

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Análise e sugestões de improvisos em cinco músicas de Pat Metheny**

**LUIZ PAULO FRANÇA SILVA**

**BRASÍLIA**

**Abril de 2016**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Análise e sugestões de improvisos em cinco músicas de Pat Metheny**

Trabalho de conclusão de curso  
submetido como requisito obrigatório  
para obtenção do título de Licenciado  
no curso de licenciatura em Música da  
Universidade de Brasília. Orientador:  
Prof. Dr. Alciomar Oliveira

**LUIZ PAULO FRANÇA SILVA**

**BRASÍLIA**

**Abril de 2016**



ATA DE DEFESA DE TCC

Análise e sugestões de improvisos em cinco músicas de Pat Metheny.

“Título TCC”

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em sob a orientação do(a) Professor(a) Alciomar Oliveira dos Santos, segundo o Ato 22/2016 do dia 27/06/2016, que nomeou banca de avaliação.

Resultado:

( ) Aprovado;

(X) Aprovação condicionada à apresentação da versão final com as reformulações sugeridas pela banca no prazo máximo de 14 dias;

( ) Reformulação de forma com definição de nova defesa de banca

( ) Reprovação;

Brasília, 28 de junho de 2016.

Orientador

Membro da Banca

Membro da Banca

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais pela vida, dedicação na minha criação, suporte e confiança para a conclusão deste curso. Agradeço à minha parceira e companheira de vida, Brunna Magalhães pela sua compreensão nesse período de dedicação ao trabalho de conclusão de curso e por estar ao meu lado nos momentos difíceis, me impulsionando quando estava mais cansado mentalmente e fisicamente. Agradeço ao professor Alciomar Oliveira por ter me auxiliado na orientação e na conclusão desse trabalho, que o seu auxílio foi fundamental para a formação das ideias presentes nesse estudo.

*“Sem a música, a vida seria um erro”.*

*Friedrich Nietzsche*

## **RESUMO**

O presente trabalho teve sua origem na busca pelo aperfeiçoamento no estudo do improviso na guitarra elétrica e em outros instrumentos melódicos. Procurando auxiliar entusiastas ou músicos a improvisarem no repertório de Pat Metheny, foi feita uma análise dos solos com sugestões de estudo. Os dados foram coletados por meio de uma observação participativa e qualitativa em um ambiente universitário (Universidade de Brasília), na disciplina de Música de Câmara I. O objetivo dessa matéria foi a interpretação de cinco músicas do compositor e guitarrista Pat Metheny. A partir da análise dos solos, presentes nessas cinco músicas, pôde-se averiguar as construções de solos feitas por Metheny, servindo assim para a sugestão do conhecimento teórico necessário para a aplicação prática em outras situações de improviso. Além das contribuições analisadas, recomenda-se, nesse trabalho, outras ferramentas possíveis para a construção do conhecimento para a improvisação, levando em conta outros caminhos de estudos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Improvisação, guitarra elétrica, aprendizagem musical, abordagem prática e analítica.

## **ABSTRACT**

This assignment was developed in search of improvement in the improvisation study on the electric guitar and other melodic instruments. Looking to assist enthusiasts or musicians to improvise in the repertoire of Pat Metheny, it was made an analysis of the solos with study suggestions. The data was collected through a participatory and qualitative observation, in a university environment (Universidade de Brasília), in the class of Música de Câmara I. The objective of this subject was to perform five songs composed by Pat Metheny. From the analysis of the solos, present in these five songs, it was possible to ascertain the constructions of these very solos made by Metheny, thus serving to suggest the theoretical knowledge necessary for practical application in other situations of improvisation. In addition to the assessed contributions, it is recommended, in this work, other possible tools for building the knowledge of improvisation, taking into account others study paths.

**KEY WORDS:** Improvisation, electric guitar, musical learning, practical approach and analytical.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Escala maior de Dó

Figura 2 - Escala menor de Dó

Figura 3 - Escala menor harmônica de Dó

Figura 4 - Escala menor melódica de Dó

Figura 5 - Dominantes Secundários

Figura 6 - Dominante estendido

Figura 7 - Escala cromática

Figura 8 - Escala de tons inteiros

Figura 9 - Escala diminuta

Figura 10 - Escala pentatônica maior de Dó

Figura 11 - Escala pentatônica menor de Do

Figura 12 - Transcrição de um trecho de solo da música *New Year*, I

Figura 13 - Transcrição de um trecho de solo da música *New Year*, II

Figura 14 - Exercício diatônico em Dó maior

Figura 15 - *Shapes* de arpejos dominantes

Figura 16 - Numeração dos dedos

Figura 17 - Trecho da transcrição do solo da música *Have You Heard*, I

Figura 18 - Trecho de transcrição do solo da música *Have You Heard*, II

Figura 19 - *Shapes* de escalas pentatônicas.

Figura 20 - Trecho de transcrição do solo da música *Last Train Home*, I

Figura 21 - Trecho de transcrição do solo da música *Last Train Home*, II



## **LISTA DE ABREVIACÕES**

GTR – Instituto de Música

EMB – Escola de Música de Brasília

UnB – Universidade de Brasília

MPB – Música Popular Brasileira

## LISTA DE SÍMBOLOS

J – Justo

yM – Maior (“y” numeração do intervalo musical)

ym – menor

x7M – acorde de “x” maior com sétima maior (“x” nome da nota musical)

xm7 – acorde de “x” menor com sétima menor

x7 – acorde maior “x” com sétima menor

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>AGRADECIMENTOS .....</b>  | <b>3</b>  |
| <b>RESUMO .....</b>  | <b>5</b>  |
| <b>ABSTRACT .....</b>  | <b>6</b>  |
| <b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>LISTA DE ABREVIACÕES.....</b>   | <b>8</b>  |
| <b>LISTA DE SÍMBOLOS .....</b>   | <b>9</b>  |
| <b>SUMÁRIO.....</b>  | <b>10</b> |
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>12</b> |
| INTERESSE PELO TEMA .....  | 12        |
| OBJETIVO GERAL:.....   | 13        |
| OBJETIVOS ESPECÍFICOS: .....   | 13        |
| <b>CAPÍTULO 1.....</b>   | <b>15</b> |
| METODOLOGIA .....  | 15        |
| <i>Etapa 1: Escolha do repertório .....</i>  | <i>16</i> |
| New Year (Unity Band, 2012) .....  | 17        |
| Have you heard (Letter from Home, 1989) .....  | 17        |
| Better days ahead (Letter from Home, 1989) .....   | 18        |
| Last Train Home (Still life, 1987) .....   | 19        |
| Bright size life (Bright size life, 1976) .....  | 19        |
| <i>Etapa 2: Recrutamento de músicos, estabelecimento do ensaios e reserva do estúdio.....</i>                  | <i>20</i> |
| <i>Etapa 3: Ensaios.....</i>   | <i>21</i> |
| <i>Etapa 4: Análise do resultado comparativo entre produto ensaiado no estúdio e da prévia do recital.....</i> | <i>22</i> |
| <b>CAPÍTULO 2.....</b>   | <b>23</b> |
| MAS O QUE É IMPROVISACÃO? .....  | 23        |
| MAS AFINAL, O QUE É NECESSÁRIO PARA O MÚSICO POPULAR SABER PARA IMPROVISAR? .....                              | 23        |
| <i>Centros Tonais .....</i>  | <i>24</i> |
| <i>Escalas Diatônicas .....</i>  | <i>24</i> |
| Figura 1 - Escala Maior de Dó .....  | 24        |
| Figura 2 - Escala menor de Dó .....  | 25        |
| Figura 3 - Escala menor harmônica de Dó .....  | 25        |
| Figura 4 - Escala menor melódica de Dó.....  | 25        |
| <i>Tensões diatônicas e notas evitadas. ....</i>   | <i>25</i> |
| <i>Funções harmônicas:.....</i>  | <i>26</i> |
| <i>Dominantes principal, secundários e estendidos.....</i>   | <i>26</i> |
| Figura 5 - Dominantes secundários.....   | 26        |
| Figura 6 - Dominante estendido .....   | 27        |

