se consolidou a partir da metade do século XX, propondo uma abordagem oposta ao *be-bop*. Enquanto o estilo se caracteriza pelo uso frequente de numerosos encadeamentos harmônicos, muitas vezes aplicados em cadências de quintas descendentes, tensões dos acordes e outras movimentações tipicamente tonais, o jazz modal busca uma abordagem mais horizontal. Segundo Gunther Schuller, "o jazz modal trouxe uma nova liberdade melódica, sustentada por uma harmonia mais estática que abre espaço para a

⁵¹ "The modes provide musicians with an important tool to explore the sound of each chord, helping to identify the specific sonic characteristics of each one" (Levine, 1995, p. 27).

⁵² The choice of the correct mode to improvise over a chord is fundamental to creating a melodic narrative that respects the underlying harmony" (Mehegan, 1959, p. 42).

exploração rítmica e expressiva⁵³" (Schuller, 1989, p. 115 tradução nossa). Complementando, Mark Gridley observa que "a harmonia modal permitiu aos improvisadores desenvolverem ideias mais longas e coesas, eliminando a necessidade de rápidas mudanças harmônicas⁵⁴" (Gridley, 2007, p. 203)."

A proposta modal é reversa ao movimento anterior, visando uma estética linear sobre as características dos modos, sem depender de um centro tonal. Nesse sentido, não utiliza muitos arpejos e numerosos encadeamentos de acordes cadenciados por quintas descendentes. Em vez disso, emprega o uso de um ou poucos acordes sobre vários compassos, permitindo que a harmonia e a melodia fluam sobre os modos, distanciando-se da escala diatônica e trazendo cores específicas para cada sonoridade modal. Como explica Ted Gioia, "o jazz modal prioriza a exploração melódica, estendendo o potencial expressivo dos modos e simplificando os movimentos harmônicos⁵⁵" (Gioia, 1997, tradução nossa, p. 131). Já Porter observa que "a estética modal revolucionou a improvisação, proporcionando um espaço harmônico ampliado e menos previsível⁵⁶" (Porter, 2002, p. 84, tradução nossa).

Mark Levine informa que: "uma boa definição de jazz modal é: poucos acordes, muito espaço⁵⁷" (Levine, 1995, tradução nossa). A frase descreve como este estilo é marcado por harmonia simples, com poucos acordes que se estendem por longos períodos. Essa simplicidade cria um espaço amplo para a improvisação, permitindo que os músicos explorem modos e melodias com maior liberdade. Tal abordagem valoriza a introspecção e a expressividade, diferenciando-se de estilos com progressões harmônicas mais densas e rápidas.

A riqueza que o modalismo oferece é contagiente, pois, em um único acorde, amplia a possibilidade de utilizar várias escalas. Por exemplo, a utilização de um acorde menor com 7^a menor, pode englobar os modos dórico, frígio e eólio, além de escalas pentatônicas, blues, de tons inteiros e outras escalas que incorporam o idiomatismo de outras culturas.

⁵³ "Modal jazz brought a new melodic freedom, supported by a more static harmony that provides room for rhythmic and expressive exploration" (Schuller, 1989, p.115).

⁵⁴ "Modal harmony allowed improvisers to develop longer, more cohesive ideas by eliminating the need for rapid harmonic changes" (Gridley, 2007, p. 203).

⁵⁵ "Modal jazz prioritizes melodic exploration, extending the expressive potential of the modes and simplifying harmonic movements" (Gioia, 1997, p.131).

⁵⁶ "The modal aesthetic revolutionized improvisation by providing an expanded and less predictable harmonic space" (Porter, 2002, p. 84).

⁵⁷ "A good definition of modal jazz is few chords,lost of space" (Levine, 1995, pg.30)

O Professor Ian Guest⁵⁸ expõe:

Pois bem, modalismo nada mais é do que modos e modas de todos os lugares e tempos. Entraremos em contato com culturas que nos rodeiam. Ainda assim, não passam do infinitésimo, dentro do infinito. Nossa própria história musical, sucessão de transformações e cada vez mais diluída pela globalização, implora pela volta às raízes. Vamos falar de modalismo. Conhecer e entender um pouco o que nos chega ao ouvido e ao coração, por meio das brumas do passado e das asas do vento (Guest, 2016, p.6).

O educador reafirma a conexão entre a música modal e diversas culturas de diferentes lugares e períodos históricos. Nesse contexto, o modalismo está particularmente presente no folclore brasileiro, especialmente na região Nordeste, onde várias escalas modais são incorporadas às músicas regionais. Um exemplo disso é o baião, um estilo musical construído harmonicamente sobre o acorde na função dominante. Com o advento da sistematização jazzística do modalismo, que começou na década de 1960, essa abordagem ultrapassou as fronteiras norte-americana levando muitos compositores brasileiros a incorporarem a sonoridade modal em suas composições.

O pesquisador Paulo Tiné traz a seguinte informação em seu artigo:

Entretanto, esse tipo de uso jazzístico do modalismo se faz presente na música popular do Brasil através da influência dos meios de comunicação de massa (rádios e discos). Assim, as gerações brasileiras assimilaram auditivamente tais elementos jazzísticos, como atesta o antológico álbum *Coisas* (1964) de Moacir Santos (Tiné, 2014, p. 111).

Seguindo este pensamento, o autor continua explorando esta influência do modalismo sobre os compositores brasileiros e relatando que:

Durante a década de 1960, muitos compositores e instrumentistas do gênero popular começaram a intencionalmente buscar sonoridades mais tipicamente brasileiras. Um bom exemplo disso foi o grupo “Quarteto Novo” formado por Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Theo de Barros (parceiro de Geraldo Vandré em *Disparada*) e Airto Moreira. No compacto lançado em 1967, houve a interpretação de *Ponteio* (Edu Lobo) e *Fica Mal com Deus* (Geraldo Vandré), duas canções marcantes do período, de forte caráter modal ligado à música nordestina (Tiné, 2014, p. 111).

⁵⁸ Ian Guest, nome artístico, János Geszti, nome verdadeiro, família refugiada, húngaro radicado no Brasil desde 1957, autor de livros, pianista, professor, compositor, educador musical que entrou para história da música brasileira, falecido em abril de 2022 aos 82 anos de idade.

Como se pode notar, o modalismo já fazia parte das raízes folclóricas nacionais e, após sua sistematização dentro do jazz, tornou-se uma fonte adicional de influência na nossa música. Como resultado, muitas canções foram compostas inspiradas nessa abordagem, mas poucos materiais didáticos foram publicados. Embora a Bossa Nova tenha sido o movimento que mais se beneficiou desta influência, raras literaturas foram criadas para instruir os músicos sobre a conexão entre as fases do jazz e as raízes musicais brasileiras. Esse hibridismo, sem sombra de dúvida, ocorreu nas composições brasileiras, mas infelizmente não ocorreu na área educacional.

Como mencionado pelo pesquisador Paulo Tiné, compositores e instrumentistas recorriam a rádios e discos para assimilar elementos jazzísticos e aplicá-los em suas obras. Por um lado, essa estratégia apresenta um aspecto positivo, pois aprimorou auditivamente a capacidade musical de muitos profissionais da vanguarda, permitindo que eles expandissem seu conhecimento. Mesmo atualmente, essa abordagem é utilizada por muitos docentes para melhorar a percepção auditiva dos alunos (Tiné, 2014).

O ponto negativo é que essa prática perdurou por décadas na realidade brasileira, onde os músicos tinham como única fonte a absorção de novos elementos jazzísticos para enriquecer seus conhecimentos e incorporá-los em suas composições e improvisações, sendo importante notar que, há várias décadas, existe um vácuo acadêmico em relação a materiais didáticos que contemplam a realidade brasileira e atendam às necessidades do estudante de música popular, especialmente no contexto instrumental.

Lopes (2005, p. 45) observa tal fato ao afirmar que “a falta de materiais pedagógicos adequados para o ensino da música popular brasileira, com ênfase na improvisação, limita o acesso dos músicos às ferramentas necessárias para uma compreensão mais profunda da prática musical”. Da mesma forma, Barbosa (1997, p. 67) ressalta que “o ensino formal e a academia ainda não estão suficientemente preparados para atender às especificidades da música popular brasileira, em especial no campo da improvisação”.

Diante dessa situação, entende-se ser necessário estimular os ambientes de pesquisa para fomentar investigações que promovam a criação de materiais didáticos capazes de sanar essa escassez metodológica.

A improvisação verticalizada tem sua relevância por transitar entre os múltiplos estilos do jazz e estar inserida nas linguagens idiomáticas de diferentes sociedades, com suas raízes culturais

próprias. Por essa razão, considera-se que o estudo da formação dos acordes e suas aplicações no pensamento criativo ajudarão o músico a construir um vocabulário fluido, que possa ser aplicado em diversos gêneros musicais. Entretanto, é necessário que esse processo seja construído de forma gradual, para que o educando interiorize, em cada etapa, os conhecimentos necessários que favoreçam sua evolução musical.

PROCESSOS DA IMPROVISAÇÃO HORIZONTAL

O horizonte é frequentemente percebido como uma linha que separa o céu da terra ou do mar, mas também pode ser entendido como um ponto de conexão entre diferentes planos. Essa dualidade reflete a ideia de horizontalidade na improvisação musical, onde escalas e acordes se conectam para formar melodias em tempo real. Collura (2008) descreve três abordagens para a improvisação:

Improvisação temática, na qual o tema é o ponto de partida; improvisação vertical, na qual os acordes são o ponto de partida; e improvisação horizontal, na qual a relação escala/acorde é o ponto de partida (Collura, 2008, p. 10).

O autor destaca que essas abordagens não são mutuamente exclusivas, mas se combinam de maneira integrada no processo criativo da improvisação.

A improvisação horizontal se manifesta como uma conexão fluida entre escalas e acordes, criando linhas melódicas que vão além das estruturas triádicas que fundamentam a harmonia. As tríades, compostas por três notas fundamentais (tônica, terça e quinta), são frequentemente enfatizadas na abordagem vertical, onde o improvisador destaca os acordes individualmente. Collura (2008, p. 10) afirma que "o improvisador cria linhas melódicas que gravitam em torno do centro tonal sobre uma determinada progressão harmônica, sem a necessidade de delinear os acordes como na abordagem vertical". Assim, o foco recai sobre o desenvolvimento de caminhos melódicos contínuos e coesos, priorizando uma abordagem integrada e fluida à relação entre melodia e harmonia.

Como podemos observar, na prática da improvisação a relação entre escala e acorde caminham lado a lado o tempo todo, juntamente com as abordagens vertical e horizontal. Tais combinações norteiam o desenvolvimento do pensamento criativo e, em termos didáticos, o que fará a diferença são as abordagens originárias de cada processo, que criam subsídios informativos

visando elementos instrutivos para uma fundamentação metodológica. Por outro lado, na apresentação do discurso musical, o improvisador terá a opção de abordar ambos os processos, que direcionam o improviso e, em diversos momentos, se misturam por terem a mesma origem, embora sejam analisados de formas distintas.

