



**Universidade do Minho**  
Relatório de Estágio

Sérgio Andrade Gonçalves

**A improvisação aplicada  
como estratégia pedagógica  
no estudo da guitarra**

**Relatório de Estágio / Mestrado**  
**Mestrado em Ensino de Música**

Trabalho efetuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Ricardo Barceló**

Outubro 2013

# DECLARAÇÃO

Nome: Sérgio Andrade Gonçalves

Endereço electrónico: [sergioandrade81@gmail.com](mailto:sergioandrade81@gmail.com)

## **A improvisação aplicada como estratégia pedagógica no ensino da guitarra**

Orientadora: Professor Doutor Ricardo Barceló

Ano de conclusão: 2013

Mestrado em Ensino da Música

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE

Universidade do Minho, Outubro de 2013

Assinatura: \_\_\_\_\_

# AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor Ricardo Barceló,  
pela sua experiência e pelos seus ensinamentos.

Ao meu cooperante Professor Aires Pinheiro,  
pelo seu conhecimento, pelos seus conselhos e acima de tudo pela amizade.

À minha mãe e aos meus irmãos,  
pela disponibilidade e amor incondicionais.

E finalmente à Teresa,  
pela paciência, pelo auxílio, pela sabedoria, pelo amor e por todas as razões.

# A improvisação aplicada como estratégia pedagógica no estudo da guitarra

## RESUMO

O presente projeto tem como finalidade aplicar a improvisação como método de estudo da guitarra, inserido no âmbito do ensino vocacional da música.

O interesse por esta temática surge do reconhecimento das possibilidades da improvisação, levantando a questão da sua utilização como ferramenta auxiliar no ensino do repertório do instrumento. Pretende-se avaliar o grau de aplicabilidade desta ferramenta neste âmbito, assim como verificar a sua proficiência na capacidade de performance do repertório do instrumento.

Os dados obtidos através do presente estudo indicam resultados positivos e encorajadores, tanto em relação à viabilidade e capacidade de adaptação de algumas das estratégias, assim como a nível pessoal e motivacional.

# Improvisation applied as a pedagogical strategy on the study of the guitar

## ABSTRACT

This project aims to apply improvisation as a method of studying guitar, inserted within the vocational education of music.

The interest in this subject arises from the recognition of the possibilities of the improvisation, raising the question of its use as an auxiliary tool in teaching the repertoire of the instrument. It aims to assess the degree of applicability of this tool in this area, as well as verifying its proficiency in performance capability of the instrument's repertoire.

The data obtained from this study indicate positive and encouraging results, both in terms of feasibility and adaptability of some of the strategies, as well as in personal and motivational levels.

# ÍNDICE

|   |        |
|---|--------|
| Agradecimentos.....   | i      |
| Resumo .....  | ii     |
| Abstract .....  | iii    |
| Índice .....  | iv     |
| <br>  |        |
| 1. Introdução .....   | pag.1  |
| <br>  |        |
| 2. Contexto .....   | pag.3  |
| 2.1 Caracterização da Academia de Música de S. Pio X .....  | pag.3  |
| 2.2 Caracterização Geral dos Alunos .....                   | pag.5  |
| <br>  |        |
| 3. Plano de Intervenção .....                               | pag.9  |
| 3.1 Objetivos .....   | pag.9  |
| 3.2 Recolha de dados .....                                  | pag.11 |
| 3.3 Estratégias .....                                       | pag.12 |
| 3.3.1 Grelha de Observação: Apresentação .....              | pag.13 |
| 3.3.2 Grelha de Observação: Exercício .....                 | pag.14 |
| 3.3.3 Grelha de Observação: Avaliação .....                 | pag.16 |
| 3.3.4 Entrevistas .....                                     | pag.17 |
| <br>  |        |
| 4. Enquadramento Teórico .....                              | pag.19 |
| 4.1 O estudo do instrumento .....                           | pag.19 |
| 4.2 Tipos de improvisação .....                             | pag.20 |
| 4.3 Entre a improvisação e a composição .....               | pag.22 |
| 4.4 Para uma elaboração de exercícios de improvisação ..... | pag.24 |
| 4.4.1 Posição, Padrão e Extemporização .....                | pag.24 |
| 4.4.2 Transposição linear .....                             | pag.28 |
| 4.4.3 Recursos Rítmicos .....                               | pag.32 |
| 4.4.4 Recursos Intervalares .....                           | pag.34 |

|   |        |
|---|--------|
| 4.4.5 Recursos Harmónicos .....   | pag.35 |
| 4.4.6 Recursos Melódicos .....  | pag.36 |
| 4.4.7 Interdisciplinaridade e Síntese de Estratégias de Improvisação ...                | pag.36 |
| 5. Desenvolvimento da Intervenção .....   | pag.39 |
| 5.1 Exercício de Improvisação nº 1 .....  | pag.40 |
| 5.2 Exercício de Improvisação nº 2 .....  | pag.41 |
| 5.3 Exercício de Improvisação nº 3 .....  | pag.45 |
| 5.4 Exercício de Improvisação nº 4 .....  | pag.50 |
| 5.5 Exercício de Improvisação nº 5 .....  | pag.51 |
| 5.6 Exercício de Improvisação nº 6 .....  | pag.52 |
| 5.7 Exercício de Improvisação nº 7 .....  | pag.58 |
| 5.8 Exercício de Improvisação nº 8 .....  | pag.60 |
| 5.9 Exercício de Improvisação nº 9 .....  | pag.61 |
| 5.10 Exercício de Improvisação nº 10 .....  | pag.63 |
| 5.11 Exercício de Improvisação nº 11 .....  | pag.64 |
| 5.12 Exercício de Improvisação nº 12 .....  | pag.70 |
| 5.13 Exercício de Improvisação nº 13 .....  | pag.71 |
| 5.14 Exercício de Improvisação nº 14 .....  | pag.72 |
| 5.15 Exercício de Improvisação nº 15 .....  | pag.74 |
| 5.16 Exercício de Improvisação nº 16 .....  | pag.75 |
| 5.17 Exercício de Improvisação nº 17 .....  | pag.77 |
| 6. Avaliação da Intervenção .....   | pag.79 |
| 6.1 Verificação de resultados .....   | pag.79 |
| 6.2 Verificação de dificuldades .....   | pag.80 |
| 6.3 Registos das estratégias de improvisação .....                                      | pag.81 |
| 6.3.1 Registo da estratégia de improvisação rítmica .....                               | pag.81 |
| 6.3.2 Registo da estratégia de transposição linear em movimentos<br>longitudinais ..... | pag.81 |
| 6.3.3 Registo da estratégia de transposição linear em movimentos<br>transversais .....  | pag.82 |

|  |         |
|--|---------|
| 6.3.4 Registo da estratégia de improvisação melódica em movimentos longitudinais .....                                   | pag.82  |
| 6.3.5 Registo da estratégia de improvisação melódica em movimentos transversais .....                                    | pag.83  |
| 6.3.6 Registo da estratégia de improvisação harmónica informal .....   | pag.83  |
| 6.3.7 Registo da estratégia de improvisação harmónica formal .....   | pag.84  |
| 6.3.8 Registo da estratégia de improvisação de nota pedal / baixo .....  | pag.84  |
| 6.4 Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades ..  | pag.85  |
| 6.4.1 Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica da mão esquerda .....  | pag.85  |
| 6.4.2 Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica da mão direita .....   | pag.85  |
| 6.4.3 Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica de ambas as mãos ..... | pag.86  |
| 6.4.4 Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica de memória .....       | pag.86  |
| 6.5 Aplicabilidade e avaliação geral das estratégias .....   | pag.87  |
| 7. Conclusão .....   | pag.89  |
| 8. Referências Bibliográficas .....  | pag.93  |
| 9. Anexos .....  | pag.101 |
| 9.1 Anexo 1 – Modelo de grelha de observação .....   | pag.101 |
| 9.2 Anexo 1 – Guião de entrevista.....   | pag.103 |



# Introdução

*(...) a improvisação (...) é um estado muito venturoso na vida de um ser humano,  
e a base da prática musical.*

(Barenboim, 2009:63)

O presente projeto de intervenção pedagógica supervisionada, inseriu-se no âmbito da prática de ensino supervisionada, constante no 2º ano de ciclo de estudos, conducente ao grau de Mestre em ensino de Música, do Instituto de Educação e do Departamento de Música do I.L.C.H., da Universidade do Minho, e decorreu no ano letivo de 2012/2013, sob a orientação do Professor Doutor Ricardo Barceló (Universidade do Minho) e a cooperação do Professor Aires Pinheiro (Academia de Música de S. Pio X - Vila do Conde), tendo como tema: *A improvisação aplicada como estratégia pedagógica no estudo da guitarra.*

Esta investigação pretende estudar a improvisação aplicada como método de estudo da guitarra clássica, numa perspetiva de desenvolvimento técnico e musical, através da tentativa de resolução de dificuldades específicas de cada aluno e do seu repertório instrumental. Para a sua aplicação, o estudo conta com a participação de alunos que frequentam o Curso Básico de Instrumento (guitarra), na Academia de Música de S. Pio X, de Vila do Conde.

Como pilar principal, o projeto visa a promoção do estudo do instrumento no ensino vocacional, aplicando como estratégia a improvisação e analisando os resultados que decorram da aplicação da referida estratégia de estudo, nomeadamente técnicos, expressivos, musicais, e outros que se possam revelar ao nível motivacional. Serão elaborados exercícios de improvisação para aplicar, de forma individual a cada um dos alunos, tendo como base o repertório do instrumento que conste no programa do regime articulado, e que represente as competências e conteúdos que cada aluno deverá adquirir no respetivo grau em que se encontra. Assim, os exercícios de improvisação vão nascer das necessidades de desenvolvimento técnico e musical, a partir de passagens especificamente identificadas como de difícil execução para o aluno. No entanto, a improvisação aplicada é contemplada neste estudo como uma ferramenta auxiliar no ensino do repertório do instrumento, tendo em consideração o âmbito do ensino vocacional do instrumento e os seus

parâmetros estabelecidos, nomeadamente ao nível do repertório, das competências e dos conteúdos.

Pretendo assim, estudar a viabilidade da aplicação deste processo criativo, no ensino da música erudita da guitarra clássica, aplicado especificamente ao estudo de peças instrumentais. De facto, a improvisação faz parte da génese da criação musical e está contida na sua natureza desde os tempos mais remotos. A documentação dos primórdios da história da música comprova precisamente este aspeto, pois o instrumentista era simultaneamente um improvisador, sendo que já na antiga Grécia a execução musical era quase inteiramente improvisada (Grout e Palisca, 1998). Hoje em dia, é possível verificar que essa prática não consta, de forma significativa, na bagagem pedagógica dos professores de instrumento (na área da música erudita) nos Conservatórios e Escolas de Música em Portugal (Castro 2012).

A estruturação deste estudo prevê - para além de um enquadramento do contexto de intervenção -, a reflexão sobre alguns parâmetros envolvidos no processo metodológico e técnico da improvisação, como sejam: o estudo do instrumento; os tipos de improvisação; a relação entre a composição e a improvisação; e o aprofundamento de possíveis recursos de aplicação nos exercícios de improvisação. Numa fase posterior, são analisados e aplicados os exercícios delineados, com a respetiva apresentação de dados obtidos, bem como a sua leitura e possíveis interpretações.

# Contexto

De forma a caracterizar o contexto de intervenção, segue-se uma breve apresentação da Academia de Música de S. Pio X de Vila do Conde, que gentilmente acolheu este projeto de intervenção pedagógica supervisionada.

## Caracterização da Academia de Música de S. Pio X

A 22 de novembro de 1981 a Academia de Música de S. Pio X inicia o seu funcionamento, administrada pela fundação Dr. Elias de Aguiar (criada e apoiada pela Câmara Municipal de Vila do Conde).

No dia 17 de maio de 1984, a portaria nº 294, associada à autorização provisória nº 909/86 da Direção Geral do Ensino Particular e Cooperativo, autoriza a leccionação dos cursos Básicos de Piano, Violino, Violoncelo e Guitarra. A autorização definitiva chega a 30 de Agosto de 1995, por despacho do Diretor – Adjunto do Departamento do Ensino Secundário, com o número 2026, que permite ministrar em definitivo o curso Básico e complementar (antigo secundário). Em 30 anos de existência, os objetivos pedagógicos alcançados pela Academia, assentaram em projetos como: atividades curriculares; audições; recitais; concertos trimestrais; música de conjunto; orquestra; orquestra de guitarras; orquestra orff e coro; partilha de experiências musicais; óperas; envolvimento extra curricular e criação e acolhimento de vários projetos e festivais para diferentes público-alvos.

A Academia funciona, atualmente, no Centro Municipal de Juventude, situado na Avenida Júlio Graça em Vila do Conde, proporcionando a leccionação dos seguintes instrumentos musicais: Acordeão, Clarinete, Flauta Transversal, Guitarra, Guitarra Portuguesa, Piano, Cravo, Violino, Violoncelo e Viola de Arco.

Geograficamente, a Academia, encontra-se num meio urbano a noroeste de Portugal, distrito do Porto, fazendo fronteira com os concelhos da Póvoa do Varzim, Vila Nova de Famalicão, Trofa, Maia e Matosinhos. Vila do Conde é composta por 30 freguesias nas quais constam 79.533 habitantes, sendo amplamente conhecida pela produção terciária.

No que respeita ao âmbito cultural, a cidade dispõe da Alfândega Régia e Nau Quinhentista, do Auditório Municipal, da Biblioteca Municipal José Régio, da Casa José Régio, do Centro de Memória, do Centro Municipal de Juventude, do Museu das rendas, do Solar de S. Roque e do Teatro Municipal.

Ao nível do projeto educativo, a academia fundamenta-se no artigo 7º da Lei nº 49/2005 de 30 de Agosto da Lei de Bases do Sistema Educativo, sendo que deverá “proporcionar o desenvolvimento físico e

motor, valorizar as atividades manuais e promover a educação artística, de modo a sensibilizar para as diversas formas de expressão estética, detetando e estimulando aptidões nesses domínios”.

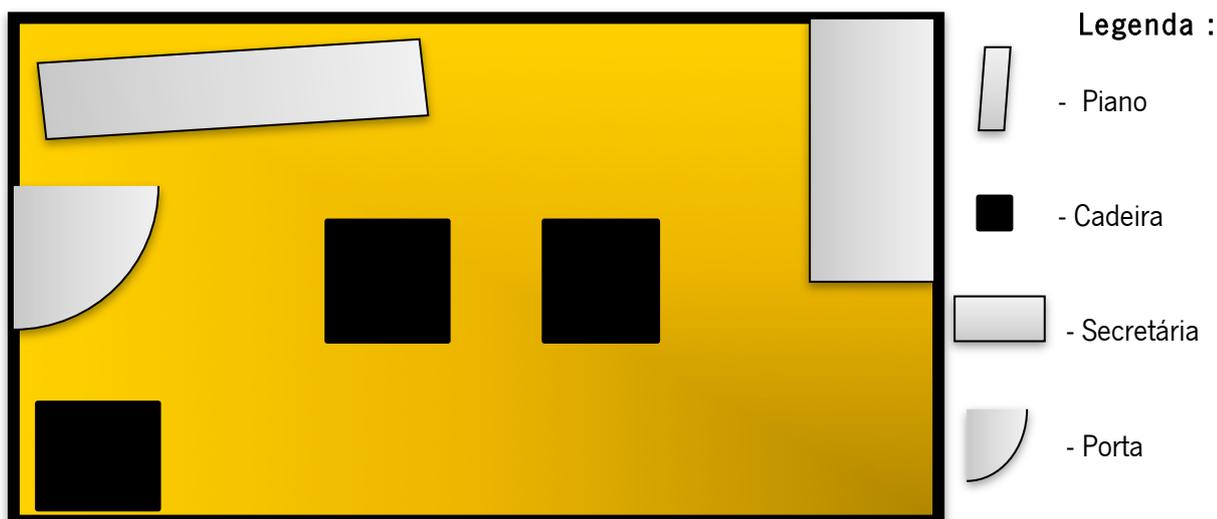
Atendendo ao projeto educativo da escola, são objetivos centrais o apelo ao espírito criativo e à sensibilidade de cada elemento da comunidade educativa, assentes nos seguintes princípios orientadores:

- Desenvolvimento do sentido estético e crítico do indivíduo;
- Formação de indivíduos autónomos e com iniciativa;
- Sentido de responsabilidade, esforço e trabalho;
- Sensibilidade artística nas relações com o meio sociocultural;
- Inovação e contemporaneidade;
- Prática artística como ato comunitário;
- Defesa e respeito pelo património artístico e cultural

A Academia de Música de S. Pio X assenta, desta forma, em três principais eixos e orientações do saber:

- Ensino Especializado da Música;
- Dinamização da atividade artística e cultural na comunidade local, regional e nacional;
- Enriquecimento das práticas pedagógicas.

Planta modelo de uma sala de aula de instrumento da academia:



Uma vez que a Academia de Música de S. Pio X intenta ao fomento do enriquecimento das práticas pedagógicas, ao desenvolvimento musical e cultural dos seus alunos e ao estímulo e implementação de uma variedade de projetos didático-pedagógicos, é possível que esta Academia represente assim uma

plataforma estável, para a possibilidade de implementação de projetos que se baseiam precisamente na procura de diferentes formas de expressão artística e estética (como é o caso do presente projeto de intervenção) e que pretendam analisar possibilidades pedagógicas, que poderão estar menos presentes na prática do ensino instrumental, nomeadamente no ensino especializado da música.

## Caracterização Geral dos Alunos

Este estudo conta com a colaboração e participação de 10 alunos da Academia de Música de S. Pio X, de Vila do Conde, os quais se encontram inseridos no Curso Básico do Ensino Articulado da Área Vocacional de Música, na vertente instrumental de Guitarra. Os alunos apresentam idades compreendidas entre os 12 e os 14 anos, uma vez que frequentam os 3º, 4º e 5º graus do referido curso, tendo sido a escolha dos participantes, efetuada de forma aleatória, sem a influência de fatores relativos às suas maiores ou menores capacidades técnicas e musicais, ou quaisquer outros fatores de mérito.

De seguida será efetuada uma análise sintética do perfil técnico e musical de cada aluno participante, fazendo menção ao seu percurso mais recente na disciplina de guitarra e esboçando os hábitos de estudo habitualmente postos em prática por cada aluno, no seu estudo individual. Esta análise pretende enquadrar contextualmente o plano de intervenção, servindo também como ponto de referencia para uma posterior análise comparativa, a realizar no final deste estudo. Para a elaboração dos perfis, são analisadas informações contidas em documentação informativa e avaliativa da academia, assim como nas entrevistas realizadas aos alunos. Apesar da aprovação da Direção da Academia e da autorização, por escrito, dos encarregados de educação, os alunos envolvidos neste projeto serão identificados através de letras (A; B; C; etc.), de forma a garantir confidencialidade e princípios éticos da investigação.

Assim, dentro do âmbito do 3º grau, fará parte do estudo a aluna A, sendo esta uma aluna de nível médio, a qual apresenta um repertório respeitante ao 1º período que, embora seja algo acessível, é concordante com a exigência do grau em que se encontra, tendo também em conta as suas capacidades e limitações técnicas. Também no ano letivo transato esta aluna apresentou um repertório (relativo ao 2º grau) dentro do nível anteriormente descrito, tendo apresentado uma nota final de nível médio (13 valores) e tendo tido a participação em algumas audições escolares. Ao nível de estratégias utilizadas no estudo pessoal do instrumento, a aluna indica recorrer normalmente à estratégia de repetição, seja de uma frase

ou de um compasso, dos quais possa emergir uma dificuldade técnica/musical.

Dentro do âmbito do 4º grau, farão parte do estudo quatro alunos, os quais aparentam estar em dois planos distintos.

Num primeiro plano surge um aluno tecnicamente avançado (aluno B), o qual apresenta um repertório, respeitante ao 1º período, com uma dificuldade técnica bastante considerável, fazendo sobressair as suas capacidades de execução e expressividade musicais. No ano letivo transato o aluno apresentou um repertório, também ele avançado para o grau a que respeitava (3º grau), tendo apresentado uma nota final de 18 valores e tendo participado em diversas atividades escolares, incluindo audições, intercâmbios, concertos finais e concursos. Ao nível de estratégias utilizadas no estudo pessoal do instrumento, o aluno indica recorrer normalmente à estratégia de repetição, isolando uma secção onde se revelam dificuldades e repetindo-a.

Num segundo plano dentro do 4º grau, surgem outros três alunos (C, D e E) tecnicamente equiparados entre si, num nível médio, apresentando repertórios, respeitantes ao 1º período, concordantes com exigência do grau em que se encontram. No ano letivo transato estes alunos apresentaram um repertório (relativo ao 3º grau) dentro do nível anteriormente descrito, tendo apresentado entre eles uma média de 13 valores de nota final de ano, sendo que, para além disso, se apresentaram em algumas audições escolares. Ao nível de estratégias utilizadas no estudo pessoal do instrumento, a aluna C indica recorrer normalmente à estratégia de repetição, enquanto o aluno D afirma estudar normalmente uma peça, tocando-a do início ao fim, alegando que o processo de repetição de uma dificuldade se torna “aborrecido”. No que respeita ao aluno E, este afirma utilizar ambas as estratégias indicadas pelos dois alunos anteriores.

Dentro do âmbito do 5º grau, farão parte do estudo cinco alunos, os quais se encontram em três níveis diferentes.

Num primeiro plano surgem dois alunos tecnicamente mais avançados (alunos F e G), os quais apresentam com um repertório respeitante ao 1º período, de dificuldade técnica e musical bastante apreciáveis, mantendo-se, no entanto, dentro do âmbito previsto para o 5º grau. No ano letivo transato ambos apresentaram um repertório exigente mas dentro dos parâmetros exigidos (do 4º grau), tendo ambos obtido uma nota final de 17 valores e participado em diversas atividades escolares, incluindo audições, intercâmbios, concertos finais e concursos. Ao nível de estratégias utilizadas no estudo pessoal do instrumento, o aluno F indica que executa toda a peça do início ao fim, procedendo posteriormente à repetição de passagens que sente ter mais dificuldade. Por outro lado, o aluno G indica apenas que procede à repetição de compassos onde sente ter maiores dificuldades.

Num segundo plano, dentro do 5º grau, surgem outros dois alunos (alunos H e I) também

tecnicamente equiparados entre si num nível médio, apresentando repertórios, respeitante ao 1º período, concordante com exigência do grau em que se encontram. No ano letivo transato estes alunos apresentaram um repertório (relativo ao 4º grau) dentro do nível anteriormente descrito, tendo ambos obtido 15 valores de nota final de ano, sendo que para além disso, participaram em audições escolares. Ao nível de estratégias utilizadas no estudo pessoal do instrumento, ambos recorrem à prática da repetição, quer seja de uma forma generalizada, como no caso do aluno I, quer seja na sua restrição a certas passagens, como no caso do aluno H.

Finalmente num terceiro plano dentro do âmbito do 5º grau surge um outro aluno (aluno J), o qual apresenta bastantes dificuldades técnicas e irregularidade no seu estudo pessoal. Este aluno apresentou um repertório respeitante ao 1º período que, embora seja algo acessível, é ainda assim, concordante com exigência do grau em que se encontra, tendo também em conta as suas capacidades e limitações técnicas. No ano letivo transato este aluno apresentou um repertório (relativo ao 4º grau) dentro do nível anteriormente descrito, tendo apresentado uma nota final de nível médio (13 valores), tendo, no entanto, no fim do 1º período do presente ano letivo, obtido uma nota de final de período de 11 valores. Participou em algumas audições escolares, e indica que, ao nível de estratégias utilizadas no seu estudo pessoal do instrumento, recorre normalmente à execução de uma peça do início ao fim.

De uma forma geral, todos os alunos acima descritos, demonstram já alguma base musical e instrumental, adquirida nos anos transatos e no primeiro período deste ano letivo, estando, deste modo, já familiarizados com as necessidades exigidas para o estudo de um instrumento musical, no âmbito de um curso vocacional. No entanto, numa primeira análise, não se constata referências que evidenciem o contacto prévio, por parte dos alunos, com a improvisação.

De facto, Castro (2012) indica-nos que neste tipo de ensino, a aprendizagem instrumental que recorra à utilização da improvisação, não é amplamente usada, indicando mesmo que, alguns professores de instrumento (inseridos no ensino da música em Portugal), demonstram algum desconforto na área da improvisação considerando, no entanto, ser esta uma área de enorme importância ao nível da formação de um músico. É constatável em Castro (*Ibid*) que os professores que apresentam este perfil, não tiveram, contactos relevantes com a área da improvisação, no seu percurso formativo. Uma das principais razões para a carência desta estratégia didática na prática pedagógica do instrumento, (para além de algum desconhecimento da existência de métodos específicos para prática da improvisação) aparenta ser a necessidade de cumprimento do programa do instrumento que rege este tipo de ensino, sendo que a execução do repertório exigido, adquire assim um papel primordial. (*Ibid*)

Assim sendo, uma vez que os alunos que participam no presente estudo enquadram-se num tipo de

ensino que exige o cumprimento de programas estabelecidos, baseados na performance de peças musicais escritas, levanta-se a questão da possibilidade desses alunos poderem ter acesso à prática da improvisação, não só respeitando os objetivos gerais e específicos, critérios e tipos de avaliação, como utilizando a improvisação como um recurso de ensino/aprendizagem para a prática do repertório, tendo em vista, tanto a excelência musical, como o cumprimento dos programas estabelecidos. Nesta linha de pensamento “é necessária uma revisão, uma modernização deste tipo de ensino, através da introdução de novas disciplinas, bem como do permitir da introdução e experimentação de novas formas e métodos de ensino (...) numa perspectiva processual, de contínuo, que contenha a estrutura dos grandes compositores europeus eruditos, mas conduzindo o indivíduo a flexibilizar cognitiva, emocional e tecnicamente as suas capacidades criativas, para poder melhor expressar-se através da linguagem musical.” (Stanciu, 2010:4)

Pretende-se, desta forma, proceder a um intercâmbio de conhecimentos, fazendo coabitar dois mundos musicais que poderão, numa primeira análise, aparentarem-se como distantes.

# Plano de Intervenção

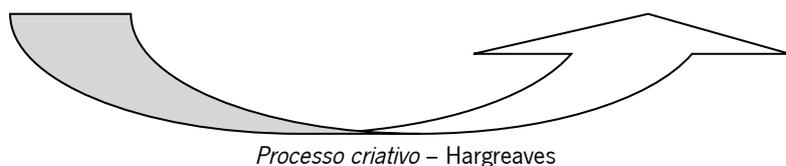
## Objetivos

Tal como foi referido na Introdução, este projeto perspetiva dois objetivos essenciais: a promoção do estudo do instrumento, aplicando como estratégia a improvisação e a avaliação dos resultados que decorrem da aplicação desta ferramenta de estudo. Assim, pretendo abordar este tipo de atividade criativa no ensino da Guitarra clássica para tentar desenvolver as capacidades de improvisação dos alunos, lançando um olhar sobre os aspectos cognitivos, com a finalidade de promover a sua aplicação na aprendizagem, apoiando-me, para o efeito, em autores de referência.

Pretende-se também, que o objeto de estudo, se centre essencialmente nas estratégias utilizadas no estudo do instrumento, onde haverá uma primazia e incidência sobre a improvisação. No entanto, não se pretende aqui uma avaliação escrupulosa da qualidade da improvisação realizada, se não pelo cumprimento dos parâmetros estabelecidos em cada exercício. Pretende-se, isso sim, que seja aplicada a improvisação e que, independentemente da sua eventual qualidade técnica e musical, se possa verificar uma melhoria na performance do material que estará na origem de cada um dos exercícios de improvisação. De uma forma prática, pretende-se proceder à verificação ou não verificação da aplicabilidade da aprendizagem instrumental pela improvisação, através da aplicação de exercícios específicos. Desta forma, procede-se à utilização da improvisação como contributo no processo da aprendizagem, funcionando como um instrumento auxiliar e não como um substituto do repertório.

Não obstante, e tendo em consideração a possibilidade de um desenvolvimento musical num âmbito mais alargado, do que apenas aquele que se cinge ao repertório musical que o aluno deve interpretar, considero pertinente haver também um cuidado no desenvolvimento da perceção criativa da música. Sobre o aspeto de perceção da criatividade na música, Hargreaves (1986) apresenta-nos uma aplicação da improvisação baseada no processo criativo, sem descurar o produto criado, permitindo olhar de outra forma, a perceção da criatividade na música, como se pode verificar no esquema seguinte:

aluno - mudança - processo - produto



A noção que cada aluno tem sobre o termo *improvisação*, é também um fator abordado, nomeadamente na sua possível transmutação, ao longo do tempo decorrido no processo de aplicação dos exercícios de improvisação, pese embora, este não se apresentar como um fator determinante neste estudo e, naturalmente, não amplamente explorado no mesmo. O processo de estudo individual do instrumento é outro dos fatores abordados, sendo que também aqui é tida em conta uma possível transformação desse mesmo processo ao longo do tempo, o qual deverá implicar diretamente com a autonomia de estudo de cada aluno. Pretende-se assim, identificar as estratégias de estudo utilizadas por cada aluno estabelecendo uma apreciação empírica e comparativa sobre cada uma delas. O aspeto prático de possível eficácia das estratégias é também abordado, com especial ênfase nos resultados dos exercícios de improvisação. Por fim, pretendem-se abordar aspetos motivacionais ligados à prática do instrumento, assim como da noção de autoestima musical. O significado da expressão *autoestima musical*, compreende a sensação de sucesso ou insucesso e conseqüente satisfação ou insatisfação da própria prestação. (Mills 2007).

Este projeto aspira, portanto, à possibilidade dos alunos estabelecerem contacto com a uma nova ferramenta e em simultâneo, ao desenvolvimento, de uma forma direta, das suas capacidades de execução, visando a superação das dificuldades técnicas e musicais do repertório que lhes é exigido, tentando sempre manter uma relação de interesse para com o instrumento.