|  |           |
|--|-----------|
| <i>Outras Escalas:</i> .....   | 27        |
| Simétricas (Cromática, tons inteiros e diminutas) .....                              | 27        |
| Figura 7 - Escala cromática .....  | 28        |
| Figura 8 - Escala de tons inteiros .....   | 28        |
| Figura 9 - Escala diminuta .....   | 28        |
| <i>Escalas pentatônicas:</i> .....   | 29        |
| Figura 10 - Escala pentatônica maior de Dó .....                                     | 29        |
| Figura 11 - Escala pentatônica menor de Dó .....                                     | 29        |
| <b>CAPÍTULO 3</b> .....  | <b>30</b> |
| ANÁLISE DE IMPROVISO DAS MÚSICAS DO REPERTÓRIO MÚSICA DE CÂMARA I .....              | 30        |
| <i>New Year – Pat Metheny</i> .....  | 30        |
| Figura 12 - Transcrição de um trecho de solo da música <i>New Year, I</i> .....      | 30        |
| Figura 13 - Transcrição de um trecho de solo da música <i>New Year, II</i> .....     | 31        |
| Figura 14 - Exercício diatônico em Dó maior .....                                    | 31        |
| Figura 15 - Shapes de arpejos dominantes .....                                       | 32        |
| Figura 16 - Numeração dos dedos .....  | 33        |
| <i>Have you heard – Pat Metheny</i> .....  | 33        |
| Figura 17 - Trecho de transcrição do solo da .....                                   | 33        |
| <i>música Have You Heard, I</i> .....  | 33        |
| Figura 18 - Trecho de transcrição do solo da música <i>Have You Heard, II</i> .....  | 34        |
| Figura 19 - Shapes de escalas pentatônicas .....                                     | 34        |
| <i>Last Train Home – Pat Metheny</i> .....   | 35        |
| Figura 20 - Trecho de transcrição do solo da música <i>Last Train Home, I</i> .....  | 35        |
| Figura 21 - Trecho de transcrição do solo da música <i>Last Train Home, II</i> ..... | 36        |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | <b>39</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....  | <b>40</b> |
| <b>GLOSSÁRIO</b> .....   | <b>42</b> |

## **INTRODUÇÃO**

O presente estudo visa investigar o processo de improvisação no repertório de Pat Metheny. Assim como as contribuições para o desenvolvimento de quem venha a estudar improviso, sobretudo, no repertório apresentado, ou àquele que deseja aprimorar os seus conhecimentos em improvisação com as sugestões teóricas contidas nesse trabalho.

É importante ressaltar a importância de tratar a improvisação como uma linguagem, como Faria nos aponta: “(...) a música não é feita nem de regras nem de clichês; a música transcende a estas coisas, e deve ser tocada e estudada tendo sempre este sentido em mente” (FARIA, 1991).

A partir das dificuldades relacionadas a improvisação, surgiu a necessidade de analisar o conhecimento teórico aplicado a algum contexto real e prático. Afim de auxiliar em certas lacunas na formação musical dos músicos que trilhem uma carreira nesse domínio, sugere-se outros caminhos de estudo sobre improvisação na música popular.

O contexto para o desenvolvimento dessa pesquisa ocorreu durante as sessões práticas na disciplina de Música de Câmara no 1º semestre de 2016. Na ocasião, as práticas foram examinadas de forma participativa. Na observação participante, o pesquisador parte da observância do comportamento verbal e não verbal dos participantes, de seu meio ambiente e das anotações que ele mesmo fez (MOREIRA, 2004, p. 15). Entre outros aspectos importantes tais como a contribuição da música de Pat Metheny e a interpretação desse repertório executado pelos músicos nesse contexto de ensaio.

### **INTERESSE PELO TEMA**

O motivo da escolha do tema é uma tentativa de colaboração para aqueles que querem estudar o improviso melódico nas músicas de Pat Metheny sugeridas nesse trabalho, pois existe uma grande contribuição desse músico na área da música popular brasileira e do jazz, além de ele ter sido pouco estudado no meio acadêmico brasileiro.

O primeiro contato com Pat Metheny foi no período em que ingressei na EMB e na UnB para curso de licenciatura em música. Foi nesse momento que me deparei com a necessidade de ter um ensino alicerçado nas atividades musicais tradicionais, pois até então eu tinha a técnica instrumental como atividade principal.

Ao descobrir o Jazz e a música popular brasileira (MPB), vi que faltavam vários conhecimentos que eu deveria ter adquirido anteriormente. Por mais que eu soubesse teoricamente as abordagens, não sabia executá-las adequadamente. No curso da EMB, tive o meu primeiro contato com os estilos acima mencionados e surgiu a necessidade de um estudo mais aprofundado para satisfazer-me nesse novo meio.

O tema central composição segundo Swanwick (1979), indica que compor é toda forma de invenção musical, não só formas de notação musical. Improvisação é uma forma de composição sem a obrigação ou a possibilidade de notação.

A partir dos estudos de jazz e MPB que fiz na EMB, me vi com a necessidade de aprender a improvisar utilizando a guitarra elétrica. O professor e guitarrista Nelson Faria nos aponta: “A improvisação é uma linguagem e deve ser estudada como tal, ou seja, não adianta muito sabermos toda a teoria se não pararmos um pouco para ‘ouvir como soa’” (FARIA, 1991).

#### **OBJETIVO GERAL:**

- Analisar os solos de improvisação de Pat Metheny e sugerir outras opções de estudo nos solos dele.

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Propor temas teóricos para a improvisar na música popular.
- Identificar o que é utilizado nos solos de Pat Metheny para estudo de improvisação.
- Identificar outras sugestões de estudo sobre improviso".

O cerne desse trabalho consiste no estudo analítico teórico musical dos solos de Pat Metheny. Com o auxílio da análise, amplia-se as possibilidades de improviso na música

popular. É possível estabelecer um raciocínio de improviso e também sugerir novas possibilidades para aumentar o vocabulário na música popular.

Existem várias possibilidades de se estruturar o estudo da improvisação, assim como existe a alternativa de não se elaborar um improviso musical sobre as bases de conhecimento reconhecidas. Porém, esse trabalho procura colaborar no âmbito técnico e teórico da música, para que se construa improvisos dentro da linguagem da música popular, sobretudo, utilizando o repertório de Pat Metheny como forma de delimitar as possibilidades sugeridas neste trabalho.

## CAPÍTULO 1

### METODOLOGIA

A coleta de dados utilizada nesse trabalho decorre da abordagem qualitativa, pois possui algumas características básicas, como o reconhecimento do impacto do processo de pesquisa sobre a situação de pesquisa: admite-se que o pesquisador exerça influência sobre a situação de pesquisa e é por ela também influenciado. (CASSEL; SYMON, 1994, p. 127 - 129).