Podemos considerar que as escalas se tornam o GPS (Sistema de Posicionamento Global)⁵⁹ que guiará os improvisadores a transitarem pelos caminhos melódicos. Por essa razão, a correlação entre escalas e acordes se baseará em um pensamento linear, visando reunir os acordes dentro de uma determinada concentração de compassos que permita a utilização de uma ou poucas escalas para a aplicação do conceito horizontal.

O destaque que pode ser observado nessa concepção é o indicativo de menos mudanças de acordes e a ampliação do uso de diversas escalas simétricas e assimétricas como base para a criação melódica horizontalizada. A consequência da criação melódica apoiada em diversas escalas provoca no improvisador a necessidade de um avanço no aprimoramento dos conhecimentos harmônicos. Esse aprimoramento tem a finalidade de pensar de forma mais abrangente sobre um determinado centro tonal, adequando a melodia a uma progressão harmônica e não mais a cada acorde.

Em decorrência deste raciocínio, a gravitação melódica delineada sobre a relação escola-acorde fortaleceu-se ainda mais com o surgimento da nova estética do jazz no final da década de 1940 nos Estados Unidos. O *Cool Jazz*⁶⁰, caracterizado por uma abordagem mais reflexiva e um tom melancólico, trouxe uma improvisação controlada, com menor movimentação harmônica. Como aponta Rosenthal: "os músicos de cool jazz adotaram um estilo mais lírico e introspectivo, evitando as frases angulares e a ousadia harmônica características do *bebop*, o que resultou em uma abordagem sonora mais suave e contida"⁶¹ (Rosenthal, 1993, p. 144, tradução nossa).

⁵⁹ GPS no inglês, (*Global Position System*). No português, (Sistema de Posicionamento Global).

⁶⁰ *Cool Jazz*, um estilo de jazz surgido no final da década de 1940 em Nova Iorque. O estilo caracteriza-se por ser, na maioria das vezes, uma música mais lenta e mais melancólica. Há mais espaços na música, ela é mais estendida, e menos notas são tocadas. O estilo cresceu na década de 1950, atraindo a atenção de músicos como Miles Davis, cujas gravações *Birth of the cool* (1949) e *Kind of Blue* (1959) estão entre os álbuns de jazz mais populares já produzidos (Fonte: *Wikipedia*).

⁶¹ "Cool jazz musicians adopted a more lyrical and introspective style, avoiding the angular phrases and harmonic daring characteristic of bebop, resulting in a softer and more restrained sound approach" (Rosenthal, 1993, p. 144).

Simultaneamente, começava-se a consolidar a organização da teoria modal, cujo desenvolvimento foi amplamente atribuído a Miles Davis, especialmente em seu conceito de jazz modal. De acordo com Gioia:

A obra de Davis, como o icônico *Kind of Blue* (1959), foi fundamental para a ascensão da improvisação modal, estabelecendo um novo padrão para o jazz e desafiando as convenções harmônicas da época". A teoria modal trouxe consigo a ideia de que "os improvisadores poderiam se concentrar em uma única tonalidade ou 'modo', ao invés de seguir as progressões harmônicas tradicionais, como era o caso no *bebop*⁶². (Gioia, 2011, p. 22, tradução nossa)

Esse período foi fundamental para a sistematização dos modos derivados de quatro escalas principais, (maior, menor natural, menor harmônica e melódica) fortalecendo a teoria escala-acorde na concepção jazzística e aproximando práticas normativas às estéticas da improvisação. Segundo (Tatum, 2014, p. 88), "a consolidação dos modos e escalas modais foi crucial para uma nova compreensão da harmonia dentro do jazz, permitindo aos músicos explorarem novas possibilidades melódicas enquanto mantinham uma base harmônica simplificada⁶³".

SISTEMATIZAÇÃO DO ESTUDO DO JAZZ MODAL

Segundo Paulo Tiné, "a partir do período do *cool jazz*, o improvisador passou a pensar mais em escalas na improvisação jazzística do que nas mudanças de acordes" (Tiné, 2008, p. 48). No mesmo parágrafo, Tiné menciona que "hoje em dia, após uma sistematização no ensino de improvisação jazzística, os métodos claramente definem quais modos o estudante deve usar em determinadas situações" (Tiné, 2008, p. 48). Nesse sentido, o autor recorre à investigação de Russell (2001), já citada neste trabalho, para afirmar que ele foi um dos pioneiros a buscar teorizar

⁶² "Davis' work, including the iconic *Kind of Blue* (1959), was pivotal in the rise of modal improvisation, setting a new standard for jazz and challenging the harmonic conventions of the time. The modal theory introduced the concept that improvisers could focus on a single tonality or 'mode' rather than following traditional harmonic progressions as in bebop" (Gioia 2011, p. 122).

⁶³ "The consolidation of modal modes and scales was crucial for a new understanding of harmony in jazz, allowing musicians to explore new melodic possibilities while maintaining a simplified harmonic foundation" (Tatum, 2014, p. 88)

um sistema que explicasse os procedimentos harmônicos e a escolha das escalas no jazz. Em seguida, Tiné analisa os procedimentos do Conceito Lídio Cromático e expressa sua dedução⁶⁴.

Outro momento contemporâneo que propôs sistematizar as relações entre escalas e acordes para aplicação na improvisação ocorreu na década de 1960, na renomada *Berklee College of Music*. O fundador da instituição, Lawrence Berk, foi aluno de Joseph Schillinger, um compositor russo que integrava fórmulas matemáticas em suas obras. Essa experiência teve um impacto profundo em Berk que utilizou esses ensinamentos para desenvolver uma abordagem sistemática para o ensino do jazz. Como destaca Anna Esty:

Lawrence Berk fundou em 1945 a *Schillinger House*, que mais tarde tornara-se a *Berklee College of Music*. Berk foi estudante de Joseph Schillinger, um compositor russo e criador de um método de notação musical que usava fórmulas de matemática para representar suas ideias compostionais. Esse método ficou conhecido como *Schillinger Systems* e foi adotado por alunos. Berk foi fortemente influenciado por Schillinger, e focado no ensino de jazz, estruturou um sistema de ensino similar à teoria de Schillinger. Esta sistematização tornou-se a base do currículo da Berklee, que passou a ser instituição pioneira no ensino de jazz⁶⁵ (Esty, 2012, tradução nossa).

As associações entre as escalas e acordes, absorvidas na Berklee, abrangem os modos concebidos a partir de quatro escalas principais: a escala maior, a menor natural, a menor harmônica e a menor melódica, além das escalas simétricas diminuídas e de tons inteiros. A partir dessa junção, diversos materiais didáticos foram desenvolvidos por pioneiros nesse entendimento, bem como por outros autores contemporâneos, como : Joseph Viola, em seu método “Técnica para o Saxofone” (*Technique of the Saxophone*); Ted Pease e Pulling, com sua obra “Vozes do Jazz Moderno” (*Modern Jazz Voicings*); e Joe Mulholland e Tom Hojnacki, com o livro “Harmonia do Jazz da

⁶⁴ Tiné, endente que são apenas três abordagens para a improvisação jazzística: (1). *In going vertical melodies*: escalas ou modos que correspondem a cada acorde verticalmente, ou seja, uma para cada acorde; (2). *In going horizontal melodies*, escalas ou modos que correspondem a toda uma sequência de acordes, ou seja, uma para todo um centro tonal; (3). *Out going vertical melodies*: quando é aplicada uma escala Lídio Cromática para cada acorde. *Out going horizontal melodies*: quando uma escala Lídio Cromática é aplicada a toda uma sequência de acordes. Segundo o autor, a escala Lídio Cromática é uma escala cromática chamada aqui de Lídio por razões de outra ordem, que não faz diferença, do ponto de vista da percepção, por isso pode se fundir em uma só (Tiné, 2008, p. 49).

⁶⁵ Lawrence Berk founded the Schillinger House in 1945, which later became the Berklee College of Music. Berk was a student of Joseph Schillinger, a Russian composer and creator of a musical notation method that used mathematical formulas to represent his compositional ideas. This method became known as the Schillinger System and was adopted by his students. Berk was strongly influenced by Schillinger and, focused on jazz education, he structured a teaching system similar to Schillinger's theory. This system became the foundation of Berklee's curriculum, making it a pioneering institution in jazz education.

Berklee" (*The Berklee Book of Jazz Harmony*), e muitos outros também contribuíram para a criação de metodologias voltadas à prática da improvisação fundamentadas nessa concepção. Barrie Nettes e Richard Graf expõem:

Este livro é um guia de pensamento sobre harmonia e análise do jazz, aplicando a teoria contemporânea da escala de acordes. Este método, difundido no exterior pela *Berklee College of Music*, está agora disponível - mais desenvolvido - como um livro didático abrangente para estudo e estudo comprovado pela primeira vez. Também considera certos aspectos da harmonia da música tradicional. Uma revisão da evolução harmônica juntamente com exemplos da literatura musical deverá ajudar a esclarecer a gênese dos acordes proporcionando uma melhor compreensão da harmonia contemporânea⁶⁶(Nettes; Graf, 2015, p.7, tradução nossa)

Conforme observado no texto supracitado, os autores enfatizam o aprimoramento dessa sistematização aplicada ao ambiente do jazz. A afirmação sobre a abordagem harmônica revisada, que se distanciaria das metodologias tradicionais de tonalidades e arpejos intervalares sobre acordes convencionais, está diretamente relacionada ao material harmônico utilizado no jazz.

Essa ideia é discutida por Arnold Schoenberg em seu livro “Harmonia”. Schoenberg dedica parte significativa de sua obra à resolução de dissonâncias e ao uso de tensões harmônicas. Embora o foco do autor não seja especificamente o jazz, seu trabalho sobre dissonância e as técnicas de resolução harmônica influenciaram muitos músicos de jazz, que, a partir da década de 1940, começaram a aplicar seus princípios ao improvisar (Schoenberg, 2002).

Schoenberg afirma que “as dissonâncias não precisam se resolver de forma convencional, podendo ser integradas ao fluxo harmônico de maneira mais flexível e expressiva” (Schoenberg, 2002, p.121). No caso do jazz, a aplicação de escalas e acordes em improvisação representa uma forma de resolver essas dissonâncias de maneira mais criativa e fluida, indo além das estruturas harmônicas tradicionais. Ou seja, os músicos de jazz, ao se distanciar das convenções de resolução harmônica estabelecidas na música clássica, recorrem a novas possibilidades harmônicas

⁶⁶ “This book is guide thought jazz Harmony and Analysis applying contemporary Chord Scale Theory. This method, spread abroad by the Berklee College of Music, is now available - further developed - as a comprehensive textbook for study and private study for the first time. It also considers certain aspects of traditional music harmonic. A review of the harmonic evolution together with examples of the musical literature should help to clarify the genesis of some chords providing a better understanding of contemporary harmony (Nettes; Graf, 2015, p.7).

inspiradas pelas abordagens do pesquisador, mas com uma maior liberdade expressiva e improvisacional.