Através deste trabalho, procuro a criação de estratégias que impulsionem o aluno a explorar o instrumento, a conhecer as suas características idiomáticas e a adotar uma atitude experimental, exploratória e essencialmente criativa. A noção de criatividade é aqui percebida de duas formas: no âmbito do desenvolvimento de atividades que advêm do trabalho criativo da composição/improvisação e como "estilo/forma de pensar". (Odena 2012)

Assim, pretendo que este estudo levante questões, tais como:

- É possível aplicar a improvisação como uma estratégia de estudo que vise a melhora performativa do material musical escrito?
- Poderá a improvisação ser uma estratégia impulsionadora para a motivação no estudo do instrumento?

- Haverá espaço para a introdução da improvisação num sistema de ensino tal como o que vigora hoje em dia no ensino vocacional do instrumento?

## Recolha de dados

O processo de intervenção é documentado e avaliado, de acordo com a informação contida nos materiais de recolha de dados, utilizados para o efeito. Um dos materiais de recolha de dados consiste em gravações áudio, sendo uma gravação para cada exercício, a qual contém o registo dos diversos passos realizados e nos quais se organizam os exercícios de improvisação, tendo sido a gravação efetuada *in loco*, aquando da aplicação e realização do exercício.

Uma vez que a aplicação do exercício de improvisação têm um cariz essencialmente pedagógico, cada um deles foi incluído na aula de instrumento de cada aluno, estando o exercício devidamente articulado com a planificação da aula e tendo em consideração a sua relevância, o repertório a trabalhar e o tempo utilizado para o exercício, dentro da planificação da aula. Assim, a gravação reflete, apenas e só, os diferentes momentos que caracterizam o exercício de improvisação, os quais serão aqui posteriormente descritos. Desta forma, na gravação efetuada de cada exercício não constam, por opção, quaisquer outros elementos do resto da aula do aluno. Pretende-se assim, cingir a documentação anexa, ao essencial, para a elaboração deste projeto.

De igual forma, tendo em consideração que o exercício se encontra devidamente articulado com a planificação da aula e é parte integrante desta, não havendo assim a necessidade de uma distinção clara e radical da execução do exercício para com todas as outras possíveis estratégias pedagógicas utilizadas em cada aula, também o tipo de linguagem utilizada durante o exercício de improvisação, reflete a mesma linguagem utilizada durante toda a aula. Assim, no exercício de improvisação, é utilizado um tipo de linguagem informal (a mesma utilizada no resto da aula), como meio auxiliar, na busca de uma melhor interligação possível entre os diferentes momentos da aula.

Os outros materiais de recolha de dados utilizados consistem numa grelha de observação e em entrevistas individuais em formato áudio e respetiva transcrição.

Processa-se, portanto, à utilização de uma metodologia de investigação mista, tentando tirar partido de uma análise quantitativa dos dados obtidos através das grelhas de observação, apresentando também uma visão pessoal e social, através da aplicação de entrevistas.

## Estratégias

As estratégias aplicadas neste projeto baseiam-se em cinco aspetos essenciais:

1. Perfil técnico, musical e de hábitos de estudo dos alunos.
2. Análise técnica e musical do repertório.
3. Registo das dificuldades técnicas e musicais, apresentadas pelos alunos.
4. Delineação e aplicação dos exercícios de improvisação.
5. Verificação de resultados.

Para a elaboração do perfil técnico, musical e de hábitos de estudo dos alunos, pretendem-se definir *a priori* as capacidades e limitações dos alunos, de forma a obter um ponto de partida, no que toca ao estudo evolutivo da sua performance, servindo também como um ponto de referência para a elaboração dos exercícios de improvisação. Serão também abordados os hábitos de estudo ou metodologias normalmente utilizadas pelos alunos, de forma a estabelecer possíveis comparações de métodos a título individual, assim como possíveis alterações na utilização destes, antes e depois da realização do projeto. Com efeito, será importante analisar as competências adquiridas pelos alunos nos anos transatos (com base nos registos presentes na academia: planificações, avaliações, audições/concertos; entre outros), verificando a aquisição dessas mesmas competências através de uma prova de aferição de conhecimentos técnicos e musicais, através da execução de um conjunto de peças adequadas para o grau oficial de Instrumento que os alunos frequentam.

No que concerne aos restantes aspetos enumerados, sobre os quais se baseiam as estratégias aplicadas, a informação estará incluída em grelhas de observação. A cada grelha corresponderá um único exercício realizado. Cada grelha de avaliação está organizada em três partes distintas:

1. Apresentação.
2. Exercício.
3. Avaliação.

Será ainda anexada uma outra parte para possíveis observações, as quais possam ser pertinentes para a compreensão dos aspetos relativos à realização do exercício.

Procede-se, de seguida, à exposição do conteúdo de cada uma das partes estruturais das grelhas

de observação.

## Grelha de Observação: Apresentação

As secções que compõem esta primeira parte da grelha de observação são:

1. Identificação.
2. Avaliação Diagnóstica.
3. Análise.
4. Fundamento.

Na primeira secção deste momento da realização da grelha de observação, intitulada como Identificação, é, antes de mais, identificado o número do exercício de improvisação a que corresponde, o aluno ao qual se destina o exercício, assim como o grau de instrumento em que este se encontra, a identificação da peça da qual é retirado o material para realizar o exercício de improvisação, a data da realização do exercício e, por fim, a duração aproximada (expressa em minutos), prevista para a realização total do exercício.

A Avaliação Diagnóstica tem por base uma primeira performance (pré improvisação) da passagem, a qual é utilizada no exercício de improvisação, sendo executada, num primeiro momento, englobada no seu contexto (caso se verifique esta possibilidade, pois depende da natureza da dificuldade observada) e posteriormente executada de forma isolada. Esta avaliação diagnóstica discrimina a(s) dificuldade(s) verificadas na execução da peça, por parte do aluno, sendo posteriormente efetuada uma análise sucinta à passagem específica onde se verificou a dificuldade apresentada (onde constará uma excerto da partitura da peça original, excerto esse, que deve representar a passagem selecionada para o exercício), e sendo, por fim, apresentados os argumentos justificativos da escolha da referida passagem, assim como a explanação das dificuldades que esta encerra em si mesma.

Na secção intitulada Análise, pretende-se realizar uma análise técnica e musical do repertório, sendo que esta será efetuada de uma forma sucinta. As opções de tratamento do material musical, pretendem uma objetividade e focalização nos elementos essenciais deste projeto: as passagens selecionadas e a delineação de estratégias de improvisação para a execução do exercício. Será, portanto, efetuada uma análise motívica à passagem específica, identificando fatores como movimentos melódicos relevantes (ascendentes; descendentes; notas pedal; cromatismos; etc.), assim como uma procura direcionada para a identificação das diferentes vozes, como forma de identificação de motivos (melódicos; harmónicos; rítmicos; etc.), os quais podem servir de base para o

desenvolvimento de exercícios de improvisação). Nesta secção deve constar o excerto da peça, correspondente à dificuldade registada na avaliação diagnóstica, assim como elementos relativos às características da peça e da passagem: tonalidade; compasso; andamento; harmonia; posição/espaço no braço da guitarra; técnicas da mão esquerda; técnicas da mão direita; outras características (que possam ser relevantes)

Na secção intitulada Fundamento, procede-se a uma análise dos fundamentos das dificuldades verificadas na avaliação diagnóstica, tendo em conta a características técnicas/musicais verificadas na análise da passagem. Assim, identificam-se os motivos da dificuldade verificada, procedendo a uma interligação das diversas características técnicas/musicais. Em relação aos elementos técnicos da passagem, deve proceder-se a uma discriminação das técnicas identificadas na peça, estando os elementos ligados à técnica da mão esquerda, relacionados com o tipo de técnica (ligados; barras; extensões; etc.) e com as posições e mudanças de posições verificáveis, sendo que os elementos ligados à técnica da mão direita, estão, relacionados também com o tipo de técnica (escala; acorde; melodia acompanhada; arpejo – ascendente; descendente; misto; trémolo; combinação de técnicas; etc.), assim como, com fatores ligados ao timbre e à dinâmica. A forma de interligação de todos estes elementos é um fator primordial para a compreensão da dificuldade observada, e assim, para a reflexão na elaboração dos exercícios de improvisação a aplicar.

## **Grelha de Observação: Exercício**

As duas secções que compõem esta parte da grelha de observação estão divididas em diferentes itens:

1. Fase de preparação:
  - 1.1 – Objetivos.
  - 1.2 – Estratégias.
2. Fase de execução:
  - 2.1 – Verificação.
  - 2.2 – Adaptações.

Este momento de realização da grelha de observação, caracteriza-se pela aplicação prática da improvisação. A primeira secção (Fase de preparação) consta da elaboração e explicação dos objetivos a alcançar e das estratégias a aplicar no exercício de improvisação. É importante realçar que a delineação das

estratégias de improvisação, deve tentar cumprir uma aproximação máxima do exercício às características da peça, para desta forma, tentar desempenhar com o maior rigor possível, o objetivo de melhoria da performance da passagem identificada na peça.

Dada a caracterização elaborada sobre cada passagem, é tida em consideração a verificação de fatores técnicos, mas não só. No que respeita à análise técnica, é necessário concentrar a atenção em cada uma das mãos separadamente, de forma a obter uma maior objetividade na análise e no estudo. Não significa isto que se trabalhe apenas uma mão, mas sim que se dê uma atenção detalhada a cada uma delas. (Carlevaro, 1966). Por outro lado, poderão também constar diferentes elementos, tais como: ritmo; deslocamentos da mão esquerda; barras; extensões; qualidade sonora; dinâmicas; alterações de timbre; andamento/velocidade; controlo de vozes; fraseado; movimentos melódicos; tensões musculares; *vibrato*; processos de memorização, entre outros. A delimitação dos exercícios de improvisação poderá também possibilitar uma progressão no grau de dificuldade, partindo do mais simples para o mais elaborado e servindo-se das características da peça como apoio e referência. Assim, a complexidade da improvisação, estabelecida de uma forma progressiva, possibilita uma passagem evolutiva entre cada uma das etapas (de dificuldade crescente), permitindo a sensação de confiança de execução. (Aebersold 1992)

A segunda secção (Fase de execução) caracteriza-se pelo momento específico onde o aluno executa a improvisação, sendo que, dela constarão as informações relativas à verificação ou não verificação das estratégias solicitadas, assim como as adaptações que se demonstraram como pertinentes no decorrer da improvisação. As adaptações têm por finalidade, a melhoria da performance da improvisação, tanto pela necessidade de simplificação de estratégias que se possam verificar como desajustadas, assim como, pela tentativa de um desenvolvimento progressivo na improvisação, procurando cumprir alguns princípios musicais (domínio da pulsação; interesse melódico; exploração do instrumento; etc.). Descrevem-se, assim, nas adaptações, estratégias que pretendem colmatar *in loco*, elementos que os alunos podem não estar a realizar corretamente, ou que podem não estar a realizar de todo.

Nesta fase de execução, consta ainda a minutagem total, necessária para a aplicação do exercício de improvisação. Entre a fase de preparação e a fase de execução, será efetuada uma exemplificação da improvisação, elaborada pelo professor, com vista a uma melhor compreensão da execução do exercício, por parte do aluno.

## Grelha de Observação: Avaliação

As três secções que compõem esta parte da grelha de observação estão divididas em diferentes itens:

1. Avaliação da execução:
  - 1.1 – Dificuldades.
  - 1.2 – Facilidades.
  - 1.3 - Atitude.
2. Revisão da passagem:
  - 1.1 – Avaliação da passagem.
  - 1.2 – Avaliação da passagem em contexto.
  - 1.3 - Avaliação/Opinião do aluno.
3. Conclusão:
  - 1.1 – Viabilidade de estratégias.

Sendo assim, o terceiro e último momento de realização da grelha de observação, é constituído pela avaliação. Esta avaliação é organizada em diversos itens, organizados em três grupos distintos. O primeiro grupo, diz respeito à avaliação da execução, sendo esta uma avaliação do professor em relação ao aluno, a qual tem em conta três fatores: Dificuldades (onde são indicadas as dificuldades que o aluno pode ter demonstrado na execução da improvisação); Facilidades (onde são indicadas as facilidades de execução da improvisação, que o aluno possa ter demonstrado); Atitude (onde se avalia fatores de âmbito comportamental e motivacional verificados no aluno, durante todo o processo do exercício de improvisação, sendo que estes fatores podem ser verbais ou não verbais).

O segundo grupo de itens de avaliação diz respeito à revisão da passagem, elaborada no momento pós improvisação. A avaliação tem em conta as diferenças verificadas entre a execução pré improvisação e pós improvisação da passagem, tendo como recurso auxiliar, a gravação áudio. A avaliação é efetuada a ambos os momentos de revisão da passagem: a passagem de forma isolada e a passagem englobada no seu contexto (caso se verifique esta possibilidade, pois dependerá da natureza da dificuldade observada). Neste grupo de itens consta ainda a avaliação do aluno, tratando-se este da opinião do aluno acerca do exercício por si efetuado que, tendo um caráter avaliativo, se obtém através do emprego de algumas questões por parte do professor ao aluno. Estas questões, sendo elaboradas e respondidas de forma verbal, estão de acordo com as constatações percebidas pelo professor ao longo do exercício, centrando-se em problemáticas como: a opinião geral do aluno acerca do exercício realizado; das possíveis melhorias

técnicas; das dificuldades sentidas; das facilidades sentidas; entre outras questões, elaboradas de forma aberta e numa estrutura não fixa. Pretende-se aqui, a realização de uma síntese da opinião do aluno. Não se trata, portanto, de um extenso e pormenorizado questionário, mas sim de uma sumarização da sua opinião. Uma informação mais pormenorizada é obtida num momento mais tardio da implementação do projeto, através de entrevistas (anteriormente referidas) elaboradas a cada um dos alunos, numa altura em que já tenham sido implementados os exercícios.

Por fim, no terceiro grupo de itens de avaliação consta uma apreciação da viabilidade das estratégias utilizadas no exercício que, em jeito de conclusão, tenta interligar todos os parâmetros identificados na grelha de observação, podendo formular hipóteses a partir dos resultados observados, podendo ainda propor possíveis melhorias de delineação de estratégias e de ação.

## Entrevistas

No que respeita às entrevistas, estas atendem à possibilidade de disposição de uma maior quantidade de elementos que facilitem a compreensão dos resultados observados e incidem em questões como: atribuição de significado pessoal e social à improvisação; dificuldades sentidas no estudo do instrumento; estratégias de estudo; comparação de sensações percecionadas no uso das metodologias; níveis de motivação sentidos nas metodologias utilizadas; sentido de desenvolvimento pessoal e musical e autoperceção de autonomia de estudo, nomeadamente na possível aplicação futura de estratégias de estudo criativas. Para o efeito, será aplicada uma entrevista semi-estruturada, como forma de compreensão dos fenómenos sociais do ponto de vista dos participantes, tendo em atenção as 7 fases de Kvale: tematizar; planificar; entrevistar; transcrever; analisar; verificar e relatar. (Kvale, 1996)

Não obstante o carácter pedagógico, o exercício de improvisação é apenas uma base de construção de algo original e criativo por parte do aluno onde este tem de fazer de cada ideia musical a sua própria ideia musical e, partindo desse ponto, fará uso da sua imaginação. (Aebersold, 1992)



# Enquadramento Teórico

## O estudo do instrumento

Com vista à compreensão dos fatores motivacionais e de autonomia de estudo, assim como da elaboração dos exercícios de improvisação como estratégia de estudo, será apropriado lançar um olhar sobre os diferentes âmbitos e processos de estudo do instrumento.

Para criar uma boa rotina de prática instrumental é necessário um alto nível de concentração, de repetição e de paciência. (Crease, 2006). Na verdade, no que toca à prática musical do instrumentista, com vista à excelência da performance, é possível que este se baseie, de forma mais comum, na repetição metódica e exaustiva de um trecho musical e das técnicas específicas do instrumento. Não obstante, outras estratégias, para além da repetição, são também abordadas na área da aprendizagem instrumental, tais como a imitação (*Ibid*) ou a execução de uma peça do início ao fim. (Williamon 2004) De um forma transversal à utilização de diferentes estratégias para a prática instrumental, verificam-se dois aspetos fundamentais que se apresentam como obstáculos para uma correta aprendizagem. A primeira prende-se com o entendimento rigoroso do complexo mecanismo de ação elaborado pelo corpo/mãos, no ato da execução instrumental. O segundo aspeto relaciona-se com a necessidade de uma abordagem sistemática da prática desses mecanismos. (Andreas 2005) Estes pontos, aparentam ser o vértice entre a prática e a motivação, uma vez que o estudante de instrumento, confrontando-se com dificuldades que não consegue ultrapassar, poderá experienciar frustração, considerando o nível de exigência como excessivo. Werner salienta o tipo de pensamento latente neste tipo de situação: "*...I am not a master, " or "music is hard". In fact, the material has not been practiced to the proper level of ease. Music has to become easy. That 's the secret!"* (Werner, 1996:101).

Por outro lado, a utilização de uma grande quantidade de tempo no estudo individual do instrumento, não garante, por si só, a obtenção de eficácia. (Dick 2006) De facto, a diversidade de métodos, estratégias, ambientes e comportamentos, poderão contribuir para uma maior eficiência no estudo do instrumento (Thompson e Campbell, 2008), sendo que a prática de atividades estimulantes e variadas, atuam como fator motivacional, encorajando e desenvolvendo no aluno, o desejo de aprender e de praticar o instrumento. (Davidson 2004). Consequentemente, o contacto continuado com o instrumento musical poderá nutrir um fortalecimento na ligação/relação do instrumentista para com o seu instrumento. (Graham 2011).

Paralelamente, procura-se neste projeto uma valorização das capacidades criativas do aluno, no

processo de estudo do instrumento. Assim sendo, é possível que uma abordagem como o ensino processual se afigure como um ponto de referencia adequado. Este tipo de ensino (processual) abarca processos criativos que envolvem a aprendizagem do aluno num sentido mais lato de desenvolvimento pessoal e musical. (Stanciu 2010) A essência deste tipo de aprendizagem reside na possibilidade de proporcionar ao aluno uma ligação mais forte e sustentada com a música que este cria, em oposição à relação criada com a música, quando esta é apenas reproduzida por ele. (*Ibid*) Os diferentes parâmetros abordados podem conduzir, portanto, a uma dilatação das estratégias de estudo do instrumento. Desta forma, poderá levantar-se a seguinte questão: será possível o músico/instrumentista erudito, efetuar o seu estudo performativo, com vista à excelência musical, utilizando a improvisação como mais um recurso pedagógico à sua disposição?

Com vista ao possível esclarecimento desta problemática, torna-se pertinente abordar alguns tipos de improvisação, de forma a distinguir aqueles que se poderão revelar apropriados para este projeto.

## Tipos de improvisação

A improvisação pode ser concebida nas mais diversas formas, tendo sempre em conta os diferentes contextos em que se desenvolve, tais como o musical, pessoal, social ou o pedagógico. Independentemente das diferentes visões, metodologias, meios ou géneros musicais que poderão abarcar a utilização da improvisação, em cada um deles antevê-se que os músicos tenham a liberdade de experimentar as suas próprias ideias musicais, no entanto, estes estarão sempre sujeitos a agir em conformidade com as especificações de cada um dos sistemas ou linguagens. (Hoffer 2209)

Segundo Platzer, a improvisação "trata-se da capacidade que certos músicos possuem de poder integrar-se num determinado sistema musical, mantendo a estrutura essencial do trecho, e tocar notas que não foram previamente escritas pelo compositor. Contrariamente às ideias estabelecidas, a improvisação, que se trabalha como qualquer outra técnica musical, é tudo menos fácil e natural". (Platzer, 2012:108)

Não obstante, a improvisação é vista como um fenómeno subjacente e transversal.

No que respeita à música erudita, esse fenómeno tem vindo a esbater-se ao longo da evolução dos tempos e das diversas correntes que se sucederam.

No período barroco a capacidade de improvisação era essencial nas características de um músico, uma vez que, um organista (por exemplo) deveria ser capaz de improvisar material musical complexo, sendo este o caso de alguns dos músicos mais notórios dessa época como J. S. Bach ou F. Haendel. (Hoffer 2009) Para

além disso, a ornamentação, nesta época, era um recurso frequentemente utilizado, levando mesmo a que algumas das composições escritas na época, se tratasse apenas de “esqueletos”, sobre os quais o músico deveria elaborar a sua própria ornamentação. (*Ibid*) O baixo cifrado é também um dos elementos musicais que se enquadram neste panorama. Já no classicismo, o material temático presente numa peça (nomeadamente concertos para instrumento e orquestra), era usado como base para o instrumentista executar improvisações, a solo, designadas como *cadenza*. (Brockmann, 2009) Durante o Séc. XIX, a prática da improvisação instrumental teve o seu declínio, como resultado de mudanças de relações entre compositores e executantes. (*Ibid*) Atualmente, subsistem, alguns exemplos, na música contemporânea, de alguma liberdade dada ao intérprete, como em Boulez ou Stockhausen, entre outros. Na verdade, a variedade de notações gráficas amplamente utilizadas na música contemporânea, poderá de certa forma abarcar uma configuração de carácter improvisador (Jenkins 2004), devido à própria indefinição rítmica ou de sons de altura definida.

Algumas das concepções formais da improvisação baseiam-se em improvisações melódicas sustentadas numa base harmónica sequencial, como acontece em géneros musicais como o jazz ou o blues. Salvaguardando no jazz, uma outra vertente e tipo de improvisação que se intitula de *free* ou *avant-gard*, o qual não depende de normas tradicionalmente utilizadas no jazz, buscando por sua vez uma absoluta liberdade de contorno melódico, rítmico, métrico, tonal e estrutural. (*Ibid*) A improvisação baseada numa correspondência de comportamentos musicais dos músicos a gestos predefinidos e elaborados por um “maestro”/líder, é também um outro tipo de improvisação, do qual John Zorn é um exemplo paradigmático. (*Ibid*) A música étnica é também um exemplo, à escala global, da utilização da improvisação em diferentes contextos sociais e culturais, moldando-se às características musicais (rítmicas, métricas, melódicas, formais ou estruturais) especificamente requeridas para cada um desses contextos. (Randel 2003, Koskoff 2008)

No que respeita à área da educação musical Gordon (2000) idealiza também três tipos de improvisação: 1) Variações de uma melodia; 2) Padrões em escala com base harmónica; 3) Improvisações melódicas em padrões harmónicos ou padrões harmónicos que suportam uma melodia. Por outro lado Orff, sugere a execução de improvisações melódicas, cadenciais e modais, estabelecendo um grande importância do contacto com os instrumentos musicais e utilizando a escala pentatónica como “alfabeto” musical. (Nichols 2003) Kodaly, por sua vez, emprega esta estratégia através da improvisação de padrões rítmicos, assim como de padrões melódicos, recorrendo também a improvisações baseadas no binómio pergunta-resposta (quer rítmicas, quer melódicas). (Higgins e Cambell 2010)

No que toca à improvisação instrumental, dirigida especificamente para a guitarra, esta sustenta-se essencialmente no conhecimento e prática de escalas, acordes e arpejos, os quais se organizam

frequentemente em padrões e se aplicam, tendo por base as características idiomáticas do instrumento, servindo assim de apoio para elaborações melódicas, harmónicas e rítmicas, através da conjugação de todos estes fatores. (Bredice 2010, Towner 1985, Costello 2012, DeMause 1983, Dziuba 2003, Pass 1986, York 2006) De facto, a improvisação pode surgir através do processo e pensamento criativo, no qual se procura materializar os sons que se idealizam, ou pode também surgir através do papel ativo do próprio corpo, onde os sons são orientados através da perceção sensitiva do corpo/mãos no próprio instrumento. Desta forma, são os dedos que moldam o material sonoro, proporcionando assim a criação de padrões musicais idiomáticos, associados aos movimentos característicos da técnica do próprio instrumento. (Berliner 2009) Este aspeto é essencial, tendo em consideração as potencialidades idiomáticas da guitarra, com vista à definição de estratégias dos exercícios de improvisação.

Por outro lado Bogdanovic (1996) apresenta-nos possibilidades de improvisação na guitarra direcionadas para três áreas essenciais: o contraponto (a duas e três vozes, assim como a técnica de imitação); a improvisação ao estilo renascentista (baseado em padrões e “cantus firmus”, utilizando técnicas de variação e imitação); e a metamorfose motivica (através da aplicação de diferentes transformações).

Assim sendo, e uma vez que os exercícios de improvisação a elaborar neste projeto se baseiam em material escrito constante do repertório erudito do instrumento, é possível que se apresente a necessidade de estabelecer uma relação entre esse material escrito e o improvisado. De facto, a improvisação e a performance estão intimamente ligados com a composição, ao nível microestrutural, ao nível da interação espontânea e ao nível da sua estruturação fundamentada em sistemas de padrões rítmicos e melódicos. (Bogdanovic 1996)

## **Entre a improvisação e a composição**

A linguagem idiomática da guitarra tem, como anteriormente referido, um papel essencial na prática da improvisação neste instrumento. De facto, é possível que também o tenha na área da composição, pois uma das mais fundamentais técnicas idiomáticas deste instrumento (a qual se prende-se com o uso fixo dos dedos da mão esquerda, procedendo esta a movimentos longitudinais ao longo do braço da guitarra) providencia artificios inspiradores para compositores como Villa-Lobos. (Becker 2012) Na verdade é possível que este e outros tipos de inspiração idiomática se verifiquem nomeadamente em compositores que são eles próprios, guitarristas. Assim sendo, será possível elaborar processos de composição através da utilização da improvisação?

Se se tomar em conta que, como referido anteriormente, alguns compositores são também eles improvisadores, é possível que se possa considerar a improvisação como uma subespécie da composição, numa versão acelerada, ou considerar a composição como uma improvisação em câmara lenta, uma vez que não é possível escrever de forma suficientemente rápida de modo a acompanhar o fluxo das ideias musicais (Solis e Nettl 2009, Sarath 2013, Schoenberg 1975) De facto, uma das etapas do processo de composição de Stravinsky baseava-se em extensas improvisações e em testar algum do seu material primordial (Straus 2004). Na realidade, os habituais meios de manipulação melódica, utilizada pelos compositores (nos quais se inclui a ornamentação motivica, a adição e subtração de notas ao motivo, a modificação da duração das notas, a transposição, a inversão ou o uso retrógrado e a manutenção rítmica em simultâneo com a alteração melódica – fatores estes que serão posteriormente aprofundados neste estudo), são também utilizados pelos improvisadores, sendo que estes últimos agem em tempo real, pelo que têm necessariamente de dispor de reflexos capazes, de forma a conseguir aplicar estas técnicas nas suas improvisações /criações. (Woideck 1998)

Nesta linha de pensamento o compositor que escreve as suas ideias no papel está, de certa forma ainda a improvisar, pois este irá posteriormente aprimorar a sua conceção, utilizando para o efeito o seu conhecimento técnico e teórico. (Nachmanovitch 1990) Assim, nesta perspetiva de gradação na refinação das ideias, é possível que toda a arte seja improvisação. (*Ibid*)

Collura (2008) apresenta-nos uma definição de improvisação que aproxima precisamente estas duas vertentes, identificando-a como uma *composição extemporânea*, onde o improvisador é obrigado a proceder a análises imediatas, concretizando-as através da tomada de decisões funcionais para e no próprio momento da execução. Assim, perante o imediatismo, o improvisador tem necessidade de antecipar antes de tocar. (Schoenberg 1975) No entanto, esta poderá aparentar-se como uma vantagem da composição em relação à improvisação, pois na composição há a oportunidade de estudar e ponderar a multiplicidade de opções possíveis, antes da deliberação final dos vários aspetos que constituem a obra. (Costello 2012) Assim sendo na improvisação, esse tipo de decisões têm de ser tomadas no momento, sendo que essas decisões vão determinar o êxito ou o insucesso da própria peça/improvisação. (*Ibid*)

Neste ponto torna-se legítimo colocar a questão do porquê da escolha da improvisação, para a elaboração deste projeto, tendo esta desvantagem perante a composição. Na realidade, é possível que este aspeto não seja tido como uma desvantagem, pois o improvisador é visto essencialmente como um explorador (Rinzler 2008) Ora, uma vez que este projeto é aplicado em crianças e sendo que o caráter exploratório faz parte integrante da natureza da criança e do próprio ser humano, a improvisação torna-se assim crucial para contribuir para o desenvolvimento das suas capacidades pragmáticas e sociais, dando-lhe oportunidade para praticar/explorar a gestão momentânea da sua interatividade. (Sawyer 2003) De

facto (e uma vez que a educação pode ser vista como uma preparação para a vida), a própria vida não está desenhada de uma forma fixa e estagnada, encontra-se sim em constante movimento e transformação. (Hallam e Ingold 2007)

Para além destes fatores, procura-se também um sentido de pertença (do material musical) e do fazer musical (performance) que a improvisação e a sua partilha podem proporcionar ao aluno. (Davies e Richards 2002)

Compreendida a ligação entre estes dois conceitos e estabelecido o foco deste projeto, será necessário proceder a um reconhecimento mais aprofundado e objetivo dos recursos de composição de forma a poder transportá-los e trabalhá-los na improvisação, pretendendo-se com isso, obter ferramentas para a elaboração dos exercícios de improvisação.

## **Para uma elaboração de exercícios de improvisação**

### **Posição, Padrão e Extemporização**

A compreensão das características técnicas, musicais e idiomáticas, contidas numa determinada passagem do texto musical a ser trabalhado e na qual se verificam dificuldades de execução, será determinante para a elaboração dos exercícios de improvisação. Em termos técnicos, uma das principais características idiomáticas da guitarra reside em “posições” executadas pela mão esquerda, nas quais se enquadram as diferentes notas a executar numa determinada passagem. Para a definição do termo “posição”, tendo em vista a sua aplicação específica no contexto aqui elaborado, é pertinente a visão proposta por Barceló (2009:2) na qual “um sistema posicional tem a finalidade de associar uma parte funcional de um instrumento de corda – dividida virtualmente em diferentes regiões – a certa parte de uma mão do executante, para a orientar, com fins técnicos, musicais, ou didáticos, utilizando, preferentemente, uma adequada simbologia para o sinalizar”.