Segundo Deslauriers (2008, p. 133), a tradição da pesquisa qualitativa frequentemente institui no caráter pessoal dos trabalhos. A união do objeto de estudo com o entusiasmo e curiosidade do pesquisador sobre o conteúdo do tema é fundamental para um direcionamento de interesses que permeiam o seu caminho de pesquisa e análise. O envolvimento do pesquisador com a situação analisada e a sua participação na prática, construiria o ponto de partida para essa observação.

Procura-se nesse trabalho trazer o problema de improvisação da vida prática do guitarrista para adicionar conhecimento teórico e prático no desenvolvimento e desempenho performático de futuros aspirantes a improvisadores, com ferramentas simples teóricas e a sua aplicação em uma situação real. Segundo Minayo (2001, p. 17) “nada pode ser intelectualmente um problema se não tiver sido, em primeiro lugar, um problema da vida prática”.

A contextualização sugerida para esse trabalho de conclusão de curso serve também como ferramenta pedagógica. Seguindo assim a observação qualitativa, aliada com o caráter pessoal nos trabalhos, as etapas seguintes procuram elucidar a situação pesquisada.

A seguir está o cronograma contextualizando a observação da prática na Música de Câmara:

Etapa 1: Escolha do repertório.

Etapa 2: Recrutamento de músicos, estabelecimento do ensaios e reserva do estúdio.

Etapa 3: Ensaios.

Etapa 4: Análise do resultado comparativo entre produto ensaiado no estúdio e da prévia do recital.



## ETAPA 1: ESCOLHA DO REPERTÓRIO

A seleção e escolha do repertório consistiu em cinco músicas de Pat Metheny: *New Year* (*Unity Band*, 2012); *Have you heard*; *Better days ahead* (*Letter from Home*, 1989); *Last Train Home* (*Still life*, 1987) e *Bright size life* (*Bright size life*, 1976). Nesse repertório, o conhecimento requerido está descrito no livro de Faria, e esse volume foi utilizado como base teórica para os improvisos.

A escolha desse repertório foi motivada pela abrangência de conhecimento técnico musical requerido para se executar os improvisos, utilizando da teoria sugerida nesse trabalho. Além da parte teórica, nesse repertório pode ser executado com um número menor de músicos sem prejudicar a sua execução, diferente de outras músicas de Pat Metheny, nas quais requerem até mesmo uma orquestra.

Pat Metheny nasceu na cidade do Kansas em 12 de agosto de 1954, numa família musical. Metheny teve a sua primeira explosão na cena internacional de jazz em 1974. Em 1975, ele gravou o álbum *Bright Size life*, reinventando o som tradicional de guitarra no jazz para as novas gerações de guitarristas. Ao longo de sua carreira, Pat Metheny continuou a redefinir o gênero, utilizando novas tecnologias e trabalhando constantemente para evoluir a sua improvisação e o potencial sonoro dos seus instrumentos.

Da mesma forma que Metheny se realizou como músico, também atuou na área acadêmica, como educador musical. Aos 19 anos, se transformou no professor mais novo da *Berklee College of Music*, onde recebeu o título de Doutor *honoris causa* após 20 anos (1996). Ensinou também em workshops no mundo inteiro, desde o *Dutch Royal Conservatory* ao *Thelonius Monk Institute of Jazz*, na Ásia e na América do Sul. Foi também um pioneiro na música eletrônica e um dos primeiros músicos do jazz a tratar o sintetizador seriamente como um instrumento musical.

Metheny teve participação no desenvolvimento de novos tipos de guitarra, como a guitarra acústica soprano, a guitarra de 42 cordas Picasso, a Ibanez's PM-100 jazz guitar, e uma variedade de outros instrumentos personalizados.

Pat Metheny não só atingiu a sua popularidade entre os músicos como também ganhou diversos prêmios durante sua carreira. Dentre eles, ganhou 20 *Grammy Awards* em 12 categorias incluindo melhor Rock Instrumental, melhor Gravação de Jazz Contemporâneo, melhor Jazz Instrumental solo, melhor Composição Instrumental.

#### NEW YEAR (UNITY BAND, 2012)

---

A música *New Year* está presente no álbum *Unity Band* de 2012. Os músicos integrantes desse álbum são Pat Metheny guitarra e violão, Antonio Sanchez bateria, Chris Potter saxofone e Ben Williams contrabaixo acústico.

A música se inicia com o solo do violão de náilon em *rubato*. Após a primeira exposição do tema da música, a segunda é a exposição do tema junto com os outros integrantes do grupo. Porém, o saxofone faz a melodia principal enquanto o violão o acompanha, dando a base harmônica. A parte do improviso divide-se em dois *chorus* para a guitarra, dois para o saxofone e um para o contrabaixo. Após a seção de improviso, volta-se ao tema e finaliza-se com uma nova estrutura para o improviso do saxofone, enquanto os músicos o acompanham com uma nova harmonia e finalizando com tempo livre.

#### HAVE YOU HEARD (LETTER FROM HOME, 1989)

---

A música *Have you heard* está presente no álbum *Letter from Home* de 1989. Os músicos integrantes desse álbum são Pat Metheny guitarra, Lyle Mays piano e teclado, Steve Rodby contrabaixo, Paul Wertico bateria, Armando Marcal percussão e Pedro Aznar voz e marimba (nessa música, eles utilizaram os instrumentos citados, entretanto, no álbum são utilizados mais instrumentos, tocados pelos mesmos integrantes).

A inicialização da música começa com a banda tocando em 7/4. Após o tema principal ser executado pela guitarra, marimba e piano, a repetição do tema é modificada. Na mudança, troca-se a marimba pela voz. Com a conclusão do tema principal, a repetição do tema é cantada por Pedro Aznar (que estava na marimba) junto à guitarra e ao piano. Há

então um interlúdio feito na guitarra com uma melodia em 4/4, que é uma ponte para a parte de improviso em uma progressão de blues menor.

Metheny disse sobre sua música em seu Songbook (2001): “1988, Waltham, Massachusetts, A primeira peça escrita em '89 do álbum *Letter From Home*, foi projetada para ser um *blues* menor rápido para começar a apresentação. Quando eu escrevi, a mudança de métrica foi uma surpresa. Eu tinha certeza de que era um 4/4. Uma das mais divertidas músicas para ser tocada ao vivo”. (Tradução minha)

A música possui somente improviso para guitarra, misturando blues menor com seções de progressão modal. Após a finalização do improviso de guitarra, há uma conexão melódica do piano para a volta da melodia principal um tom acima, finalizando, então, com *ralentando*.

#### BETTER DAYS AHEAD (LETTER FROM HOME, 1989)

*Better days ahead* presente no álbum *Letter from home* tem como músicos Pat Metheny guitarra, Lyle Mays piano, Steve Rodby contrabaixo, Paul Wertico bateria, Armando Marcal percussão e Pedro Aznar voz, violão e trompete.

A música se inicia com a percussão e a cuíca proporcionando singularidade a ela, caracterizando o ritmo do samba. Após a exposição do tema, tocado pela guitarra, inicia-se o solo do guitarrista que corresponde a um *chorus*. Após a finalização do *chorus* do solo, o grupo retoma a melodia inicial. Nesse momento, a guitarra e a voz fazem a melodia com coda, finalizando assim a música.

Em seu Songbook (2001), Metheny comenta: “1979. Escrita na turnê junto ao grupo Fulton, Missouri. Na verdade, por muitos anos, o título de trabalho dessa música era “Fulton”. É uma música muito divertida e desafiadora que ficou no repertório do grupo sem ter sido gravada por muitos anos”. (Tradução minha)

### Last Train Home (Still life, 1987)

A música *Last Train Home* está presente no álbum *Still life*, de 1987. Os integrantes desse álbum faziam parte do *Pat Metheny Group*. O grupo era formado por Pat Metheny guitarra, Lyle Mays piano, Steve Rodby contrabaixo, Paul Wertico bateria, Armando Marçal percussão, Mark Ledfor e David Blamires vocais.