Com o método de escalas e acordes, houve uma expansão das abordagens sonoras disponíveis para a improvisação. Além disso, aderiu a familiaridade das progressões harmônicas tradicionais, ampliando as opções a serem utilizadas em uma seção harmônica. Por exemplo, uma progressão que contém um acorde dominante, como G7(#11), pode permitir o uso da escala *blues*, dos modos da menor melódica, da menor harmônica, de tons inteiros, da pentatônica, do *bebop*, da diminuta, além de aplicar o sistema de escalas e acordes sobre esses compassos. Como demonstrado na Figura 7 a seguir.

Figura 7 – Expansão das aplicações sonoras sobre o mesmo acorde

G7(#11)

Escala Blues

Lídio Dominante

4º Modo M. harm.

Tons Inteiros

Pentatônica

Diminuto Tom Sem.

Diminuto Sem. Tom

Be-bop Maior

Be-bop Dominante

Super Lócrio

Escala Acorde

Fonte: transcrição própria

Tal sistematização foi amplamente difundida mundialmente desde a década de 1960, principalmente pelo educador Jamey Aebersold⁶⁷, que utilizou o sistema de escalas de acordes em suas obras para o ensino da improvisação no jazz.

Literalmente, a formalização ocorrida no jazz modal provocou a exploração da linearidade dos modos, tanto do ponto de vista melódico quanto harmônico. Como resultado, favoreceu a verticalidade e a horizontalidade na improvisação. No modalismo, os elementos de manipulação, que são os graus da escala, tornaram-se objetos com várias cores sonoras a serem aplicadas no desenvolvimento do pensamento criativo.

A HORIZONTALIDADE NA MÚSICA BRASILEIRA.

No contexto da sonoridade brasileira, a horizontalidade melódica sempre desempenhou um papel significativo em nossa maneira de compor e improvisar. Isso se deve ao fato de a estrutura da canção ter se consolidado, desde as primeiras décadas do século XX, como a principal forma de música popular que representa o Brasil. Luiz Tatit, em seu livro “O Século da Canção”, relata: “Vimos que, nos anos trinta, a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira” (Tatit, 2004, p. 46).

A Forma musical⁶⁸ da canção é muito antiga e se originou da música folclórica da Idade Média, sua estrutura possui secções repetitivas com versos e refrões, podendo ter uma introdução e uma ponte. Também é conhecida como forma binária por ter duas partes que se repetem (AB). Segundo Grout, “essa estrutura básica de repetição de seções é um dos elementos centrais na construção das canções desde os tempos medievais (Grout, 2000, p.120). Tinhorão também destaca que: “A canção, ao longo dos séculos”, se manteve como uma das formas mais características na

⁶⁷ Wilton Jameson Jamey Aebersold (nascido em 21 de julho de 1939) é um editor, educador e saxofonista de jazz americano. Sua série Play-A-Long de livros e CDs instrucionais, usando o sistema de escala de acordes , o primeiro dos quais foi lançado em 1967, é um recurso de renome internacional para a educação em jazz.

⁶⁸ A forma musical é uma estrutura organizada e recorrente que governa a disposição e o desenvolvimento dos elementos musicais ao longo de uma composição. É uma maneira pela qual os compositores organizam e moldam seus materiais musicais, como melodias, harmonias, ritmos e texturas, a fim de criar uma obra coerente e com uma progressão lógica.

música popular, sendo constantemente adaptada pelos compositores de acordo com suas intenções e estilos" (Tinhorão, 2001, p.45).

Segundo os autores citados, a forma da canção, com suas seções repetitivas, é essencial na música popular, pois oferece flexibilidade na composição, permitindo que o compositor adapte a estrutura, seja abreviando ou prolongando, conforme sua intenção artística.

Esta estrutura composicional está presente no cancionário nacional desde os tempos do Brasil Império como, as modinhas, lundu, maxixe, chula, serenata, choro, forró, samba e tantos outros estilos de música nacionais, que ao longo do século XX vem empregando esta forma. Com o surgimento da Bossa Nova nos anos 60, esse movimento trouxe uma proposta diferenciada do samba-canção, caracterizando-se por um refinamento harmônico e melodias influenciadas pelo jazz. Luiz Tatit em seu livro expõe:

A batida da bossa nova contem a dança, mas não é música para dançar. Pela primeira vez, no universo da canção nacional e por herança do jazz, o acompanhamento instrumental foi pensado como progressão harmônica, servindo-se de naipes que evoluem com coerência própria e, ao mesmo tempo, sustentam a linha principal do canto (Tatit, 2004, p.51).

Partindo dessa perspectiva, podemos perceber a transformação que a Bossa Nova trouxe para a estética sonora brasileira. Paralelamente, essa transformação revela uma questão histórica: os músicos instrumentistas, nas décadas passadas, frequentemente não eram vistos como parte integrante desse universo musical. Segundo José Ramos Tinhorão, "o cenário musical popular brasileiro privilegiava a música vocal, relegando os instrumentistas ao papel de acompanhantes" (Tinhorão, 1976, p. 89). Nesse contexto, observa-se a dependência dos músicos populares em desenvolver e aplicar seus conhecimentos a partir das melodias oferecidas pela linha do canto. Essa situação também reflete um cenário histórico que, conforme destaca o autor, pode ter dificultado a criação de materiais didáticos voltados para o estudo da música popular, especialmente no que se refere às influências jazzísticas que permeavam a música brasileira.

Por outro lado, os aspectos positivos da citação mencionada podem ser vistos como o início do uso instrumental em progressões harmônicas, favorecendo a utilização dos naipes com uma coerência própria, como afirmam os autores supracitados. Neste sentido, os efeitos dessa mudança de cenário podem ser associados à influência do jazz sobre a estética da música brasileira, ampliando as possibilidades sonoras por meio da integração de outros instrumentos.

Reconhecendo que uma das bases identitárias da música popular brasileira está centrada na voz, que desde o início do século XX, ocupou um papel central, superando até mesmo a música instrumental no gosto popular, como observa Frederico Coelho:

É notório que, na historiografia da música popular brasileira, a canção sempre ocupou um espaço central. E na centralidade da canção, a voz foi uma espécie de centro do centro de tudo. Foi a voz que atravessou o samba no registro fonomecânico do início do século XX. Foi a voz que ocupou aos poucos o mercado fonográfico do período, diminuindo as gravações de conjuntos instrumentais. Vale lembrar que o choro, vindo das orquestras de barbeiros, de bombeiros e outras mais, já tinha seu lugar popular no mercado de partituras e nas festas públicas. Afinal, a música instrumental começou a ser gravada antes da música cantada. Mas a voz como veículo sonoro se adaptou à tecnologia do seu tempo e rapidamente deslocou a música instrumental em sua hegemonia no gosto médio. (Coelho, 2025, p. s.p.).

A citação de Coelho (2025) destaca como a voz, inicialmente ligada ao samba, se tornou o centro da música popular brasileira, superando a música instrumental, que já tinha seu espaço no mercado. A adaptação da voz à tecnologia fonográfica do período foi crucial para essa transição, consolidando-a como o principal veículo de expressão musical. Percebeu-se que a melodia expressa principalmente pela voz, vai além de um meio de comunicação, tornando-se uma poderosa ferramenta de expressão cultural. Esse vínculo entre a voz e a musicalidade brasileira se reflete na prosódia musical, que se configura como um laboratório de criações melódicas, entrelaçando-se com as progressões harmônicas e dialogando com as diversas variantes da linguagem idiomática em nosso território.

A prosódia na música tem o papel de harmonizar a letra com a melodia, respeitando tanto as acentuações das palavras quanto as acentuações da melodia. O professor Fernando Lewis de Mattos, em seu artigo⁶⁹, afirma que se deve levar em conta a metrificação poética e adaptá-la aos elementos melódicos, com o fim de criar melodias sobre um determinado texto, levando em conta a estrutura métrica, a ordenação rítmica e a construção melódica (Mattos, 2007b, p.1).

⁶⁹ Fernando Lewis Mattos, informa: do ponto de vista da prosódia musical, em que se deve levar em conta a metrificação poética para adaptá-la aos elementos da melodia, ambos os critérios (sílaba átona/tônica e longa/breve) devem ser levados em consideração. Assim, para a construção de uma linha melódica com base em determinado texto, tem-se que levar em consideração três aspectos da construção musical: a estrutura métrica – divisão dos compassos, síncope, contratempo, quiáteras, hemiolias e deslocamentos da acentuação, entre outros; a ordenação rítmica – organização das durações, padrões rítmicos, divisão das estruturas rítmicas, estruturação rítmica por adição, etc.; e a construção melódica – distribuição dos intervalos, saltos e graus conjuntos, movimentos ascendentes e descendentes, contornos melódicos, estrutura fraseológica, elaboração motívica, etc.

No entanto, o objetivo aqui não é se aprofundar no estudo da prosódia musical, pois essa área exige uma análise semiótica⁷⁰ detalhada sobre os aspectos das canções brasileiras. O que interessa nesta pesquisa é compreender que muitos elementos musicais utilizados na estética da improvisação, impregnados de brasiliade, derivam da interação entre letra e melodia, cujos significados são igualmente férteis. Assim, as canções podem ser vistas como fontes de elementos sonoros que ajudam na criação de materiais didáticos representativos de nossas matrizes culturais.

Desdobrando esse entendimento, destacam-se outras características identitárias da música brasileira, como o percurso melódico sincopado sobre a harmonia, o refinamento harmônico e melódico no samba-canção, influenciado pelo jazz e culminando na bossa nova, e a forma desacelerada de estabilização melódica, que Piedade (2005) identifica como frouxidão e expõe:

O fato é que há no jazz brasileiro inflexões rítmico-melódicas específicas e dissincronias no pulso que evocam uma certa “frouxidão”, isto conforme um certo caráter de abertura e relaxamento que é atribuído à música brasileira em geral, e tais elementos são carregados de significação cultural e implicações ideológicas (Piedade, 2005, p. 204).

A combinação entre letra e melodia se torna um recurso valioso para compreender as características histórico-sociais da canção popular brasileira. Quando fixamos melodias em nossa mente, ouvindo alguns fragmentos apenas algumas vezes, somos capazes de reconstruir naturalmente toda a linha melódica. Esse processo oferece sugestões para o desenvolvimento da improvisação. Nesse sentido, a afinidade estrutural entre som e letra pode funcionar como um laboratório sonoro que contribui para a compreensão do contexto criativo. Como resultado, essa interação assume características próprias, ressaltando as particularidades da música brasileira.

