



**Sete
peças
didáticas
para piano**

RAFAEL ANDRINO BACELLAR

Rafael Andrino Bacellar

Sete peças didáticas para piano

Arte da capa:

Isadora Teixeira Almeida Polli Rodrigues

Revisão de textos e partituras:

Pedro Ribeiro Cardoso

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Bacellar, Rafael Andrino

Sete peças didáticas para piano [livro eletrônico] / Rafael Andrino Bacellar. -- 1. ed. -- Brasília : Ed. do Autor, 2020.

1 Mb ; PDF

ISBN 978-65-00-05380-7

1. Educação musical 2. Música - Estudo e ensino
3. Música para piano 4. Piano - Estudo e ensino
5. Piano - Música 6. Partituras I. Título.

20-38921

CDD-786.207

Índices para catálogo sistemático:

1. Peças musicais : Piano : Música : Estudo e ensino
786.207

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964



RAFAEL A. BACELLAR

Mestre e licenciado em Música pela Universidade de Brasília. Estudou piano popular na Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), e piano erudito no Conservatório de Música e Artes de Brasília (CMAB). Leciona as seguintes disciplinas: piano popular, teoria musical, prática de conjunto, arranjo, piano erudito e composição.

Trabalha artisticamente nas áreas de música popular, música experimental e música contemporânea, tendo atuado como músico intérprete, com composição de trilha sonora, performances artísticas e arranjo de canções e peças instrumentais. Pesquisa os processos criativos envolvidos nas práticas de composição e de improvisação, e as possíveis interfaces com outros campos de estudo. Como professor, acredita em uma prática educacional emancipatória e defende a importância da democratização do acesso ao conhecimento para a construção de uma sociedade igualitária.

Contato: rbacellar@live.com

A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. [...]. Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela.

Walter Benjamin

É perfeitamente óbvio que nem todos nós vivemos no mesmo tempo.

Ezra Pound

Sumário

Prefácio	8
I	13
Análise e comentários	13
Partitura.....	15
II. Inverno mineiro	16
Análise e comentários	16
Partitura.....	20
III. Dukkha	23
Análise e comentários	23
Partitura.....	26
IV. A aranha negra	27
Análise e comentários	27
Partitura.....	29
V. Onírica #2	31
Análise e comentários	31
Partitura.....	34
VI	35
Análise e comentários	35
Partitura.....	38
VII. Angelus	42
Análise e comentários	42
Partitura.....	45
Bibliografia recomendada	47
Jazz	47
Harmonia.....	48
Música contemporânea.....	48
Métodos didáticos e exercícios práticos	48
Análise musical e composição	49
Improvisação livre	49
Comprovisação.....	50

Prefácio

Esta compilação de peças didáticas para piano surge como uma breve sugestão de um repertório desenvolvido tendo em mente algumas carências que tenho observado na formação de pianistas no Brasil. São apresentadas ao todo sete peças, compostas entre 2017 e 2020. Dois aspectos centrais são abordados nestas peças: elementos técnicos envolvidos na prática musical contemporânea, e suas respectivas questões estéticas. As peças em geral não são recomendadas a pianistas iniciantes – embora eu acredite que musicistas e músicos de qualquer nível possam tirar proveito deste livro. Todas as peças foram escritas com o uso de partitura e, em alguns casos, apresentam também a cifragem. Inseri uma análise de cada peça antes das partituras, contendo explicações, recomendações, indicação de repertório e de outros recursos. Ao final deste *e-book*, há também uma lista de leituras recomendadas englobando livros, artigos e materiais didáticos voltados aos conteúdos abordados ao longo do texto.

Embora as peças apresentadas possuam um caráter eminentemente didático, este livro não se trata de um método didático no sentido tradicional do termo. O método didático pode ser compreendido como uma ferramenta destinada a desenvolver habilidades específicas que, em geral, são apresentadas de forma progressiva. Não é minha intenção com este livro propor um estudo progressivo. O caráter didático desta compilação, embora também englobe elementos de técnica, envolve estudos de estilo e familiarização com aspectos idiomáticos do piano contemporâneo. As peças aqui expostas podem ser estudadas isoladamente, não havendo

qualquer necessidade de uma abordagem progressiva destas. O repertório possui níveis de dificuldade variados que não estão associados a uma ordenação numérica.