O início da música remete a ideia de que há uma locomotiva em movimento, tendo como instrumento para trazer essa ambientação a bateria, assim prosseguindo do começo ao fim da peça. A melodia é executada pela guitarra sintetizada. O equipamento que Pat Metheny utiliza para o efeito de sintetizador é o *Roland GR-300*. Após a exposição do tema, há o solo de guitarra que ambienta a temática da melodia principal. O improviso dura dois *chorus* e retoma em um interlúdio, preparando assim para o tema principal e finalizando com a coda, improvisando até *fade out* (o volume da música diminuindo até desaparecer) da música.

Comentário de Metheny em seu songbook (2001): “1986, Waltham, Massachusetts. A citara elétrica foi um instrumento que eu tinha usado para dar cor em várias faixas para os anos anteriores. Eu quis escrever alguma coisa que iria ser caracterizado como uma voz principal durante a música inteira. Trens, e sons de trens, são familiares e importantes para mim; a linha do trem do Pacífico Missouri era próxima da janela da casa em que eu cresci, e o som distante dos trens eram constantes contrapontos em crescer em *Lee's Summit* (cidade de Missouri). Essa música ficou sem uma ponte por muito tempo, somente antes da gravação, a ponte veio, demonstrada aqui nesse livro com uma excelente linha contrária vocal no qual Tyle arranhou para a música que apareceu na gravação”. (Tradução minha)

### BRIGHT SIZE LIFE (BRIGHT SIZE LIFE, 1976)

A *Bright size life* pertence ao primeiro álbum de Pat Metheny que possui o mesmo nome. Os membros que participaram desse álbum foram Pat Metheny guitarra, Jaco Pastorius contrabaixo *fretless* (não possui trastes) e Bob Moses bateria.

A melodia se inicia na guitarra, em intervalos de 5ª justa, caracterizando o tema principal nesse motivo melódico. Após a apresentação do tema, há o solo de guitarra de dois *chorus*. Posteriormente, inicia-se o solo do contrabaixo *fretless* de dois *chorus*, remetendo ao final à melodia de 5ª justa inicial, tocando o tema uma vez e finalizando *ralentando* nos dois últimos compassos.

Comentário de Metheny em seu Songbook (2001): “Escrita em janeiro de 1974 em Stoughton, Massachusetts, para explorar a ideia usando grandes pulos intervalares, diatônicos para o acorde, como elementos melódicos. A harmonia simples envolve a improvisação básica de tríades, algo que eu sempre me diverti em fazer, mas que é difícil de encontrar no *standard* de jazz e repertório de formas de *blues* e *standards*, especialmente no tempo em que a peça foi escrita”. (Tradução minha)

## ETAPA 2: RECRUTAMENTO DE MÚSICOS, ESTABELECIMENTO DO ENSAIOS E RESERVA DO ESTÚDIO.

A procura de músicos para tocar o repertório teve como escolha os alunos do curso de licenciatura de música na Universidade de Brasília. O primeiro membro que aceitou a participar do grupo foi o Misael Silvestre, pianista, que já possuía conhecimento sobre as músicas de Metheny. O segundo membro foi o Léo Torres, contrabaixista, com grande influência de Jaco Pastorius e interessado em tocar o repertório apresentado. O baterista Caio Fonseca foi indicado pelos dois alunos citados anteriormente. Caio aceitou o convite pois tem grande influência de Antonio Sanchez e quis participar de um projeto que levaria ao aperfeiçoamento de sua técnica. O saxofonista André Martins foi indicado pelo professor Alciomar Oliveira. Por último, Felipe Pontual compareceu a um dos ensaios e se dispôs a fazer parte do grupo, tocando a conga. Esses foram os membros que participaram do projeto correspondente a Música Câmara I.

Os ensaios foram realizados no estúdio do departamento de música na UnB, às quartas-feiras das 18h às 19h. Por ter tido um tempo reduzido para aperfeiçoamento em grupo, foi decidido enfatizar uma música por dia de ensaio. Na medida em que as músicas foram sendo assimiladas por todos, os ensaios passaram por uma mudança. Dessa forma, sendo tocadas as cinco músicas do recital por ensaio. O horário fixado para os ensaios foi

decidido após a confrontação das agendas individuais de todos os músicos participantes do projeto e a disponibilidade de horário livre no estúdio da UnB.

### ETAPA 3: ENSAIOS

Os ensaios se deram na disciplina Música de Câmara I, contando com seis integrantes. A primeira música a ser executada no primeiro encontro foi *Have you Heard*. Por não ter tido baterista, existiu uma certa dificuldade em realizá-la no andamento e entrada desejada. Para contornar esse obstáculo, foi tido como base a melodia da gravação original e nas pausas, contavam-se internamente o andamento. Os músicos já conheciam a música, facilitando o desempenho no geral. Houve confusão na forma do improviso, já que cada um esteve com uma forma diferente na execução. Para solucionar esse revés, foi decidido seguir estritamente o que estava escrito no *Pat Metheny Songbook (2000)*.

A *Bright Size Life* foi executada pelo baixista de acordo com a gravação de Jaco Pastorius, auxiliando assim a performance do guitarrista que se guiava pela gravação original. Nessa música, optamos por tocar em quarteto, ao invés do trio feito por Metheny. O quarto instrumento inserido foi o piano, assim aumentando a sonoridade harmônica. Mantivemos a mesma estrutura de execução da versão original gravada em estúdio pelo Pat Metheny.

Na música *New Year*, fizemos uma alteração também para a inclusão do piano, diferenciando-a do original, em que não há teclas. Dessa forma, conseguimos executar a música, com as partes de improviso da guitarra, sax, baixo e piano bem estruturadas e finalização de acordo com a original.

Na música *Have You Heard*, tentando se aproximar ao máximo da versão original, foi feita uma composição mais compacta dos integrantes. Entretanto, não houve voz e percussão existentes na música original.

Na música *Last Train Home* não acrescentamos nenhum instrumento a mais. Mantivemos a formação original que foi gravada. Por ser uma música simples, tivemos certa facilidade em executar sem maiores problemas.

Na música *Better Days Ahead* tivemos a conga, mas não a voz, que há versão original, mas o baterista manteve a levada de samba, assim facilitando a execução. Tivemos assim, guitarra, piano, baixo, bateria e conga, som suficiente para uma boa performance.

#### ETAPA 4: ANÁLISE DO RESULTADO COMPARATIVO ENTRE PRODUTO ENSAIADO NO ESTÚDIO E DA PRÉVIA DO RECITAL.

Devido ao cronograma estipulado para a apresentação do ensaio e o término desse trabalho de conclusão de curso, não foi possível analisar o recital em si, pois ele ainda não havia sido apresentado. Procurando analisar o resultado comparativo, tivemos a oportunidade de observar os últimos ensaios, os quais seriam uma prévia do recital.

Houve uma evolução visível do início dos ensaios para os ensaios finais, observando o entrosamento dos músicos na performance do grupo em si. As entradas musicais estavam sendo bem articuladas e precisas. Os *chorus* das músicas foram executados de forma desejada. Os improvisos foram feitos com a linguagem baseada nas peças originais, procurando dar a identidade que Pat Metheny nos traz de suas performances. O aperfeiçoamento musical aconteceu de forma geral em todas as músicas, porém, reiterando que não havia acontecido o recital nesse período. Dessa forma, não foi possível obter uma análise mais aprofundada do resultado final.