⁷⁰ Segundo o “*Oxford English Dictionary*”, “semiótica” é o estudo dos sinais e símbolos e de como são usados e interpretados. A disciplina investiga os processos de significação e comunicação, explorando como os sinais representam conceitos e se relacionam com a interpretação humana. A semiótica abrange tanto sistemas linguísticos quanto não linguísticos, examinando símbolos em diversas formas de comunicação e suas interpretações culturais. OXFORD DICTIONARIES. Semiotics. **Oxford dictionary of English**. Londres, England: Oxford University Press, 2010. <<https://www.oed.com>>. Acesso em: 10 de nov.2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na arte musical, especialmente no estudo da prática da improvisação, que é o foco central desta pesquisa, o objetivo principal foi investigar os caminhos da improvisação musical orientada pela inter-relação entre o jazz e a música brasileira, com ênfase no ensino do saxofone. A partir da análise dos processos melódicos, harmônicos e rítmicos envolvidos na improvisação, foi possível estabelecer uma metodologia gradual e sistematizada, destinada a atender educandos que já possuem conhecimentos formais da música, mas que estão iniciando na prática da improvisação, bem como aqueles que desejam aprofundar suas habilidades, mas enfrentam dificuldades nesta prática.

A pesquisa explorou inicialmente a improvisação temática, destacando como a combinação de escalas maiores, cromáticas e fragmentos temáticos pode apoiar o desenvolvimento da criatividade melódica. A aplicação gradual desses elementos permite aos estudantes assimilarem e internalizarem os conceitos musicais fundamentados em fragmentos temáticos, contribuindo para a construção de um vocabulário melódico improvisativo. Essa abordagem se mostra essencial tanto para músicos iniciantes na prática da improvisação quanto para aqueles com alguma experiência, mas que encontram desafios em desenvolver sua criatividade.

Em seguida, foram abordadas as possibilidades da improvisação vertical, enfatizando a identificação dos acordes como ponto de partida para a aplicação de ideias criativas de forma coerente. Essa etapa incentiva a exploração de transições harmônicas, contribuindo para o desenvolvimento de um vocabulário melódico coeso e fluido. A pesquisa também destacou a adaptação do jazz modal ao contexto da música brasileira, evidenciando como essas influências se manifestam nos gêneros nacionais e criam uma linguagem improvisativa única, rica em nuances e possibilidades expressivas. Contudo, identificou-se a necessidade de maior sistematização pedagógica que integre esses conceitos ao ensino formal da improvisação, evidenciando uma lacuna significativa a ser preenchida.

Prosseguindo, a investigação aprofundou-se na improvisação horizontal, realçando a conexão entre escalas e acordes na construção de linhas melódicas contínuas. Essa prática, muito explorada no jazz modal e em suas derivações, oferece ao improvisador maior liberdade criativa sem perder a coesão melódica. Ao priorizar uma tonalidade ou modo específico em detrimento das

progressões harmônicas convencionais, essa abordagem abriu caminho para uma improvisação mais introspectiva e controlada. A influência dessa prática na música popular brasileira, especialmente na Bossa Nova, foi analisada detalhadamente, revelando como a estrutura harmônica das canções brasileiras contribui para a formação de uma identidade sonora singular.

O estudo também discutiu a relação entre letra e melodia na música brasileira, especialmente no samba-canção e na Bossa Nova, destacando seu papel como “laboratório sonoro” para a improvisação. A prosódia e a adaptação melódica das letras, combinadas com elementos jazzísticos como a sícope e a flexibilidade melódica, reforçam a capacidade única da música brasileira de gerar novos conteúdos didáticos para o ensino da improvisação. Dessa forma, os elementos melódicos e harmônicos característicos da música brasileira foram apresentados como essenciais para a criação de materiais pedagógicos contextualizados, ampliando a compreensão e o domínio da improvisação pelos educandos.

Esta investigação contribui significativamente para o ensino da improvisação no saxofone, propondo uma metodologia que não apenas aborda técnicas do jazz, mas também as integra à estética e à tradição brasileira de forma contextualizada. O estudo avança o conhecimento sobre práticas improvisativas e oferece caminhos práticos para a elaboração de materiais didáticos, um campo ainda pouco explorado na literatura acadêmica nacional. A proposta de um ensino gradual, que começa com o domínio básico de fragmentos melódicos, escalas e acordes e evolui para a improvisação criativa, representa um diferencial pedagógico importante, ampliando as possibilidades para diversos níveis de aprendizagem.

Como desdobramento prático, foi desenvolvido o “Caderno Didático para Saxofone: improvisação à moda brasileira”, um produto que reúne vivências práticas e sistematizações teóricas do jazz integradas a fragmentos sonoros da música brasileira. Estruturado em três volumes, o primeiro deles, apresentado neste estudo, serve como base sólida para educandos que iniciam a prática da improvisação, organizando conteúdos harmônicos de forma gradual e alinhada aos conceitos investigados.

A pesquisa abre também caminhos para futuras investigações sobre a inter-relação entre jazz e música brasileira, especialmente no desenvolvimento de materiais didáticos para diferentes instrumentos e estilos musicais. Recomenda-se explorar formas inclusivas e acessíveis para

músicos de variados contextos culturais e sociais, ampliando ainda mais o alcance pedagógico desta proposta. Assim, esta pesquisa reafirma a relevância do jazz como fundamento essencial para a improvisação em diversas culturas, consolidando uma abordagem híbrida que une as raízes brasileiras às teorias jazzísticas, expandindo os horizontes para o jazz brasileiro.

REFERÊNCIAIS

- ABRAMUS. 50 Anos de Carreira de Nivaldo Ornelas. **Abramus**, 2024. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/12313/50-anos-de-carreira-de-nivaldo-ornelas/>. Acesso em: 24 out. 2024.
- ALBINO, César. **Método de saxofone**. São Paulo: Gondini, 2003.
- ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**: com aplicações na improvisação e no arranjo. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ALONSO, Chefa. **Improvisación libre**: la composición en movimiento. Baiona: Dos Acordes, 2008
- ALVES, Leila. **Bossa nova**: história, som e imagem. Rio de Janeiro: Spala, s.d.
- ALVES, Luciano. **Escalas para improvisação**. 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- A. NACIONAIS. O que significa terceiro setor? **A. Nacionais**, 2024. Disponível em: <https://pank.com.br/o-que-significa-terceiro-setor>. Acesso em: 23 out. 2024.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Projeto Livro Livre 725. São Paulo: Editorial Digital Ponteio, 2016.
- BAILEY, Derek. **Improvisation its nature and practice in music**. Ashbourne, England Pub. *In: association with Incus Records*. United States of América, 1980.
- BAILEY, Derek. **Improvisation**: its nature and practice in music. New York: Da Capo Press, 1993.
- BAKER, David. **Jazz Improvisation**: a comprehensive method for all musicians. New York: Alfred Publishing, 1991.
- BAKER, David. **Jazz improvisation**: a comprehensive method for all musicians. New York: Alfred Publishing, 1991.
- BAKER, David. **How to play jazz and improvise**. New York: Alfred Music Publishing, 1994.
- BARBOSA, José Rodrigues. **Harmonia e improvisação**: a influência do jazz na música brasileira. São Paulo: Editora MusiBrasil, 1997.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, set., 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/04/04-bastos-jazz.html. Acesso em: 6 fev. 2024.

BERGONZI, Jerry. **Inside improvisation series: melodic structures**. Advance Music, 1994. V. 1
BRANCO, Ruiz Renan. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo. **Revista História e Cultura**, 3 jan. 2022. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425>. Acesso em: 15 nov. 2023.

BRITO, Teca Alencar. **Música na educação infantil**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CARVALHO, José Alexandre. **Formação profissional em Música: experiência e diálogos**, Org. Cristina Tourinho. Jundiaí, SP: Paco, 2018. V. 1

CHDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação**, 7^a ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. V. 1.

CLUBE DE JAZZ DO CAFÉ COM LETRAS. Idriss Boudrioua (França/Brasil). **Jazz**. Clube de jazz do café com letras. 2023. Café Clube de Jazz. 16 jun. 2023. Disponível em: <https://clubedejazzdocafe.com/show/?id=301>. Acesso em: 18 nov. 2024

CNF, **Cultura Nova Fase**. 27 fev. 2024. Disponível em: <https://culturafn.com.br/revolucioneseu-repertorio-musical-com-jazz/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

COELHO, Frederico. A voz na canção popular. **Ipotesi**, v. 20, n. 1, .194-203, jan/jun, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/39768512/A_Voz_na_Canção_Popular_IPOTESIS. Acesso em: 6 fev. 2025

COKER, Jerry. **Improvising jazz**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1997.

COLLURA, Turi. **Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. V.1

CÔRTEZ, Almir. **Improvando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 285 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284407>. Acesso em: 24 maio 2025.

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

CORTI, Berenice. **Jazz argentino: la música “negra del país blanco”**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CUNHA. Sandra Mara; LOMBARDI, Silvia Salles Leite; CISZEVSKI, Wasti Silvério. Reflexões acerca da formação musical de professores generalistas a partir dos princípios: “os quatro pilares

da educação” e “educação ao longo de toda a vida”. **Revista da Abem**. v. 22, p. 41-48, 2009. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/224/156>. Acesso em: 5 nov. 2024.

DELORS, Jaques. **Educação um tesouro a descobrir**. Brasília: Unesco, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_por. Acesso em: 07 dez. 2024.

DOESEY, Jimmy. **Método para saxofón**: una escuela de ejecución rítmica moderna. 1^a ed. Buenos Aires: Malos, 2011.

ESTY, Anna. Archives: Preserving the Past and Learning for the Future. **Computers in libraries**, v. 32, n. 4, p. 6-11, 2012. Disponível em: <https://www.infotoday.com/cilmag/may12/index.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2025.

ESCAVADOR. Walmir de Almeida Gil. **Escavador**. 2024. 01 set. 2022. Disponível em: https://www.escavador.com/sobre/5196606/walmir-de-almeida-gil#google_vignette. Acesso em: 24 out. 2024.

FARIA, Nelson. **Arte de improvisação**: para todos os instrumentos. 1^a ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FEITOSA, Chico; FERREIRA, Durval; GIOVANE, Marcio. **Bossa nova**: história, som e imagem. Rio de Janeiro: Spala, 1995.

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA (FMCB). **João Donato**. FMCB: Campinas, 2025c. Disponível em: <https://fmcb.com.br/joao-donato/>. Acesso em 21 maio 2025

FERRARINI, Richard. Harmonia e improvisação. São Paulo: Água Sustentável, 2018. V.1

FIGUEIREDO, Afonso Claudio. **O Saxofone e a improvisação jazzística na música instrumental brasileira**. 1^a ed. Curitiba: CRV, 2017.

FIORATTI, Carolina. Mas, afinal, que gênero é esse a que chamam de MPB? **Jornal da USP**, 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/actualidades/mas-afinal-que-genero-e-esse-a-que-chamam-de-mpb/>. Acesso em: 16 out. 2024.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIOIA, Ted. **The history of jazz**. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

GOMES, Hercules. **Biografia**. Disponível em: <https://www.herculesgomes.com.br/biografia>. Acesso em: 23 out. 2024.

GOMES, Guilherme. Choro é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. Patrimônio Cultural, **Gov.br**. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/iphant/pt-br/assuntos/noticias/choro-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 1 fev. 2025.