Assim, as passagens devem ser devidamente isoladas de forma a proceder-se a uma compreensão, o mais pormenorizada possível, dos aspetos que causam a dificuldade verificada. Desta forma, o isolamento de uma passagem é a base para a construção e definição do problema. (Klickstein 2009) O facto de se isolar passagens difíceis, como parte de uma visão mais alargada de sequência de exercícios, resulta num desenvolvimento mais acelerado, quando comparado com meras repetições dessa passagem dentro da performance da peça. Para além disso ajuda a dissolver o stress e a ansiedade causados pela sensação de aproximação de uma passagem difícil durante a performance. (Kite-Powell 2007) Pretende-se assim, extrair

as dificuldades de um texto musical e estudá-las separadamente com vista ao seu domínio técnico, sendo que por vezes estas passagens revelam-se excelentes estudos técnicos, quando analisadas e retiradas do seu contexto. (Shearer 1985) De facto, os alunos criam frequentemente hábitos de estudo enraizados no erro, uma vez que estes tocam uma determinada passagem por variadas vezes, até serem capazes de a executar uma única vez bem, prosseguindo imediatamente para o material seguinte. (*Ibid*) Assim sendo, a repetição por si só, não é suficiente para um estudo eficaz, devendo-se proceder a uma análise do problema, para uma melhor compreensão da razão da sua dificuldade, para além disso, a prática da resolução de passagens problemáticas, deverá ser aplicada como um exercício diário. (*Ibid*)

Desta forma obtemos pequenas passagens que se podem assemelhar a “padrões”, frequentemente utilizados em linguagens musicais onde a improvisação tem um papel central, como o Jazz, o Blues, a música popular ou o Rock. Um “padrão” caracteriza-se por ser um pequeno fragmento melódico, de entre um a dois compassos de extensão, que em conjunto com outros “padrões” formam uma frase musical. (DeMause 1983) De facto, no estudo instrumental destas diferentes linguagens, estes “padrões” são a base da construção de frases musicais. (Aebersold 1992) A afirmação de Aebersold (1992:8) ilustra de forma clara a importância deste aspeto na construção de frases musicais: “they are your tools, your building blocks”. Também Brockmann (2009) utiliza esta mesma expressão, referindo que os músicos (eruditos) passam a sua vida a aperfeiçoar a sua performance em obras de outros autores e que raramente tomam a iniciativa de construir algo de original através do conhecimento musical adquirido, alegando a necessidade de “play around with the building blocks of music”. (Brockmann 2009:2) Por outro lado (e conectando este fator ao anteriormente referido, a propósito das passagens) uma forma de desenvolver habilidades de improvisação, consiste em extrair um qualquer “padrão” e estudá-lo de forma isolada. (Pass 1986)

Assim sendo, porquanto a linguagem improvisada serve-se de “padrões” para a construção de frases, será possível utilizar “padrões” retirados de frases contidas num texto musical de uma peça, trabalhando-os de forma a criar novos materiais musicais de um modo espontâneo? Desta forma, será também possível o músico erudito, efetuar o seu estudo performativo, com vista à excelência musical, utilizando a improvisação como mais um recurso pedagógico à sua disposição?

Para uma análise sintática da denominação do termo “passagem”, ou “padrão”, torna-se relevante lembrar Schoenberg (1967), quando salienta que a unidade estrutural mais pequena que se encontra num texto musical é a frase, sendo esta uma espécie de molécula musical que integra pequenos eventos musicais e que apesar de estar organizada de forma a complementar-se com outras unidades semelhantes, contém em si mesma uma plenitude. Assim, o autor indica que, em termos estruturais, a frase, poderá corresponder a uma unidade aproximada à capacidade de esta ser cantada numa única respiração. Segundo o autor, a conexão de uma frase, por mais simples que esta seja, envolve o uso de motivos, sendo

importante o tratamento criterioso destes motivos para que possam proporcionar unidade, conexão, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência ao texto musical. Por sua vez estes motivos são constituídos por intervalos e ritmos que, combinados entre si, produzem um contorno melódico. De facto, a importância desta visão de Schoenberg sobre a concepção de contornos melódicos, é também referida e empregue por Bogdanovic (1996), num guia guitarrístico com orientações para a elaboração de improvisações baseadas na técnica contrapontística.

Este desenvolvimento melódico através do uso motivico, encontra ainda outras referências, no campo da improvisação. Para Woideck (1998), a improvisação motivica ou temática, é uma técnica que potencia a capacidade inventiva mas ao mesmo tempo contribui para a noção de continuidade melódica e formal, sendo que, segundo o autor, esta técnica processa-se através da manipulação criativa do motivo, assim como do desenvolvimento deste. O autor sugere que estes motivos poderão surgir de forma espontânea e aleatória mas poderão também advir de fragmentos da peça que está a ser tocada (sendo este último, um facto da maior pertinência para este estudo, sendo que os exercícios de improvisação aqui aplicados, são baseados nas dificuldades técnicas/musicais, que o aluno apresenta numa qualquer passagem da peça).

Sobre este ponto, Schoenberg (1967) considera o motivo como o “germe” da ideia musical, observando que, uma vez que os seus elementos estarão de alguma forma presentes em todos os eventos posteriores, o motivo trata-se de, o que este considera ser, o “*menor múltiplo comum*”. Da igual forma, estando os seus elementos presentes em todos os eventos posteriores, o motivo trata-se também do “*grande fator comum*” (*Ibid*). Assim, da mesma forma que a recorrência a elementos familiares, estabelece uma conexão entre as ideias e dá um sentido de unidade a uma composição, também a repetição proporciona coerência à improvisação (Chung e Thurmond 2007).

No entanto, o resultado final do texto musical, não depende unicamente da ideia na sua forma primordial mas sim do uso, do tratamento e do desenvolvimento aplicado, quer se trate de um motivo simples ou de um motivo mais complexo. (Schoenberg 1967) De facto, o motivo é uma presença constante no desenrolar do texto musical, pois é repetido por diversas vezes, no entanto, a repetição por si só conduz à monotonia, monotonia esta que, deverá ser ultrapassada através do uso da variação. (*Ibid*) Sendo assim, o motivo requer o uso da variação. (*Ibid*) Também Morris (2007) adverte para a necessidade da conservação de certos aspetos musicais aliada à modificação de outros, de forma a evitar a monotonia e preservando, simultaneamente, o carácter do material musical. Por outro lado, a variação significa mudança e se essa mudança se der em todos os elementos do motivo, poderá originar um discurso desconectado e incoerente, destruindo deste modo o seu contorno primordial. (Schoenberg 1967) Na improvisação, também se verifica a necessidade de criar um fluxo de ideias que permitam um sentido estético, uma

coerência melódica, assim como um sentido de direção, ao invés de um discurso ilógico ou fragmentado, composto de uma série de eventos isolados, facto este que se denota em muitos improvisadores menos experientes. (Berliner 2009)

Assim, recomenda-se que a variação se realize nos elementos menos importantes do motivo e que sejam mantidos os seus elementos mais importantes. (Schoenberg 1967) No que toca à determinação de quais serão os elementos de maior ou menor importância do motivo, ou seja, quais os que permanecerão e quais os que deverão ser alterados, tudo dependerá do objetivo da composição, tratando-se assim de uma adaptação à função formal do texto musical. (*Ibid*) Tendo em conta este aspeto e uma vez que este estudo se pretende basear numa seleção de passagens contidas em obras escritas é pertinente uma consideração sobre a escolha do material a trabalhar.

Para este fator convém lembrar o fenómeno de extemporização, pois a improvisação pode ser vista como a criação espontânea de material original, o qual poderá não apresentar qualquer ligação com uma estrutura predefinida ou relação motivica com algum material já existente, por outro lado, a extemporização apresenta-se num molde substancialmente diferente. (Hargreaves, Miell e MacDonald 2012) A extemporização é a capacidade de realizar uma improvisação num certo estilo, ou baseada numa composição musical já existente, sendo que, para além de ser uma técnica que pode ser aplicada, aquando da verificação de quaisquer inconveniências na improvisação livre ou atonal, é também útil para o desenvolvimento de exercícios, para a aquisição de competências técnicas e musicais, para além de permitir a possibilidade de uma transição entre a peça que se está a executar e uma visão improvisada e pessoal desse mesmo material musical. (*Ibid*) Este tipo de transição é, sem dúvida, um importante pilar na argumentação da aplicabilidade do presente projeto, sendo essa mesma transição, elaborada através do isolamento e prática criativa de passagens específicas.

Na verdade, este tipo de isolamento e execução de passagens com intuítos de desenvolvimento técnico e musical, é uma prática corrente e ancestral no que respeita ao ensino do instrumento, assim como em diversos âmbitos, como são os casos da leitura a primeira vista, da composição e da improvisação. (Parncutt e McPherson 2002) No entanto, lembrando Castro (2012), a aprendizagem instrumental que recorra à utilização da improvisação não é usada em alguns professores de instrumento inseridos no ensino da música em Portugal. Salvaguardando porém, a possibilidade de não ter havido ainda um levantamento relevante, a nível nacional, sobre a utilização pedagógica por parte dos professores de instrumento (na área da música erudita), de tal estratégia, nos conservatórios e escolas de música em Portugal.

## Transposição linear

Para a análise do tratamento motivico, é importante relembrar que, qualquer sucessão rítmica de notas pode ser utilizada como motivo de base, sendo que o mesmo não deverá conter demasiados elementos diferentes entre si. (Schoenberg 1967) Este facto pode ser de extrema importância e deve-se ter em conta aquando da definição e isolamento das passagens/motivos que se pretendam que sejam a origem de exercícios de improvisação, para que desta forma seja possível focar esses exercícios nos seus componentes essenciais, componentes esses que, como referido, representam as dificuldades apresentadas pelos alunos.

Assim, o motivo é usado através da repetição. (Schoenberg 1967) Uma das possibilidades do uso da repetição é a *repetição exata*, sendo que esta se define por uma transposição linear do motivo, a qual preserva os traços dos seus elementos componentes e as relações intervalares. Assim, uma *repetição exata* poderá consistir numa transposição a um grau diferente, uma inversão, o seu uso retrógrado, uma diminuição ou uma aumento. (*Ibid*)

Numa tentativa de estabelecer um paralelismo, da transposição linear utilizada na composição, com a linguagem idiomática da guitarra, é possível verificarmos, numa primeira análise, alguns parâmetros distintos. Para tal é necessário, antes do mais, estabelecer um paralelismo do termo “motivo”, tal como idealizado na composição, assim é possível que o “motivo” tenha como seu correspondente idiomático: o “motivo mecânico”. O “motivo mecânico” trata-se assim de um movimento ou um conjunto de movimentos específicos, elaborados por qualquer uma das mãos, numa determinada passagem. Este movimento específico deverá ser extensivamente trabalhado e explorado, dentro dos exercícios de improvisação, podendo-se recorrer às mais diversas estratégias e tendo como objetivo, a melhoria de performance desse mesmo “motivo mecânico”.

Assim sendo, uma das possibilidades de transposição linear, a adotar nos exercícios de improvisação, poderá prender-se com a digitação, na qual se procede à utilização de um mesmo movimento de dedos (ou “motivo mecânico”), ao longo da(s) corda(s) presente(s) na passagem original (a passagem contida na peça), sem a necessidade de qualquer preocupação com a execução (na improvisação) de notas pertencentes a qualquer tonalidade. Torna-se assim uma improvisação com uma base puramente mecânica, sem preocupações (num nível mais básico de improvisação) tonais, embora se possa almejar a procura de possíveis contornos melódicos (num nível intermedio ou avançado de improvisação).

Uma outra possibilidade poderá passar pela mudança do “motivo mecânico” para quaisquer outras cordas. Sendo, também esta, uma improvisação com uma base puramente mecânica, trata-se assim da repetição de um único elemento mecânico, podendo este ser utilizado nas diversas cordas da guitarra. Esta

mudança poderá efetuar-se numa única posição do braço da guitarra (movimentos transversais) (Fernandez 2008), como também através de uma execução ao longo do braço da guitarra (movimentos longitudinais). Desta forma, procede-se a uma transposição que é linear em relação à sua matriz (ou seja, em relação à passagem contida na peça), sendo possível preservar os seus elementos componentes, como sejam as relações intervalares, nomeadamente nas notas que são executadas com a mão esquerda, pois o “desenho” mecânico desta mão irá permanecer igual, independentemente da sua zona de colocação no braço da guitarra assim como das cordas. No que respeita aos movimentos transversais, será importante ter em consideração a diversidade de fórmulas de execução de acordes, arpejos e escalas na guitarra, tal como idealizado por Meola e Aslanian (1985). Assim sendo, toma forma a aplicação de estratégias de improvisação que tenham como base a transposição linear através de movimentos longitudinais como de movimentos transversais.

Uma outra possibilidade de transposição linear do motivo está igualmente ligada à digitação, uma vez que se trata da manutenção do “motivo mecânico” nas cordas utilizadas na sua matriz, ou seja, um dedo que toca numa corda da guitarra, mantém-se exclusivamente nessa mesma corda, durante toda a improvisação. No entanto, esta improvisação deve ter em conta uma qualquer escala/modo predefinido (de preferência em concordância com as escalas/tonalidade utilizadas na peça original), a qual se executa ao longo de uma única corda (também ela predefinida e também preferencialmente, de acordo com as características verificadas na peça original). Para o efeito, após a seleção da corda, na qual se executa a escala/modo (ao longo da corda: da corda solta até ao 12º espaço do braço da guitarra, de forma a completar uma oitava), a mão esquerda deve permanecer fixa no desenho estabelecido pelo “motivo mecânico”, sendo que, esta apenas executa movimentos longitudinais nas cordas predefinidas, tendo como orientação, o dedo que se move na corda para a qual está definida a execução da escala/modo. Desta forma, obtemos uma espécie de improvisação melódica (através da corda predefinida), suportada por uma harmonia, elaborada de forma não intencional. Ou seja, apenas a condução melódica será elaborada de forma consciente e intencional, pois a elaboração harmónica será o resultante da possível execução de outros dedos da mão esquerda - dependendo este fator, do “motivo mecânico” presente na matriz - e da execução de cordas soltas. De uma forma resumida, numa improvisação com estes parâmetros, apenas uma corda será usada para criar uma melodia, sendo que todas as outras cordas não terão em conta as notas da tonalidade, pelo que, quando utilizadas, poderão criar harmonias afastadas da tonalidade/modo original. Na verdade, esta “manipulação através do deslocamento por transposição, proporcionou uma liberdade harmónica e uma consequente debilitação da sintaxe tonal” . (Zorzal 2009:33)

Outra possibilidade de transposição linear possível de aplicar, trata-se da execução de movimentos longitudinais da mão esquerda, tendo sempre em consideração as harmonias constantes da

tonalidade/modo predefinido para a improvisação. Desta forma, é requerido um conhecimento harmónico muito mais abrangente e profundo, assim como do próprio braço da guitarra e das notas que o compõem. Pretende-se assim, elaborar uma improvisação a partir de um “motivo mecânico”, elaborando deslocações longitudinais e adaptando constantemente a digitação da mão esquerda, de forma a respeitar as exigências harmónicas e tonais/modais requeridas. Este procedimento não invalida a possibilidade da elaboração melódica referenciada na anterior possibilidade de transposição: a execução da improvisação melódica, tendo uma corda como referência. Desta forma, é possível que se possam conceber exercícios de improvisação que tenham por base a improvisação melódica numa perspetiva de movimentação longitudinal.

No que respeita às duas últimas possibilidades de transposição linear adaptadas às características idiomáticas da guitarra, é possível estabelecer um paralelismo com o conceito guitarrístico de *escalas verticais* elaborado por Costello (2012). Estas resultam do conhecimento das notas de uma escala ao longo de cada uma das cordas da guitarra, desde o primeiro até ao décimo segundo espaço, no braço da guitarra. Segundo o autor, este tipo de conhecimento abre portas a uma vasta gama de recursos técnicos e expressivos, descobrindo, na improvisação, possibilidades melódicas e harmónicas, que seriam muito mais limitadas se houvesse uma restrição a uma posição fixa no braço da guitarra, posição fixa essa, identificada como *posições bloco*. (*Ibid*) Como verificável, é possível que este fator se torne relevante para este projeto, aquando da necessidade de estruturação de um exercício de improvisação baseado numa das mais fundamentais técnicas idiomáticas deste instrumento (como anteriormente descrito por Becker (2009) como é o caso do uso fixo dos dedos da mão esquerda, procedendo esta a movimentos longitudinais ao longo do braço da guitarra. É possível que este tipo de técnica seja útil para trabalhar dificuldades relacionadas com a execução da mão esquerda, assim como para a prática contínua de exercícios da mão direita (sendo esta uma hipotética dificuldade a trabalhar num exercício), através da utilização da estratégia (criativa) da mão esquerda num deslocamento elaborado de forma improvisada ao longo do braço da guitarra. Como explicitado, esta possibilidade faz com que algumas das notas pertencentes à escala sofram alterações. Este tipo de prática não é incomum na escrita idiomática da guitarra, como exemplos podemos observar um excerto do último dos cinco prelúdios de Máximo Diego Pujol, intitulado “*Candombe en Mi*”, o qual contém uma passagem com alternância de cordas soltas e do uso da barra transposta aos espaços VII, V e III, fazendo uso das notas presentes nesses espaços (mesmo que estas não façam parte da tonalidade), mantendo, ainda assim, a melodia dentro da tonalidade.



*Candombe en Mi* – M. D. Pujol

Não obstante, uma outra possibilidade do uso da repetição motivica é a da *repetição modificada*, definindo-se esta através do uso da variação, criando material novo, sendo a variação definida como uma repetição, onde alguns dos seus elementos são alterados e os outros preservados. (Schoenberg 1967) Ora, partindo de uma peça específica e tendo em conta a necessidade de reconhecimento dos seus elementos musicais, assim como a noção de uma construção lógica, é também possível esta criação de novos materiais musicais, utilizando a improvisação para o efeito. (Stefanuk 2011)

Um outro tipo de repetição, ou padrão repetitivo, trata-se da técnica de *ostinato*. Este recurso técnico, amplamente utilizado na composição, apresenta também possibilidades de aplicação na improvisação, através da utilização de *ostinatos* rítmicos e harmónicos para a criação de um acompanhamento, elaborando-se simultaneamente uma melodia improvisada. (Fisher 2010) Este recurso poderá ter, numa primeira análise, a sua aplicação prática neste projeto, através (por exemplo) da utilização de um *basso ostinato*, executado nas cordas mais graves da guitarra (bordões), possivelmente em cordas soltas, por forma a libertar a mão esquerda para a improvisação melódica. Não obstante, outras formas de *ostinato* poderão surgir, tendo sempre em conta (e usufruindo) das características específicas da passagem a utilizar para o exercício de improvisação. Apresenta-se assim, uma possibilidade de delineação de exercícios de improvisação, através da utilização das notas do baixo, num formato de *ostinato* ou de nota pedal.

Ainda no que respeita ao tratamento do material musical mas direcionando, desta feita, o foco para a âmbito interpretativo, verificam-se também possibilidades de recursos para a elaboração de improvisações baseadas em variações de dinâmicas. (Collura 2008) Tendo em conta o âmbito pedagógico deste projeto, este é sem dúvida, um item a ter em consideração para a delineação dos exercícios de improvisação, com objetivos especificamente interpretativos.

Tendo sempre em vista esta lógica musical para com o material primordial, serão de seguida enumerados alguns recursos técnicos de possíveis alterações, dos seguintes elementos musicais: rítmicos,

intervalares, harmónicos e de contorno melódico. (Schoenberg 1967) Estes recursos (ligados à composição) serão analisados à luz da improvisação, procurando desta forma, estabelecer uma ponte entre os recursos técnicos na música escrita e na música improvisada.

## Recursos Rítmicos

No que respeita ao ritmo, é verificável a possibilidade de alteração das figuras rítmicas das notas (Schoenberg 1967). Este mesmo recurso é também utilizado na improvisação, nomeadamente numa melodia temática, onde se sugere precisamente a possibilidade de variação da duração das notas, como forma de criar uma mudança no sentido rítmico estabelecido no contacto prévio com a melodia original. (Wigram 2004) Outra alteração rítmica está ligada à repetição de notas, onde qualquer uma das notas poderá ser imediatamente repetida, sem no entanto se alterar a ordem das notas dentro da estrutura do motivo. Podendo naturalmente a repetição ocorrer em mais do que uma nota. (Schoenberg 1967) No jazz esta estratégia é encontrada como uma das mais elementares, para uso na improvisação onde, por oposição à torrente de notas que poderão ser criadas num solo improvisado, Dziuba (2003:27) alerta: “Don’t forget repeated notes are available as well.” Uma outra alteração, consiste na repetição de determinados ritmos, na qual se reproduz um padrão rítmico, podendo este incluir também a repetição de algumas notas como mencionado na alteração anterior (Schoenberg 1967). De facto, algumas atividades de improvisação, idealizadas por Kodály, são baseadas na utilização de padrões rítmicos, dando especial atenção à importância que a compreensão de padrões rítmicos (assim como melódicos) têm na capacidade de improvisação e de composição. (Houlahan e Tacka 2008) Desta forma, a improvisação encontra-se ligada à prática de elementos musicais comuns (a uma qualquer peça), não sendo, no entanto, descartada a hipótese de se criarem novos padrões durante a improvisação. (*Ibid*) Mais uma vez, a conceção de uma improvisação ligada a uma matriz (passagem/dificuldade a trabalhar numa peça), se mostra como uma possibilidade exequível.

Verifica-se também uma alteração rítmica que diz respeito à mudança na colocação das notas nos tempos fortes ou fracos. Assim, a título de exemplo, uma nota que se situe no tempo forte do primeiro quarto do compasso, poderá passar para o tempo fraco, também do primeiro quarto do compasso, ou mesmo para qualquer outro tempo (seja ele forte ou fraco) desse compasso. (Schoenberg 1967) Na área da improvisação, Crook (1991), aborda esta possibilidade de mudança de uma nota da sua posição original, quando relata as possibilidades de alterações rítmicas, intitulando-as de “embelezamento” rítmico e definindo-as como as possibilidades de alteração do ritmo presente na sua versão original, enumerando

ainda outras possibilidades para o efeito, tais como a repetição de notas ou a compressão e distensão destas.

Uma outra alteração inclui o acrescento de uma anacruse, havendo aqui a necessidade de adição de notas (as quais compõem a anacruse) que irão conduzir a melodia para a primeira nota do motivo. (Schoenberg 1967) Este movimento de condução da melodia é descrito na improvisação como uma impulsão melódica para o que se irá suceder. (Galper 2011) Apoiando-se em depoimentos de Miles Davis, Galper (2011) sugere que qualquer linha melódica nos leva numa espécie de movimento para a frente, conduzindo-nos para a linha melódica seguinte, funcionando desta forma como anacruse. As anacrusas podem ser compostas por uma, duas ou três notas, sendo que os improvisadores utilizam estas possibilidades de forma combinada, tendo como ambição o interesse musical do fraseado. (Galper 2011) Este fator poderá ser particularmente pertinente na estruturação de um exercício de improvisação, sobre um pormenor técnico com uma dimensão reduzida, como seja o caso de um ligado (ascendente ou descendente), uma apogiatura, ou a prática da barra, havendo assim a necessidade de adição de notas durante a improvisação, na expectativa de gerar interesse na improvisação e tentando evitar a (anteriormente referida) monotonia, o desinteresse musical ou inclusive uma sobrecarga física na técnica exigida. Neste último aspeto e especificamente na prática da barra, verifica-se a exigência de um esforço e uma tensão extras para que haja uma clareza sonora, assim (na mesma linha de pensamento da adição de notas na improvisação, dando como exemplo específico: a execução de cordas soltas) é necessário alternar entre a prática desse esforço e o repouso. (Pujol 1954)

Por fim verifica-se uma alteração, no que diz respeito ao ritmo, que está ligada à transformação da métrica. Esta alteração pressupõem que a sensação dos tempos fortes e dos tempos fracos seja alterada, não só através da mudança do tipo de compasso, como também através da diferente colocação das notas do motivo dentro do compasso. (Schoenberg 1967) Para um melhor enquadramento da significação de métrica, será importante referir *“o facto de a métrica se definir pela diferença entre as batidas intensas e as suaves que ocorrem em intervalos regulares de alternância”* (Levitin 2007:179) e que na verdade *“a métrica é criada pelos nossos cérebros extraindo a informação (...) relativa (...) ao ritmo e à intensidade do som e refere-se ao modo como os sons se agrupam ao longo do tempo”*. (Levitin 2007:24) Na improvisação são também verificáveis diferentes exercícios, delineados de forma a explorar diferentes métricas, nos quais se sugere a repetição de alguns elementos rítmicos de forma dar união e coerência à improvisação. (Cleland e Dobrea-Grindahl 2010) Assim sendo, é possível que se possa elaborar estratégias de improvisação tendo em consideração os aspetos rítmicos aqui apresentados.

## Recursos Intervalares

Como anteriormente referido, no que respeita a recursos técnicos passíveis de sofrer alterações, um outro elemento apresentado é o da relação intervalar. Assim, os intervalos podem ser alterados através da mudança da ordem inicial ou da sua direção. (Schoenberg 1967) Avaliando este tipo de mudança a nível melódico, é possível realizar uma improvisação baseada na variação de direção de uma melodia específica. (Fisher 2010) Outra alteração possível no que respeita à relação intervalar é elaborada através do acrescento ou subtração de certos intervalos. (Schoenberg 1967) Como já mencionado, a adição e subtração de notas ao motivo, encontram-se entre os habituais meios de manipulação melódica, utilizada tanto pelos compositores como pelos improvisadores. (Woideck 1998)

Outras formas possíveis neste recurso, dão-se pelo preenchimento dos intervalos através de notas de passagem, (Schoenberg 1967) sendo que na improvisação jazzística essas notas são frequentemente acrescentadas (diatónica ou cromaticamente), de forma a “suavizar” as linhas melódicas e fornecendo variedade às mesmas. (Costello 2012)

A redução de intervalos através da omissão ou condensação destes apresenta-se como outra alteração possível, no que respeita à variação da relação intervalar. (Schoenberg 1967) Na improvisação, a técnica de omissão é sugerida através da execução repetitiva de uma melodia, procedendo-se de forma gradual à sua alteração, tendo a omissão como um dos recursos técnicos para elaboração das modificações dessa melodia. (Pilc 2013) No que respeita à condensação intervalar, é possível que, num exercício de improvisação baseado numa passagem composta por técnicas de arpejo (elaborados com mão direita) ou mesmo com técnica de melodia acompanhada, se possa proceder a uma condensação de todas as notas do arpejo (dentro de uma mesma harmonia e caso a posição da mão esquerda assim o permita), de forma a trabalhar dificuldades relativas à execução da mão direita (dificuldades na elaboração dos arpejos), ou da mão esquerda (dificuldades na colocação dos dedos que compõem os acordes).

Também a repetição de alguns elementos intervalares característicos é uma alteração passível de se aplicar, assim como a mudança desses elementos característicos para um tempo diferente do compasso, alternando entre tempos fortes e fracos, um pouco à semelhança da referencia anteriormente efetuada respeitante às possíveis alterações rítmicas. (Schoenberg 1967)

A repetição intervalar é também um recurso verificado na improvisação, havendo inclusive relatos de longas improvisações, as quais se iniciam com um único intervalo executado de forma repetitiva, enquadradas em sessões de musicoterapia. (Aigen 2005) No que respeita à improvisação instrumental da guitarra, é possível que esta estratégia possa ser usada e passagem nas quais a dificuldade registada (seja da mão esquerda ou da mão direita), se trate exatamente da execução de um intervalo específico. Não obstante são poderão

também haver bases para a construção de exercícios de improvisação melódica, baseados em movimentos transversais, como anteriormente mencionado.

## Recursos Harmônicos

No que concerne à harmonia serão referidas quatro possibilidades de alterações. A primeira possibilidade exposta é a do uso das inversões, tratando-se portanto da utilização de qualquer uma das possíveis inversões do acorde. (Schoenberg 1967) Para além do uso corrente deste tipo de alterações por parte dos improvisadores, tendo como exemplo paradigmático a sua utilização no jazz, é também sugerido o uso de inversões na improvisação, num processo elaborado de forma gradual, baseado na execução de tríades, sendo especificamente adaptado à guitarra clássica. (York 2001)

As alterações seguintes prendem-se com o acrescento de harmonia, procedendo desta forma a um enriquecimento harmónico, quer seja no final do motivo; na parte central (no meio) do motivo. (Schoenberg 1967) É possível que este acréscimo de harmonia se possa obter (nos exercícios de improvisação elaborados neste projeto), através das características idiomáticas do instrumento, sendo que a utilização fixa dos dedos da mão esquerda, procedendo esta a movimentos longitudinais ao longo do braço da guitarra (como anteriormente referenciado) e possivelmente em simultâneo com a utilização de cordas soltas, proporcione uma alternância harmónica, aquando da execução melódica, ao longo do braço da guitarra. No entanto, tal como anteriormente referido, esta poderá apresentar-se como uma escolha harmónica não intencional ou “involuntária”, uma vez que o executante elabora de forma intencional apenas a improvisação melódica, sendo a improvisação harmónica, o resultante da combinação da colocação da mão esquerda com as (possíveis) cordas soltas.

A última alteração no que concerne à harmonia, diz respeito à substituição de acordes, quer seja no início do tema, quer seja no seu desenvolvimento, abrindo desta forma a possibilidade de traçar novos caminhos harmónicos para o prosseguimento da ideia musical. (Schoenberg 1967) A substituição ou alteração de acordes é uma constante na linguagem do jazz, seja pela adição de notas (processo de extensão do acorde), seja pela intenção de contorno melódico (Dennis 2010). Para além disso são ainda possíveis de distinguir dois grandes grupos (os quais contêm diversas ramificações) de substituições de acordes: a substituição diatónica e a substituição cromática (Arkin 2004).