## CAPÍTULO 2

### MAS O QUE É IMPROVISACÃO?

O significado de improvisação na música depende do estilo que vai ser a referência, pois cada um desses estilos de performance, estabeleceu seu próprio vocabulário e sintaxe musicais. Segundo o *Grove Dictionary of Music and Musicians* (NETTL et al., 2001), a improvisação é um recurso da execução musical, pois pode ser compreendida como composição executada em tempo real, isto é, a arte de compor e executar ao mesmo tempo ou ato de tocar espontaneamente, ou seja, sem ter havido uma preparação anterior. (TOSSINI, 2014, p. 36).

Nas práticas musicais, a improvisação não ocorre necessariamente espontaneamente. É necessário uma sistematização da teoria aliada à prática para exercer a improvisação esperada no contexto de música popular. Para isso, há treinos constantes e estudos direcionados para esse sentido de improvisar melodias, muitas vezes pré-determinadas na mente do *performer* (BERLINER, 1994, p. 17). (Tradução minha)

Na análise da improvisação como performance consciente, “Kratu considera que uma pessoa capaz de improvisar é aquela que consegue organizar e prever os sons que serão executados, ou seja, o improvisado é algo intencional”. (1991 apud TOSSINI, p. 28, 2014)

Essa afirmação nos leva ao seguinte questionamento, segundo Barreto:

[...]se a progressão harmônica se encontra definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação? Acredita-se que a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final (BARRETO, p. 35, 2012)

### MAS AFINAL, O QUE É NECESSÁRIO PARA O MÚSICO POPULAR SABER PARA IMPROVISAR?



Embora não seja obrigatório o conhecimento teórico tais como: centros tonais, funções harmônicas e escalas para criar um improviso consciente e bem elaborado, é recomendável estudá-los. Gordon (2003 apud TOSSINI, p. 44, 2014) considera necessário adquirir um vocabulário musical da mesma maneira como acontece na linguagem, de tal modo que quanto mais padrões tonais e rítmicos forem adquiridos, maior será a capacidade de se atribuir significado a uma determinada música.

Partindo da observação de Gordon (2003), é encontrado no livro Faria o conhecimento relevante para a aquisição desse vocabulário musical. A seguir há alguns exemplos desses conhecimentos musicais:

### CENTROS TONAIS

“Tonalidade, também conhecido como centro tonal, é um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural. Já o tom é altura em que é realizada a tonalidade, pois existe uma série de tons em diferentes alturas” (CHEDIAK, 1986, p. 84).

### ESCALAS DIATÔNICAS

“Escala diatônica é uma sequência de sete notas diferentes consecutivas, sendo a oitava nota a repetição da primeira, guardando entre si, geralmente, o intervalo de um tom ou de um semitom” (MED, 1996). As escalas naturais ou diatônicas podem ser tanto maiores quanto menores (natural, harmônica e melódica).

A formação da escala maior segue a figura abaixo:



FIGURA 1 - ESCALA MAIOR DE DÓ

A formação da escala menor natural segue a figura abaixo:

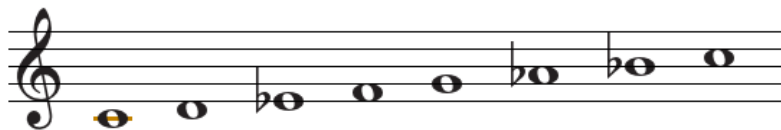


FIGURA 2 - ESCALA MENOR DE DÓ

---

Menor harmônica:



FIGURA 3 - ESCALA MENOR HARMÔNICA DE DÓ

---

Menor melódica:



FIGURA 4 - ESCALA MENOR MELÓDICA DE DÓ

---

TENSÕES DIATÔNICAS E NOTAS EVITADAS.

Em seu livro, Nelson Faria explica que para compreender melhor o interrelacionamento entre acordes e escalas, as notas são classificadas em três categorias básicas:

Notas de acorde: são as notas da escala que formam o som básico do acorde sobre o qual estamos improvisando em determinado momento. Essas notas são o 1º, 3º, 5º e 7º grau da escala.

Tensão diatônica: são as notas da escala não pertencentes ao som básico do acorde. Essas são a 9º, 11º e 13º.

Nota evitada: é a nota que produz o choque sonoro de semitom com as notas que formam o acorde.

#### FUNÇÕES HARMÔNICAS:

Faria (1991) nos mostra que a tonalidade pode ser dividida em três “sensações” básicas, as quais damos o nome de “funções”.

- Tônica: estável e de sentido conclusivo.
- Dominantes: instável, tensa, sentido suspensivo, pede resolução na tônica.
- Subdominante: sentido suspensivo mas não tenso, faz cadência normalmente para a dominante.

#### DOMINANTES PRINCIPAL, SECUNDÁRIOS E ESTENDIDOS.

Dominante principal é o acorde do V grau que prepara a tônica ou acorde de I grau, chamando-o para a sua resolução. Exemplo no tom de Dó maior: G7 resolvendo em C7M, sendo assim o V7 resolvendo no I7M.

O dominante secundário é o acorde de estrutura dominante que prepara os demais graus diatônicos que também pedem essa resolução.

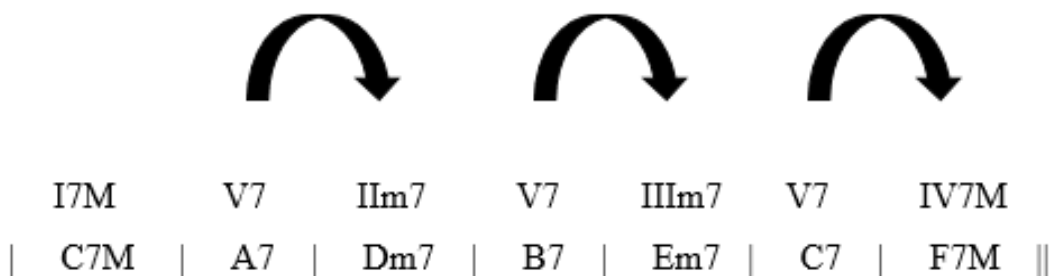


FIGURA 5 - DOMINANTES SECUNDÁRIOS

Pode-se notar que as dominantes demonstradas pelas resoluções não pertencem ao campo harmônico de Dó maior, sendo elas as dominantes secundárias, resolvendo nos acordes diatônicos de Dó maior (Dm7, Em7 e F7M).

O dominante estendido “é quando se tem uma série de dominantes separados por intervalos de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. Um acorde de dominante pode ser resolvido por outro dominante. Logo, uma série de dominantes seguidas recebe a denominação de dominantes estendidas.” (CHEDIAK, 1986, p. 107)



FIGURA 6 - DOMINANTE ESTENDIDO

“Os dominantes estendidos não levam o número romano pelo fato de seu som não estar diretamente vinculado com a tonalidade” (CHEDIAK, 1986, p. 107)

OUTRAS ESCALAS:

SIMÉTRICAS (CROMÁTICA, TONS INTEIROS E DIMINUTAS).

**CROMÁTICA:** Existem várias escalas cromáticas, porém, possuem o mesmo som. Para se utilizar a escala cromática, é necessário ter a nota alvo em que o instrumentista queira chegar. Ilustrando de maneira ascendente e descendente:



FIGURA 7 - ESCALA CROMÁTICA

---

TONS INTEIROS: Constituída por tons inteiros, a nota final não é igual à primeira nota. Podemos dizer que só existem duas escalas de tons inteiros. Uma delas começando com a nota Dó e a outra começando com a nota Ré bemol (ou Dó#). As outras escalas com tons inteiros são derivações dessas duas escalas.