GRIDLEY, Mark. **Jazz styles**: history and analysis. New Jersey: Pearson Education, 2007.

GROUT, J. Donald; PALISCA, V. Claude. **História da música ocidental**. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 1994.

GROUT, Donald Jay. **A história da música**. 8^a ed. Rio de Janeiro: Editora XYZ, 2000.

- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5^a ed. Lisboa, Portugal: Editora Gravita, 2007.
- GUEST, Ian. **Harmonia**: método prático modalismo. 1^a ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2016.
- HEDLEY, Arthur. **Chopin**. New York: Dover Publications, 1980.
- KAHN, Ashley. **A love supreme**: a criação de um álbum clássico de John Coltrane. 1. ed. São Paulo: Barracuda, 2007.
- KERNFELD, Barry. Improvisation (jazz). *In: The new grove dictionary of music and musicians*, 2^a ed., Londres: Macmillan, 2001.
- JÚNIOR, Ademir. **Caminhos da Improvisação**. 2. ed. Brasília: Editora ABECER, 2018. ISBN 978-85-64282-14-8.
- LEVINE, Mark. **The jazz theory book**. Petaluma: Sher Music Co., 1995.
- LIMA, Wendell Müller dos Santos; SANTOS, Antônio Rafael Carvalho dos. O jazz como via principal no ensino de piano popular: desdobramentos e implicações. *In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL*, 26., 2023. **Anais** [...]. São Paulo: ABEM, 2023. Disponível em: https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1604/public/1604-7217-1-PB.pdf. Acesso em: 127 Jan.2025
- LOPES, Marcos. **O jazz na música brasileira**: entre o ensino e a prática. Rio de Janeiro: Editora Teca, 2005.
- MALTA, Carlos. **Biografia**. Carlos Malta. 2024c. Disponível em: <https://carlosmalta.com.br/biografia>. Acesso em: 02 out. 2024.
- MATTOS, Fernando Lewis. **Prosódia musical, arranjos vocais e instrumentais I**. Porto Alegre: UFRGS, 2007a.
- MATTOS, Fernando Lewis de. **Prosódia Musical**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2007b. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/628777239/Prosodia-Musical-texto>. Acesso em: 22 maio 2025.
- MEHEGAN, John. **Jazz improvisation**. New York: Simon and Schuster, 1959.
- NESRALA, Arthur Kalil Assaf. **A improvisação como processo criativo**: uma abordagem barroca e contemporânea. 2019. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música - Instrumento e Música de Conjunto) – Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.11/6420>. Acesso em: 22 maio 2025.
- NETTES, Barrie; GRAF, Richard. **The chord scale theory & jazz harmony**. New York: Alfred Music Publishing,
- NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. **In the course of performance**: studies in the world of musical improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

- PIEADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e a fricção de musicalidades. **Opus: Revista eletrônica da ANPPOM**, v. 11, Dez. p. 197-207, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>. Acesso em: 03 nov. 2023.
- P MAURIAT. Widor Santiago. **P Mauriat**. 2024c. Disponível em: <https://www.pmauriatmusic.com/en/artists/widor-santiago/>. Acesso em: 18 nov. 2024.
- PORTER, Lewis. **John coltrane: his life and music**. University of Michigan Press, 2002.
- ODERICO, Nestor R. Ortiz. **Estética del jazz**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Melos, 2021.
- RIOS, Fernando. **Un panorama del nuevo jazz argentino (2000-2020)**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021.
- ROBERTS, Sônia Maria Ferreira. História e evolução da Previdência Social no Brasil. **Jusbrasil**. 2024. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/historia-e-evolucao-da-previdencia-social-no-brasil/2120889118>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- RUSSELL, George. **The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization, Vol. One: the art and science of tonal gravity**. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company, 4^a ed., 2001. V.1
- PERFECT SOUND FOREVER:** George Russell interview. Disponível em: <https://www.furious.com/perfect/georgerussell.html>. Acesso em: 22 maio 2025.
- ROSENTHAL, David Herschel. **Hard Bop: Jazz and Black Music, 1955–1965**. New York: Oxford University Press, 1993.
- SANTOS, Elisama da Silva Gonçalves (org.). **Vamos ensaiar? Planejamento e metodologias de ensaio em música**. Salvador: EDUNEB, 2023.
- SOUZA, Jonathan Gonçalves de. **Improvisação e ornamentação barroca: conceitos e aproximação à prática interpretativa do violão moderno**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/155628>. Acesso em: 22 maio 2025
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SCHULLER, Gunther. **The swing era: the development of jazz, 1930-1945**. New York: Oxford University Press, 1989.
- TARUSKIN, Richard Filler. **The Oxford History of Western Music**: volume 1 – Music from the earliest notations to the sixteenth century. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TATUM, C. **Improvisação no jazz: teorias e práticas**. São Paulo: Editora de Música, 2014.
- TINÉ, Paulo José Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. São Paulo: USP, 2008.

TINÉ, Carlos Eduardo. **A improvisação musical no jazz e na música popular brasileira: uma abordagem pedagógica.** 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. O modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. **Per Musi**, n. 29, 2014, p. 1-7. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39656>. Acesso em: 22 maio 2025.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular brasileira: raízes e influências.** Rio de Janeiro: Editora XYZ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1976.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade:** dois modelos de improvisação no choro brasileiro. São Paulo: USP, 2009.

VASCONCELOS, Ary. **Jazz e Música Popular Brasileira.** Revista Música Popular, 2004.

VIOLA, Joseph. **Technique of the Saxophone:** volume 1 – scale studies. Boston: Berklee Press, 1982.

VISITE BRASÍLIA. Brasília popular orquestra. **Visite Brasília.** 2019. Disponível em: <https://antigo.visitbrasilia.com.br/vb/noticia/brasilia-popular-orquestra-2>. Acesso em: 10 out. 2024.

4. PRODUTO FINAL

Esta pesquisa resultou em um Produto final (APÊNDICE A).

Em virtude de direitos autorais e com vistas a uma futura publicação, o “Caderno Didático”, abrangerá apenas as seções iniciais apresentadas neste trabalho.

GLOSSÁRIO

Bebop – Subgênero do jazz que surgiu nos anos 1940, caracterizado por um ritmo mais rápido, complexidade harmônica e maior liberdade de improvisação. Músicos como Charlie Parker e Dizzy Gillespie inovaram com acordes mais dissonantes e solos mais elaborados, marcando uma transição do jazz de dança para uma forma mais artística e introspectiva.

Clichés – No jazz, "cliché" refere-se a padrões ou frases musicais repetitivas e previsíveis, frequentemente utilizadas em improvisações.

Cool Jazz – Subgênero do jazz que surgiu na década de 1940 como uma resposta ao bebop, com uma abordagem mais suave e controlada. Caracteriza-se por arranjos orquestrados, harmonia sofisticada e improvisação mais contida. Músicos como Miles Davis, Chet Baker e Gerry Mulligan foram pioneiros desse estilo, que incorporou influências da música clássica e de câmara.

Jazz – um gênero musical que surgiu no final do século XIX e início do século XX, nos Estados Unidos, com forte influência de ritmos africanos, europeus e blues. É caracterizado pela improvisação, interação entre os músicos e o uso de ritmos complexos como o "swing". Essa liberdade criativa e a expressividade individual são aspectos centrais do jazz, que se expandiu por várias vertentes ao longo do tempo.

Jazz Brasileiro – é uma fusão do jazz norte-americano com ritmos e elementos musicais típicos da música brasileira, como o samba, a bossa nova e o frevo. Ele se caracteriza pela improvisação, pela síncope e pela interação entre músicos, sendo uma expressão única que integra a harmonia e a melodia do jazz com a riqueza rítmica e harmônica da música brasileira.

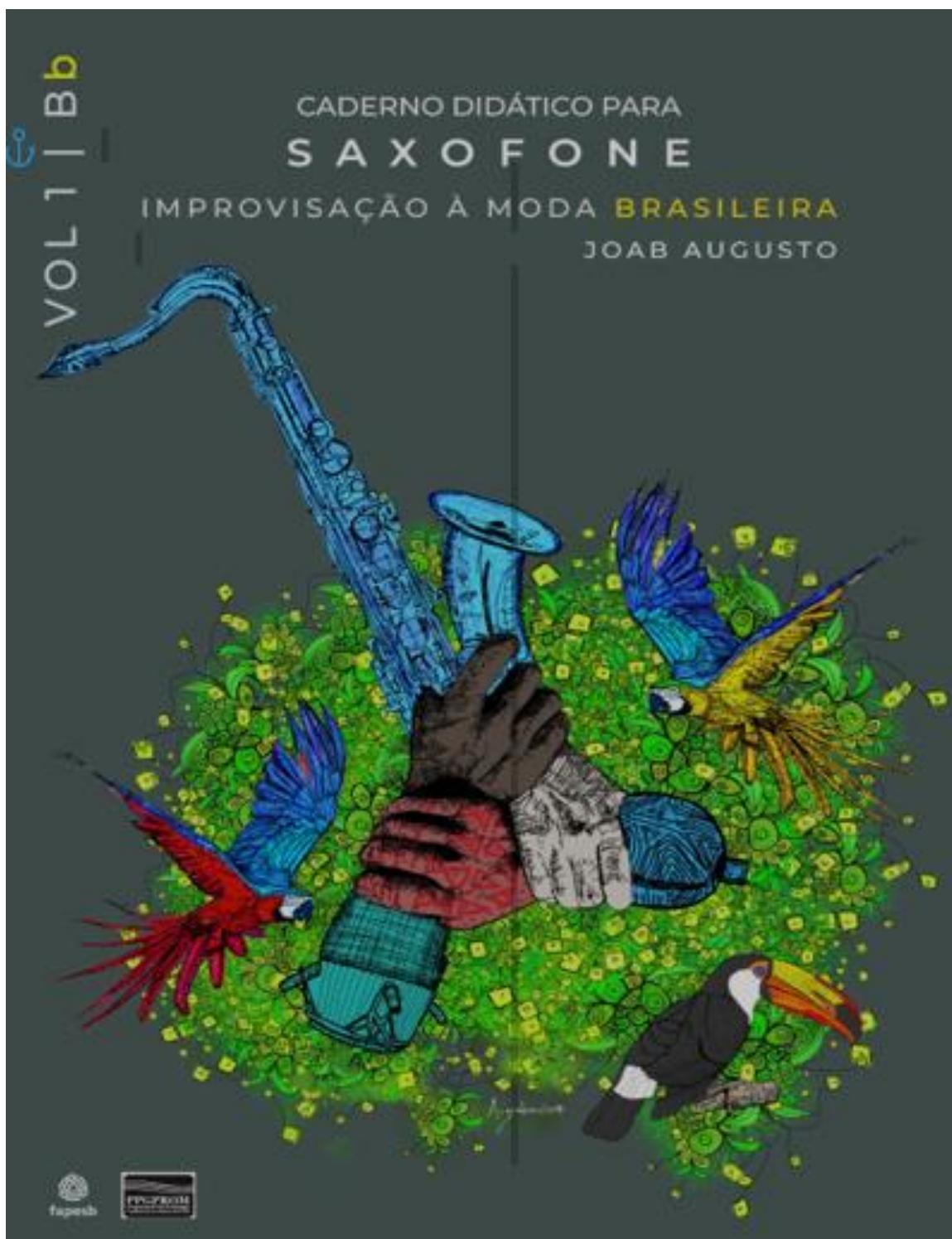
Jazz modal – é um estilo que utiliza modos musicais como base para a improvisação, focando em harmonia estática e exploração melódica, em vez de progressões complexas de acordes.