## Recursos Melódicos

Por fim, no que diz respeito aos procedimentos de variações possíveis em relação aos elementos de contorno melódico, são sugeridas adaptações da melodia sob três perspetivas. A primeira é a da transposição, conservando a qualidade intervalar dos componentes do motivo aquando da sua transposição (Schoenberg 1967), sendo possível que esta variação esteja ligada à transposição linear do motivo, anteriormente referenciada. A segunda adaptação melódica prende-se com a utilização de harmonias de passagem, também anteriormente referidas, sendo que, alterando a harmonia, a melodia poderá também sofrer alterações. Sobre este aspeto é possível lembrar a já referenciada “*liberdade harmónica*” (Zorzal 2009:33), como possibilidade para a elaboração dos exercícios de improvisação. Sugere-se uma adaptação de um “semi-contraponto” no que respeita ao acompanhamento, tratando-se de uma imitação melódica e exprimindo-se num diálogo, também ele melódico, entre as vozes que compõem o motivo. (Schoenberg 1967) Se se considerar este “semi-contraponto” como uma forma de “pergunta-resposta”, podemos observar que a organização motivica e de fraseado baseada neste formato é a base de uma improvisação competente. (Wrembel 2011)

Por outro lado, numa visão contrapontística onde prevalecem as técnicas de imitação e de variação, é também possível elaborar improvisações através da utilização de padrões melódicos. (Bogdanovic 1996) Assim, no que respeita à técnica de variação, esta é vista como sinónimo de improvisação, sendo propostas para a sua execução, bases tonais, assim como modais. (*Ibid*) Por sua vez, no que concerne à técnica de repetição, são propostas as estratégias de repetição simples (a repetição de um mesmo motivo na mesma voz), de transposição (a adaptação do motivo a outro grau da escala) e de imitação (a adaptação do motivo a outra voz). (*Ibid*)

## Interdisciplinaridade e Síntese de Estratégias de Improvisação

De facto, a compreensibilidade na música não existe sem o uso da repetição, e assim sendo, enquanto elementos demasiado distantes e desconectados entre si poderão produzir uma falta de coerência na música, também a repetição, sem o uso da variação, poderá por sua vez provocar monotonia. (Schoenberg 1967) Assim, através da natural interdisciplinaridade de todos os anteriores recursos mencionados, deverá haver também alguma sobriedade no uso do material musical de forma a alcançar uma coerência que é tantas vezes encontrada, tanto na música popular, como na obra dos grandes mestres da música erudita. (*Ibid*) Esta visão de carácter holístico, de mundos musicais algo distintos, pretende assim

contribuir para a criação de um universo musical amplo, sintetizando uma multiplicidade de linguagens coexistentes. (Bogdanovic 1996:8) Esta multiplicidade, é um elemento fundamental na abordagem da aprendizagem informal, sendo esta a aprendizagem que decorre da socialização do quotidiano (Gohn 2003). Assim, é possível que se possa estabelecer um paralelismo entre a aprendizagem informal de cada aluno e a aprendizagem formal contida em cada exercício de improvisação. Dessa forma, é possível abranger, o conhecimento harmónico e de posições de acordes por parte do aluno, assim como a informação harmónica contida na passagem a trabalhar no exercício de improvisação. Para a conceção destas harmonias de natureza formal, poderá ser necessário proceder a uma compressão de ritmos, anteriormente indicada. Assim, esta poderá ser também, uma possibilidade de exploração na delineação dos exercícios de improvisação.

De forma sucinta e inclusiva das possibilidades de tratamento do material musical acima indicado, abrem-se algumas possibilidades de delineação de estratégias de improvisação.

A primeira estratégia possível, trata-se da improvisação rítmica, sendo que esta deve incidir essencialmente, na diversidade de técnicas a utilizar com a mão direita (técnicas de acordes, arpejos, escalas, entre outros).

A segunda estratégia, trata-se da improvisação pela transposição linear em movimentos longitudinais da mão esquerda, estando esta, ligada às referências de características idiomáticas e “posições” anteriormente referidas. Proceder-se, assim, à exploração da extensão do braço da guitarra, através da manutenção de uma posição de acorde fixa na mão esquerda.

A terceira apresenta-se como a improvisação pela transposição linear em movimentos transversais da mão esquerda, sendo esta uma vertente da estratégia anterior, com a diferença da execução de movimentos transversais (mudanças de cordas numa só posição do braço da guitarra), através da manutenção de uma posição de acorde fixa na mão esquerda.

A quarta possibilidade, apresenta-se como a improvisação melódica através de movimentos longitudinais da mão esquerda. Esta refere-se à improvisação de uma linha melódica ao longo de apenas uma corda da guitarra.

A quinta estratégia é a improvisação melódica através de movimentos transversais da mão esquerda, sendo esta a improvisação de uma melodia limitada a uma única posição do braço da guitarra.

A improvisação harmónica informal apresenta-se como a sexta estratégia possível de adotar, tratando-se esta da inclusão de harmonias resultantes de posições de acordes que poderão ser do conhecimento do aluno, provindas da aprendizagem informal.

A sétima estratégia, por outro lado, baseia-se na improvisação harmónica formal, obedecendo esta,

à restrição harmónica (e de digitação) presente na passagem original a elaborar no exercício.

Finalmente, a oitava e última estratégia, trata-se da improvisação pelo uso de nota pedal/baixo, utilizando este recurso de acordo com as necessidades específicas do exercício, por exemplo, pela adição de notas ou pelo acompanhamento de uma improvisação melódica.

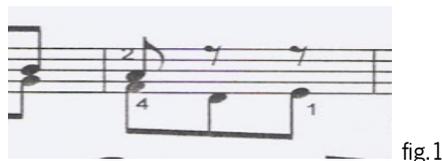
Salvagarde-se, no entanto que, uma vez que os alunos são diferentes uns dos outros e apresentam dificuldades diferentes em peças diversas, as estratégias de improvisação deverão estar interligadas de forma a poder corresponder às necessidades verificadas. Sobre este aspeto Tennant salienta: "please be aware that these are solutions that work well for myself, and as your skills become sharper, so will your own problem-solving capacities." (Tennant, 1995:46)

## Desenvolvimento da Intervenção

Depois de aprofundados os diferentes recursos de improvisação, irá proceder-se a uma descrição detalhada da aplicação das diferentes estratégias, sendo estas, executadas pelos alunos participantes deste projeto e as quais visam o domínio de determinadas passagens contidas no texto musical.

Como anteriormente referido, participaram neste projeto 10 alunos com idades compreendidas entre os 12 e os 14 anos, sendo que frequentam os 3º, 4º e 5º graus de guitarra. A caracterização do perfil técnico, musical e pessoal de cada aluno, anteriormente explicitado, foi essencial para a delineação das estratégias a aplicar em cada exercício, tendo havido sempre uma tentativa de aproximação às capacidades e características de cada aluno. Foram aplicados e documentados um total de 17 exercícios de improvisação, dando uma média de 2 exercícios por aluno, salvaguardando o facto de 3 alunos terem efetuado apenas 1 exercício cada um, por questões de incompatibilidade dos seus intervenientes, em relação às datas da sua realização. Uma vez que cada um dos exercícios de improvisação acarreta em si mesmo, uma grande quantidade de informação, não é possível apresentar de uma forma pormenorizada, toda essa informação em todos os exercícios de improvisação realizados, sendo que a mesma é, desta forma, remetida para anexo. Para além desse facto, é possível haver algum tipo de informação (tais como: estratégias; objetivos; verificações; etc..), repetida em diferentes exercícios. Assim, são aqui explicitados de uma forma mais pormenorizada, alguns casos exemplificativos (especificamente, os exercícios nº 2, 3, 6 e 13), sendo que, como referido, todos os outros exercícios documentados e endereçados para anexo ao presente documento, são aqui referenciados de uma forma abreviada, tendo em conta a sua informação primordial. No entanto, toda a informação considerada relevante para a consideração de possíveis resultados, conclusões ou formulações de hipóteses, é aqui analisada, devendo ser também, devidamente enquadrada quando tal se verificar necessário.

## Exercício de Improvisação nº 1



O primeiro exercício de improvisação foi realizado com a aluna A do 3º grau, tendo por base a peça *Valsa nº11* de J. Ferrer.

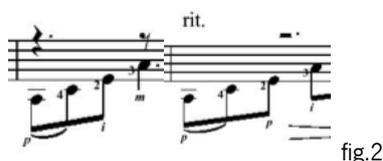
Na avaliação diagnóstica a aluna apresentou dificuldade de execução na passagem do 22º para o 23º compasso (ver fig.1), nomeadamente na colocação dos dedos 2 e 4 no primeiro tempo do compasso. Sendo assim, a aluna não foi capaz de efetuar esta passagem a tempo, advinda da passagem do último tempo do compasso anterior.

Para a delimitação da improvisação foram aplicadas algumas estratégias. A primeira, prendeu-se com a execução alternada entre os dedos 2 e 4, e as cordas soltas, de forma a efetuar repetidamente o movimento de colocação dos dedos exigido e tentando, desta forma, que a variação se realizasse nos elementos menos importantes do motivo, mantendo assim os seus elementos mais importantes (Schoenberg 1967). Outra estratégia prendeu-se com a improvisação rítmica em ambos os acordes (o de cordas soltas e o dos dedos 2 e 4), no qual se recomenda a possibilidade de repetição de notas tal como anteriormente descrito por Dziuba (2003). A improvisação de nota pedal, com o dedo polegar, alternando a nota do baixo (Mi: 6ª corda solta) com os acordes acima indicados foi também uma outra estratégia proposta, com vista a um possível *ostinato* rítmico, na execução do acompanhamento, tal como mencionado por Fisher (2010). Outra estratégia utilizada tratou-se da transposição linear em movimentos longitudinais, através da exploração de toda a extensão do braço da guitarra, mantendo constante a alternância entre a colocação dos dedos 2 e 4 e a execução das cordas soltas, lembrando que a “manipulação através do deslocamento por transposição (...)” proporciona “(...) uma liberdade harmónica e uma consequente debilitação da sintaxe tonal” . (Zorzal 2009:33), estabelecendo um paralelismo com a ideologia das escalas verticais de Costello (2012), numa visão um pouco mais idiomática e lembrando especialmente as possibilidades anteriormente indicadas quanto à interpretação idiomática da transposição linear proposta por Schoenberg (1967).

No decorrer da improvisação foram verificadas algumas necessidades de realizar adaptações das estratégias previstas. Uma das quais prendeu-se com a necessidade de lembrar a possibilidade de exploração de toda a extensão do braço da guitarra, e não apenas aquela que consta na peça, como forma de busca na construção de uma linha melódica, uma vez que a aluna não realizou esta estratégia por sua iniciativa própria. Houve também a necessidade de lembrar à aluna que a colocação dos dedos da mão esquerda é fixa, tratando-se assim da manutenção do mesmo movimento, explorando-o em diferentes posições do braço da guitarra, reavivando desta forma, os artifícios inspiradores para compositores como Villa-Lobos, mencionado por Becker (2012), os quais se identificam precisamente com o uso fixo dos dedos da mão esquerda, procedendo esta a movimentos longitudinais ao longo do braço da guitarra.

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, verificou-se que houve uma melhoria clara da passagem das cordas soltas para a colocação dos dedos 2 e 4. Por outro lado, no momento de avaliação da revisão da passagem inserida no seu contexto, verificou-se que, a aluna apresentou alguma dificuldade em encadear os baixos que se seguem à passagem do dedo 2 e 4.

## Exercício de Improvisação nº 2



Este exercício foi realizado com o aluno D do 4º Grau e tem por base uma dificuldade que este apresenta na peça “I’ll never forget you” de A. Rybnikov com um arranjo de I. Varfolomeev. Esta peça trata-se de um trecho de uma ópera rock intitulada “Junona e Avos”, de A. Rybnikov. O arranjo apresenta-nos uma melodia acompanhada (nomeadamente com arpejos ascendente) na tonalidade de Lá menor, num andamento *Moderato* e num compasso 6/8.

A passagem específica, escolhida para a base da realização deste exercício de improvisação encontra-se no compassos nº 25 da peça, (no final da 2ª frase da 2ª parte), assim como no compasso nº 33 (no final da 4ª frase da 2ª parte). (ver fig.2)

Esta passagem desenrola-se numa harmonia do acorde de 1º grau (Lá menor), utilizando o acorde na primeira posição do braço da guitarra. Ao nível da técnica da mão esquerda procede-se à utilização do

dedo 4 em ligado ascendente, partindo da 5ª corda solta, assim como à utilização dos dedos 2, 3 e 1 para o referido acorde de Lá menor. Quanto à mão direita, a nível técnico realiza um arpejo, utilizando para o efeito, os dedos Polegar, Indicador e Médio.

A escolha desta passagem deu-se após uma avaliação diagnóstica, na qual foi possível verificar que o aluno apresentava dificuldades em articular o dedo 4 de forma a efetuar um ligado ascendente com o dedo 4.

A nível técnico, um ligado ascendente é, regra geral, uma técnica de difícil execução, pois necessita tanto de força para pressionar a corda, como de exatidão no movimento de execução, aplicando posteriormente a referida pressão. Essa dificuldade é tanto mais acentuada quanto menos força e controlo se tiver no dedo que executa o ligado. Assim sendo, o dedo 4 (um dedo que carece de força *per si*, uma vez que possui uma menor musculatura em relação a todos os outros dedos) apresenta-se como um elemento importante nesta passagem, o qual merece um trabalho cuidado.

A dificuldade da utilização do dedo 4 agrava-se pela necessidade de utilização do mesmo em simultâneo com um acorde (Lá menor) na 1ª posição, com os dedos 2, 3 e 1, assim como pelo facto de o ligado se dar numa corda distante (5ª corda) em relação à colocação natural da mão e nomeadamente do dedo 4.

Por conseguinte, o exercício de improvisação a planear, tem como objetivos principais a capacidade de execução do ligado ascendente com o dedo 4, assim como a capacidade de manutenção da posição do acorde.

Para alcançar estes objetivos através da utilização da improvisação, foram estruturadas quatro estratégias. A primeira apresenta a improvisação harmónica formal, através da possível inclusão do acorde de Lá menor na 1ª posição, sendo este acorde, resultante da compressão rítmica da passagem em causa. Pretende-se assim, que o aluno se familiarize com a colocação dos dedos da mão esquerda, requerida para este exercício.

A segunda estratégia baseia-se na improvisação por transposição linear em movimentos transversais, procedendo assim a uma improvisação do dedo 4 em ligados ascendentes, através da sua utilização em diferentes cordas, mantendo sempre a posição do acorde de Lá menor na 1ª posição. Assim, o aluno deverá escolher livre e espontaneamente a corda sobre qual o dedo 4 executará o ligado, sendo que o espaço do braço da guitarra onde será aplicado o ligado (independentemente da corda), será sempre aquele que estiver imediatamente a seguir aos dedos 2 e 3, os quais executam as notas do acorde na 3ª e 4ª cordas. Esta estratégia teve em conta as possibilidades idiomáticas de transposição linear (Schoenberg

1967) através da mudança do “motivo mecânico” para quaisquer outras cordas. Como anteriormente referido, esta representa uma improvisação com uma base puramente mecânica, tratando-se da repetição de um único elemento mecânico (neste caso, o ligado), podendo este ser utilizado nas diversas cordas da guitarra, sendo que esta mudança poderá (como neste caso) efetuar-se numa única posição do braço da guitarra, através de movimentos transversais (Fernandez 2008)

A terceira estratégia a aplicar neste exercício de improvisação, trata-se da improvisação por transposição linear em movimentos longitudinais, através da exploração de toda a extensão do braço da guitarra, mantendo a colocação dos dedos da mão esquerda que executam o acorde (2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, e 4<sup>a</sup> cordas, com os dedos n<sup>o</sup> 1, 3 e 4 respetivamente), podendo-se aplicar o ligado como referido na estratégia anterior. Também esta estratégia trata-se de uma adaptação ao nível mecânico, da utilização do motivo através da sua repetição exata (transposição linear do motivo) idealizada por Schoenberg (1967) e já anteriormente referida. Neste caso específico e de entre as possibilidades de repetição exata já mencionadas, poderá tratar-se de uma aproximação à transposição a um grau diferente.

Finalmente a última estratégia a aplicar neste exercício baseia-se numa improvisação rítmica da mão direita, através da utilização livre de técnicas de arpejos (uma corda de cada vez), ou de acordes (várias cordas em simultâneo). Assim, o aluno fará uso de várias possibilidades rítmicas, assim como da utilização de diferentes texturas, obtidas através da execução de diferentes técnicas guitarrísticas da mão direita, concedendo portanto, diversidade rítmica à improvisação. Esta última estratégia apresenta-se como uma tentativa de aproximação à diversidade do desenho rítmico do motivo, através da alteração de figuras pela extensão ou compressão, anteriormente mencionado por Schoenberg (1967) na composição e por Crook (1991) e na improvisação.

Uma vez definidas as estratégias e explicadas e demonstradas ao aluno, procedeu-se à fase de execução do exercício, tendo o aluno sido capaz de aplicar todas as estratégias mencionadas.

No que toca a adaptações necessárias no decorrer da improvisação do aluno, foram verificadas quatro intervenções do professor, tendo em vista a melhoria de aspetos essenciais na improvisação. A primeira intervenção prendeu-se com a necessidade de relembrar ao aluno a possibilidade de utilização de variadas notas, uma vez que o aluno iniciou o exercício efetuando apenas uma nota de cada vez (sem a utilização de técnicas de arpejo ou acorde na mão direita) como se de uma melodia se tratasse. Esta adaptação teve em conta um dos habituais meios de manipulação melódica e harmónica (a adição de notas), utilizada por compositores e improvisadores, sendo que estes últimos, como já referido, agem em tempo real, pelo que têm necessariamente de dispor de reflexos capazes, de forma a conseguir aplicar

estas técnicas nas suas improvisações/criações. (Woideck 1998) Não obstante, foi aplicado corretamente o dedo 4 em várias cordas, e mantida a colocação dos dedos da mão esquerda para a execução do acorde.

A segunda necessidade de intervenção tratou-se da marcação da pulsação por parte do professor, uma vez que este foi um elemento que o aluno não apresentou de forma regular. A marcação da pulsação pretendeu criar uma noção de união entre os diferentes fatores em aplicação na improvisação.

A terceira sugestão apresentada, prendeu-se com a necessidade de encorajar o aluno à exploração de toda a extensão do braço da guitarra, (transposição linear do motivo (Schoenberg 1967) na sua adaptação idiomática), pretendendo-se com isso, uma maior diversificação harmónica na improvisação, assim como uma maior liberdade de execução e exploração por parte do aluno.

A última adaptação verificada, constou de uma advertência para a necessidade da conservação de certos aspetos musicais aliada à modificação de outros, de forma a evitar a monotonia e preservando simultaneamente o carácter do material musical, à luz do que anteriormente foi mencionado por Morris (2007). Neste caso específico, o elemento musical que foi conservado, tratou-se de um *ostinato* rítmico, decorrente, de uma forma natural, da improvisação do aluno. O elemento criador de diversidade, tratou-se da utilização da mão esquerda em diversas posições do braço da guitarra, obtendo assim uma diversificação harmónica.

No que toca à avaliação do exercício de improvisação, foram verificadas algumas dificuldades de execução por parte do aluno. Uma das dificuldades verificadas tratou-se da adaptação do aluno à utilização das várias técnicas propostas de uma forma articulada. Na verdade houve necessidade de ir relembrando as diferentes possibilidades de execução delineadas nas estratégias, de forma a que o aluno conseguisse executá-las.

Quanto às facilidades de execução observadas no decorrer do exercício de improvisação, podem registar-se nomeadamente a adoção, de forma natural, do *ostinato* rítmico, o qual permitiu um maior sentido de direção e sentido musicais à improvisação.

A nível comportamental foi possível verificar que o aluno se demonstrou empenhado na realização do exercício.

No que toca à avaliação da passagem da peça, após o exercício de improvisação, denotaram-se melhorias a nível mecânico, uma vez que a articulação do dedo 4 foi efetuado com uma maior segurança e força. No entanto, a nível sonoro, não é absolutamente audível, na gravação, a nota tocada. Quanto à avaliação da passagem inserida no seu contexto, não houve, por lapso, a sua verificação, pelo que, não é possível extrair qualquer tipo de consideração avaliativa sobre este aspeto.

Quanto à viabilidade das estratégias utilizadas, foi possível verificar que o aluno adotou de uma forma mais

recorrente a estratégia da utilização do dedo 4 nas várias cordas, utilizando de forma paralela a exploração longitudinal do braço da guitarra, assim como a utilização da mão direita em acordes. Assim sendo (e uma vez que se denotaram melhorias na revisão da passagem) a estratégia que obteve menos receptividade por parte do aluno foi a utilização de técnicas de arpejo com a mão direita.

Por fim, no que respeita à avaliação do exercício por parte do aluno, este considerou que na revisão da passagem houve uma melhoria em relação à sua execução “pré-exercício de improvisação”, tendo afirmado que anteriormente não era sequer capaz de colocar corretamente o dedo 4 e que, após o exercício, já conseguia executar esse movimento.

### Exercício de Improvisação nº 3



fig.3

Este exercício foi executado com o aluno E do 4º Grau e trata-se de uma passagem extraída da peça *Romance* de R. Bartoli, num arranjo elaborado por I. Varfolomeev. Sucintamente, esta peça trata-se de uma melodia acompanhada, na tonalidade de Mi menor, num andamento *Andante* e num compasso de 2/4, onde o acompanhamento surge frequentemente em arpejos ascendentes e descendentes.

O item a trabalhar nesta peça, não se trata de uma passagem em específico, trata-se sim, de uma característica verificável em toda a peça. Como extrato exemplificativo podemos ver a fig.3, a qual nos mostra a harmonia inicial da peça que progride da seguinte forma: Mi menor (1º grau); Lá menor (4º grau); Si de sétima da dominante (5º grau). Estes acordes iniciais desenvolvem-se na 1ª posição do braço da guitarra, sendo maioritariamente a colocação dos dedos da mão esquerda elaborada de forma fixa, isto é, sem necessidade de colocação dos dedos de forma alternada ou de grandes movimentações dos dedos durante os acordes, para a sua elaboração. No que respeita à técnica de mão direita, verifica-se que o dedo anelar executa a melodia (podendo este ser com ou sem com apoio), o dedo polegar executa o baixo (frequentemente em simultâneo com a melodia) e os dedos médio e indicador sem apoio executam o arpejo correspondente ao acompanhamento.

Assim, temos uma textura que reside numa técnica recorrente que perdura durante toca a peça

(neste caso específico: uma melodia acompanhada), sendo este um fator normalmente característico num estudo escrito para um instrumento, o qual pretende trabalhar uma qualquer especificidade técnica/musical. É também possível verificar através da fig.3, que o tipo de escrita verificada na partitura faz sobressair a intenção musical do compositor/arranjador no que toca à distinção de vozes.

A escolha do item a ser trabalhado neste exercício de improvisação, foi escolhido e identificado após uma avaliação diagnóstica elaborada numa execução inicial, na qual não há uma distinção clara entre as vozes presentes na peça. Assim, não é verificável uma demarcação de uma linha melódica, sendo que todas as notas são tocadas pelo aluno de igual forma.

Assim, o aluno não faz (na sua execução inicial) qualquer distinção de vozes, apesar de reconhecer que a sua existência e de ser capaz de as identificar, quando questionado sobre o assunto. Uma vez que toda a peça se baseia no padrão verificável na fig.3, torna-se imperativo que o aluno ponha em prática a distinção de vozes, tendo em vista uma melhor compreensão da peça e uma conseqüente melhoria na sua performance.

Pretende-se, portanto que o aluno seja capaz de atingir os seguintes objetivos: executar a técnica presente na peça (e anteriormente descrita) fazendo uma distinção clara das diferentes vozes (nomeadamente: melodia e acompanhamento); ser também capaz de realizar uma execução que proceda a uma articulação entre os diferentes acordes requeridos para o exercício; ser, por fim, capaz de elaborar uma melodia, articulada com o acompanhamento, o qual terá por base os acordes selecionados para o exercício.

De forma a alcançar os objetivos pretendidos, são traçadas três estratégias diferentes, a aplicar no exercício de improvisação. A primeira estratégia trata-se da improvisação melódica em movimentos transversais, utilizando as notas da escala de mi menor, na primeira posição do braço da guitarra, recorrendo apenas às três primeiras cordas, para a execução de uma improvisação melódica. A escolha da tonalidade e da posição do braço da guitarra, prende-se com a aproximação às características da peça, uma vez que esta se encontra em Mi menor e que inicialmente se desenvolve na primeira posição do braço da guitarra (fig.3). Este último fator apresenta-se também como um elemento facilitador da improvisação, pois a primeira posição da guitarra é de uma forma geral, a mais trabalhada (nomeadamente numa fase inicial de aprendizagem do instrumento – primeiros anos), logo, é a zona do braço da guitarra que os alunos apresentam uma maior facilidade de execução e um maior conhecimento das notas. Seguindo a mesma linha de pensamento, a escolha da limitação às três primeiras cordas na primeira posição da guitarra,

antevê uma fácil apreensão das notas que poderão ser escolhidas para a execução da melodia, assim como o facto de não abarcar as cordas mais graves da guitarra, pretende permitir uma mais fácil distinção de tessituras entre melodia e acompanhamento. Esta estratégia, assim como a seguinte, têm em consideração a diversidade de fórmulas de execução de acordes, arpejos e escalas na guitarra, tal como idealizado por Meola e Aslanian (1985).

Como segunda estratégia proposta para este exercício trata-se de uma improvisação harmónica formal, tendo como base os acordes (assim como a colocação dos dedos) presentes na primeira frase da peça (fig.3). Assim sendo a improvisação irá ter como base harmónica os acordes de Mi menor (1º grau), de Lá menor (4º grau) e de Si de sétima da dominante (5º grau). Como já mencionado, todos os acordes serão efetuados com a colocação dos dedos da mão esquerda na 1ª posição do braço da guitarra. Ainda em relação ao suporte harmónico (e tendo sempre em conta as características da peça), após a execução de uma nota da melodia, será também improvisado o arpejo, o qual deverá ser elaborado de forma idêntica à verificada na peça, ou seja, elaborado com os dedos indicador, médio e indicador na mão direita, em duas cordas intermédias, tocadas de forma alternada, onde o dedo indicador executa uma nota antes do dedo médio e a repete após a execução do dedo médio. A execução do baixo (dedo polegar) terá sempre em conta o final deste ciclo do acompanhamento, será executada sempre a fundamental do acorde e poderá ou não ser executada em simultâneo com a nota da melodia. Pretende-se, assim, uma aproximação à terceira alteração rítmica mencionada em Schoenberg (1967) (a qual consiste na repetição de determinados ritmos, reproduzindo-se um padrão rítmico, podendo este incluir também a repetição de algumas notas) e em Kodály (Houlahan e Tacka 2008) (pela especial atenção à importância que a compreensão de padrões rítmicos - assim como melódicos - têm na capacidade de improvisação e de composição), estando, desta forma, a improvisação ligada à prática de elementos musicais comuns (a uma qualquer peça), não sendo, no entanto, descartada a hipótese de se criarem novos padrões durante a improvisação. (*Ibid*) Dadas as características, não se considerará, portanto, esta possibilidade de execução do baixo como uma nota pedal.

A última estratégia a adotar para a realização do exercício trata-se de necessidade de distinção de vozes através da intensidade de execução aplicada a cada uma. Assim, pretende-se que durante a improvisação melódica seja executada numa dinâmica *forte* e que o acompanhamento, assim como o baixo sejam executados numa forma mais *piano*. Esta estratégia trata-se de uma combinação, entre a visão da utilização dos exercícios de improvisação para um âmbito interpretativo, aplicando as possibilidades de recursos para a elaboração de improvisações baseadas em variações de dinâmicas (Collura 2008), assim como a distinção de vozes (verificada unicamente no tratamento motivico através do contraponto). (Schoenberg 1967, Wrembel 2011, Bogdanovic 1996)

Após a definição, explicação e demonstração das estratégias, deu-se início à fase de execução do exercício de improvisação, tendo o aluno sido capaz de aplicar todas as estratégias mencionadas.

No que respeita às adaptações necessárias durante a fase de execução, a primeira resultou da constatação da dificuldade do aluno em dar início à improvisação. Como resolução, foi proposta uma concentração apenas na improvisação melódica, de forma a simplificar a execução do exercício, sendo que, tanto o baixo como o acompanhamento se desenvolvem em cordas soltas (no acorde de Mi menor). Após esta adaptação, o aluno foi então capaz de dar início à improvisação. Pretendeu-se, desta forma, focalizar apenas num dos elementos que compõem a passagem, tentando que esta não contivesse mais do que apenas um elemento de dificuldade. (Andrews 2005)

Uma outra adaptação prendeu-se com a manutenção da pulsação. Foi proposta ao aluno a manutenção de um andamento relativamente lento, de forma a conceder tempo suficiente para as tomadas de decisões das notas a adotar durante a improvisação. Para além desta, foi proposta uma outra estratégia para manutenção da pulsação, que se prendeu com a facilitação da realização harmónica, através da limitação desta a apenas dois dos acordes previamente definidos: os acordes de Mi menor e Lá menor. A decisão para a escolha destes dois acordes prendeu-se com a maior facilidade mecânica que ambos apresentam, ao invés do acorde de Si de sétima da dominante que exige uma execução de três dedos da mão esquerda (2; 1 e 3), restando apenas um dedo para a execução melódica.

Finalmente foi relembrada a necessidade de distinção de vozes (melodia = *forte*; acompanhamento e baixo = *piano*), como forma de recapitulação, de aproximação aos requisitos exigidos pela peça.

No que respeita à avaliação do exercício de improvisação, o aluno apresentou algumas dificuldades durante a sua execução. A primeira dificuldade registada, prendeu-se, como já referido, com a demonstração de alguma dificuldade em iniciar o exercício. Uma vez que as adaptações anteriormente mencionadas para a resolução desta dificuldade, obtiveram algum efeito, é possível que uma introdução gradual das diferentes estratégias possa também ser benéfica numa situação deste tipo. Uma outra dificuldade verificada prendeu-se com alguma tendência para acelerar (dificultando assim a manutenção da pulsação, o que leva o aluno a parar de tocar algumas vezes). A marcação, por parte do professor, da pulsação pretendida, demonstrou ser uma boa estratégia para a resolução desta dificuldade. Higgins e Cambell (2010) alertam para a possibilidade de existência deste tipo de fenómenos de alteração de tempo (quer seja uma tendência para acelerar ou para ralentar) numa atividade de improvisação (Higgins e Cambell 2010). Podendo este ser um fator transversal neste tipo de atividade. Uma vez que se trata de uma técnica transversal a toda a peça, a ambos os momentos de avaliação foram efetuados em conjunto, tendo

o aluno efetuado a passagem requerida e encadeado a passagem subsequente de forma clara, delineando uma boa distinção de vozes.