FIGURA 8 - ESCALA DE TONS INTEIROS

---

DIMINUTA: Escala de oito sons, formada pela alternância de tons e semitons.



FIGURA 9 - ESCALA DIMINUTA

---

Observa-se a simetria entre os graus da escala diminuta quando se constrói os acordes diminutos. Dessa forma, o acorde de Dó diminuto é igual ao de Mi bemol diminuto, que é igual ao Sol bemol diminuto e assim sucessivamente, pois possuem as mesmas notas.

## ESCALAS PENTATÔNICAS:

É a escala formada por cinco notas exclusivamente. Possui duas formas básicas:

Pentatônica maior:



FIGURA 10 - ESCALA PENTATÔNICA MAIOR DE DÓ

Pentatônica menor:



FIGURA 11 - ESCALA PENTATÔNICA MENOR DE DÓ

### CAPÍTULO 3

#### ANÁLISE DE IMPROVISO DAS MÚSICAS DO REPERTÓRIO MÚSICA DE CÂMARA I

Para auxiliar o aprendizado nas situações de improviso de música popular, serão descritas algumas análises de improviso de Pat Metheny no repertório já apresentado. Em conjunto, sugestões de estudo de improviso e sua aplicação nas harmonias presentes nas músicas.

O músico, independente do instrumento melódico que execute, possui certos artifícios teóricos para serem aplicados. Citando-os temos como dividir em: escalas pentatônicas, escalas de cada acorde, arpejos e estruturas melódicas conforme a classificação proposta por Bergonzi (1992).

*NEW YEAR* – PAT METHENY

A música está escrita em Mi menor em 4/4.

Em                      C/E                      F#/C#                      B7M/D#

FIGURA 12 - TRANSCRIÇÃO DE UM TRECHO DE SOLO DA MÚSICA *NEW YEAR*, I

Pat Metheny utiliza a escala de Mi menor no primeiro compasso e repousa em Dó natural, correspondente ao acorde que se encontra e continua o solo no terceiro compasso executando o arpejo de Fá# e no quarto compasso, toca-se a 3ª e a 7ª do acorde de Si maior, sendo estas duas notas as características do acorde.

A análise do trecho de improviso da música:

Em7b5                      A7b9                      F#m7b5                      B7

FIGURA 13 - TRANSCRIÇÃO DE UM TRECHO DE SOLO DA MÚSICA NEW YEAR, II

Pat Metheny executa um arpejo Mi diminuto no compasso correspondente, dando ênfase à 3ª desse acorde, assim o colocando em destaque. No segundo compasso, ele executa o arpejo de Lá dominante a partir de sua 7ªm, alcançando a nota de tensão, esta como o Dó (#11ª) do acorde de Fá# e executando um cromatismo a partir da 5ª diminuta, como nota alvo a 7ªm do acorde de Si dominante e repousando na nota Si.

Após essas breves análises, podemos extrair alguns conceitos para a aplicação deste conhecimento para futuros solos. Como sugestão de estudo, os improvisadores podem extrair a partir dessa análise, a teoria aplicada nesses compassos. É aconselhável que o músico estude as escalas menores harmônicas, associadas aos arpejos dos acordes e suas extensões.

Faria em seu livro (1991, p. 27) demonstra os exercícios diatônicos a serem estudados para não somente dar habilidades técnicas, mas também proporcionar subsídios melódicos para a improvisação, facilitando a memorização das escalas.

Um exemplo de padrão melódico de Faria (p. 27):

FIGURA 14 - EXERCÍCIO DIATÔNICO EM DÓ MAIOR



No que se concerne aos arpejos na guitarra, é importante decorar os formatos existentes básicos de tétrades. Após a memorização dos padrões em tétrades, a inclusão de notas de tensão referentes a cada acorde é aconselhável para um maior domínio de improviso. Nota-se no improviso de Metheny, a utilização da tensão b9 no acorde de A7, uma tensão acrescentada no estudo de arpejos. Dessa forma, é importante estudar arpejos com as tensões de 9ª, 11ª e 13ª.

Segue os *shapes* de estudo na guitarra dos arpejos em acordes dominantes. A figura vermelha se refere a nota fundamental do acorde.

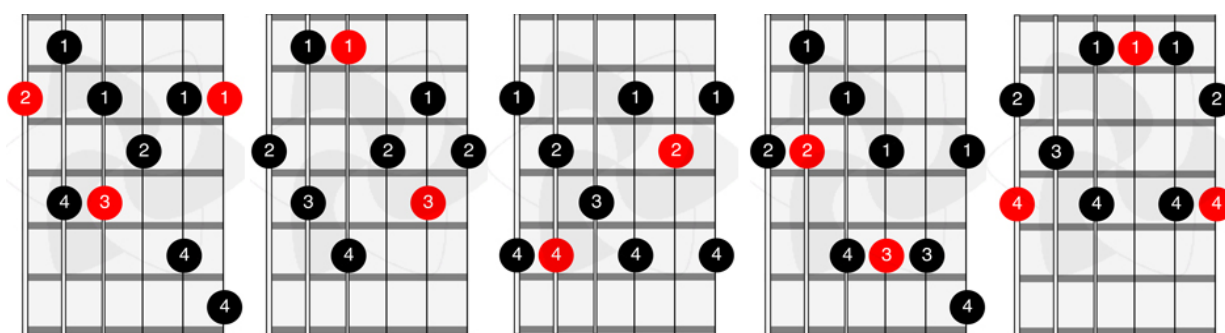


FIGURA 15 - SHAPES DE ARPEJOS DOMINANTES

Fonte: <http://www.justinguitar.com>

Para inserir as notas de tensão, basta incluí-las na execução de cada *shape*.

Os números acima presentes significam o dedo utilizado para tocar a nota. A numeração segue a da imagem.

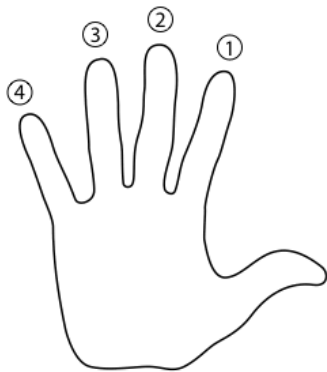


FIGURA 16 - NUMERAÇÃO DOS DEDOS

Fonte: <http://www.aprendaviolao.net>

#### HAVE YOU HEARD – PAT METHENY

Para se improvisar no trecho da música, temos uma progressão de blues menor em Dó. Abaixo, é mostrada uma análise do solo de Pat Metheny presente no álbum ao vivo *A Road to You*.

Cm7            %            %            %

FIGURA 17 - TRECHO DE TRANSCRIÇÃO DO SOLO DA

#### MÚSICA HAVE YOU HEARD, I

O solo inicia-se com a execução de arpejo de Dó menor e no terceiro compasso, repousa em Ré, sendo essa sua 9ªM. No terceiro compasso, sobe a escala a partir da 9ªM, delimitando o contorno melódico dentro do arpejo de Cm7, a seguir, no quarto compasso, ele apresenta uma apojatura de Ré bemol para Ré natural, sendo esse artifício usado como tensão para caracterizar a sonoridade de jazz. Apesar de haver indícios de ideias de

pentatônicas nos compassos anteriores, elas apenas se concretizam como pentatônicas em seu quinto compasso.