O objetivo de se apresentar estas peças é proporcionar maior familiarização com elementos próprios do piano contemporâneo, seja para pianistas profissionais ou amadores, professoras e professores de piano, ou mesmo para compositoras e compositores que buscam maior familiaridade com a linguagem deste instrumento. Penso que é de grande importância que estudantes e profissionais da música se informem a respeito dos elementos estéticos da música atual, pois é frequente observar-se que as discussões quanto ao discurso musical permanecem em partes voltadas para questões próprias dos séculos XIX e XX. A ênfase, por vezes quase exclusiva, em aspectos harmônicos próprios do sistema tonal, nas tradicionais métricas binária, ternária e quaternária, além da caracterização da improvisação como algo exclusivo da tradição popular, são aspectos que ilustram como as abordagens teóricas sobre música permanecem em tópicos que não correspondem às questões do nosso tempo.

Neste sentido, devido a uma abordagem que também é teórica, este livro pode ser utilizado por compositoras e compositores que desejam dominar a linguagem do piano, com seus respectivos idiomatismos. Ao longo do texto, são explanados tanto os elementos técnicos próprios da execução do repertório por parte de pianistas como também os aspectos composicionais empregados e suas respectivas análises. Cabe apontar, ainda, que mesmo com a ênfase nas estéticas contemporâneas, as peças compiladas não deixam de ter características também tradicionais – como ocorre no uso da notação

padrão em partitura e cifragem, ou ainda nas harmonias de tríades e tétrades, por vezes modais.

Tanto na literatura brasileira quanto os escritos em língua inglesa (e certamente em outros idiomas e países também) podem-se encontrar métodos didáticos de excelente qualidade, alguns dos quais são citados ao final do livro em uma seção destinada a uma leitura recomendada. Mas, grande parte desses materiais, seja em música popular ou música de concerto, concentram-se em expor com maior ênfase aspectos voltados ao estudo do repertório canônico, ou seja, os *standards*. Muitos desses métodos são adotados em instituições de ensino, o que se justifica devido à necessidade de se delimitar um direcionamento sistematizado dos conteúdos para a consolidação de uma base.

Porém, a partir do momento em que o ensino aborda quase exclusivamente o repertório canônico, o que deveria ser considerado uma base através da qual o estudante pode iniciar seu caminho pessoal, afetivo, de significados próprios, passa a ser visto como uma norma a se cumprir. Não é incomum percebermos o seguinte discurso: “é preciso adquirir uma base sólida e extensa da música do passado antes de desenvolver sua própria voz”. A questão é que *adquirir uma base sólida e extensa da música do passado* pode ser um trabalho ao qual uma vida inteira não seria suficiente. Penso que formar uma base não precisa excluir a invenção, a subversão das regras, a ingenuidade da descoberta – pelo contrário, criação e tradição podem caminhar juntas.

Isso não significa, de modo algum, que conhecer o cânone seja algo a se dispensar: pelo contrário, é da maior importância. O problema ocorre quando a ênfase na tradição inibe a criatividade

posicionando grandes mestras e mestres em um lugar tão inalcançável que nos afasta da criação artística, bem como das estéticas contemporâneas. Acredito não na radicalidade da criação exclusiva, nem na supremacia do cânone, mas em uma conversa entre os dois, um criar *com* a tradição. Poucas práticas musicais são tão esclarecedoras quanta a criação, que está disponível tanto para os estudantes iniciantes quanto também para os profissionais, como coloca-se na educação musical defendida por autores como Zoltán Kodály, Murray Schafer e Keith Swanwick. Neste sentido, espero que esta compilação possa servir de inspiração para criações futuras.

Outro aspecto a se delinear diz respeito à distinção entre música popular e música de concerto. A partir da segunda metade do século XX, as interfaces entre idiomas musicais passam a se tornar cada vez mais comuns. A bossa nova, por exemplo, é fruto desse aspecto, uma vez que une características do samba brasileiro ao jazz norte-americano. E muitos outros diálogos desta natureza ocorreram, havendo maior permeabilidade entre estilos. No século XXI, com o advento da Internet e intensificação da globalização, isso é levado a um nível sem precedentes. Por isso, dificilmente artistas atuais possuirão predileção por um único direcionamento estético: uma das marcas atuais é o *ecletismo*. Por conta disso, este livro não se utiliza da distinção entre erudito e popular, propondo a coexistência entre idiomas através de uma base musical que seja multivalente e versátil.

Acrescento, ainda, que este livro é um *e-book* de livre acesso e permanecerá gratuito para o uso de qualquer pessoa que considerar o conteúdo exposto de alguma utilidade. Acredito que o conhecimento feito por especialistas em suas áreas deve ser compartilhado e democratizado. É uma forma que temos de socializar e retornar nosso

estudo para a comunidade, por isso este livro será mantido gratuito – o que nem sempre pode ser possível de se fazer, por conta do aspecto financeiro envolvido. Use e compartilhe livremente, mas peço que seja atribuída a devida autoria. Espero que esta compilação possa ser utilizada não somente no uso particular de pianistas como também em contextos educacionais e, se assim ocorrer, o livro terá cumprido o seu objetivo.