Música Instrumental – refere-se à expressão musical que combina características do jazz, como a improvisação e a sofisticação harmônica, com elementos rítmicos e melódicos típicos da música brasileira.

Prosódia – é o estudo das características sonoras da fala, como ritmo, entonação, intensidade, duração e pausa. Essas variações ajudam a transmitir significados e emoções, influenciando a interpretação das palavras.

Semiótica — é a ciência que estuda os signos e seus processos de significação a partir de como as pessoas interpretam e atribuem sentido a esses signos em diferentes contextos culturais e sociais.

APÊNDICE
APÊNDICE A – PRODUTO FINAL



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

CADERNO DIDÁTICO PARA SAXOFONE
IMPROVISAÇÃO A MODA BRASILEIRA

JOAB AUGUSTO MOREIRA

Volume 1

Todos os direitos reservados. Este ebook ou qualquer parte dele não pode ser reproduzido ou usado de forma alguma sem autorização expressa, por escrito, do autor ou editor, exceto pelo uso de citações breves em uma resenha do ebook.

NÃO COPIAR

BIOGRAFIA

Joab Augusto é saxofonista natural de Brasília, compositor, educador e performer, com uma carreira marcada por décadas de dedicação à música e ao ensino. Ao longo de sua trajetória, destaca-se pela versatilidade em diversos contextos musicais e pelo contínuo processo de pesquisa que integra prática musical e formação pedagógica, sempre com um olhar atento à música brasileira e suas conexões com o jazz. Atualmente, ministra aulas online para estudantes de várias regiões do Brasil, compartilhando seu conhecimento por meio de cursos especializados.

É Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em saxofone pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP), onde se formou em 2004. Ao longo de sua carreira, tem se dedicado à performance musical, à pesquisa e ao ensino, sendo também bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Além disso, possui formação acadêmica em Teologia, tendo concluído o bacharelado pelo Seminário Teológico Evangélico do Betel Brasileiro (2006-2010) e convalidado o diploma pela Faculdade Unida de Vitória (FUV), no Espírito Santo, entre 2015 e 2017. Sua formação teológica contribui para uma perspectiva única em sua abordagem artística e pedagógica, oferecendo uma visão mais ampla e reflexiva sobre a música.

Sua carreira musical teve início sua cidade natal, estendendo-se para São Paulo e, mais recentemente, à Argentina, onde reside atualmente. Ao longo desses anos, acumulou uma rica experiência em lugares que trabalhou como orquestras, *big bands*, banda do Corpo de Bombeiros (CBM/DF), cantores(as), turnês, eventos coorporativos apresentações em grupos de jazz, diretor musical, aulas, *workshops*, seminários e cursos. Essas experiências proporcionaram uma formação abrangente e diversificada em diferentes estilos musicais.

Como compositor, lançou dois álbuns. O primeiro, “QI – Quarteto Instrumental” (2000), gravado ao vivo em Brasília, que foi uma obra colaborativa que reuniu músicos de sua cidade natal após anos de apresentações conjuntas. Este álbum foi registrado composições autorais dos participantes do grupo além de obras de outros autores como Bananeira de Joao Donato. O segundo, “Peregrino” (2009), produzido em São Paulo, mescla influências do jazz com elementos da música brasileira, refletindo sua identidade musical.

Na área pedagógica, se dedica a uma abordagem enfatizando a importância da improvisação como ferramenta de expressão e como forma de desenvolvimento da criatividade no campo da música. Por meio de aulas e materiais didáticos, tem auxiliado estudantes a aperfeiçoar seus conhecimentos na prática da improvisação.

Com uma carreira pautada pela inovação e pela fusão de tradições musicais, segue expandindo suas vivências sonoras. Sua atuação ressalta a brasiliidade na música instrumental, promovendo a riqueza rítmica e melódica brasileira em concertos que cativam tanto músicos quanto o público. A experiência no cenário argentino tem fortalecido seu papel como difusor do jazz brasileiro e da música instrumental nacional, destacando a diversidade rítmica que caracteriza essa arte.

NÃO COPIAR

Dedico este trabalho à memória dos meus pais, Ester Marcílio Moreira e José Maria Moreira, que foram as maiores referências em minha vida. Minha mãe, Ester, com sua voz potente e cheia de sentimentos, transformava as tarefas do lar em verdadeiros momentos de musicalidade, inspirando-me desde cedo com sua sensibilidade e paixão. Foi ao seu lado que toquei minha primeira música, e seu legado vocal permanece como uma das maiores influências em minha trajetória como músico.

Meu pai, José Maria Moreira, foi meu primeiro mestre e mentor musical. Com sua paciência e dedicação, ensinava-me as primeiras lições teóricas ainda na infância, enquanto equilibrava suas responsabilidades profissionais e sua paixão pela música. Seu amor pela arte e sua atuação como regente e educador deixaram marcas indeléveis na minha formação, despertando em mim o desejo de seguir esse caminho.

Ambos deixaram um legado de amor, fé e dedicação, que continuo a carregar com orgulho e gratidão. Este trabalho é uma forma de honrar suas memórias e tudo o que construíram em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, minha fonte de vida, e à minha esposa, Poliana Moreira, pelo amor, companheirismo e apoio em todas as etapas da jornada musical. Aos meus filhos, Luma Stella e Samuel Augusto, que dão sentido e completam minha existência, desejo que o meu teto seja o piso para que conquistem muito mais do que seus pais, que os amam incondicionalmente e dedicam suas vidas a vê-los alcançar novos horizontes.

Aos meus familiares, que unidos, sempre buscamos manter vivos os ensinamentos de nossos pais. Seja de forma profissional ou espiritualizada na fé cristã, todos estão sempre envolvidos com a arte musical, o que fortalece a continuidade do legado que me foi transmitido.

Aos professores que marcaram minha trajetória musical desde os primeiros passos, e aos docentes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), cuja orientação, conhecimento e incentivo foram essenciais para a realização deste trabalho.

Aos amigos de sala de aula do curso de Mestrado Profissional em Música, por sua colaboração, amizade e pelas valiosas trocas de experiências que enriqueceram esse percurso acadêmico e pessoal.

Aos meus alunos, cuja dedicação e desafios foram uma fonte constante de aprendizado e inspiração, contribuindo de maneira significativa para a criação deste caderno didático para saxofone.

Agradeço à FAPESB pela bolsa durante o curso de Mestrado Profissional, que foi de grande auxílio, complementando os recursos para a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, participaram dessa trajetória. Cada palavra de apoio, gesto de incentivo e inspiração recebida fez parte da construção deste trabalho, tornando-o realidade.

PREFÁCIO

A necessidade de desenvolver abordagens didáticas para o ensino da improvisação que valorizem a música instrumental brasileira tem sido uma motivação crescente. Este Caderno Didático surge como uma contribuição para preencher a lacuna existente em nossa realidade acadêmica, unindo a prática improvisativa às características únicas da brasiliade musical.

Ao longo da minha trajetória acadêmica e musical, percebi que muitos métodos disponíveis para o estudo da improvisação no saxofone foram desenvolvidos dentro dos seus contextos culturais acompanhado o aprimoramento e anseio dos músicos locais. Embora sejam valiosos, nem sempre dialogam diretamente com as especificidades rítmicas, e socioculturais da música brasileira, o que pode limitar sua aplicabilidade para músicos que desejam se aprofundar na nossa tradição musical.

Neste trabalho, apresento uma proposta metodológica que integra os elementos da música instrumental brasileira com os fundamentos do jazz. Com uma abordagem que destaca as especificidades rítmicas e melódicas sobre a estrutura harmônica sistematizada para a prática da improvisação, este caderno didático busca oferecer um estudo contextualizado, valorizando nossa identidade musical e promovendo tanto a liberdade criativa quanto a conexão com nossas raízes culturais.

Espero que este material inspire músicos a explorar as práticas improvisativas de maneira consciente e produtiva, contribuindo para uma valorização ainda maior da nossa música e para o fortalecimento de uma pedagogia que dialogue com a realidade musical brasileira.

APRESENTAÇÃO

Este caderno didático é fruto da pesquisa realizada durante o curso de Mestrado Profissional em Música pela UFBA. A partir dos resultados obtidos, desenvolvi uma metodologia que explora a inter-relação entre a brasiliade e o jazz, estruturando uma abordagem pedagógica baseada nos processos de improvisação temática, vertical e horizontal. Nesse contexto, observei que é possível estabelecer trajetos didáticos que conduzam o aluno ao estudo da improvisação de forma gradual, permitindo seu desenvolvimento paralelo a outras áreas de estudo, como aspectos técnicos e sonoridade, sem postergar a prática improvisativa para etapas futuras.

Para melhor aproveitamento deste material, é recomendável que o aluno já tenha vivenciado o processo inicial de educação musical, abrangendo domínio ergonômico e sonoridade do instrumento, conhecimento teórico, e leitura musical. Assim, espera-se que o educando tenha familiaridade com as escalas maiores e suas relativas menores, além da escala cromática. Os demais conhecimentos serão desenvolvidos de forma gradual ao longo das lições práticas.

Outro aspecto relevante da metodologia é sua aplicabilidade a músicos atuantes que, por diferentes razões, não tiveram a oportunidade de se desenvolver nesta área e, ao precisarem improvisar, se deparam com limitações na criação de ideias improvisativas.

Com o objetivo de oferecer ao músico ferramentas que possibilitem a criação espontânea, a metodologia utiliza os temas autorais como laboratório para o desenvolvimento de fragmentos melódicos. A abordagem proposta integra escalas e acordes, permitindo ao estudante elaborar linhas melódicas improvisadas conectadas às características da música brasileira.

No processo de improvisação temática, este material explora fragmentos melódicos conectados às escalas mencionadas anteriormente. O objetivo dessa abordagem é usar os fragmentos temáticos como guias para exemplificar o pensamento criativo. Essa prática está fundamentada pela análise de como, historicamente, a improvisação no Brasil foi incentivada pelas melodias presentes nas canções, que de forma marcante representam a nossa brasiliade.

No processo de improvisação verticalizada, os acordes são explorados em conexão com os fragmentos temáticos, favorecendo o estudo do campo harmônico das escalas maiores e a compreensão da improvisação sobre os modos. Nessa etapa, o educando sente a necessidade de

NÃO COPIAR

aprofundar-se na estrutura dos acordes, e a prática improvisativa torna-se naturalmente mais envolvente.