Segue-se a continuação do solo:

Fm7                      %                      Cm7                      %

FIGURA 18 - TRECHO DE TRANSCRIÇÃO DO SOLO DA MÚSICA *HAVE YOU HEARD, II*

Seguindo a ideia pentatônica, ele modula da pentatônica menor de Dó para a escala pentatônica de Fá menor. Além da utilização das pentatônicas, as notas enfatizadas nos dois primeiros compassos são a 3ª e a 7ª do acorde de Fm7. No terceiro compasso, retorna para o acorde de Cm7, subindo na escala de Dó menor natural e nas últimas notas desse compasso, utiliza a *blue note* que existe na escala pentatônica e assim finalizando a ideia do próximo compasso descendo na pentatônica de Dó menor.

Nota-se na análise, o conhecimento diferente para a improvisação, que é o estudo das pentatônicas. Apesar de utilizar a escala menor natural, há uma grande necessidade de domínio nesse assunto de pentatônicas para progressões de blues menor. Assim o estudo das pentatônicas pode ser dividido nos seguintes *shapes*, sendo as notas vermelhas a fundamental da escala:

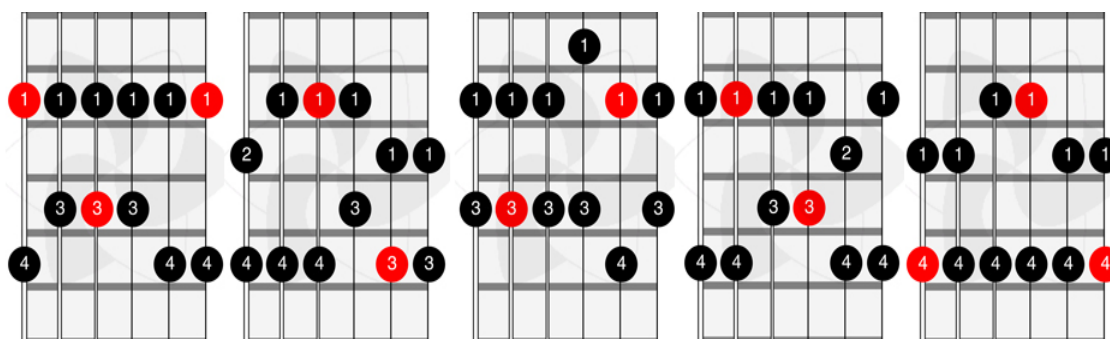


FIGURA 19 - *SHAPES* DE ESCALAS PENTATÔNICAS

Fonte: <http://www.justinguitar.com>

Nesses *shapes*, estão representados a formação da pentatônica menor. O *shape* da pentatônica maior é o mesmo, porém com a sua fundamental modificada de lugar, seguindo os intervalos que formam a sua construção.

Além de conhecer as pentatônicas, o músico deve conseguir fazer as mudanças de tonalidades de acordo com a progressão harmônica. Aplicar o *shape* em diferentes tonalidades, facilita o reflexo de mudança de pentatônica nas progressões de *blues menor*, que está presente na referida música *Have You Heard*.

#### LAST TRAIN HOME – PAT METHENY

Análise de um *chorus*, para uma melhor compreensão teórica envolvendo vários elementos contextuais apresentados:



FIGURA 20 - TRECHO DE TRANSCRIÇÃO DO SOLO DA MÚSICA *LAST TRAIN HOME, I*

O improviso se inicia com o arpejo de tríade de Si bemol com 9<sup>a</sup>, dando ênfase na 5<sup>a</sup> justa do arpejo de Si. No seu segundo compasso a ideia melódica e rítmica continua, agora numa nova oitava, repete-se o arpejo de Si bemol até repousar na 5<sup>a</sup> justa novamente. Continuando o solo, podemos ter duas interpretações do arpejo que fora executado: arpejo de Ré menor ou a continuação do arpejo de Si bemol, repousando agora na nota Sol. Esta podendo ser interpretada como 6<sup>a</sup>M do arpejo de Si bemol ou 4<sup>a</sup> justa do arpejo de Ré menor.

Nessa análise, temos a concepção de arpejos como ferramenta de improviso, sendo estes, tríades. Bergonzi (1992) nos traz em seu livro *Melodic structures*, que existem

infinitas possibilidades de improvisação e de construção melódicas. Por haver infinitas possibilidades de improviso, é necessário limitar essas possibilidades, para que haja um progresso na aprendizagem. Como sugestão de aprendizagem nessa abordagem de improvisar sobre acordes, sugere-se que o músico use somente quatro notas iniciais, a partir da construção da escala de cada acorde.

No caso analisado teríamos as seguintes notas para os acordes de Bb, C e Ab.

Acordes:

**Bb** – Si bemol, Dó, Ré e Fá

**C** - Dó, Ré, Mi e Sol

**Ab** – Lá bemol, Si bemol, Dó e Mi bemol

Nota-se que essas notas correspondem à Fundamental (1), segunda maior (2ªM), terça maior (3ªM) e quinta justa (5ªJ) de cada acorde. Essa é a estrutura melódica da primeira parte de cada acorde segundo Bergonzi. Evita-se utilizar a 4ª justa, pois ela é uma nota evitada, por atrair o centro tonal para si, já que se encontra a meio tom da terça maior (nota característica da formação do acorde). Ao utilizar tais notas, temos grupos de 4 notas para cada acorde, limitando-os para uma melhora na aprendizagem, ao invés de 7 notas para cada acorde, possivelmente dificultando a construção melódica.

Outro trecho para análise:



FIGURA 21 - TRECHO DE TRANSCRIÇÃO DO SOLO DA MÚSICA *LAST TRAIN HOME*, II

Nota-se a evidência da 5ª justa no acorde de Lá bemol, demonstrando a preocupação na delimitação das notas principais do arpejo de Lá bemol, caracterizando assim um improviso sobre arpejo com ênfase na 5ª e 7ª que repousa na 3ªM do acorde de Si bemol, concluindo uma frase melódica. Partindo dessa 3ªM, há a utilização da escala maior de Si bemol, repousando na 7ª do acorde de Dm7 que logo em seguida enfatiza-se a 3ªm, finalizando com o arpejo de Ré menor com 7ªm.

Com essa análise, pode-se notar que a utilização de arpejo é uma das ferramentas mais utilizadas por Metheny em seus solos. Dessa forma, para improvisar conscientemente é necessário o domínio da construção dos arpejos. Além dos arpejos, existe uma forma de sistematizar a utilização das notas características de cada acorde sem se preocupar somente com a execução de arpejos.

Ao analisar a estrutura melódica do acorde de Dm7, Bergonzi separa da seguinte maneira:

Acorde:

**Dm7 - Ré, Fá, Lá e Dó.**

Construindo de forma sistematizada na estrutura melódica teremos a seguinte numeração para a sua padronização para qualquer acorde com a mesma estrutura: fundamental (1), terça menor (3ªm), quarta justa (4ªJ) e quinta justa (5ªJ). Nesse caso, o que diferencia a estrutura melódica maior para a menor é a utilização da segunda maior nos acordes maiores e a quarta justa nos acordes menores. Essa mudança ocorre pelo fato de ser nota evitada a 2ª maior no caso de acordes menores, motivado pela aproximação semi tonal da 2ªM com a 3ªm de qualquer acorde menor, caracterizando como nota evitada.

Seguindo o raciocínio de Bergonzi, os acordes dominantes são considerados maiores pela existência de 3ªM, logo a estrutura é igual ao dos acordes maiores. A estrutura para os acordes meio diminutos muda somente a 5ª, em relação à estrutura dos acordes menores, sendo essa 5ª diminuta. Para acordes alterados, a estrutura segue a estruturas dos acordes maiores, com a mudança na 2ª, que se transformar em 2ªm.