Quanto às facilidades verificadas na execução do aluno, estas basearam-se na rápida apreensão da harmonia e na correta manutenção do mecanismo da mão direita. No que respeita à rápida apreensão da harmonia é possível que o facto de se adotarem harmonias e respetivas colocações de dedos da mão esquerda, semelhantes ou idênticos aqueles que constam na peça ou passagem em questão, possa funcionar como elemento facilitador, na execução da improvisação. No que respeita à correta manutenção do mecanismo da mão direita, o aluno demonstrou possuir uma boa técnica para a execução do exercício. Desta forma é possível que este facto possa indicar que tenha existido uma leitura correta não só das limitações mas também das capacidades técnicas do aluno, permitindo assim uma maior concentração numa dificuldade específica, sustentada pelas capacidades técnicas demonstradas pelo aluno e prevenindo o surgimento de quaisquer outras dificuldades técnicas, alheias ao exercício em questão, as quais possam vir a interferir no decorrer da improvisação.

No que respeita à avaliação comportamental, o aluno apresentou-se empenhado durante o exercício, tendo no entanto demonstrado algumas hesitações, sempre que havia paragens durante a sua execução.

No que toca à fase de revisão da passagem, foi executada e avaliada a primeira frase da peça tendo sido verificadas algumas melhorias, nomeadamente no que toca à distinção de vozes. No que respeita à avaliação da passagem inserida no seu contexto, esta não foi realizada, uma vez que o exercício não se baseia numa frase específica mas sim numa técnica transversal a toda a peça.

Quanto à viabilidade das estratégias utilizadas no exercício, apesar do facto das estratégias terem sido cumpridas e de se terem observado resultados no que respeita à revisão da passagem, é possível que a insistência na manutenção de uma pulsação mais lenta (uma vez que, como referido, houve uma tendência do aluno para acelerar a pulsação), pudesse evitar algumas das paragens verificadas, podendo evitar também assim a sensação de dificuldade sentida pelo aluno ao longo do exercício.

Este fator de sensação de dificuldade é confirmado através da informação obtida na avaliação do aluno ao exercício, uma vez que este apesar de considerar que se denotaram melhorias na revisão da passagem, considerou o exercício como “difícil” de executar.

## Exercício de Improvisação nº 4



fig.4

Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno G, do 5º grau, tendo por base a peça *Romance* de Anónimo num arranjo para guitarra de L. Sanz.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que a utilização das dinâmicas de *crescendo* e *decrescendo*, por parte do aluno, mostra-se um pouco limitada e pouco clara.

Para a delimitação da improvisação foi proposta como estratégia, uma improvisação melódica em movimentos longitudinais, ao longo da 1ª corda, utilizando as notas da escala de Mi menor natural, tendo em consideração a definição de escalas verticais (Costello 2012). Foi também proposta uma improvisação harmónica formal, sendo aplicada de forma complementar e simultânea à improvisação melódica acima descrita.

Para tal, foi proposta para a mão esquerda a aplicação da harmonia utilizada em grande parte da passagem: Mi menor (através da utilização de cordas soltas: 6ª para o baixo; 2ª e 3ª para o acompanhamento). Por outro lado, no que respeita à execução da mão direita, foi proposta a utilização da mesma técnica de arpejo presente na passagem da peça: Polegar/Anelar – Médio – Indicador (ver fig.4).

A última estratégia proposta prendeu-se com a utilização de dinâmicas de forma idêntica à verificada na passagem da peça: movimentos melódicos ascendentes = *crescendo*; movimentos melódicos descendentes = *decrescendo*.

Pretende-se assim, através destas duas últimas estratégias, testar algum do material primordial presente na composição, através da improvisação (Straus 2004), baseando a elaboração dessa improvisação, em variações de dinâmicas (Collura 2008).

No decorrer da improvisação foram verificou-se a necessidade de reforçar e estimular a utilização clara das dinâmicas.

Uma vez que se trata de uma técnica transversal a toda a peça, ambos os momentos de avaliação foram efetuados em conjunto, tendo o aluno efetuado a passagem requerida e encadeado a passagem subsequente de uma forma segura. Assim, na avaliação verificou-se uma maior segurança na execução da

passagem “pós-exercício”, tendo sido também perceptível um ligeiro aperfeiçoamento das dinâmicas da passagem, depois do exercício de improvisação.

## Exercício de Improvisação nº 5



fig.5

Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno J, do 5º grau, tendo por base a peça *Recuerdo* de J. Zenamon.

Na avaliação diagnóstica o aluno apresentou uma execução pouco fluente, com as notas da melodia em *staccato*, não sendo, para além disso, totalmente compreensível a distinção entre melodia e o acompanhamento.

Para a delimitação da improvisação foi aplicada a estratégia de improvisação harmónica informal, utilizando na mão esquerda os acordes que são já do conhecimento do aluno, tentando assim, estabelecer uma conexão com a aprendizagem informal (Gohn 2003). Com vista a uma simplificação técnica (tendo em vista as capacidades do aluno) da improvisação harmónica informal, foi escolhida a tonalidade de dó maior, tendo em conta as restrições verificadas na estratégia anterior.

Uma outra estratégia proposta, trata-se da improvisação melódica em movimentos transversais, na tonalidade de dó maior, procedendo a uma alternância com a improvisação harmónica acima indicada. Para tal, utilizam-se as notas da escala nas três primeiras cordas da guitarra, na 1ª posição do braço da guitarra, tendo em consideração a diversidade de fórmulas de execução de acordes e escalas na guitarra, tal como idealizado por Meola e Aslanian (1985). Pretende-se que as notas da melodia sejam executadas de forma ligada. Ambas as improvisações anteriores terão em conta as características específicas da peça, assim, a melodia corresponderá a 4 notas na qual a última será executada em simultâneo com uma nota do baixo, seguidas de 2 notas do acompanhamento. Para simplificação do baixo é possível a utilização de cordas soltas.

No decorrer da improvisação foram verificadas algumas adaptações, tal como a necessidade de simplificação do exercício numa fase inicial, começando apenas pela improvisação melódica, com o baixo

(em cordas soltas) na última nota da melodia, não executando, assim, as duas notas do acompanhamento (improvisação harmónica).

Outra necessidade prendeu-se com o acréscimo da improvisação harmónica à improvisação melódica acima descrita, assim como a necessidade de pedir ao aluno para que efetuasse o exercício num andamento lento, de forma a facilitar a manutenção da pulsação. Por fim, foi necessário pedir ao aluno que executasse as notas da melodia mais ligadas e audíveis, para melhor clareza sonora.

Uma vez que o exercício se baseia na textura presente em quase toda a 1ª parte da peça, as avaliações foram efetuadas em simultâneo. Assim, no momento de avaliação, verificou-se que, não é claro que haja uma melhoria na execução da melodia com as notas mais ligadas, ou que haja uma melhor distinção entre melodia e harmonia em relação à execução inicial. Verifica-se, no entanto, uma melhoria técnica, no que respeita à capacidade de execução das notas, em relação à execução inicial. Por outro lado é também verificável que a revisão da passagem no seu contexto se deu num andamento inferior à sua execução inicial.

Uma vez que foi necessária uma simplificação do exercício para que o aluno fosse capaz de o executar e aliando também o facto de o aluno considerar inicialmente a improvisação como difícil (sendo que com o prosseguimento da improvisação, a sua execução foi ficando mais facilitada) é possível que fosse necessário mais tempo de adaptação ou uma maior continuidade neste tipo de exercícios (de improvisação), para que o aluno ganhe um pouco de mais confiança. Será talvez importante relembrar, que se trata de um aluno que apresenta bastantes dificuldades técnicas e irregularidade no seu estudo pessoal.

## Exercício de Improvisação nº 6



fig.6

Este exercício de improvisação foi realizado com a aluna C, do 4º grau e teve por base uma passagem de uma pequena peça de M. Giuliani, intitulada *Divertimento* Op. 30 nº19, peça esta que consta nomeadamente de arpejos, sobre os quais se desenrola uma melodia em dó maior num andamento

assinalado como *tempo di polaca* e num compasso de 3/4.

A passagem escolhida para este exercício encontra-se tanto no primeiro como também no quinto compasso da peça. Estes compassos representam o início da primeira e da segunda frases, respetivamente. A passagem escolhida é idêntica em ambos os compassos, apresentando-se numa harmonia do acorde de dó maior (1º grau), sendo a colocação de dedos para a execução do acorde é efetuada na 1ª posição do braço da guitarra.

A nível técnico a mão esquerda efetua uma apogiatura em ligado descendente, executado na segunda corda, através da utilização do dedo 1, precedido do dedo 4 (sendo este último a realizar o ligado), como é possível constatar na fig.6.

No que respeita à técnica da mão direita, é possível observarmos a utilização dos dedos médio para a execução da nota ré com o dedo 4 (da qual se realizará a apogiatura) e o dedo indicador para a nota si (nota posterior à apogiatura).

A apogiatura é precedida da execução do dedo polegar numa nota do baixo, assim como do dedo indicador para a execução de uma nota do arpejo (acompanhamento) e é antecedida de uma melodia ascendente realizada também com os dedos indicador e médio, executados de forma alternada e em pulsação com apoio. Uma outra característica verificável nesta passagem é o facto de conter uma indicação de *crescendo* na parte final do compasso, ou seja, na escala ascendente que sucede a apogiatura, escala essa que culminará no início do compasso seguinte com uma mudança de harmonia para o quinto grau (sol maior).

Numa avaliação diagnóstica da passagem, através de uma execução da mesma por parte da aluna, foi possível verificar que esta não era capaz de efetuar a técnica de apogiatura de uma forma clara (de forma a ser audível e compreensível cada uma das notas da passagem) nem fluente (de forma a que não seja perceptível uma grande diferença – quer a nível dinâmico, técnico/mecânico ou da pulsação – de execução entre a apogiatura e as passagens que a precede e sucede).

Numa análise um pouco mais aprofundada, em termos técnicos a apogiatura apresenta por si só um grau de dificuldade considerável, sendo neste caso específico composta por um ligado descendente, facto que obriga à manutenção de dois dedos da mão esquerda (dedo 1 e dedo 4), uma vez que não se verifica a utilização de cordas soltas. Uma das principais dificuldades de execução desta técnica prende-se com a necessidade de coordenação de ambas as mãos, uma vez que é essencial iniciar o movimento

técnico com ambos os dedos mencionados da mão esquerda, nas suas respetivas notas (neste caso: ré e dó) e logo após o ataque do dedo mão direita (que se trata, neste caso, do dedo médio), o dedo 4 tem de efetuar o ligado descendente de forma quase imediata, para que se verifique o efeito desejado da apogiatura, de uma nota curta, seguida de uma nota longa. Uma outra dificuldade reside no facto da apogiatura se realizar na segunda corda, o que implica um cuidado especial para que o dedo 4 não toque inadvertidamente na 1ª corda, devido ao movimento descendente que este executa. Este um movimento de flexão do dedo, deverá exercer uma pressão na 2ª corda (num sentido descendente) de modo a que esta seja puxada de forma suficientemente vigorosa mas não exagerada, fazendo-a assim soar, procurando-se para além disso, um som/timbre agradável e não “estalado”. Pretende-se assim que este movimento não seja excessivamente forte, de forma a evitar timbres desagradáveis, assim como sons indesejáveis advindos do toque inadvertido do dedo 4 na 1ª corda. Sobre este aspeto, Tennant (2008) adverte que a eficácia desta técnica reside na velocidade aplicada no ligado e não na força exercida pelo dedo na sua execução, como se o dedo fosse “surpreender” a corda, aconselhando também para o relaxamento dos dedos durante a execução da técnica. O autor adverte ainda que quando este movimento é executado, o dedo deverá ir de encontro ao braço da guitarra, num movimento descendente, ao invés de um movimento que desloque o dedo para o ar e para fora do alcance das cordas.

A estas dificuldades acresce ainda o fator de se efetuar este movimento enquanto, simultaneamente, se sustem o dedo 3 na 5ª corda, de forma a deixar soar a nota do baixo (dó), nota esta que é interrompida (interrupção esta indicada pela presença de uma pausa de semicolcheia na voz do baixo) aquando do início da escala ascendente, já anteriormente mencionada como sucedânea à apogiatura.

Este exercício pretende assim atingir diferentes objetivos. O primeiro dos quais se prende, obviamente, com a capacidade da execução de apogiaturas, nomeadamente na 2ª corda. O segundo objetivo prevê atingir uma clareza sonora, na execução das apogiaturas. Por fim e tendo em conta as características idiomáticas do instrumento, pretende-se que a execução da apogiatura seja eficaz em toda a extensão da 2ª corda e não apenas na primeira posição do braço da guitarra.

De forma a alcançar os objetivos propostos são elaboradas duas estratégias essenciais. A primeira será uma improvisação baseada na transposição linear em movimentos longitudinais, através da execução de apogiaturas, constituídas por ligados descendentes, elaborados ao longo de toda a 2ª corda. Será, portanto, efetuada através de movimentos longitudinais, utilizando para o efeito as notas da escala (da tonalidade presente na peça: dó maior), que constem nesta corda. Esta transposição linear, prevê, a

execução da escala de dó maior ao longo da 2ª corda, sendo portanto uma transposição linear num nível um pouco mais avançado. Assim, será necessário familiarizar o aluno com as notas da tonalidade. Esta execução poderá ser realizada apenas com o dedo 1, uma vez que este será o dedo que se irá manter por toda improvisação, pois será o ponto de chegada de cada ligado/apogiatura. Antecedendo este dedo, serão colocados os dedos 4 ou 2, consoante a necessidade de realizar a primeira nota da apogiatura a um tom ou a meio tom, respetivamente, da nota de chegada da apogiatura, tendo assim em conta a exigência das notas da tonalidade ao longo da corda.

A segunda estratégia para a elaboração do exercício prevê a improvisação de uma nota pedal, alternando-a com as notas da melodia (apogiaturas). Para a decisão e execução desta nota pedal são tidos em consideração os seguintes fatores: uma vez que a improvisação (assim como a peça) se desenvolve na tonalidade de dó maior; uma vez que a exigência da utilização de um dedo da mão esquerda para a nota do baixo irá exigir um grande poder de capacidade de decisão e adaptação da digitação no momento da execução; uma vez que a aluna parece não demonstrar ter essa capacidade de adaptação, pois trata-se de uma aluna com algumas dificuldades técnicas e com um estudo pessoal algo irregular; uma vez que se pretende que a improvisação seja acessível e adaptável às características e capacidades da aluna; e uma vez que se pretende que a improvisação seja efetuada num andamento estável e numa pulsação que seja o mais regular possível, será necessário elaborar os parâmetros do acompanhamento adequados a todas as especificidades verificáveis neste exercício. Assim, será adotada apenas a utilização de um baixo, elaborado com o dedo polegar, alternando com as apogiaturas, tendo como recurso a 5ª corda solta (nota lá), transferindo desta forma a tonalidade da improvisação para a relativa menor da tonalidade da peça (devido à impossibilidade de realizar a nota dó num corda solta e à inxequibilidade da permanência de um qualquer dedo na nota dó em simultâneo com a realização das apogiaturas ao longo de toda a extensão da 2ª corda).

Após a definição, explicação e demonstração das estratégias, deu-se início à fase de execução do exercício de improvisação, tendo a aluna sido capaz de aplicar todas as estratégias mencionadas.

No que respeita à necessidade de realizar adaptações ou correções durante a fase de execução da improvisação, foram verificáveis duas ocorrências que serão de seguida descritas. A primeira prendeu-se com a necessidade de o professor estabelecer e marcar a pulsação e o andamento, de forma a tentar alcançar um melhor controlo da execução da improvisação. Este parece ser, de resto um problema transversal a diversos exercícios de improvisação realizados neste estudo. Sobre esta problemática Brockmann (2009) enfatiza a importância crucial do sentido de ritmo e da métrica na conceção da direção

de um fraseado, alertando para dificuldade do instrumentista lidar (em tempo real) com os diversos parâmetros de uma improvisação, parâmetros que o conduzem (tal como é verificado neste caso) a uma necessidade de concentração nas notas a tocar, a qual por sua vez leva frequentemente os improvisadores a perderem a noção de pulsação e a sensação de tempo.

Uma outra ocorrência verificável, no que respeita a adaptações durante a fase de execução da improvisação, prendeu-se com a necessidade de relembrar a aluna da importância na busca de uma clareza sonora na execução de cada apogiatura, tendo por base uma sensibilidade, compreensão e melhoramento técnico para o efeito. Também Tennant (2008) alerta para a importância do som proveniente desta técnica ser “limpo”, possuindo uma clareza sonora.

No que respeita à avaliação do exercício de improvisação, a aluna apresentou algumas dificuldades durante a sua execução. A primeira prendeu-se com uma dificuldade inicial no estabelecimento da pulsação a adotar na execução do exercício, podendo este aspeto ser remetido para as referências anteriormente explicitadas, aquando das necessidades de adaptações durante a improvisação. Outra dificuldade apresentada pela aluna e também acima analisada, está ligada à dificuldade em apresentar uma clareza sonora na execução de cada apogiatura, tendo este facto sido corrigido de forma eficaz, ao longo da improvisação, levando a aluna a compreender as exigências técnicas (acima explicitadas) requeridas para obter os resultados pretendidos.

No que respeita a facilidades apresentadas pela aluna durante o exercício de improvisação, estas prenderam-se com a compreensão das estratégias a adotar no exercício, assim como uma boa capacidade de aplicação técnica das mesmas e também com boa capacidade de adaptação às necessidades do exercício, tendo em conta as considerações dadas pelo professor no seu decorrer. É possível que estes fatores positivos possam indicar uma boa conceção e adaptação das estratégias às características do exercício e da aluna.

Quanto à avaliação comportamental da aluna, é possível verificar que a aluna apresentou-se concentrada e empenhada durante a execução do exercício, tendo demonstrado um conhecimento das notas e uma confiança crescentes na sua execução ao longo do exercício, devido à verificação de uma crescente condensação rítmica da melodia ao longo da improvisação, ou seja, a aluna foi capaz de executar de uma forma contínua cada vez mais apogiatras (em diferentes notas) ao longo que a improvisação progredia. Este facto requer um maior conhecimento do sítio onde as notas da escala se encontram, sendo possível, portanto que este facto possa ter demonstrado na aluna, o conhecimento das notas e a confiança

crescentes.

No que respeita à avaliação da revisão da passagem, houve necessidade de realizar uma pequena adaptação, de forma a relembrar o uso do dedo 3 para a execução da nota do baixo (dó), dedo/nota excluída da improvisação pelos motivos já anteriormente descritos. No entanto, esta adaptação contemplou uma pequena alteração na movimentação dos dedos da mão esquerda na passagem da peça. Assim sendo, foi sugerido que a aluna retirasse o dedo 3 do baixo imediatamente antes da realização da apogiatura, passando assim a pausa do baixo para o tempo imediatamente anterior (ver fig.6). Após esta adaptação, a revisão da passagem demonstrou melhorias significativas na manutenção da pulsação, na clareza sonora e na destreza técnica, tendo sido também clara a melhoria na execução da passagem enquadrada no seu contexto.

Analisando os itens anteriormente referidos e olhando numa perspetiva de viabilidade ou inviabilidade de estratégias, é possível que o estabelecimento prévio da pulsação a adotar no exercício, pudesse ter facilitado a aluna a adotar uma atitude mais assertiva e confiante, desde o início da improvisação e não apenas de uma forma gradual. No entanto as estratégias adotadas para o exercício de improvisação tiveram uma rápida consciencialização por parte da aluna, que foi capaz de as colocar em prática de uma forma relativamente rápida, tendo apresentado eficácia na sua aplicação.

No que respeita à avaliação da aluna ao exercício, esta considerou que o aspeto de maior dificuldade residiu na articulação entre o baixo e a melodia, ou seja, na capacidade de tocar uma e outra voz de forma alternada, tentando manter a coerência melódica (apogiaturas) e harmónica (que neste caso se reduz à coerência rítmica do baixo e da sua alternância com a melodia), assim como a capacidade de manutenção da pulsação. Apesar deste aspeto, a aluna não considerou o exercício como de “difícil” execução, sendo que este aspeto poderá querer indicar que as estratégias desenhadas foram adaptáveis às capacidades e características do aluno. No entanto quando questionada sobre a escolha da adoção de uma estratégia de estudo do instrumento no seu estudo individual, (tendo sido a questão posta através de uma problemática baseada num binómio: improvisação/repetição) a aluna considerou que talvez adotasse a repetição em vez da improvisação no seu estudo pessoal, apesar de ter declaradamente, gostado de executar o exercício. É possível que a prática de apenas um exercício de improvisação não seja suficiente para que a aluna sinta ter autonomia, capacidades e meios (e mesmo autoconfiança) para realizar por si própria, um exercício de improvisação deste tipo.

## Exercício de Improvisação nº 7



fig.7

Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno D, do 4º grau, tendo por base a peça *Farolito* de A. Lara, num arranjo para guitarra de J. Oliva.

Na avaliação diagnóstica o aluno apresentou dificuldades ao nível da regularidade de pulsação na execução da escala, sendo este facto provocado por uma atitude de indecisão, no que respeita à execução de cada uma das notas com que a escala finaliza, demonstrando, assim, o desconhecimento destas.

Para a delimitação da primeira estratégia, foi sugerida uma improvisação melódica em movimentos transversais, que se aplicasse para a nota de chegada da escala presente na passagem. Assim, o aluno executa a escala exatamente como consta na passagem, improvisando apenas a nota de chegada da escala (última nota da escala). Pretende-se que seja utilizado como recurso para a realização da improvisação, a escala de lá maior na 1ª posição do braço da guitarra, nas 3 primeiras cordas, estabelecendo-se, desta forma, uma ligação com uma das fórmulas de execução de acordes na guitarra, idealizados por Meola e Aslanian (1985). Será, também tida em atenção, a manutenção dos elementos motivicos mais importantes (Schoenberg 1967), sendo, neste caso específico, a escala presente na passagem original.

Outra estratégia sugerida, prendeu-se com a improvisação de nota pedal, no espaço existente entre cada repetição da escala, utilizando para o efeito, a adição de notas na 5ª e 6ª cordas soltas (notas do baixo) e/ou notas da escala de Lá Maior nas 3 primeiras cordas (notas da melodia). Assim, pretende-se estabelecer uma interligação entre a possibilidade de adição de notas (Woideck 1998, Schoenberg 1967 e Galper 2011) e a utilização de ostinatos (Fisher 2010), nesta improvisação.

No decorrer da improvisação foram verificadas a necessidade de sensibilização do aluno, de forma a que este efetuasse uma linha melódica coerente, através das diferentes notas de chegada, procurando, para o efeito, a utilização de graus conjuntos e evitando saltos extensos e desconexos. Como processo auxiliar, foi demonstrado o exemplo presente na partitura das notas de chegada: si – dó - ré. Pretende-se assim, estabelecer e solidificar uma base simplificada (tocando notas próximas entre si mesmas), a partir da qual se poderá proceder a um crescente desenvolvimento melódico. (Sternberg 1999)

Uma outra adaptação necessária, prendeu-se com o fato do aluno ter afirmado que não era capaz de efetuar a adição de notas, utilizando a escala de lá maior nas 3 primeiras cordas (notas da melodia), pelo que foi sugerido que usasse apenas as notas-pedal na 5ª e 6ª cordas soltas (notas do baixo) para a improvisação, recorrendo assim, apenas à possibilidade apresentada por Fisher (2010).

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, verificou-se que o aluno apresentou uma dificuldade inicial em tocar a passagem, tendo efetuado uma repetição para melhor recordar-se desta. Verificou-se também que da segunda vez que a passagem foi tocada, o aluno continuou com problemas de insegurança nas notas de chegada.

No momento de avaliação da revisão da passagem inserida no seu contexto, verificou-se que, na revisão da passagem dentro do seu contexto, o aluno apresentou dificuldades de manutenção da pulsação (tendo acelerado antes da passagem em causa), assim como de incerteza das notas de chegada. Por outro lado, a atitude do aluno demonstrou ser de distração, uma vez que este, por várias vezes, dispersou o olhar, enquanto efetuava a revisão da passagem. Numa das vezes foi chamado à atenção, tentando, posteriormente, melhorar este aspeto.

A nível comportamental, foi possível verificar uma grande distração tanto na fase de preparação como na fase de revisão da passagem, pelo que esta distração poderá ter influenciado de forma negativa a própria revisão da passagem. Assim, é possível que, em situações deste género, se deva ter em consideração o grau de concentração que o aluno é capaz de alcançar em cada momento do exercício de improvisação, tentando adaptar as características do mesmo e tendo em vista a facilitação de execução da improvisação e das revisões da passagem do aluno. De facto, o aluno sentiu este exercício como demasiado difícil para o executar, numa fase em que não tinha ainda efetuado a improvisação. Assim, esta sensação de dificuldade pré-concebida poderá ter influenciado o nível de concentração e de motivação do aluno. É possível que esta sensação de dificuldade pré-concebida, seja desmistificada, procedendo-se a um encorajamento para que o aluno sinta que é capaz de realizar uma improvisação.

## Exercício de Improvisação nº 8



Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno G, do 5º grau, tendo por base a peça *Estudo VI* de L. Brouwer.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que o aluno apresentava dificuldades ao nível do controlo do mecanismo de arpejo da mão direita

A primeira estratégia aplicada, foi a da divisão do mecanismo da mão direita em 3 partes distintas, procedendo-se a uma junção gradual e repetição contínua de cada uma destas partes, as quais devem ser utilizadas com cordas soltas.

A divisão de cada uma das partes tem em conta a estruturação do primeiro compasso da peça (tido aqui como compasso modelo) em três partes, sendo que cada uma das partes corresponde a 4 semicolcheias. Assim obtêm-se o seguinte esquema:

- 1ª parte: p, a, m, i.
- 2ª parte: a, m, i, p.
- 3ª parte: a, m, i, p.

No que respeita à junção gradual de cada uma destas partes, é respeitada a seguinte ordem:

- a) 1ª parte.
- b) 2ª parte.
- c) 1ª + 2ª partes.
- d) 3ª parte.
- e) 1ª + 2ª + 3ª partes.

Assim, partindo da seleção dos elementos mais importantes do motivo (Schoenberg 1967), sendo neste caso, o arpejo elaborado com a mão direita, procede-se a uma solidificação de uma base simplificada (1ª parte), a partir da qual se desenvolvem (e acrescentam as outras partes) de forma, progressiva, gradual e cumulativa, numa aprendizagem sequencial (Oliveira 1996)

A estratégia de improvisação sugerida, prendeu-se com a harmónica informal, procedendo-se a uma livre escolha de quaisquer acordes (da mão esquerda), que sejam do conhecimento e da preferência do aluno, relembrando assim, a possibilidade da aprendizagem informal (Gohn 2003).

No decorrer da improvisação foi verificada a necessidade de definir cada um dos momentos da junção gradual das partes, reforçando a aprendizagem sequencial, acima referida.

Uma vez que o mecanismo de arpejo se prolonga durante quase toda a peça, ambos os momentos de avaliação serão efetuados em simultâneo. Assim, o aluno executará a passagem, continuando para a passagem subsequente sem efetuar qualquer paragem. Registou-se, no momento de avaliação, que apesar de ainda se terem denotado algumas falhas técnicas no que respeita ao mecanismo da mão direita, o aluno apresentou estabilização e consistência do arpejo, não apresentando tantos “paragens” no mecanismo quantas as verificadas na execução inicial. Para além disso foi também verificável um ligeiro incremento na velocidade de execução, podendo isto significar uma maior segurança de execução no mecanismo do arpejo

### Exercício de Improvisação nº 9



Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno I, do 5º grau, tendo por base a peça Valsa “Boston” de A. Rosenbaum, num arranjo para guitarra de I. Varfolomeev.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que o aluno apresentava uma execução pouco fluente e com alguns erros técnicos derivados da má colocação dos dedos da mão esquerda, demonstrando também alguma “dureza”, ou incapacidade de correta execução do *swing*, exigido nesta peça, pois a indicação de andamento desta peça é: *Moderato swing*.

Para a delimitação da improvisação foi sugerida a improvisação harmónica informal, a utilizando de acordes (da tonalidade da peça: Mi menor) que são já do conhecimento do aluno nomeadamente na 1ª

posição do braço da guitarra (ex: Mi menor; Dó; Sol). Tal como verificado no exercício anterior, pretende-se estabelecer uma conexão com a aprendizagem informal do aluno. (Gohn 2003) Outra estratégia sugerida é representada por uma improvisação melódica em movimentos transversais (na tonalidade da peça: mi menor), também ela executada na 1ª posição da escala da guitarra, alternado esta improvisação melódica com a improvisação do acompanhamento acima indicada. Tal como verificado em anteriores exercícios, pretende-se estabelecer uma ligação às fórmulas de execução de acordes na guitarra, idealizados por Meola e Aslanian (1985).

Uma outra estratégia sugerida é a improvisação rítmica da mão direita, utilizando as características presentes na peça, nomeadamente o padrão rítmico do primeiro compasso (polegar para as notas do baixo; acompanhamento executado com os dedos: médio-indicar-médio; melodia executada essencialmente com o dedo anelar), podendo ser executado com outros dedos no caso de ser mais do que uma nota. Desta forma, e como anteriormente referido, partindo de uma peça específica e tendo em conta a necessidade de reconhecimento dos seus elementos musicais, assim como a noção de uma construção lógica, pretende-se a criação de novos materiais musicais, utilizando a improvisação para o efeito. (Stefanuk 2011)

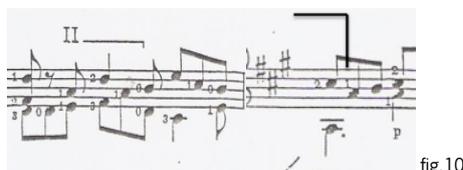
Por fim, a última estratégia sugerida, prende-se com a execução de todo o exercício (através da aplicação das estratégias anteriores) em ritmo de *swing*. Pretende-se, assim, proceder a uma extemporização, pois realizasse uma improvisação num estilo específico, tendo como base a composição musical existente. (Hargreaves, Miell e MacDonald 2012)

No decorrer da improvisação foi verificada a necessidade de pedir ao aluno para efetuar o exercício num andamento lento, de forma a facilitar a manutenção da pulsação, assim como a necessidade de simplificação melódica, pedindo ao aluno para tocar menos notas. Pretende-se assim, tal como anteriormente referido, proporcionar a progressão no grau de dificuldade, partindo do mais simples para o mais elaborado e servindo-se das características da peça como apoio e referencia. Assim, a complexidade da improvisação, estabelecida de uma forma progressiva, possibilita uma passagem evolutiva entre cada uma das etapas (de dificuldade crescente), permitindo a sensação de confiança de execução. (Aebersold 1992) Seguindo o mesmo princípio, verificou-se também a necessidade de facilitação da improvisação melódica, através da aproximação às características da peça, pedindo ao aluno para olhar para a partitura de forma a identificar algumas notas da melodia, utilizando-as na improvisação. Posteriormente foi pedido ao aluno para alargar as possibilidades melódicas para além da 1ª corda, usando também a 2ª e 3ª cordas.