Brasília, julho de 2020

I

Para iniciar o livro, apresento uma peça que se remete à linguagem musical do compositor Philip Glass (n. 1937). Trata-se de uma estética associada ao minimalismo.¹ A ênfase desse estilo é na repetição de pequenas ideias, e também no que acontece quando diferentes estruturas rítmicas são confrontadas. Existe uma intenção de atingir quase que um estado de transe durante a escuta e a execução dessas peças. Por conta de uma construção que se pauta na repetição de padrões e, normalmente, no retorno a harmonias tonais em geral evitadas no modernismo, essa sonoridade foi vastamente assimilada e adaptada para o mundo do *pop* e da trilha sonora através de compositores como Yann Tiersen (n. 1970) e Ludovico Einaudi (n. 1955).

A peça é construída de forma progressiva e apresenta uma linguagem harmônica relativamente contida. Na primeira seção, que vai até o compasso 10, são repetidos os acordes de Cm e B, de modo que somente a textura se modifica. Não há uma melodia nesse trecho, sendo que o enfoque é na sensação de movimento gerada a partir do choque entre duas estruturas rítmicas – grupos de duas notas contra grupos de três notas, como apresenta a imagem abaixo.

¹ Philip Glass diz que o termo minimalista nem sempre se aplica à sua obra, embora seja lugar comum classificá-lo dessa maneira. Normalmente, essa estética é associada a compositores como Terry Riley (n. 1935), La Monte Young (n. 1935) e Steve Reich (n. 1936), cuja sonoridade de fato se difere consideravelmente da obra de Glass, que possui um caráter mais comercial.



Há um contraste na próxima parte da peça (a partir do compasso 11), de modo que o caráter geral se modifica. Surge uma melodia inesperada na mão direita, que encontra seu ápice no compasso 18. Do ponto de vista da execução, é preciso haver certa atenção com relação ao impacto rítmico que ocorre entre colcheias simples e as tercinas entre os compassos 7 e 10, e também com relação à mão esquerda a partir do compasso 15 por conta de determinadas notas que são mantidas pressionadas. O uso do pedal foi indicado ao longo da partitura. Embora na segunda parte não haja nenhuma notação nesse sentido, o pedal pode ser usado, desde que com o devido cuidado com relação à melodia.

Essa peça foi composta tendo por base elementos estéticos que podem ser encontrados em peças como *Opening* (1981), *Metamorphosis Three* (1988), na trilha sonora dos filmes *The Hours* (2002) e *Naqoyqatsi* (2002), todas de autoria de Philip Glass. A audição e o estudo dessas peças são recomendados para o aprofundamento nos elementos abordados ao longo da peça.

I

Rafael Bacellar

Moderado e intimista

Musical notation for measures 1-4. The piece begins with a piano introduction marked *mp*. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble clef is mostly silent, with a few notes appearing in measure 4.

Ped.

Musical notation for measures 5-7. Measure 5 starts with a treble clef note. Measures 6-7 feature a treble clef melody with triplets, marked *mf*. The bass line continues with eighth notes.

Musical notation for measures 8-11. Measures 8-10 feature a treble clef melody with triplets. Measure 11 concludes the section with a double bar line.

Musical notation for measures 12-16. The treble clef melody is marked *cresc.* and features a rising line. The bass line consists of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 17-21. Measure 17 starts with a treble clef melody marked *fp*. Measures 18-21 feature a treble clef melody with a long slur, marked *rit.* and ending with *D.S.* The bass line continues with eighth notes.

Ped.

II. Inverno mineiro

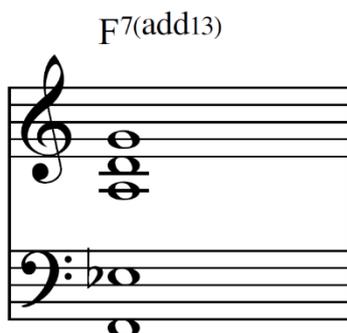
Essa peça é baseada em uma composição do baterista e compositor brasileiro Caio Fonseca. Sua sonoridade aproxima-se da linguagem harmônica do jazz, utilizando acordes de sétima com o acréscimo de extensões. Este tipo de harmonia dialoga com os caminhos propostos pelo impressionismo francês de Debussy (1862 – 1918) e Ravel (1875 – 1937), ou mesmo com o estilo de Erik Satie (1866 – 1925). Há quem diga que os mineiros Milton Nascimento, Toninho Horta e Wagner Tiso, para citar alguns, também beberam dessa fonte. É uma estética que costuma dar maior ênfase às texturas e ao acompanhamento do que ao desenvolvimento das melodias, dos contrapontos e sua polifonia, em oposição ao que acontece na tradição germânica da música de concerto.²