De forma gradual, a abordagem avança para o processo de improvisação horizontal, no qual a criação espontânea é direcionada por um conhecimento mais amplo de escalas, permitindo a construção de melodias lineares que "navegam" sobre a harmonia. Nesse estágio, os processos anteriores são integrados, podendo ser utilizados a qualquer momento durante a improvisação, conforme o critério do músico. Este aspecto será aprofundado em outro volume desta metodologia. Neste caderno, concentraremos nossos esforços nos processos temáticos e na primeira etapa da improvisação verticalizada, cujos detalhes serão apresentados ao longo do material.

Em relação à estratégia didática deste caderno, cada capítulo será nomeado de “Moda” para refletir a relação friccionada entre o jazz e a música brasileira, que coexistem nas fronteiras, em um diálogo dinâmico de musicalidades. Essa abordagem integra a linguagem do jazz com o fluxo das raízes sonoras que representam as tradições nacionais, conforme discutido na pesquisa que originou este caderno.

Cada “Moda” é composta por uma música autoral, que servirá de base para a extração de elementos temáticos, fundindo-os com escalas e acordes para a criação de exercícios. Esses exercícios guiarão o músico a compreender essa conexão e o apoiarão no desenvolvimento de suas próprias ideias improvisativas. O material também contempla gravações das bases dessas músicas autorais, oferecendo suporte para os estudos e facilitando a aplicação prática da metodologia.

Espero que este caderno didático contribua significativamente para o estudo dos educandos e inspire a criação de metodologias que valorizem o jazz brasileiro, promovendo o reconhecimento da riqueza da música instrumental brasileira.

SUMÁRIO

1. REVISÃO PRÉVIA DOS CONCEITOS.....	11
1.1 OS DOIS TIPOS DE TERRENOS	13
1.2 MODOS MUSICais E SUA DERIVAÇÃO DA ESCALA DIATÔNICA	16
2 MODA N°1	21
3 MODA N°2	27
4 MODA N° 3	33
5 MODA N° 4	40
6 MODA N° 5	48
7 MODA N°6	53
8 MODA N° 7	63
9 EXERCÍCIOS TECNICOS SOBRE AS ESCALAS – ACORDES	74
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERENCIAS	81

1. REVISÃO PRÉVIA DOS CONCEITOS TEÓRICOS

A revisão prévia dos conceitos teóricos tem como propósito fortalecer os fundamentos já assimilados pelo educando, assegurando que ele esteja preparado e familiarizado com os princípios essenciais antes de avançar para o estudo progressivo proposto no Caderno Didático. Essa etapa é indicada para consolidar uma base estruturada, permitindo que os conceitos teóricos sejam integrados de forma mais eficiente ao processo de aprendizado da improvisação. Caso o educando não disponha desses conhecimentos prévios, recomenda-se que os adquira antes de iniciar o estudo deste material, facilitando, assim, seu progresso e compreensão. Nesta revisão, abordarei exclusivamente os conceitos harmônicos, partindo do pressuposto de que o educando já possui domínio básico em sonoridade e leitura musical. Se esse não for o caso, sugiro o primeiro módulo do meu curso online de saxofone, que foi desenvolvido para atender a essa necessidade inicial.

Intervalos: Refere-se à distância entre dois sons em alturas diferentes, podendo ser ascendentes ou descendentes.

Intervalos melódicos: São formados por duas notas executadas uma após a outra, criando uma melodia.

Intervalos harmônicos: São duas notas executadas simultaneamente, formando uma harmonia.

Descendentes

I.M

Ascendentes

I.H

Formação dos intervalos entre as notas:

Uníssono Segunda Terça Quarta Quinta Sexta Sétima Oitava

Tipos de intervalos: de justos, maiores, menores, aumentados e diminutos.

2ªm 2ªM 3ªm 3ªM 4ªJ 4ªA

5ªJ 5ªA 6ªm 6ªM 7ªm 7ªM

Tríades: Conjunto de três notas tocadas simultaneamente, que compõem a base estrutural dos acordes nas classificações maior, menor, aumentado, diminuto e suspenso, dependendo das alterações intervalares aplicadas.

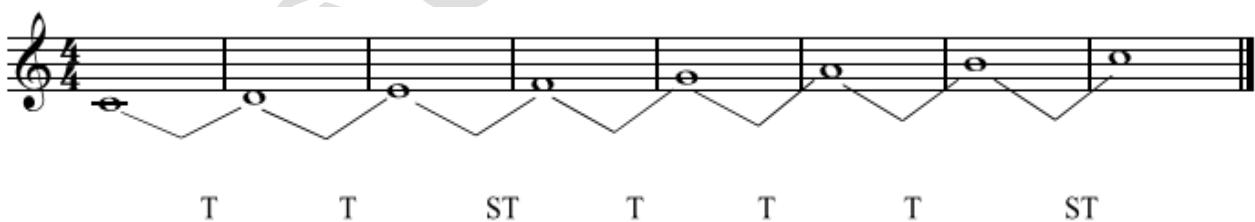
Tétrades: Conjunto harmônico formado por quatro notas, correspondendo aos graus fundamental, terça, quinta e a adição do sétimo grau, que pode ser maior ou menor, dependendo da estrutura do acorde.

1.1 OS DOIS TIPOS DE TERRENOS

Existem dois tipos de terrenos para as escalas: o assimétrico, caracterizado por tamanhos e intervalos variados, e o simétrico, no qual os tamanhos e intervalos são iguais. Essa distinção afeta diretamente a organização interna das escalas, influenciando a maneira como são construídas e aplicadas musicalmente. Os terrenos formam a base de diversas escalas e são fundamentais para a identificação delas, além de desempenharem um papel crucial na prática da improvisação. Entender os terrenos amplia as possibilidades de improvisação. As escalas simétricas, com seus padrões repetitivos, permitem uma abordagem mais previsível, enquanto as assimétricas, com intervalos variados, oferecem sonoridades mais imprevisíveis e expressivas. Esse conhecimento facilita a aplicação das escalas em diferentes contextos, ajudando o músico a desenvolver uma improvisação mais criativa e dinâmica.

- **Escala Diatônica (Assimétrica)**

A escala diatônica é composta por uma sequência de sete notas, com a repetição da primeira no oitavo grau. É formada por cinco tons e dois semitonos, localizados entre o 3º e 4º grau, e entre o 7º e 8º grau. As demais distâncias entre as notas são tons. Quando possui o intervalo de terça maior (3º), classifica-se como uma escala maior. A escala diatônica pode ser entendida de forma horizontal, considerando as relações intervalares entre as notas ao longo de sua extensão.



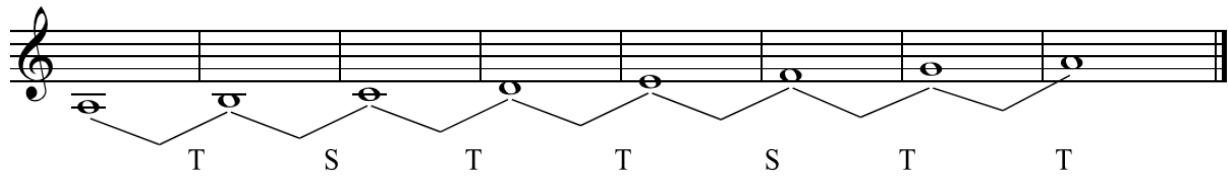
Cada grau é representado por um número, que indica sua posição dentro da escala, facilitando a compreensão de sua função na estrutura musical e sua relação com as outras notas.



O grau é cada uma das notas que compõem a escala diatônica, identificadas por sua posição em relação à tônica, desempenhando um papel essencial na definição do momento harmônico dentro de uma tonalidade. Esses graus são representados numericamente em algarismos romanos e recebem nomes que refletem sua relação funcional com a tônica.

- **Escala Relativa (Assimétrica)**

A escala relativa ou menor natural, origina-se do sexto grau da escala maior, mantendo a estrutura de cinco tons e dois semitons. Pode-se pensá-la como a escala maior, começando a partir de duas notas antes da tônica da escala maior. É chamada de escala menor, pois apresenta o intervalo de terça menor (3°), resultando em alterações nas distâncias entre as notas em comparação à escala maior.



Sequência numérica na escala menor: a numeração dos graus indica sua posição dentro da escala, facilitando a compreensão de sua função na estrutura musical e sua relação com as outras notas, assim como ocorre na escala maior.



A escala maior sobreposta por intervalos de terça resulta nos graus 2, 4 e 6, que, ao serem transpostos para a oitava acima, se transformam nos graus 9, 11 e 13. O primeiro grau da escala

diatônica, quando acompanhado da sétima maior, forma um acorde maior com sétima maior (Cmaj7).

1,3M,5,7 2,4,6

A escala menor sobreposta por intervalos de terça resulta no sexto grau, que, ao formar a relativa menor, dá origem a um acorde menor com sétima menor (Am7). Os graus 2, 4 e 6, ao serem transpostos para a oitava acima, se transformam nos graus 9, 11 e 13. Em ambas as escalas, é possível adotar uma abordagem verticalizada, observando as inter-relações dos intervalos e acordes que surgem.

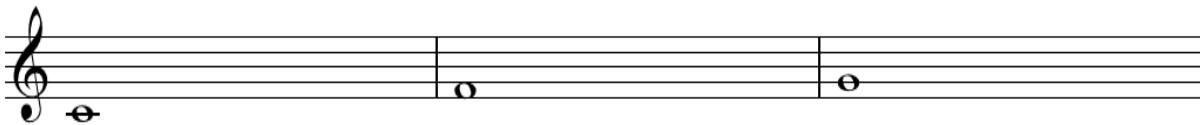
1,3m,5,7 2,4,6 1 3m 5 7 9 11 13

Na escala diatônica, os graus têm os seus nomes e são divididos em **tonais** (tônica, subdominante e dominante) e **graus de caráter modal** (supertônica, mediante, superdominante e o VIIº grau). Esses graus de caráter modal, ou graus auxiliares, são assim chamados porque adicionam coloração e variação melódica, mas não desempenham funções harmônicas principais. O conjunto de nomes que as notas

I II III IV V VI VII

tônica subtonica mediante sudominante dominante superdominante sencivel

Graus tonais: tônica (Iº grau), subdominante (IVº grau) e dominante (Vº grau).

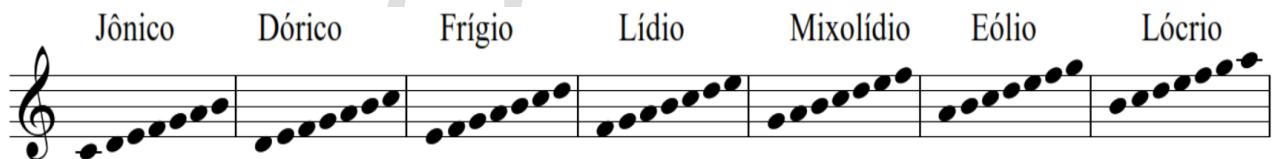


Graus auxiliares: supertônica (IIº grau), mediante (IIIº grau), superdominante (VIº grau) e o VIIº grau (sensível ou subtônica).