Uma vez que o exercício se baseia na textura presente em quase toda a peça e não numa passagem específica, ambos os momentos de avaliação serão efetuados em simultâneo. O aluno

executará, portanto, a passagem, continuando para a passagem subsequente sem efetuar qualquer paragem. Assim sendo, no momento de avaliação verificou-se que o aluno demonstrou mais desenvoltura e facilidade técnica, a tocar a 1ª parte da peça, melhorando inclusive a sensação de *swing*, tendo também efetuado menos erros técnicos. No entanto a nível de distinção de vozes (melodia/harmonia) não são verificáveis quaisquer melhorias.

## Exercício de Improvisação nº 10



Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno B, do 4º grau, tendo por base a peça *Cantata nº 147* de J. S. Bach, num arranjo para guitarra de J. Azpiazu.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que o aluno demonstrava dificuldades em mecanizar ou mesmo decorar, os movimentos da mão esquerda.

Para este exercício, foi aplicada a estratégia de improvisação harmónica formal, através da execução das posições dos acordes presentes na peça, procedendo-se simultaneamente à técnica de compressão, anteriormente mencionada por Schoenberg (1967) na composição e por Crook (1991) na improvisação, tendo esta adaptação, como principal característica técnica, a execução vertical (em técnica de acorde da mão direita), dos acordes (de mão esquerda) presentes na passagem.

Outra estratégia sugerida baseia-se numa improvisação rítmica da mão direita (em técnicas de arpejos ou de acordes), mantendo na mão esquerda a posição de cada um dos acordes. Nesta improvisação rítmica poderão aplicar-se técnicas como a compressão, a extensão, a repetição, e a alteração das figuras rítmicas. (Schoenberg 1967, Crook 1991, Wigram 2004 e Dziuba 2003)

Processa-se assim, a uma improvisação rítmica da mão direita (em técnicas de arpejos ou de acordes), mantendo na mão esquerda a posição de cada um dos acordes, sendo que a posição de cada acorde deverá ser igual ou o mais aproximada possível à posição resultante da colocação dos dedos nas notas apresentadas na partitura).

Este último fator leva a uma última estratégia, a qual se prende com a improvisação melódica em movimentos transversais, adaptando os dedos da mão esquerda, de forma a articular a execução dos

acordes em simultâneo com a improvisação de melodias. Procede-se assim, à criação de um novo material musical (Stefanuk 2011), o qual requer uma adaptação a novas digitações, proporcionando assim uma dificuldade progressiva no exercício, pois tratando-se de um aluno com capacidades, este factor permite explorar possibilidades mais avançadas da improvisação. (Aebersold 1992)

No decorrer da improvisação foi necessário pedir ao aluno para que a improvisação rítmica (elaborações e variações da mão direita) fossem progressivamente mais elaboradas, numa tentativa de criação de diversidade

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, denotou-se uma execução clara e segura da passagem indicada.

No momento de avaliação da revisão da passagem inserida no seu contexto, verificou-se também que a passagem foi tocada de forma clara e segura dentro do contexto da frase onde se inseria.

A necessidade de adaptação dos dedos da mão esquerda, de forma a articular a execução dos acordes em simultâneo com a improvisação de melodia, demonstrou requerer uma adaptação mais profunda e complexa dos dedos da mão esquerda. O aluno não revelou de forma evidente essa capacidade de adaptação. Sendo assim, é possível que este fator não se tenha apresentado como indicado para este aluno, neste exercício.

## Exercício de Improvisação nº 11



fig.13

Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno H, do 5º grau e teve como base uma peça de P. Mauriat intitulada *Toccata*, a qual desenha uma melodia em mi menor, envolvida em escalas e arpejos que por vezes se fundem com a própria melodia. A peça desenvolve-se num andamento *moderato*, numa marcação de compasso de 4/4.

A passagem escolhida para a realização deste exercício de improvisação encontra-se no compasso nº 23, localizando-se no final da 2ª frase da 2ª parte da peça, imediatamente antes da anacruse que irá dar início à reexposição do tema principal, o qual se situa na 1ª parte da peça. Tendo este fator em conta e lembrando que a peça se encontra em mi menor, a passagem escolhida apresenta a harmonia do acorde de si de sétima da dominante, sendo portanto, o quinto grau (dominante) da escala, como é verificável na fig. 13

A nível técnico, as movimentações dos dedos da mão esquerda irão processar-se na primeira posição do braço da guitarra, sendo que esta mão executa uma colocação simultânea dos dedos 2 (no espaço nº 2) e 4 (no espaço nº 4), tendo portanto, entre si uma distância longitudinal de um espaço (o espaço nº 3). A distância das cordas a utilizar por estes dedos é também de salientar, pois o dedo 2 irá tocar na 5ª corda e o dedo 4 irá tocar na 2ª corda, sendo portanto, duas cordas relativamente distantes. As três últimas colcheias da passagem (ver fig. 13) correspondem a notas executadas com a 2ª corda solta e com os dedos 4 e 1 na 4ª corda, no entanto, estas não serão aqui tidas em conta para a análise, uma vez que (como será posteriormente descrito na avaliação diagnóstica) a dificuldade a trabalhar neste exercício de improvisação reside exclusivamente no primeiro tempo da passagem assinalada.

Apesar de, a nível composicional, esta passagem se tratar de um arpejo, em termos da análise do ponto de vista da técnica da mão direita, não adquire a normal abordagem de um arpejo, pois tratam-se de duas notas na 2ª corda, acrescidas de outras duas notas na 4ª corda, podendo adquirir desta forma, um perfil mais aproximado ao que normalmente se atribui a uma melodia. Uma observação pertinente efetuada sobre esta característica trata-se do facto de, por opções de digitação adaptada às características do aluno, são retiradas ambas as ligaduras presentes na passagem, procedendo assim a uma execução de todas as notas com a mão direita.

O dedo polegar executa apenas um baixo, que se localiza no primeiro tempo da passagem, em simultâneo com a primeira nota da melodia, a qual carece de informação escrita sobre escolha do dedo para a sua execução, sendo que, dadas as características da passagem, esta nota poderá ser efetuada com qualquer um dos dedos indicador, médio ou anelar.

Numa avaliação diagnóstica da passagem, através da sua execução por parte do aluno, foi possível verificar que existe uma dificuldade de execução da mão esquerda, no primeiro tempo da passagem, ou seja, na colocação dos dedos 2 e 4. Há assim uma incapacidade da correta colocação dos dedos, a qual provoca uma sonoridade pouco clara das notas pretendidas, sendo que para além desse fator, verifica-se um outro que diz respeito à incapacidade de manutenção da pulsação, na execução da passagem.

A principal motivo técnico da dificuldade desta passagem ocorre pela necessidade afastamento dos dedo 2 e 4, na primeira posição da guitarra: dedo 2 no 2º espaço e dedo 4 no 4º espaço. O facto de a passagem se dar na primeira posição do braço da guitarra, dificulta um pouco mais ainda a sua execução, uma vez que quanto mais baixa for a posição no braço da guitarra, maior é o espaçamento entre cada trasto (e vice-versa), logo, maior será também o afastamento dos dedos, necessário para uma boa execução técnica. Para além deste fator, esta passagem contém ainda a dificuldade acrescida da necessidade de manutenção do dedo 2 no baixo, enquanto se procede à execução do arpejo com os dedos 4 e 1.

Desta forma o exercício de improvisação terá quatro objetivos distintos. O primeiro objetivo será o da capacidade de improvisação da mão esquerda, utilizando como recurso base, a técnica que se encontra presente na passagem em causa, nomeadamente no primeiro tempo desta. O segundo objetivo prende-se com a capacidade de exploração de toda a extensão do braço da guitarra com a mão esquerda, durante a execução da improvisação. O terceiro objetivo deste exercício visa a capacidade de improvisação de algumas das técnicas possíveis de executar na mão direita. Finalmente o último objetivo deste exercício de improvisação está relacionado com a capacidade de execução técnica da passagem escolhida para a realização deste exercício.

De forma a conseguir alcançar os objetivos aqui expostos, serão adotadas duas estratégias fundamentais. A primeira estratégia diz respeito nomeadamente ao primeiro e segundo objetivos traçados para este exercício. Sendo assim, trata-se de uma improvisação por transposição linear em movimentos longitudinais, improvisação esta baseada na utilização contínua dos dedos 2 e 4, na 5ª e 2ª cordas, respetivamente. Estes dedos deverão explorar livremente várias posições do braço da guitarra (mantendo sempre as cordas a que cada dedo corresponde), podendo-o percorrer em toda a sua extensão. Esta técnica de improvisação será elaborada em quatro níveis de dificuldade diferentes, no que respeita à utilização dos dedos 2 e 4. Assim, num nível mais acessível ou “fácil”, os dedos 2 e 4 deverão executar a 5ª e 2ª cordas, respetivamente, no entanto ambos os dedos deverão estar no mesmo espaço da guitarra, por exemplo, se o dedo 4 estiver a executar a nota ré# (correspondendo esta nota ao 4º espaço da 2ª corda), o dedo 2 deverá tocar a nota dó # (correspondendo esta nota, também ao 4º espaço mas na 5ª corda).

Num nível com uma dificuldade “média” a execução do dedo 2 deverá por sua vez, ter a sua colocação no espaço imediatamente anterior àquele onde se encontra o dedo 4 (salvaguardando a permanência de ambos os dedos nas cordas predefinidas: 2ª e 5ª). A título exemplificativo, se o dedo 4 estiver colocado na nota ré# (correspondendo esta nota ao 3º espaço da 2ª corda) o dedo 2 deverá então posicionar-se na nota dó (correspondendo esta nota ao 2º espaço da 5ª corda), de forma a que ambos os

dedos possam posicionar-se em espaços contíguos, no braço da guitarra. A um nível de dificuldade de execução “difícil” deste exercício de improvisação, será executado o dedo 2 a um espaço de distância do dedo 4, equivalendo este grau de dificuldade à execução exigida na passagem original da peça. Sendo assim, o exemplo que se pode apresentar da execução deste grau de dificuldade encontra-se representado no primeiro tempo da fig.13.

Por fim, com um grau de dificuldade que se poderá considerar de “muito difícil”, poderemos ter o dedo 2 a dois espaços de distância do dedo 4. Assim sendo, se o dedo estiver posicionado na nota ré # (correspondendo esta nota ao 4º espaço da 2ª corda) o dedo 2 tentará tocar a nota si bemol (correspondendo esta nota ao 1º espaço da 5ª corda). Obviamente que este último grau de dificuldade não deverá ser verificado com frequência durante a improvisação, se sequer vier a ser executado. De qualquer forma, o interesse da introdução deste tipo de grau de dificuldade serve unicamente como caso exemplificativo de um fator com um grau de dificuldade maior ainda do que aquele que se encontra no material musical original. Desta forma pretende-se acrescentar um elemento de maior dificuldade, na expectativa de que quando se retornar ao material musical original, a sensação de dificuldade seja menor, precisamente pela execução (ou até apenas pela mera tentativa de execução) de algo ainda mais “difícil”, em comparação àquele ao qual agora se retorna. No entanto, não sendo de todo impossível de executar esta técnica, será de mais acessível execução quanto mais elevados forem os espaços no braço da guitarra onde se executam, ou seja, será mais acessível realizar esta técnica na 7ª ou 8ª posições, do que na 1ª ou 2ª posições. Como última observação a esta estratégia para improvisação da mão esquerda, estes níveis de dificuldade poderão ser efetuados da seguinte maneira: o dedo 4 fixa numa nota e o dedo 2 muda de nota consoante a dificuldade pretendida. Num segundo momento de execução do exercício, será o dedo 2 a fixar numa nota e o dedo 4 a mudar de nota consoante a dificuldade pretendida. A ordem de execução dos diferentes níveis é livre e improvisada. Procede-se assim, à transposição linear do motivo, a qual preserva os traços dos seus elementos componentes (Schoenberg 1967), verificando-se, no entanto, uma variação das relações intervalares, de forma a adaptar às necessidades do aluno e características da peça.

No que respeita à segunda estratégia a adotar, esta relaciona-se com o terceiro objetivo traçado para este exercício de improvisação. Assim sendo, trata-se da improvisação rítmica da mão direita, podendo esta utilizar livremente, tanto técnicas de arpejo, como de acordes. A decisão entre estas duas possibilidades para a mão direita surge de uma forma natural, pois é possível que a criação de uma melodia com acompanhamento (a título de exemplo), entre outras estratégias, não se adegue a esta situação específica, uma vez que na mão esquerda irá haver uma permanência de dedos nas cordas especificadas. Assim, é possível que a utilização técnica mais direta e eficaz da mão direita, para empregar com este tipo de colocação da mão esquerda, seja a técnica de arpejos, assim como de acordes, podendo (e aspirando

a) ambos serem utilizados de forma livre e improvisada. Assim sendo, procede-se, uma vez mais, a uma improvisação baseada em técnicas de arpejos ou de acordes, utilizados de forma livre técnicas como a compressão, a extensão, a repetição, e a alteração das figuras rítmicas. (Schoenberg 1967, Crook 1991, Wigram 2004 e Dziuba 2003)

Após a definição, explicação e demonstração das estratégias, deu-se início à fase de execução do exercício de improvisação, tendo o aluno sido capaz de aplicar as estratégias mencionadas.

No que respeita à necessidade da realização de adaptações ou correções durante a fase de execução da improvisação, foi verificada a necessidade de solicitação do aluno para que este fizesse uso da experimentação dos diferentes níveis de dificuldade propostos na definição das estratégias. Assim, foi sendo lembrado as possibilidades da alteração do dedo 2 aquando da manutenção do dedo 4 e vice-versa.

No que respeita à avaliação da fase de execução do exercício, são possíveis verificar a existência de pequenas dificuldades na manutenção da pulsação. Esta dificuldade é mais acentuada quando se dá uma deslocação simultânea de ambos os dedos (dedos 2 e 4). Quanto às facilidades de execução verificadas durante a exercício, é possível relatar a brevidade com que o aluno apreendeu e aplicou as características do exercício. Denotou-se também uma facilidade de execução no que respeita à aplicação das técnicas de improvisação da mão direita, aplicadas neste exercício. Para além disso, o aluno procedeu a uma exploração da extensão do braço da guitarra, de forma satisfatória.

A nível comportamental foi verificável uma concentração e empenhamento, por parte do aluno, ao longo de todo o exercício.

Na revisão da passagem denotaram-se melhorias de execução. A sua comprovação deriva de uma execução da passagem que apresenta uma correta manutenção da pulsação e uma clareza sonora, podendo ser este um resultado direto da capacidade de uma correta e atempada colocação dos dedos 2 e 4.

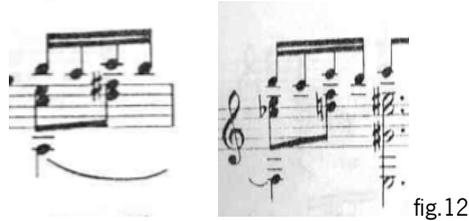
No que respeita à avaliação da passagem, enquadrada no seu contexto, sendo este contexto composto pela 2ª frase da 2ª parte da peça, foi também possível identificar uma clareza sonora na execução da passagem, sendo que, no entanto, se verificou também uma pequena “paragem” ou uma quebra na manutenção da pulsação, no momento de execução dos dedos 2 e 4.

No que respeita à viabilidade das estratégias utilizadas e analisando as verificações registadas nas revisões da passagem, é possível que as estratégias possam ter sido eficazes tendo em conta os objetivos traçados, uma vez que são verificáveis algumas melhorias na sua execução pós exercício de improvisação. Numa análise mais cuidada podemos verificar que, no que toca à revisão da passagem as melhorias foram notórias, tendo havido uma correta manutenção da pulsação e uma clareza sonora nas notas executadas, sendo possível que este facto se tenha verificado devido à focalização na técnica específica trabalhada no exercício de improvisação. Assim sendo, é possível que a focalização num aspeto técnico/musical específico, numa improvisação, permita o aperfeiçoamento de execução do mesmo. Andrews (2005) sugere precisamente uma prática instrumental baseada numa focalização individual em cada um dos elementos que compõem uma passagem a trabalhar, advertindo que qualquer elemento/dificuldade que não estiver a ser eficazmente resolvido, é porque contém em si mais do que apenas um elemento/dificuldade.

No que respeita à revisão da passagem dentro do seu contexto, identifica-se uma clareza sonora derivada da correta colocação dos dedos 2 e 4, verificando-se no entanto, uma quebra na manutenção da pulsação, aquando da execução dessa mesma técnica. Este fator poderá dever-se a uma possível necessidade de adaptação, no momento de retorno à passagem original, procedendo-se a um ajustamento da execução às características dos elementos que antecedem e que sucedem a técnica trabalhada no exercício de improvisação. De facto, Lhenmann, Sloboda e Woody (2007) indicam que é esta necessidade de adaptação física e mental, a qual deriva da prática instrumental, que permite a aquisição cumulativa de capacidades técnicas.

No que respeita à avaliação do aluno ao exercício de improvisação, este considerou que houve melhorias na execução técnica da passagem, tendo também considerado que o aspeto de maior dificuldade do exercício prendeu-se com a movimentação do dedo 4, mantendo fixo o dedo 2.

## Exercício de Improvisação nº 12



Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno F, do 5º grau, tendo por base a peça *Prelúdio nº 3* de H. Villa-Lobos.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que o aluno apresentava dificuldades ao nível da execução do *crescendo* assim como da clareza das notas da melodia.

Para a delineação da improvisação foi sugerida a improvisação por transposição linear em movimentos longitudinais, utilizando as técnicas características da passagem da peça: barras de 3 cordas; melodia na 1ª corda. Sugeriu-se também a improvisação melódica em movimentos longitudinais, ao longo da 1ª corda, utilizando as notas da escala de Lá menor natural, mantendo as barras com o dedo 1 e aplicando também os dedos 2, 3 e 4 para a execução melódica. Assim, estas duas estratégias pretendem aplicar as *escalas verticais* de Costello (2012), sendo que, aquando da utilização da barra de 3 cordas, esta poderá considerar-se como uma adaptação deste recurso, pois apenas cumpre as notas da escala na 1ª corda. Uma outra estratégia trata-se da utilização de *crescendo* nos movimentos ascendentes da barra (ao longo do braço da guitarra), assim como da utilização de *decrescendo* nos movimentos descendentes da barra. Esta estratégia tem em conta a possibilidade de elaboração de improvisações baseadas em variações de dinâmicas. (Collura 2008)

No decorrer da improvisação verificou-se a necessidade de relembrar o aluno da aplicação das dinâmicas (*crescendo* e *decrescendo*) na improvisação.

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, foram verificáveis algumas melhorias no que toca à clareza do som, excetuando no acorde final da passagem, o qual não foi contemplado neste exercício, por este apresentar especificidades diferenciadas dos acordes precedentes, nomeadamente a necessidade de utilização do dedo 3 na 5ª corda. Assim, a utilização deste dedo na 5ª corda iria modificar a estrutura utilizada no exercício de improvisação, estrutura essa baseada na

uniformidade verificada em todos os outros acordes da passagem. Houve também uma melhoria na capacidade da aplicação do *crescendo* ao longo da passagem.

No momento de avaliação da revisão da passagem inserida no seu contexto, o aluno foi capaz de tocar corretamente a passagem, enquadrada na peça, tendo obtido um som claro, enriquecido pela capacidade de execução das dinâmicas exigidas.

### Exercício de Improvisação n° 13



fig.13

Este exercício de improvisação foi realizado com a aluna C, do 4º grau, tendo por base a peça *Leccion n° 6 (Andantino)* de J. Sagreras.

Na avaliação diagnóstica foi verificado, na execução inicial da passagem, não há uma distinção clara entre as vozes, ou seja, não é delineada uma linha melódica, sendo que todas as notas são tocadas de igual forma.

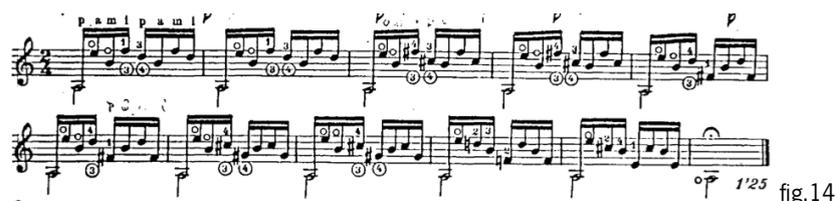
Para a delimitação de estratégias foi sugerida a distinção de vozes através da intensidade aplicada a cada uma. (melodia = *forte*; acompanhamento e baixo = *piano*), tendo também sido sugerida a aplicação de uma improvisação harmônica informal, com acordes (na 1ª posição) da tonalidade original, que são já do conhecimento da aluna (Mi menor; Dó Maior; Ré menor), aplicando o arpejo de mão direita presente na peça.

No decorrer da improvisação verificaram-se algumas adaptações. Tendo a aluna afirmado inicialmente que não se sentia capaz de executar o exercício, tendo-o adjetivado de "difícil", foi proposto uma permanência mais alargada de tempo em cada um dos acordes, de forma a facilitar a improvisação, tendo esta estratégia surtido efeito para a execução da improvisação. Houve também a necessidade de

lembrar a aluna da utilização das notas do baixo assim, como de relembrar a distinção de vozes baseada na dualidade *forte/piano*.

Uma vez que o exercício se baseia na textura presente em quase toda a peça e não numa passagem específica, ambos os momentos de avaliação serão efetuados em simultâneo. Assim, o aluno executará a passagem, continuando para a passagem subsequente sem efetuar qualquer paragem. Na avaliação da passagem verificou-se que a melhoria na distinção de vozes foi notória. No entanto esta decorreu num andamento mais lento do que na avaliação diagnóstica, podendo este facto derivar da influência do andamento relativamente lento que foi realizado na improvisação.

### Exercício de Improvisação nº 14



Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno H, do 5º grau, tendo por base a peça *Estudo VI* de L. Brouwer.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que o aluno apresenta dificuldades ao nível do controlo do mecanismo de arpejo da mão direita, presente no final da peça.

Para a delimitação das estratégias foi sugerida a execução do mecanismo de arpejo da mão direita em cordas soltas, procedendo-se a uma improvisação harmónica informal através da escolha livre de quaisquer acordes (na mão esquerda) que sejam do conhecimento e da preferência do aluno, estabelecendo, novamente, uma conexão com a aprendizagem informal (Gohn 2003). No que respeita à mão direita executará, de forma contínua, o mecanismo do arpejo presente na passagem da peça, pretendendo-se, com esse fator, a manutenção, na improvisação, do elemento mais importante da peça original (Schoenberg 1967), considerando-se a sua importância, pela pertinência pedagógica verificada na execução do aluno, tratando-se neste caso específico, da própria técnica de arpejo.

No decorrer da improvisação verificou-se a necessidade de pedir ao aluno (numa fase inicial do exercício) para que efetuasse o arpejo um pouco mais lento, de forma a ser capaz de efetuar a mudança de acordes sem alterar a pulsação. Houve também necessidade de pedir ao aluno para que tocasse mais *forte*, para melhor consolidação sonora da técnica do arpejo. Houve ainda necessidade de definir a corda na qual toca o dedo anelar (1ª corda), de forma a simplificar a execução do mecanismo do arpejo e de forma a fazer uma maior aproximação às características presentes na passagem da peça, assim como a necessidade de pedir ao aluno que mantivesse a execução de um acorde por mais tempo, de forma a haver uma maior habituação ao arpejo, dentro do âmbito de cada acorde, pretendendo também, servir como elemento facilitador do exercício.

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, verificou-se que, apesar da melhoria não ter sido muito acentuada, foi possível verificar que houve menos falhas técnicas e uma maior segurança na execução do mecanismo de arpejo da mão direita, em comparação com a execução inicial (pré-exercício).

No momento de avaliação da revisão da passagem inserida no seu contexto, verificou-se que no que respeita à conexão entre a passagem escolhida na peça e a passagem precedente a esta, denota-se uma melhoria, podendo esta derivar de uma maior segurança de execução do arpejo trabalhado no exercício.

No que toca à utilização dos acordes do conhecimento do aluno para elaborar a improvisação, foi verificável que, nas posições de acordes que o aluno tinha mais facilidade e que conhecia melhor (ex: Dó Maior e Lá menor), a manutenção da pulsação e do mecanismo de arpejo eram fluentes e seguras. Por outro lado quando se tratava de posições de acordes que o aluno tinha mais dificuldade (ex: Fá Maior), foram perceptíveis pequenas imperfeições na manutenção da pulsação. Assim, para a execução fluente de um exercício de improvisação, é possível que, não só haja necessidade da presença de elementos que sejam, de alguma forma, já do conhecimento prévio do aluno, mas também que estes apresentem maior conforto, pois estes elementos poderão ser o elo de ligação para a introdução e facilitação dos outros elementos a trabalhar no exercício (os elementos que apresentam maior dificuldade aos alunos).

## Exercício de Improvisação nº 15



fig.15

Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno F, do 5º grau, tendo por base a peça *El Testament D'Amelia* de M. Llobet.

Na avaliação diagnóstica foi verificado que o aluno apresentava dificuldades ao nível da execução dos harmónicos artificiais, demonstrando algumas dificuldades técnicas e por vezes um som pouco claro.

Para a delineação da improvisação foi sugerida a estratégia de improvisação melódica em movimentos transversais, aplicando harmónicos artificiais e utilizando para o efeito as notas da escala de Ré menor da 2ª e 1ª cordas, até à nota Si bemol da 1ª corda. Esta estratégia tem em consideração a diversidade de fórmulas de execução de acordes na guitarra, tal como idealizado por Meola e Aslanian (1985), adaptando, no entanto, a colocação da mão direita para a execução dos harmónicos. Outra estratégia prende-se com a improvisação de nota pedal, executando os baixos com o dedo polegar e utilizando as 4ª, 5ª e 6ª cordas soltas para o efeito, sendo que estas notas podem ser efetuadas livremente, em simultâneo com a melodia ou de forma alternada a esta. Esta improvisação do baixo é também uma adaptação da utilização de *ostinatos*, tendo em vista a criação de um acompanhamento, elaborando-se simultaneamente uma melodia improvisada. (Fisher 2010).

No decorrer da improvisação verificou-se a necessidade de pedir ao aluno para efetuar uma melhor articulação do dedo anelar, de forma a obter uma maior clareza sonora dos harmónicos, assim como a necessidade de correção técnica do dedo indicador, para maior precisão da execução do harmónico.

Verificou-se também a necessidade de simplificação melódica, de forma a diminuir a quantidade de movimentos de ambas as mãos, facilitando assim a execução técnica. Esta simplificação tem também em consideração a progressão de graus de dificuldade na improvisação, prevendo uma simplificação inicial (Aebersold 1992), progredindo para outros graus de dificuldade, como verificável noutra adaptação, tendo sido lembrada a possibilidade da utilização da 2ª corda para a execução das notas da melodia, assim como de alargamento da extensão da escala para as notas mais agudas da 1ª corda (Lá e Si bemol). Uma

outra necessidade verificada durante a execução da improvisação, prendeu-se com o facto de relembrar o uso dos baixos na improvisação.

Uma vez que o aluno apresentou algumas dúvidas nas notas iniciais da passagem, foi necessário pedir que este começasse a tocar um pouco antes da passagem, de forma a que melhor relembrasse as notas da mesma.

O momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, não foi verificável, uma vez que o aluno apresentou algumas dúvidas nas notas iniciais da passagem, pelo que, foi necessário pedir que este começasse a tocar, um pouco antes da passagem, de forma a que melhor relembrasse as notas da mesma. Mais uma vez será pertinente relembrar que, no que toca à revisão da passagem dentro do seu contexto, é possível que haja uma necessidade de adaptação, no momento de retorno à passagem original, pela necessidade de adaptação física e mental, a qual deriva da prática instrumental e que permite a aquisição cumulativa de capacidades técnicas (Lhenmann, Sloboda e Woody 2007). Assim, a avaliação ambos os momentos de avaliação serão efetuados em simultâneo.

Verificou-se que houve uma maior articulação do dedo anelar na execução dos harmónicos, o qual resultou numa melhor sonoridade dos mesmos. No que respeita ao nível técnico, na mão esquerda, notaram-se ainda algumas imperfeições, sendo possível verificar que houve uma maior consolidação da mão direita, em relação à esquerda. Um outro item relevante, trata-se do facto da revisão da passagem dentro do seu contexto, ter-se dado numa pulsação inferior à registada na sua execução inicial. Este facto deveu-se à habituação da pulsação efetuada durante a improvisação, a qual foi igualmente um pouco mais lenta, de forma a adaptar às necessidades do aluno.

## Exercício de Improvisação nº 16



fig.16

Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno B, do 4º grau, tendo por base a peça *Sonatina Op. 71 (Maestoso)* de M. Giuliani.

Na avaliação diagnóstica da passagem indicada, o aluno apresentou dificuldades de execução na mão esquerda.

Uma das estratégias aplicadas, prendeu-se com a improvisação harmónica formal, mantendo na mão esquerda a posição de cada um dos acordes. A posição de cada acorde deverá ser igual ou o mais aproximada possível à posição resultante da colocação dos dedos nas notas apresentadas na partitura, através da compressão das notas, adaptando a possibilidade anteriormente verificada em Schoenberg (1967) e em (Crook) 1991.