Para a diferenciação na estrutura superior que Bergonzi explica, há duas formas de construção para os acordes maiores e os dominantes, que são o agrupamento das seguintes

notas: 5ª justa, 6ª maior (ou 13ª), 7ª (maior para acordes 7ªM e menor para dominantes) e 9ª (ou 2ª) maior. Para os acordes menores (menor e diminutos), temos 5ª (justa para menores e meio diminuto para os diminutos), 7ª menor, 8ª justa e 9ª (maior para os acordes menores e 9ª menor para os meios diminutos).

Com a mesma forma de estruturar os dois acordes, há as suas variações dominantes que precisam ser estudadas. Analisando a ideia de formação da estrutura do acorde, em um dominante b9 e b13, a construção de sua estrutura se daria igual ao de um dominante comum, porém com a mudança na sua 9ª e 13ª, transformando-as em menores. Da mesma forma para com os dominantes alterados, teríamos a alteração no 5º, 6º e 9º graus, abaixando-os de uma estrutura dominante regular.

Ao analisar todas as notas, há a construção de várias escalas para cada acorde, mas ao delimitar poucas notas para cada acorde, pode-se extrair as notas que evidenciam a característica sonora de cada acorde e ao mesmo tempo ajudar na aprendizagem de improviso.

## CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como intuito a contribuição técnico e teórica para qualquer entusiasta a improvisar, utilizando as análises e sugestões de estudos de improvisação de Pat Metheny. A persistência na escolha do tema foi no sentido de prestar auxílio àqueles que estão se instruindo para improvisar na guitarra elétrica. Sendo assim, agregando conhecimento a pesquisas já existentes e contribuindo para futuras complementações na improvisação.

No intento de observar quais são as maiores dúvidas diante da improvisação, sugeriu-se a atenção imprescindível para cada acorde, que Metheny nos mostra preocupar-se na delimitação de notas características que os formam. O estudo de arpejos, com grande atenção de se tocar as terças e as sétimas na delimitação de uma ideia melódica, demonstra o domínio da harmonia e a sua improvisação.

O estudo revela que diante das dúvidas de qual seria o melhor caminho a ser tomado, há a possibilidade de se estudar somente *Estruturas Melódicas* de Bergonzini (1992), pois nelas há uma limitação de notas iniciais de caráter pedagógico, e ao mesmo tempo, possui a delimitação de notas importantes na construção de arpejos e as notas evitadas de cada acorde.

Por existirem situações complexas que nos levam a utilização de escalas exóticas, no modelo de estrutura melódica, pode-se ignorar essa teoria e fundamentar-se somente na formação do acorde e suas tensões, eliminando assim a necessidade de decorar infinitos modelos de escalas.

Concluindo, é importante destacar que esse trabalho procurou apenas dar sugestões para improviso no cenário jazzístico contidos na disciplina de Música de Câmara I, abarcando e corroborando, é claro, com outras formas de estudos não mencionadas. Afinal, não existe somente uma forma de se improvisar, pois o improviso é uma das formas de se estudar, dentre as diversas existentes na bibliografia do mundo jazzístico.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBINO, C. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete.** São Paulo: UNESP, 2009.

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

BERLINER, P. F. **Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation.** Chicago: University of Chicago Press, 1994. (p. 904)

CASSELL, Catherine; SYMON, Gillian. **Qualitative methods in organizational research.** London: Sage Publications, 1994.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação Vol. 1.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

DESLAURIERS, J. P.; KÉRISIT, M. **O Delineamento da Pesquisa Qualitativa.** In: A Pesquisa Qualitativa Enfoques Epistemológicos. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. (p. 127-154).

FARIA, Nelson. **A Arte da Improvisação.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

GREEN, Lucy. **How Popular Musicians Learn.** London: Editora Ashgate Publishing Limited, 2002.

GUERZONI, Felipe Boabaid, “**A Arte da Improvisação**” de Nelson Faria: **Influências na pedagogia da música popular brasileira.** Belo Horizonte: Edição UFMG, 2014.

MED, Bohumil. **Teoria da Música.** 4ª edição. Brasília: Editora MusiMed, 1996.

MINAYO, M. C. **Ciência, técnica e arte: o desafio da Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001. (p. 09-30).

MOREIRA, D. A. **Pesquisa em Administração: Origens, usos e variantes do método fenomenológico**. São Paulo: Revista de Administração e Inovação, v. 1, n. 1, 2004.

METHENY, Pat. **Pat Metheny Songbook: Lead Sheets**. USA: Hal Leonard Corporation, 2000.

SWANWICK, Keith. **A Basis for Music Education**. London: Editora Taylor & Francis e-Library, 2003.

TOSSINI, Rosa Barros. **Aprender improvisando : o papel da improvisação na aprendizagem da clarineta com crianças entre 6 e 11 anos**. Brasília: UnB, 2014.

#### **Sites:**

METHENY, Pat. Biografia e premiações, 2016. Disponível em <http://www.patmetheny.com>. Acesso em: 7 de maio de 2016.

MICHAELIS, dicionário online. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br> . Acesso em: 23 de maio de 2016

## GLOSSÁRIO

Grau – nome dado às notas que formam a escala. Numeram-se por algarismos romanos. A primeira nota da escala é considerada o grau I, a segunda go grau II, etc.

Acorde – combinação de três ou mais sons simultâneos diferentes.

Harmonia – é a arte e ciência dos acordes e suas combinações.

Melodia – é uma sucessão de sons (de alturas e durações diferentes), que obedece a um sentido lógico musical.

Escala – é uma sucessão ascendente e descendente de notas diferentes consecutivas.

Cifras – são abreviaturas que representam os acordes. Como base usa-se a nomenclatura inglesa: A – lá, B – Sí, C – dó, D – Ré, E – Mí, F – Fá e G – Sol.

*Grammy Awards* – é o maior e mais prestigioso prêmio da indústria musical mundial, apresentado anualmente pela *National Academy of Recording Arts and Sciences* dos Estados Unidos, honrando conquistas na arte de gravação musical e provendo suporte à comunidade da indústria musical.

*Rubato* – palavra que indica uma certa liberdade das figuras sem alterar, no entanto, a divisão do compasso. De Rubare italiano, "roubar", na música, manipulação rítmica sutil e nuance no desempenho.

*Chorus* – improvisos de caráter de solo individual sob uma progressão harmônica

Compasso – é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos.

Blues menor – Progressão harmônica constituída normalmente das funções harmônicas de Im, IVm, V7.

*Coda* – trecho final de uma composição no qual se recordam, geralmente, os seus temas principais.

*Roland GR 300* – sintetizador de guitarra produzido pela Roland Corporation.

*POD HD 500* - pedaleira de guitarra produzida pela Line6.

Interlúdio – Pequeno trecho musical para ser tocado entre duas estrofes.

Fade out – trecho repetido várias vezes, diminuindo gradativamente de intensidade, até desaparecer.

Intervalos – diferença de altura entre dois sons;

*Fretless* – refere-se a uma guitarra ou a um baixo em que não há trastes.

Ralentando – diminuindo gradativamente a velocidade.

Standards – Temas de jazz amplamente conhecidos.

Andamento – indicação de velocidade que se imprime à execução de um trecho musical.

*Shapes* – modelo do braço da guitarra.

*blue note* – Nota de aproximação na escala pentatônica

Apojatura – Ornamento que precede a nota real da qual se separa pela distância de 2ª maior ou menor.