1.2 MODOS MUSICAIS E SUA DERIVAÇÃO DA ESCALA DIATÔNICA

Os modos musicais são escalas derivadas da organização dos sete graus da escala diatônica. Cada modo é formado ao iniciar a escala em um grau diferente, mantendo a sequência de tons e semitons da escala diatônica original. Os modos são: Jônio (iniciado no Iº grau), Dórico (no IIº grau), Frígio (no IIIº grau), Lídio (no IVº grau), Mixolídio (no Vº grau), Eólio (no VIº grau) e Lócrio (no VIIº grau). Cada modo possui intervalos específicos, que criam diferentes sonoridades e distintas características melódicas.



Os modos, que são organizações específicas das notas da escala diatônica, também são chamados de modos gregos e formam seus acordes sobre cada grau. Cada modo apresenta intervalos característicos que determinam sua sonoridade.

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bm7(b5)
 IIm7 IIIm7 IVM7 V7 VIIm7 VIIIm7(b5)

Os graus das escalas, juntamente com os acordes, formam as tríades e tétrades características de cada modo, possibilitando uma rica variedade de aplicações musicais. Os modos musicais, derivados da escala diatônica, possuem intervalos específicos que definem suas sonoridades únicas e permitem a criação de diferentes contextos melódicos e harmônicos. A tríade, como base para a improvisação verticalizada, conecta esses conhecimentos à exploração de fragmentos temáticos, permitindo que os músicos desenvolvam combinações criativas e coerentes.

- **Escala Cromática (Simétrica)**

A escala cromática é formada por uma sequência de 12 notas dispostas em intervalos sucessivos de semitons, o menor intervalo na música ocidental. Por ser simétrica, há apenas uma escala cromática, e ela pode ser iniciada a partir de qualquer nota, com o ciclo de notas se repetindo ao longo das oitavas. Essa simetria impede a definição de uma tônica fixa, diferenciando-a das escalas diatônicas.

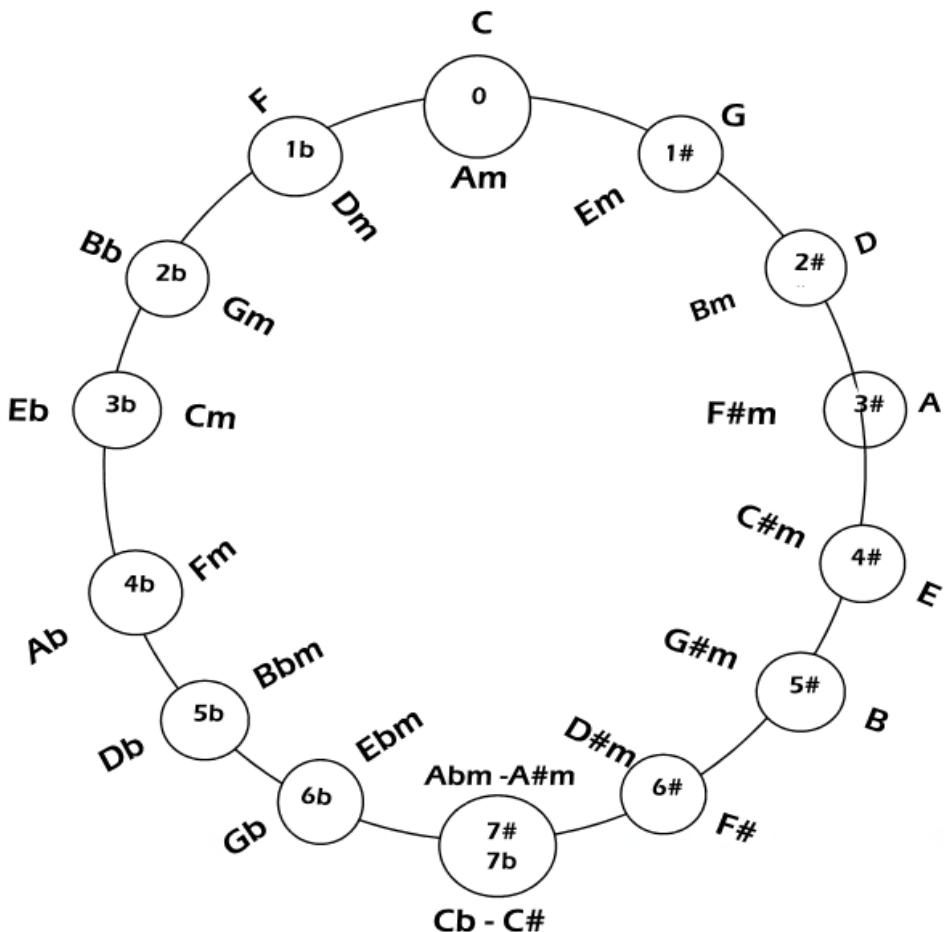
Serve também como base para outras escalas, como as escalas maiores, menores e diferentes escalas modais, além de ser fundamental na improvisação e na transição entre tonalidades. A utilização dos semitons permite a criação de tensões harmônicas, essenciais para enriquecer as modulações e criar progressões musicais mais dinâmicas e expressivas.

Sua utilização é fundamental na transição entre tonalidades. Um exemplo disso pode ser observado ao organizar a escala cromática em quintas ascendentes e descendentes. Essa disposição revela todas as tonalidades da escala diatônica, assim como suas relativas menores, representadas no ciclo das quintas.

As escalas maiores e suas relativas menores estão organizadas em quintas ascendentes e descendentes, gerando o ciclo das quintas. No sentido ascendente, a sequência é: *C/Am, G/Em, D/Bm, A/F#m, E/C#m, B/G#m, F#/D#m, C#/A#m, G#/Fm, D#/Cm, A#/Gm, F/Dm*.

No sentido descendente, o ciclo segue de forma inversa: *C/Am, F/Dm, Bb/Gm, Eb/Cm, Ab/Fm, Db/Bbm, Gb/Ebm, B/G#m, E/C#m, A/F#m, D/Bm, G/Em.* As escalas maiores com suas relativas menores estão organizadas em quintas ascendentes e descendentes, gerando o ciclo das quintas, o que facilita a modulação entre tonalidades.

- Ciclo das quintas



Segundo esta revisão previa, segue uma sequência das escalas maiores e menores em quintas justas no sentido ante horário ou em quartas justas no sentido horário.

- Escalas Diatônicas

Cmaj7

Am⁷

Fmaj7

Dm⁷

B-flat maj7

Gm⁷

E-flat maj7

Cm⁷

A-flat maj7

Fm⁷

D-flat maj7

Bbbm⁷

F-sharp maj7

D#m7

G-flat maj7 (Esc.enarmônica)

Ebm⁷

Bmaj7

G#m⁷

C-flat maj7 (Esc.enarmônica)

Abm⁷

Emaj7

C#m⁷

A maj7

F#m⁷

Dmaj7

Bm⁷

Gmaj7

Em⁷

Cmaj7

Am⁷

Escalas e notas enarmônicas possuem a mesma altura sonora, mas são representadas com sinais de alteração diferentes, como sostenidos e bemóis. Esse conceito ajuda na teoria e na prática musical, pois torna mais compreensível o estudo e a aplicação das escalas no contexto das tonalidades e na execução instrumental.

Ao concluir esta revisão prévia dos conceitos teóricos, espera-se que o educando tenha reforçado sua compreensão sobre os fundamentos harmônicos abordados. Essa etapa serve como um alicerce para o aprofundamento gradual no conteúdo do Caderno Didático, promovendo uma experiência de aprendizado mais consistente e integrada. Caso o aluno perceba a necessidade de revisar outros aspectos, como leitura e sonoridade, recomenda-se complementar os estudos com materiais adicionais, como os disponíveis em meu curso online, que foram desenvolvidos para atender a essas demandas específicas.

2 MODA N°1

A proposta das “modas” deste material didático integra fragmentos melódicos e escalas em exercícios que visam desenvolver a compreensão do educando sobre essa conexão. O objetivo é que, a partir dessa abordagem didática, o aluno seja capaz de elaborar suas próprias linhas melódicas improvisadas. Para isso, o conhecimento inicial sugerido inclui o domínio das escalas, a identificação das cifras e a percepção dos elementos melódicos extraídos do tema.

Dica: Pratique os exercícios considerando a condução rítmica dos *playbacks* de cada “moda”, que funcionam como um repositório de ideias melódicas para apoiar sua criatividade.

- **Tema de Estudo**

• **Tema de Estudo**

1. G **2.** G

Fragmentos temáticos baseados em um movimento descendente da escala, destacando a fluidez melódica.

Elementos melódicos relacionados à escala maior, com a inclusão de um leve cromatismo, frequentemente usado para suavizar as passagens melódicas e enriquecer a linha musical.

Fragmentos melódicos extraídos do tema conectados as notas da escala de forma ascendente e descendente.

Fragments temáticos associados com a Escala cromática

Após o fragmento melódico extraído do tema, surge outra melodia construída com notas conjuntas da escala, funcionando como uma resposta à melodia inicial. Para aplicar esse conceito, experimente criar suas próprias linhas melódicas seguindo essa lógica, estimulando o pensamento criativo.

Uma pequena alteração no fragmento temático, seguindo os graus de caráter modal derivados da escala diatônica, pode criar uma variação harmônica interessante, enriquecendo a sonoridade da linha melódica e expandindo as possibilidades criativas.

Uma pequena variação, funcionando como uma resposta à melodia do tema, criando um contraponto

Modelo de uma linha melódica que integra trechos dos exercícios anteriores, com a finalidade de sugerir uma abordagem improvisativa após o educando ter praticado essa metodologia.

The musical score is a solo piece for a brass instrument, such as a trumpet. It is written in G major with a key signature of one sharp. The time signature is common time (indicated by 'C'). The score is divided into four staves, each representing a measure or group of measures. The first staff begins with a pickup followed by measures in G major (labeled 'G') and D7 (labeled 'Am7'). The second staff continues in G major. The third staff begins with a pickup followed by measures in G major (labeled 'G') and D7 (labeled 'Am7'). The fourth staff concludes with a pickup followed by measures in G major. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamic markings like accents and slurs. The score is presented on a white background with black musical notation.

Em seu solo, busque extrair fragmentos melódicos do tema e associá-los com a escala maior, de acordo com a abordagem didática trabalhada neste capítulo. Lembre-se de explorar as possibilidades criativas e rítmicas dessa associação, criando uma performance pessoal que reflete sua compreensão e evolução ao longo do processo. Além disso, considere a riqueza rítmica e melódica da música brasileira, aplicando elementos que evoquem a brasiliade, como os ritmos e nuances típicas, para aprofundar a expressividade de sua improvisação.

Moda N°1

$\text{♩} = 110$

1. G 2. G

G Am7 D7

G

1. G 2. G

NÃO