Uma outra estratégias prendeu-se com a improvisação rítmica da mão direita (em técnicas de arpejos ou de acordes). Este tipo de recurso da mão direita, foi já referenciado noutros exercícios, com autores como Schoenberg (1967), Crook (1991), Wigram (2004) e Dziuba (2003). Ainda outra estratégia prende-se com a improvisação melódica em movimentos transversais, aplicada na 1ª posição (nomeadamente nas 1ª, 2ª e 3ª cordas) mantendo o dedo 3 na nota do baixo (Dó na 5ª corda) e tendo em atenção (na melodia) a fórmula técnica da escala. (Meola e Aslanian 1985) Esta estratégia é também utilizada no outro acorde da passagem, no qual se fará uma improvisação melódica (nomeadamente nas 1ª, 2ª e 3ª cordas) mantendo, desta feita, o dedo 1 na nota do baixo (Fá na 6ª corda). Por fim, a última estratégia prevê a interdisciplinaridade entre as estratégias anteriores (Schoenberg 1967).

No decorrer da improvisação verificou-se a necessidade de focalização do aluno nas suas próprias mãos, uma vez que o aluno iniciou o exercício de improvisação, mantendo o seu olhar fixo na partitura, tentando-se assim, deslocar a atenção ocular do aluno para a guitarra, nomeadamente para os dedos da mão esquerda, tentando desta forma, manter o aluno focado no exercício de improvisação e não na partitura.

Houve também necessidade de relembrar a utilização da estratégia de improvisação gradual, já anteriormente referida; de relembrar a possibilidade de utilização da estratégia de improvisação melódica, mantendo os baixos dos acordes; assim como de marcação da pulsação, para manutenção da mesma durante a improvisação.

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, verificou-se uma melhoria clara na execução da passagem assinalada, embora esta tenha sido executada num andamento mais lento do que aquele que foi registado na mesma passagem, antes do exercício de improvisação. Este facto pode-

se dever à habituação do aluno ao andamento aplicado no exercício de improvisação (tendo sido mais lento). Assim o aluno poderá ter sido influenciado pela marcação de um andamento mais lento, registado no exercício de improvisação. Este aspeto foi corrigido na avaliação da passagem no seu contexto

No momento de avaliação da revisão da passagem inserida no seu contexto, verificou-se que, tendo sido marcada uma pulsação mais aproximada àquela que foi registada na avaliação diagnóstica, o aluno demonstrou uma maior clareza nas notas da melodia, não tendo demonstrado quaisquer dificuldades técnicas para a correta execução da passagem.

### Exercício de Improvisação nº 17



Este exercício de improvisação foi realizado com o aluno E, do 4º grau, tendo por base a peça *Estudo VI* de L. Brouwer.

Na avaliação diagnóstica da execução inicial, foi verificado que o aluno não era capaz de executar correta e fluentemente (a tempo) os acordes, apresentando algumas dúvidas nas notas a executar.

Para a delineação das estratégias aplicou-se a improvisação harmónica formal, através da execução das posições (mão esquerda) dos acordes da 1ª frase da peça, em simultâneo com uma improvisação rítmica da mão direita, utilizando livremente técnicas de arpejo e de acordes.

No decorrer da improvisação foi verificado que perante a dificuldade na execução dos acordes, observada no aluno na fase de preparação do exercício, optou-se pela limitação da improvisação aos 3 primeiros acordes da frase, de forma a estabelecer uma simplificação inicial mais dilatada, tendo em consideração as características apresentadas pelo aluno, pretendendo , com isso a possibilidade de progredir para outros graus de dificuldade, tal como mencionado por Aebersold (1992).

Houve também a necessidade de rever a articulação entre os diferentes acordes, facto que, poderá direcionou a focalização na articulação entre os acordes (passagens entre cada acorde), havendo, portanto uma reformação do elemento mais importante, de cada acorde, para a passagem entre cada um dos acordes.

Por fim, houve necessidade de pedir ao aluno para diversificar ritmicamente a mão direita, tentando não se prender, assim, a nenhum ritmo repetitivo. Como estratégia auxiliar foi pedido ao aluno que mantivesse um mesmo acorde durante mais tempo, havendo, neste aspeto um reforço da extensão de notas, assim como da repetição de notas, tal como mencionado por Schoenberg (1967) e Dziuba (2003).

No momento de avaliação da revisão da passagem de forma isolada, verificou-se que apesar de se identificar uma pequena hesitação na execução do 3º acorde, o aluno apresentou melhorias significativas no que respeita ao conhecimento da colocação dos dedos da mão esquerda na 1ª frase, tendo inclusive decorado as suas posições. Para além disso, apesar de também ser verificável alguma dificuldade na execução da mão direita, este exercício não endereçou os seus objetivo para a correta execução do arpejo identificado na partitura. Uma vez que se trata do conhecimento de uma sequencia de acordes definida, não se aplica, neste caso, a avaliação em contexto.

# Avaliação da Intervenção

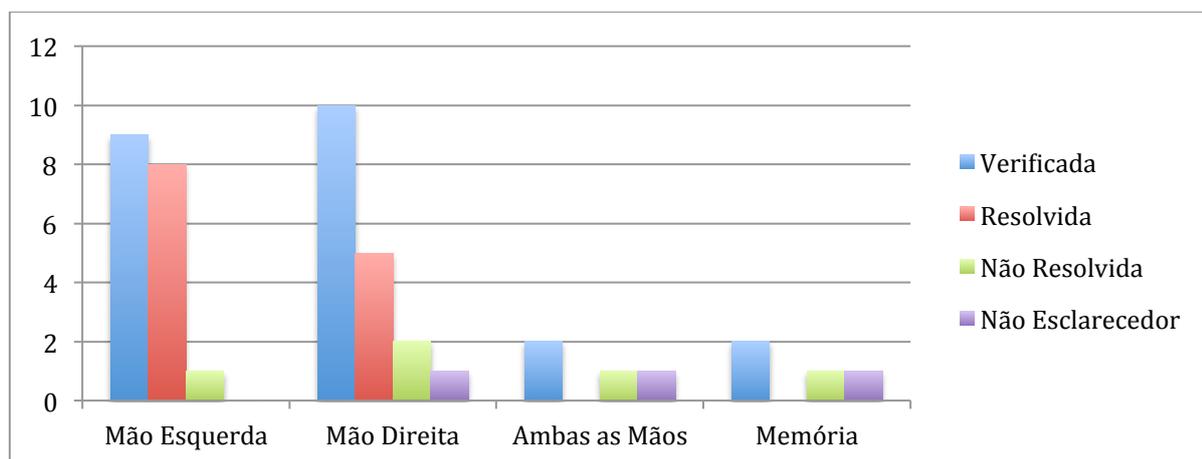
## Verificação de resultados

Tendo em conta os dados apresentados na explanação dos exercícios de improvisação, segue-se uma tabela sumativa de todas as dificuldades apresentadas pelos alunos, assim como o número do exercício no qual foram verificadas. Do lado direito da tabela será apresentando a origem genérica da dificuldade, sendo que, a mesma poderá ser oriunda da mão esquerda, da mão direita, de ambas as mãos em simultâneo, ou de uma memorização ainda pouco consistente (a qual pode originar dúvidas nas notas a executar). Esta tabela de generalização, funcionará como uma simplificação, para uma posterior análise de verificação de cada estratégia de improvisação.

| Nº do Exercício:    | Dificuldade Verificada:              | Origem Genérica da Dificuldade: |
|---------------------|--------------------------------------|---------------------------------|
| 1; 5; 9; 10; 11; 16 | Erros técnicos de colocação de dedos | Mão esquerda                    |
| 2                   | Técnica de ligado (ascendente)       | Mão esquerda                    |
| 6                   | Apogiatura                           | Mão esquerda                    |
| 3; 5; 9; 13         | Distinção de vozes                   | Mão direita                     |
| 4; 12               | Dinâmica                             | Mão direita                     |
| 8; 14               | Técnica de arpejo                    | Mão direita                     |
| 9                   | Ritmo de <i>swing</i>                | Mão direita                     |
| 5                   | <i>Legato</i>                        | Ambas as mãos                   |
| 15                  | Harmónicos artificiais               | Ambas as mãos                   |
| 7; 17               | Dúvidas de notas                     | Memória                         |

Expostas as a origens genéricas de cada dificuldade, apresenta-se de seguida a verificação numérica das dificuldades nos exercícios de improvisação, assim como a verificação da resolução ou não resolução da dificuldade, podendo algumas delas apresentarem-se como: não esclarecedoras.

### Verificação de dificuldades

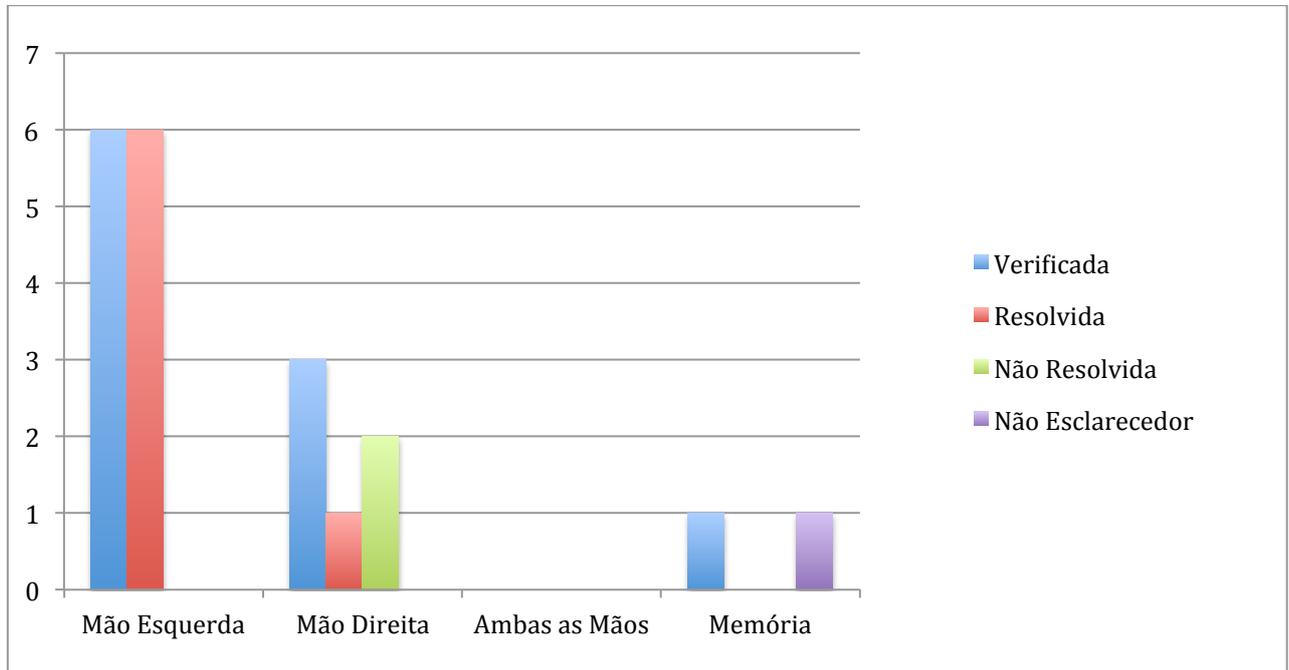


Através da análise dos dados apresentados, podemos verificar que no que respeita à origem genérica das dificuldades apresentadas pelos alunos, estas encontram-se maioritariamente entre as dificuldades da mão esquerda e as dificuldades da mão direita. No entanto, apesar da mão esquerda apresentar uma (ligeira) menor incidência na verificação de dificuldades (em relação à mão direita), esta expõe um índice comparativo bastante mais acentuado no que respeita à resolução das dificuldades, apresentado, portanto, um grau muito pequeno de não resolução. Em suma, as dificuldades da mão direita, apesar de serem em maior número, apresentam uma resolução (através das estratégias aplicadas), muito menor, sendo quase metade, em relação ao valor da sua verificação. A outra metade dessa mesma verificação, divide-se aproximadamente entre as dificuldades não resolvidas e as que não apresentam um resultado esclarecedor. As dificuldades relativas à memória ou de ambas as mãos, apresentam resultados idênticos entre si, não demonstrando qualquer resolução de dificuldade.

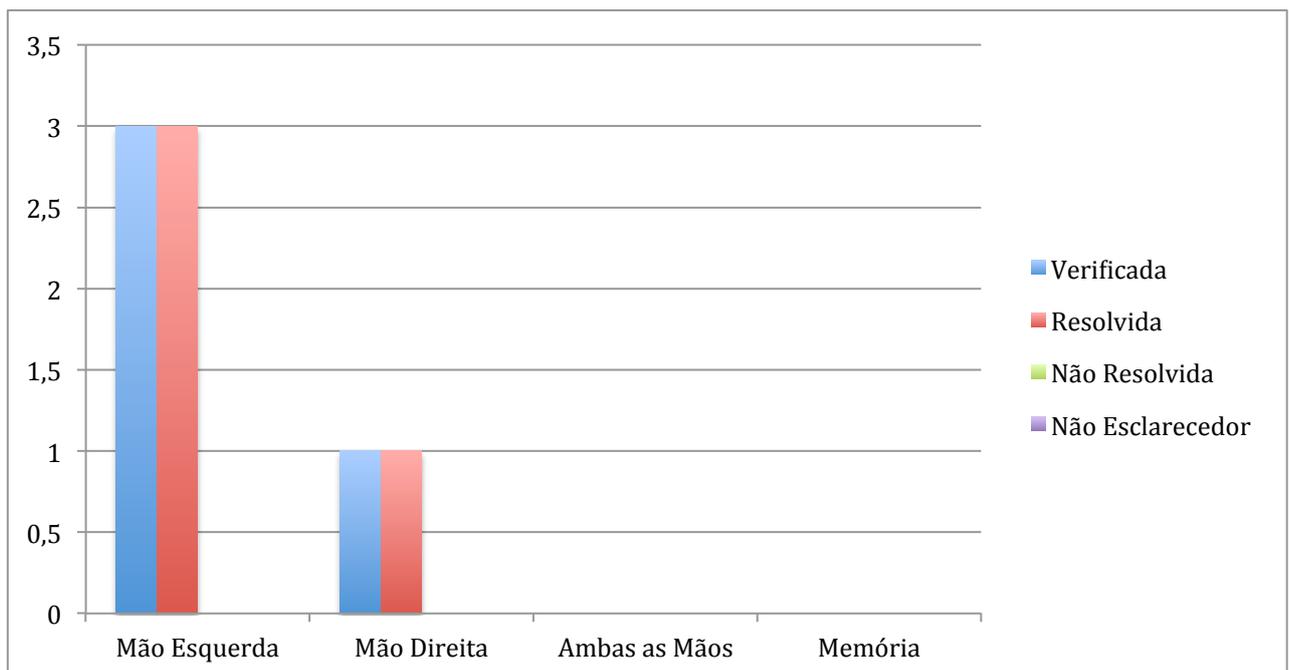
Como forma analítica dos dados aqui apresentados, seguem-se alguns gráficos ilustrativos do nível de utilização e da efetiva aplicabilidade das estratégias de improvisação, tanto a nível quantitativo (quantidade de vezes que foi aplicada em exercícios) como qualitativo (se se obteve resultados, através da verificação de melhorias).

## Registos das estratégias de improvisação

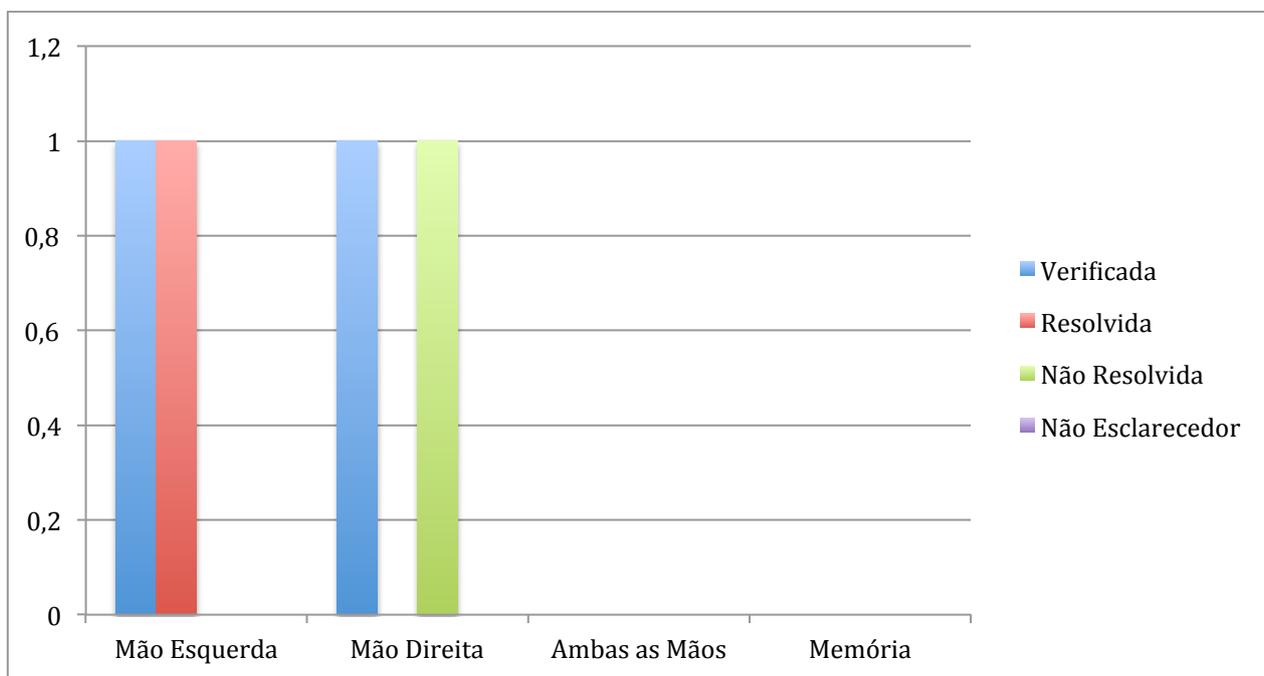
### Registo da estratégia de improvisação rítmica



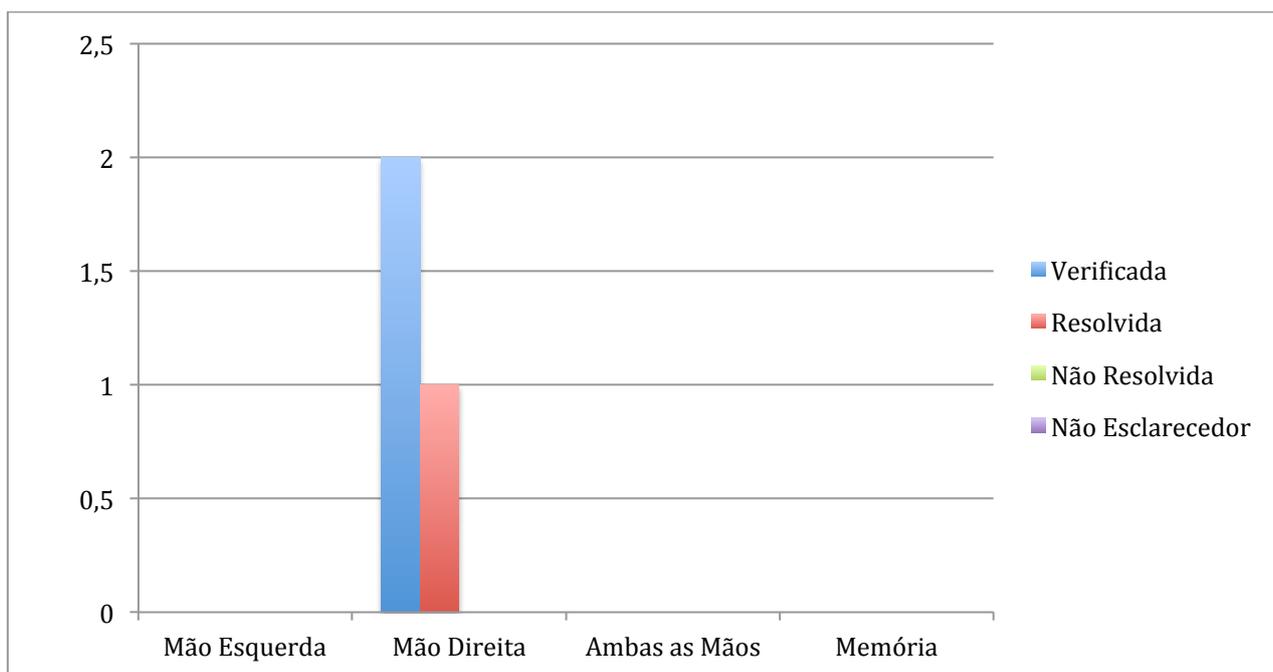
### Registo da estratégia de transposição linear em movimentos longitudinais



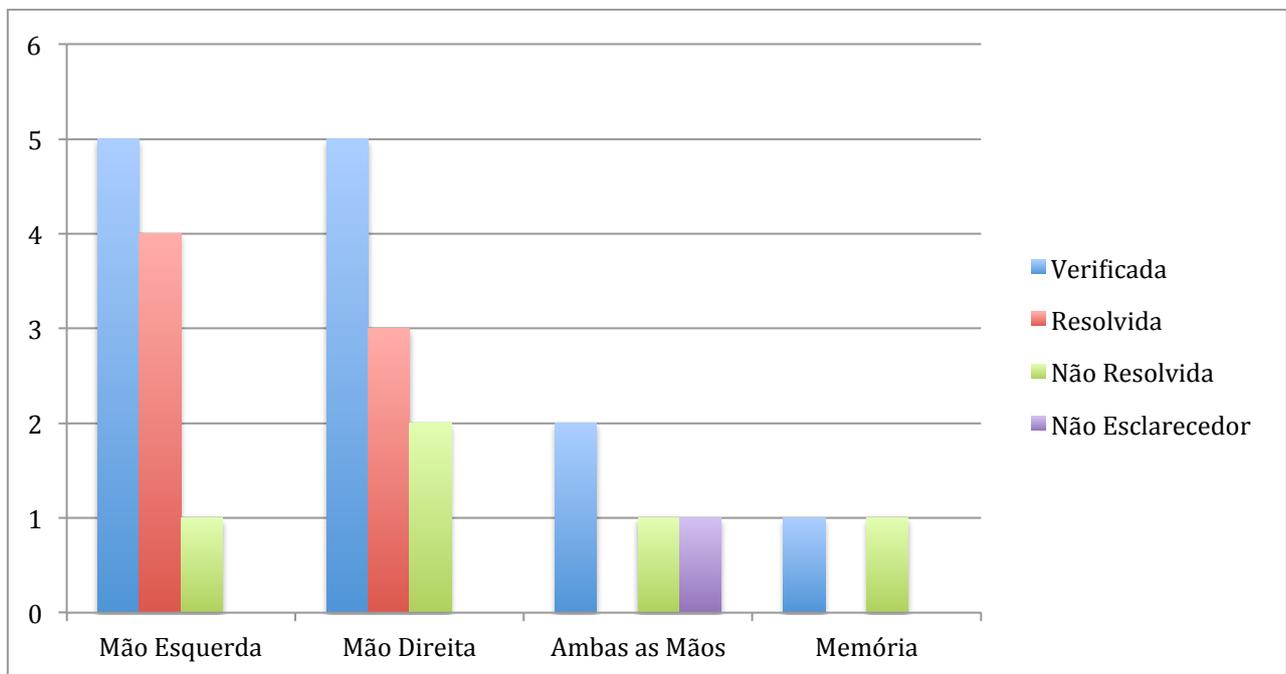
Registo da estratégia de transposição linear em movimentos transversais



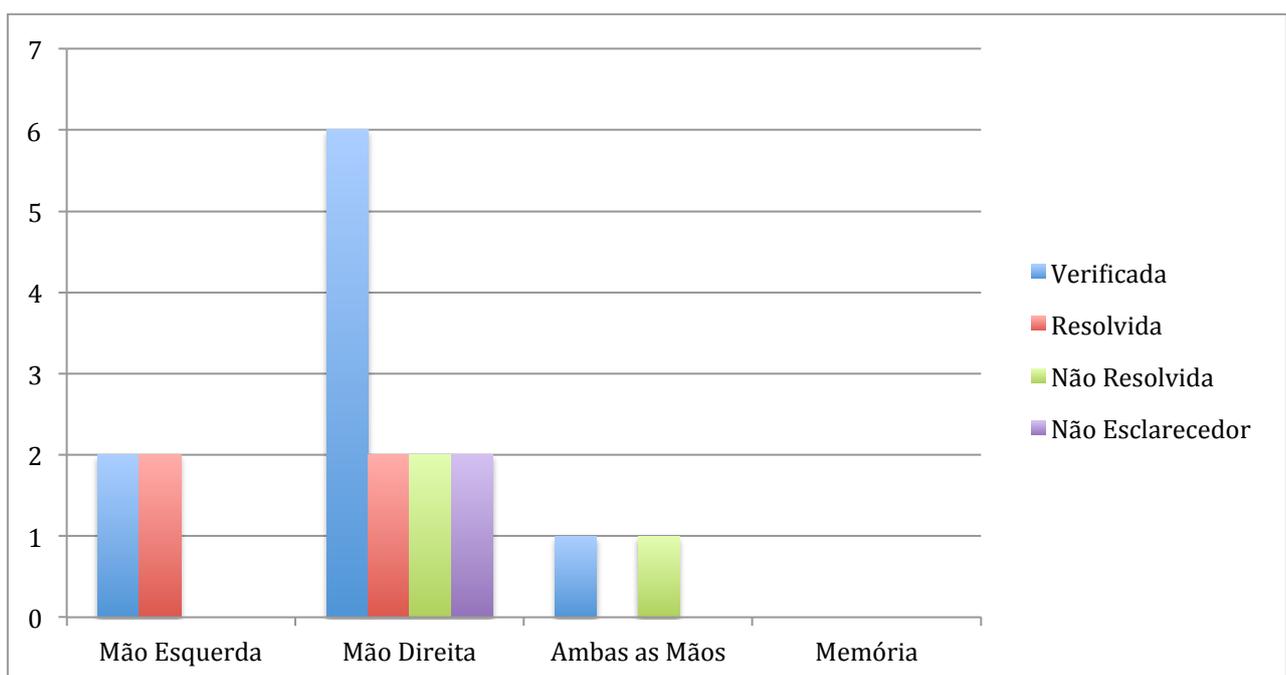
Registo da estratégia de improvisação melódica em movimentos longitudinais



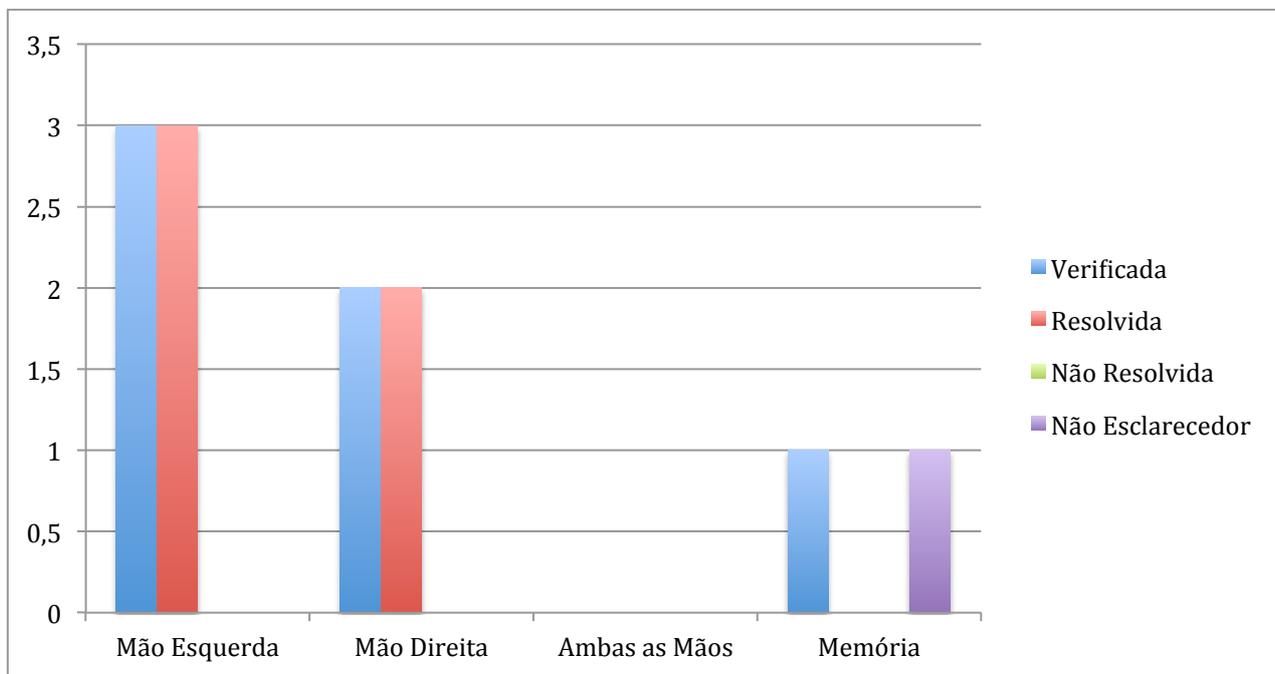
Registo da estratégia de improvisação melódica em movimentos transversais



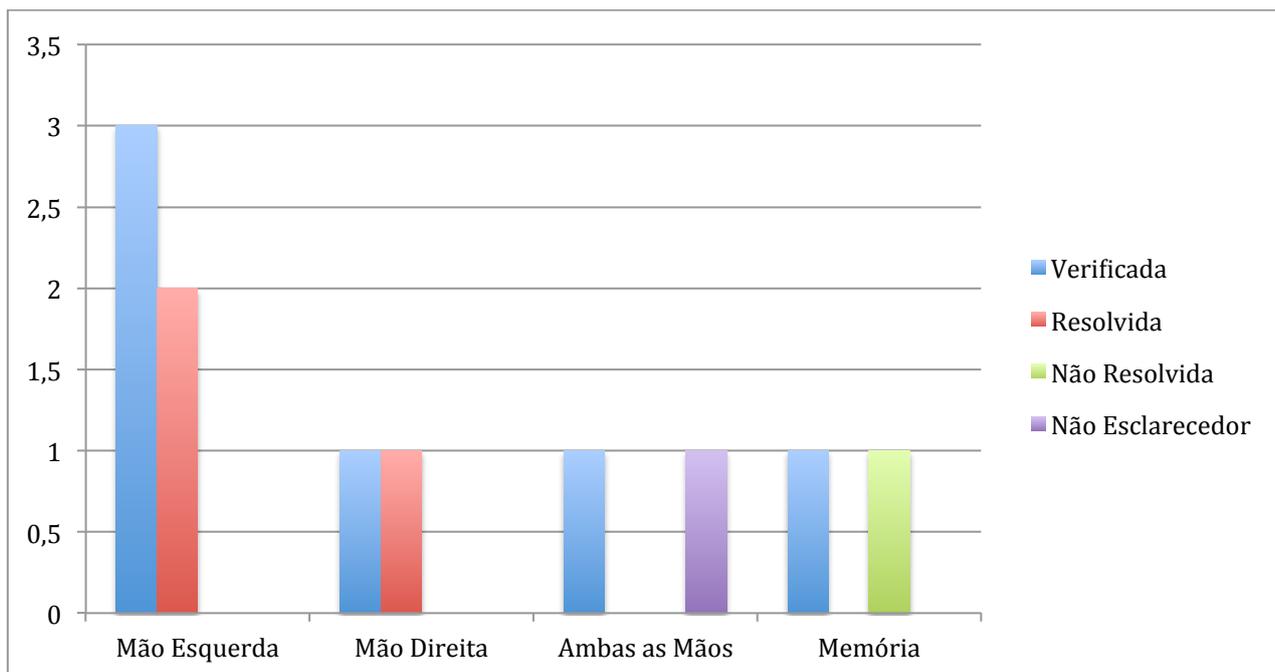
Registo da estratégia de improvisação harmónica informal



Registo da estratégia de improvisação harmónica formal



Registo da estratégia de improvisação de nota pedal / baixo



## **Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades**

### **Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica da mão esquerda**

No que respeita à aplicação das estratégias de improvisação é possível verificar que a que teve mais aplicabilidade e resolução no que respeita a dificuldades da mão esquerda foi a técnica de improvisação rítmica. No entanto, também as estratégias de improvisação melódica em movimentos transversais e de improvisação sobre nota pedal/baixo, apresentam números interessantes de aplicabilidade, sem no entanto, apresentarem um grau consistente de possibilidades de resolução. Por outro lado, as estratégias de improvisação por transposições lineares em movimentos longitudinais e transversais, assim como pela improvisação harmónica formal, demonstram um bom índice de resolução de dificuldades, apesar de apresentarem um grau menor de aplicabilidade.

### **Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica da mão direita**

No que respeita à resolução de dificuldades genéricas da mão direita é possível observar três estratégias consistentes na verificação de resultados, apesar do baixo índice de aplicabilidade: a improvisação pela transposição linear em movimentos longitudinais, a improvisação harmónica formal e a improvisação pela nota pedal/baixo. Já a estratégia de improvisação harmónica informal, apresenta um bom índice de aplicabilidade sem, no entanto, demonstrar um grau consistente de resolução de dificuldades, ao passo que, a estratégia de transposição linear em movimentos transversais apresenta um baixo índice de aplicabilidade e um nível nulo de resolução. No que respeita a ambas as estratégias de improvisação melódica (em movimentos longitudinais e transversais) apresentam um nível interessante aplicabilidade, aliado a uma relativa resolução de dificuldades da mão direita. Finalmente, a estratégia de improvisação rítmica apresenta dados que indicam uma maior incidência na incapacidade de resolução de dificuldades no que concerne à mão direita.

### **Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica de ambas as mãos**

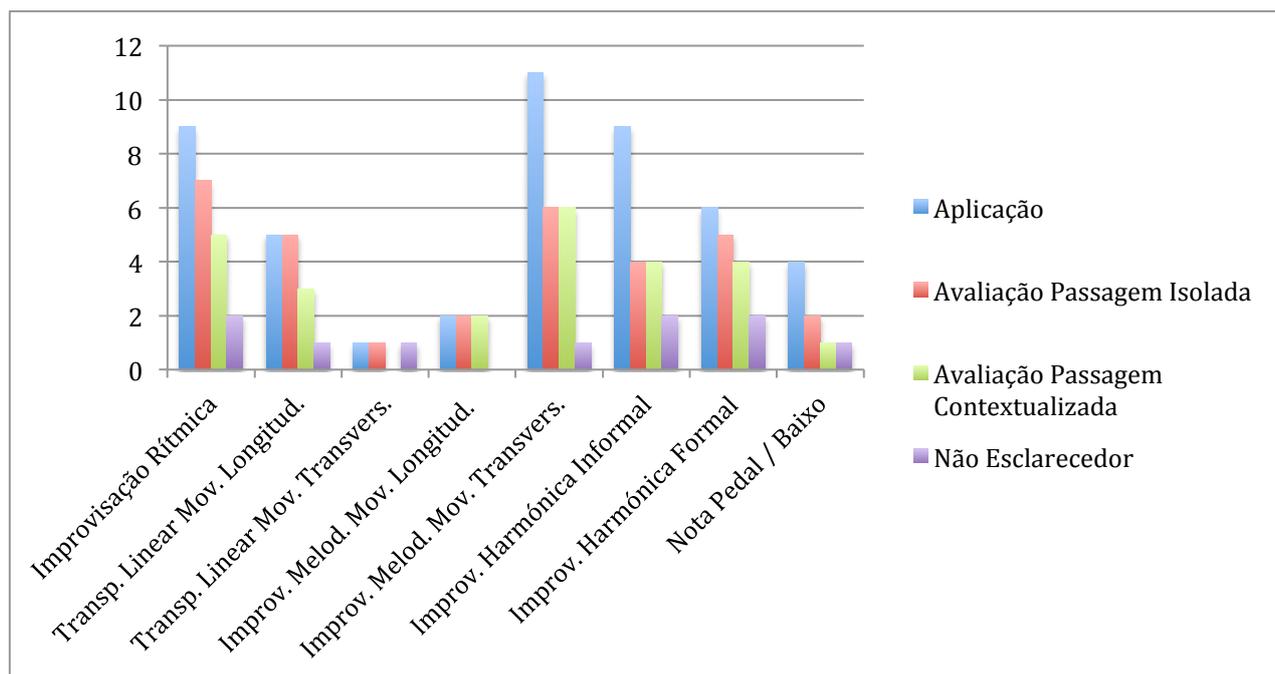
No que respeita à resolução de dificuldades que se prendem com as técnicas guitarrísticas resultantes da execução de ambas as mãos, verifica-se que as estratégias aplicadas, para além terem um baixo índice de aplicabilidade, obtiveram um grau nulo de resolução. Desta forma, no que respeita às estratégias de improvisação harmónica formal, de improvisação rítmica, improvisação melódica em movimentos longitudinais e de transposição linear em movimentos transversais assim como longitudinais, não se verificou qualquer possibilidade de aplicação. A possibilidade de aplicação verificou-se nas estratégias de improvisação melódica em movimentos transversais, na improvisação harmónica informal e na improvisação pela nota pedal/baixo, no entanto nenhuma destas estratégias apresentou resultados ao nível da resolução de dificuldades desta origem.

### **Análise das estratégias de improvisação para a resolução de dificuldades de origem genérica de memória**

Por fim, no que respeita às dificuldades de memorização, são observáveis dados semelhantes à anterior dificuldade. Assim, as estratégias de improvisação harmónica informal, de improvisação melódica em movimentos longitudinais e de transposição linear em movimentos longitudinais bem como transversais, não apresentaram qualquer possibilidade de aplicação neste tipo de dificuldades. Por outro lado, as estratégias de improvisação pela utilização de nota pedal/baixo e de improvisação melódica e rítmica, apresentaram um baixo índice de aplicabilidade, sendo que a improvisação harmónica formal indicou uma aplicabilidade um pouco superior, sem, no entanto, haver registos de capacidade de resolução de dificuldades em quaisquer uma das estratégias.

Por fim, serão analisados os dados relativos à aplicabilidade de cada estratégia, tendo em conta a quantidade de vezes que foram aplicadas, na totalidade dos exercícios (estando aqui representadas todas as dificuldades verificadas em todos os exercícios, havendo exercícios onde se verificam mais de uma dificuldade). Paralelamente apresentam-se os dados relativos à eficácia de cada estratégia, tendo em conta cada um dos momentos de avaliação.

## Aplicabilidade e avaliação geral das estratégias



Sob um ponto de vista geral, englobando todo o tipo de dificuldades técnicas e musicais, as estratégias que apresentam uma maior aplicabilidade, revelaram-se ser as da improvisação melódica em movimentos transversais e da improvisação harmónica informal, apresentando ambas, no entanto, um índice avaliativo de cerca de metade do seu valor aplicativo. Também na improvisação rítmica, se denota bom índice de aplicabilidade, apresentando um nível avaliativo mais consistente, nomeadamente na passagem de forma isolada (sendo mesmo o nível mais elevado de avaliação, de entre todas as estratégias de improvisação utilizadas). As estratégias de improvisação harmónica formal, de nota pedal/baixo e de transposição linear em movimentos longitudinais, apresentam um índice médio de aplicabilidade, sendo que, esta última apresenta uma eficácia muito significativa na avaliação da passagem de forma isolada. A estratégia de improvisação melódica em movimentos longitudinais, apesar do nível baixo de aplicabilidade, apresenta uma equiparação entre este e o nível eficácia na avaliação. Por último, a estratégia de transposição linear em movimentos transversais apresenta o grau de aplicabilidade mais baixo, demonstrando, no entanto, um perfeito grau de eficácia apenas na avaliação da passagem de forma isolada.

Quanto aos dados relativos aos alunos, é possível verificar (por meio das grelhas de observação e das entrevistas), que na sua generalidade consideraram como estimulante as estratégias de improvisação que realizaram, verificando também resultados positivos nas avaliações da passagem, apesar de, no entanto, alguns terem afirmado sentir um pouco de dificuldade na sua execução. Apesar deste último aspeto, no que respeita ao nível motivacional, é possível verificar um bom nível de interesse pela estratégia,

assim como na melhoria de motivação pelo estudo do instrumento, havendo, no entanto alguma incerteza quanto à capacidade de autonomia na aplicação da improvisação no estudo pessoal.

Apesar de considerarem, de forma unânime, a importância que a capacidade de saber improvisar tem num músico, verifica-se que ao nível social, grande parte dos alunos não se sentem à vontade em efetuá-lo. Alguns alunos relataram que se sentiam mais confiantes para o fazerem, depois da prática dos exercícios, tendo outros alunos, indicado que sentiam que precisavam de praticar mais, outros ainda, advertiram que sentiam vergonha para o fazer. Por outro lado, a sensação de se “divertirem” enquanto praticam o seu instrumento e o seu estudo instrumental é também um fator relatado por alguns alunos. No que respeita à comparação entre a estratégia de improvisação e a estratégia de repetição (tendo sido a repetição, a estratégia mais verificada de entre as indicadas pelos alunos), verificou-se na sua generalidade que, apesar de a improvisação se apresentar como mais estimulante, a sua execução requeria uma maior quantidade de tempo. Por outro lado, na repetição (também de uma forma genérica), indicaram obter resultados de uma forma mais rápida. Esta última estratégia foi considerada como “menos interessante”, pela necessidade de se fazer repetidamente a mesma coisa (subentende-se: a mesma passagem musical).

# Conclusão

Através de uma pesquisa de diferentes recursos musicais e instrumentais, este estudo dispôs-se a apresentar diferentes possibilidades de delimitação de estratégias de improvisação. Estas destinaram-se à resolução de dificuldades técnicas e musicais, tendo sido enquadradas no âmbito do ensino vocacional da guitarra. Verificaram-se, de uma forma geral, resultados positivos e encorajadores, em relação à viabilidade dessas mesmas estratégias, tendo-se demonstrado como adaptáveis às capacidades e características do aluno e do material musical. Apresentaram-se, no entanto, alguns pontos interessantes, tanto ao nível da aplicação prática dos exercícios, bem como numa perspetiva global da sua implementação, os quais poderão servir, futuramente, como referência, numa perspetiva de continuidade profissional criativa e investigativa na minha prática.

Ao nível prático da aplicação dos exercícios, pude constatar que a marcação prévia e manutenção de uma pulsação lenta ao longo do exercício, poderá ser um elemento facilitador, evitando paragens na execução e sensação de dificuldade, sendo que, se verifica também, a necessidade de restabelecer a pulsação da passagem original, aquando da sua avaliação, evitando que esta seja efetuada num andamento inferior ao necessário. É também possível que, a focalização numa técnica específica, durante uma improvisação, crie uma necessidade de readaptação, no momento de retorno à passagem original, como já anteriormente verificado, pela necessidade de adaptação física e mental, derivada da prática instrumental, a qual permite a aquisição cumulativa de capacidades técnicas. (Lhenmann, Sloboda e Woody (2007)

Um outro elemento, prende-se com a estratégia da improvisação harmónica informal, onde se verifica a necessidade sugestão de elementos (acordes) que apresentem um maior “conforto” técnico para o aluno, pois estes serão o elo de ligação para a introdução e facilitação dos outros elementos a trabalhar no exercício, tendo também um papel importante na correta manutenção da pulsação.

Pude verificar também que, a introdução gradual das diferentes estratégias (quando possível) durante a improvisação, poderá ser um fator facilitador da sua execução. Por outro lado, a adoção de uma sequência gradual, dentro de um mesmo exercício de improvisação, aparentou proporcionar uma maior facilidade na sua execução. Sendo possível que, numa visão mais alargada, um maior tempo de adaptação ou uma maior continuidade neste tipo de exercícios, melhore a execução e assim, a própria autoconfiança e autonomia na improvisação por parte do aluno. O encorajamento pessoal, no momento da realização da improvisação, para que o aluno possa sentir que é capaz de a executar, poderá ter importância, tendo em conta as características específicas do aluno.

No que respeita a uma perspetiva mais global da implementação dos exercícios, pude constatar que

a aplicação de um a dois exercícios de improvisação (por aluno), é possível não ser, em todo o caso, suficiente para que se verifiquem mudanças significativas ao nível da autonomia, tendo em vista a sua aplicação no estudo individual. No entanto, poderá despertar o aluno para novas ferramentas de estudo e novos mundos musicais a explorar, que contrariem um estudo repetitivo, que pela informação obtida através dos mesmos, se demonstra como uma estratégia desmotivante. Um outro fator relevante, prende-se com o número limitado de participantes que, sendo maior, disponibilizaria uma informação mais alargada e conclusiva.

No que respeita às estratégias, é possível que a aplicação de apenas uma por exercício, possa auxiliar numa avaliação mais completa dos resultados individuais de cada estratégia.

Foram também verificados aspetos interessantes a dois níveis: técnico e motivacional. O aspeto técnico, apresenta-se num ponto de vista imediato, ou a curto-prazo, (tendo em conta os resultados obtidos no final de cada exercício) sendo que, não é possível, neste estudo, efetuar inferências sobre a sua eficácia a longo-prazo. Quanto ao aspeto motivacional, apesar de se verificarem boas indicações a nível pessoal, por parte dos alunos, não é também possível, efetuar uma verificação prática deste aspeto, nomeadamente na regularidade e qualidade do seu estudo pessoal, tendo em atenção as estratégias por si aplicadas.

No que diz respeito às possibilidades de adaptação que estas estratégias poderão apresentar (uma vez que existem diferentes graus e níveis entre os alunos), é possível que este tipo de exercícios sejam aplicáveis em diferentes fases da aprendizagem instrumental, independentemente das capacidades.

Não obstante, estas estratégias de improvisação apresentam-se aqui, apenas como uma possibilidade, podendo naturalmente haver uma perspetiva diferente sobre a literatura e sobre as capacidades do instrumento e do repertório, a qual poderá originar estratégias diferentes, tendo em vista os exercícios de improvisação.

Por fim, tendo em consideração o âmbito do ensino vocacional do instrumento e os seus parâmetros estabelecidos, nomeadamente ao nível do repertório, das competências e dos conteúdos, a improvisação é tida, neste caso, sobretudo como uma ferramenta auxiliar no ensino do repertório do instrumento. Não se verifica, portanto, oportunidade para a criação de novo material musical (improvisado), numa perspetiva enriquecedora dos conteúdos programáticos. De facto, a improvisação e os seus recursos parecem ser estigmatizados e subestimados, por vezes, por profissionais deste meio (ensino vocacional do instrumento), correndo assim o risco de se deixar os alunos no desconhecimento ou insegurança sobre esta matéria. Esta questão poderá ainda possibilitar um olhar sobre um novo paradigma educacional do ensino vocacional do instrumento, também no que respeita à possibilidade de inclusão do ensino informal, em articulação com o ensino formal.





## Referências Bibliográficas

Aebersold, J. (1992). *How to play Jazz and Improvise*. New Albany: Ed. Jamey Aebersold

Aigen, K. (2005). *Music-centred music therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers

Andreas, E. (2005). *The principles of correct practice for guitar: The perfect start for beginners and the answer to the problems of players*. New York: Jamey World, Inc.

Andrews, E. (2005). *Muscle Management for Musicians*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

Arkin, E. (2004). *Creative Chord Substitution for Jazz Guitar*. Van Nuys: Alfred Music Publishing

Barceló, B. (2009). *O sistema posicional na guitarra – origem e conceitos – o caso de Fernando Sor*. Dissertação de doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Barenboim, D. (2009). *Está tudo ligado - O poder da música*. Lisboa: Ed. Bizâncio

Berliner, P. F. (2009). *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press

Becker, B. (2009). *Analytical perspectives on three groundbreaking composers for guitar: Villa-Lobos, Martin, and Britten*. Dissertação de doutoramento, Universidade do Kansas

Bogdanovic, D., (1996) *Counterpoint for Guitar – with improvisation in the renaissance style and study in motivic metamorphosis*. Ancona: Bèrben Edizioni musicali

Bredice, V. (2010). *Complete guitar improvisation book*. Missouri: Ed. Mel Bay

Brockmann, N. M. (2009). *Form sight to sound: Improvisational games for classical musicians*. Bloomington: Indiana Press University

Castro, A. C. (2012). *Improvisação, uma ferramenta metodológica no ensino do saxofone*. Dissertação de

mestrado, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Carlevaro, A. (1966). *Serie didatica para guitarra – cuaderno n°2 – tecnica de la mano derecha*. Buenos Aires: Ed. Barry

Chung, B., Thurmond D. (2007). *Improvisation at the piano: A systematic approach for the classically trained pianist*. Van Nuys: Alfred Music Publishing

Cleland, K., Dobrea-Grindahl, M. (2010). *Developing Musicians through Aural Skills – A holistic approach to sight singing and ear training*. New York: Routledge

Collura, T. (2008). *Improvisação, volume I: práticas criativas para a música popular*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale

Costello, P. (2012). *Improvisation for Classical, Fingerstyle and Jazz Guitar: Creative Strategies, Technique and Theory*. Rothersthorpe: Ed. Paragon

Crease S. (2006). *Music lessons: guide your child to play a musical instrument (and enjoy it!)*. Bloomington: Chicago Review Press Incorporated

Crook, H. (1991). *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Boston: Advance Music

Davidson, J. W. (2004). *The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener*. Burlington: Ashgate Publishing Company

Davies, A., Richards, E., (2002). *Music therapy and group work: sound company*. London: Jessica Kingsley Publishers

DeMause, A. (1983). *101 Jazz Guitar Licks*. Missouri: Ed. Mel Bay

Dennis, M. (2010). *Anyone Can Improvise*. Missouri: Ed. Mel Bay

Dick, H. J., (2006). *The Relationship Between Instrumental Music Achievement and Casual Attributions for*

*Success and Failure*. Minnesota: ProQuest

Dziuba, M. (2003). *The Big Book of Jazz Guitar Improvisation*. Van Nuys: Alfred Music Publishing

Fernandez, E. (2008). *Eduardo Fernandez: technique, mechanism, learning*. Missouri: Mel Bay Publications

Fisher, A. (2010). *Teaching piano in groups*. New York: Oxford University Press

Galper, H. (2011). *Forward Motion – From Bach to Bebop*. Petaluma: O'Reilly Media Inc.

Gohn, D. M. (2003). *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume

Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Graham, P. (2011). *Instrument*. San Francisco: Chronicle Books

Grout, D. J., Palisca C. V. (1998). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Ed. Gradiva

Hallam, E., Ingold, T. (2007). *Creativity and cultural improvisation*. New York: Berg

Hargreaves, D. J. (1986). *The Developmental Psychology of Music*. Leicester: Cambridge University Press

Hargreaves, D, Miell, D., MacDonald, R. (2012). *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. New York: Oxford University Press

Higgins, M., Tacka. P. (2008). *Kodaly today – a cognitive approach to elementary music education*. New York: Oxford University Press

Hoffer, C., (2009). *Music listening today*. Stamford: Cengage Learning

Houlahan, L., Campbell. P. S. (2010). *Free to be musical: Group improvisation in music*. Plymouth: R&L Education

Jenkins, T. S., (2004). *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia – Vol.1*. Westport: Greenwood Press

Koskoff, E. (2008). *The Concise Garland Encyclopedia of World Music – Volume 2*. New York: Routledge

Kite-Powell, J. T. (2007). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Klickstein, G. (2009). *The Musician Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness*. New York: Oxford University Press

Kvale, S. (1996). *Interviews. An introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks: Sage Publications

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Press

Levitin, D. J. (2007). *Uma paixão humana – o seu cérebro e a música*. Lisboa: Ed. Bizâncio

Meola, A. D., Aslanian, B. (1985). *Al di Meola: a guide to chords, scales and arpeggios*. Wayne: 21st Century Music Production

Mills, M. M. (2007). *The Effects of Participation in a Community Children's Choir on Participants' Identity: An Ethnographic Case Study*. Michigan: Ed. ProQuest

Morris, J. M. (2007). *Live sampling in improvised musical performance: Three approaches and a discussion of aesthetics*. Texas: Ed. ProQuest

Nachmanovitch, S. (1990) *Free play: The power of improvisation in life and the arts*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam

Nichols, E. (2003) *Orff instrument source book – Vol. 1*. Van Nuys: Ed. Alfred Music Publishing

Odena, O. (2012) *Musical creativity: insights from music education research*. Farnham: Ashgate Publishing Limited

Oliveira, A. J. (1996) *Música: pesquisa e conhecimento*. Dissertação de pós-graduação, Núcleo de Estudos Avançados da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Parncutt, R., McPherson G. (2002). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press

Pass, J. (1986). *Joe Pass Guitar Style*. Missouri: Ed. Mel Bay

Pilc, J. M., (2013). *It´s about music: the art and heart of improvisation*. Montrose: Glen Lyon Books

Platzer, F. (2012). *Compêndio de Música*. Lisboa: Ed. 70

Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra – Vol II*. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana

Randel, D. M., (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press

Rinzler, P., (2008). *The contradictions of jazz*. Maryland: Scarcrow Press

Sarath E. (2013). *Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*. New York: Suny Press

Sawyer R. K. (2003). *Improvised dialogues: emergence and creativity in conversation*. Westport: Greenwood Publishing

Schoenberg A. (1967). *Fundamentals of music composition*. London: Faber and Faber Limited

Schoenberg, A., Stein L. (1975). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. California: University of California Press

Shearer, A. (1985). *Classical Guitar Technique*. Washington D. C.: Alfred Music Publishing

Solis, G., Nettl, B. (2009). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Illinois: University of Illinois Press

Stanciu, V. (2010). *A improvisação como ferramenta de desenvolvimento técnico, expressivo e musical - Exemplo de aplicação prática no Ensino Vocacional da Música*. Dissertação de mestrado, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Sternberg, R. J. (1999). *Handbook of creativity*. New York: Cambridge University Press

Straus, J. N. (2004). *Stravinsky's late music*. Cambridge: Cambridge University Press

Stefanuk, M. V. (2011). *Improvisation Step by Step*. Missouri: Mel Bay Publications

Tennant, S. (1995). *Pumping Nylon*. Van Nuys: Ed. Alfred Music Publishing

Tennant, S. (2008). *Scott Tennant's basic classical guitar method: early intermediate – Vol. 3*. Van Nuys: Ed. Alfred Music Publishing

Thompson K., Campbell M. (2008). *Diverse methodologies in the study of music teaching and learning*. Charlotte: Information Age Publishing

Towner R., (1985). *Improvisation and performance techniques for classical and acoustic guitar*. Wayne: 21st Century Music Production

Werner K. (1996). *Effortless Mastery - Liberating The Master Musician Within*. New Albany: Ed. Jamey Aebersold

Wigram, T. (2004). *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers

Williamon, A. (2004). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press

Woideck, C. (1998). *Charlie Parker: His Music & Life*. Michigan: The University Michigan Press

Wrembel, S. (2011). *Getting into gypsy jazz guitar*. Missouri: Mel Bay Publications

York, A. (2001). *Andrew York 's jazz guitar for classical cats - chord/melody: The classical guitarist 's guide to jazz*. Van Nuys: Ed. Alfred Music Publishing

York, A. (2006). *Andrew York 's jazz guitar for classical cats – improvisation: The classical guitarist 's guide to jazz*. Van Nuys: Ed. Alfred Music Publishing

Zorzal, R. C., (2009). *Dez estudos para violão de Radamés Gnatalli: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. São Luis: EDUFMA

## Outras Fontes

Decreto Lei nº 49/2005 de 30 de Agosto. Lei de Bases do Sistema Educativo

Projeto educativo da Academia de Música de S. Pio X, Triénio 2012/2015



# Anexos

## Anexo 1 - Modelo de grelha de observação

1

MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA/UM/SÉRGIO ANDRADE GONÇALVES



### APRESENTAÇÃO

| EXERCÍCIO Nº:         | ALUNO:  | GRAU: | DATA: | PEÇA:      | DURAÇÃO APROX. : |
|-----------------------|---|-------|-------|------------|------------------|
| AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA | PASSAGEM / ANÁLISE  |       |       | FUNDAMENTO |                  |
|                       | <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <i>Excerto da peça (passagem a trabalhar)</i> </div> <p>Localização:</p> <p>Tonalidade:</p> <p>Compasso:</p> <p>Andamento:</p> <p>Harmonia:</p> <p>Posição/Espaço no braço da guitarra:</p> <p>Técnicas da mão esquerda:</p> <p>Técnicas da mão direita:</p> <p>Outras características:</p> |       |       |            |                  |

2

MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA/UM/SÉRGIO ANDRADE GONÇALVES



### EXERCÍCIO

| FASE DE PREPARAÇÃO* |             | FASE DE EXECUÇÃO   |            | TOTAL'' |
|---------------------|-------------|--------------------|------------|---------|
| OBJETIVOS           | ESTRATÉGIAS | VERIFICAÇÃO<br>✓/X | ADAPTAÇÕES | min.    |
|                     |             |                    |            |         |
|                     |             |                    |            |         |
|                     |             |                    |            |         |
|                     |             |                    |            |         |

\* Nota: Entre a fase de preparação e a fase de execução, será feita uma exemplificação da improvisação, elaborada pelo professor, com vista a uma melhor compreensão da execução do exercício, por parte do aluno.

**AVALIAÇÃO**

| AVALIAÇÃO DA EXECUÇÃO |             |         | REVISÃO DA PASSAGEM   |                             |                            | CONCLUSÃO                  |
|-----------------------|-------------|---------|-----------------------|-----------------------------|----------------------------|----------------------------|
| DIFICULDADES          | FACILIDADES | ATITUDE | AVALIAÇÃO DA PASSAGEM | AVALIAÇÃO PASSAGEM CONTEXT. | AVALIAÇÃO/OPINIÃO DO ALUNO | VIABILIDADE DE ESTRATÉGIAS |
|                       |             |         |                       |                             |                            |                            |

**Observações:**

## Anexo 2 – Guião de entrevista

MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA/UM/SÉRGIO ANDRADE GONÇALVES



### Guião de Entrevista

*Olá \_\_\_\_\_ (nome do aluno), antes de mais obrigado por participares neste estudo.*

**1)** *Antes de experimentar os exercícios de improvisação, qual era a tua ideia sobre a improvisação? E neste momento, continua a ser o mesmo, ou tens uma ideia diferente sobre a improvisação?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

**2)** *Como é que costumavas estudar em casa (antes dos exercícios de improvisação) / E agora (depois dos exercícios de improvisação), sentiste que mudou alguma coisa? Estudas da mesma forma ou de maneira diferente?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

Sugestões:

- Tocar do início ao fim \_\_\_\_\_

- Repetição de passagens difíceis \_\_\_\_\_

- Outro \_\_\_\_\_

**3)** *Quais as principais dificuldades que sentias no estudo do teu instrumento em casa? (antes dos exercícios de improvisação) / E agora (depois dos exercícios de improvisação), sentiste que mudou alguma coisa? O quê? Porquê?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

Sugestões:

- Gestão de tempo \_\_\_\_\_

- Motivação para o estudo \_\_\_\_\_

- Ultrapassar/resolver dificuldades \_\_\_\_\_

- Outro \_\_\_\_\_

**4)** *Para ti, quais as principais diferenças – boas e más - entre os exercícios de improvisação e outras formas de estudar?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

Sugestões:

- Improvisação: \_\_\_\_\_

- Outras estratégias: \_\_\_\_\_

**5)** *Quais os principais resultados técnicos e musicais, que sentes que tiveste ao improvisar?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

**6)** *Ficaste mais motivado para o estudo do instrumento (depois dos exercícios de improvisação)?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

Sugestões:

- Sim \_\_\_\_\_

- Não \_\_\_\_\_

- Não sei \_\_\_\_\_

7) *Depois de teres experimentado a improvisação, consideras importante para um instrumentista, ser capaz de improvisar? Porquê?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

Sugestões:

- Sim \_\_\_\_\_

- Não \_\_\_\_\_

- Não sei \_\_\_\_\_

8) *Gostavas de trabalhar mais vezes a improvisação nas aulas de instrumento?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

9) *Já experimentaste improvisar fora do contexto das aulas? Em casa ou com os teus amigos? Nas músicas que gostas de ouvir? (Não): Porquê? / (Sim): Sentiste-te à vontade?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

10) *Sentes que a improvisação aumentou, diminuiu ou não alterou a tua auto-estima musical? Ou seja, aquilo que sentes que és capaz de tocar.*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

11) *Sentes-te capaz de procurar/inventar novas formas de estudar guitarra?*

**Resposta:** \_\_\_\_\_

*Queres dizer mais alguma coisa que aches importante acerca desta experiência?*

*Dou por terminada a entrevista, obrigado.*