A característica mais marcante desta peça é a montagem dos acordes. Em língua inglesa, isso é nomeado de *voicing*. O termo diz respeito a como se organizam as notas dos acordes, ou seja, suas vozes – daí o sentido do termo *voicing*, referente ao posicionamento das vozes. Mas o termo *voicing* acaba ganhando um sentido específico na escola do jazz, que utiliza acordes muito característicos, embora tais *voicings* ocorram também em outros gêneros musicais. Os primeiros dois acordes da música apresentam um *voicing* comum a um repertório variado, no qual tônica e quinta são posicionadas na clave de fá, enquanto a clave de sol traz a terça e a sétima do acorde:

² Atualmente, o termo *música de concerto* é mais comumente empregado no lugar de *música erudita*.



Os *voicings* mais abertos da música – como nos acordes de Cm7(9) e F7(add13) – são muito utilizados quando se quer acompanhar algum melodista, como uma saxofonista ou cantora, ou em grandes grupos como *big bands*. Nesse sentido, normalmente busca-se montar os acordes de modo a evitar a repetição desnecessária das notas, a não ser que haja uma intenção de se reforçar notas específicas, como ao se oitavar notas da melodia.



A forma da música encontra-se delimitada pelas barras duplas e pode ser definida como A – B – A'. Na parte B da peça, além do mesmo aspecto dos *voicings*, há também uma movimentação das vozes internas dos acordes de Cmaj7 e Em7M. Esse é um recurso muito utilizado em vários gêneros musicais e é uma forma de trabalhar os acordes para que não fiquem completamente estáticos, acrescentando movimentação e interesse à música. Isso também acontece na tríade de Cm, tanto no início quanto no final da peça, quando uma terça menor se transforma em terça maior.

Além de ler a partitura, recomendo o estudo isolado desses *voicings*. Como disse, algumas dessas montagens são bastante recorrentes e, caso alguma chame a atenção em especial, vale a pena transpor o mesmo acordes para outros tons. Uma forma de estudar esses *voicings* é praticá-los dentro de progressões harmônicas comuns, como IIm7 – V7 – Imaj7, transpondo-se também para outras tonalidades. O uso do metrônomo cai bem. A imagem A1 abaixo mostra um exemplo de estudo deste tipo de progressão, que pode ser feita em vários tons – aqui, evita-se notas abaixo do Ré 3 que não sejam a tônica ou a quinta justa do acorde. A imagem A2 ilustra os mesmos acordes anteriores, com o acréscimo de uma nota acima.

A1

Cm7 F7(add9) Bbmaj7 Bm7 Eb7(add9) Abmaj7 Abm7 Db7(add9) Gbmaj7

A2

Cm7(add9) F7(add13) Bbmaj7(add9) Bbm7(add9) Eb7(add13) Abmaj7(add9) Abm7(add9) Db13 Gbmaj7(add9)

Tão importante quanto o estudo em particular dos *voicings* é aplicá-los em outros repertórios. Conhecer muitas possibilidades de montagem de acordes proporciona maior fluência na prática do repertório popular – e eu acrescentaria que também auxilia no estudo do repertório da música de concerto, uma vez que os estudos de harmonia garatem melhor visualização das possíveis montagens harmônicas. Ao se adquirir maior repertório de *voicings*, também se

possibilita configurações de acordes que permitem a execução da harmonia e da melodia simultaneamente. Esta técnica, muito utilizada por guitarristas, é conhecida como *chord melody*, e envolve tocar a melodia e o acompanhamento simultaneamente, como acontece nesta peça.

Para um conhecimento mais aprofundado acerca de *voicings* no piano e de como estudá-los de uma maneira que seja mais direcionada e sistemática, há algumas indicações de livros e textos neste sentido na seção *bibliografia recomendada* ao final deste *e-book*.

II. Inverno mineiro

Rafael Bacellar

Moderado e calmamente

Musical notation for measures 1-4. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notes in the right hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The notes in the left hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The chords are: A-flat major 7, D-flat major 7, C minor 7 (add 9), F 7 (add 13), A-flat major 7, D-flat major 7.

Musical notation for measures 5-8. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notes in the right hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The notes in the left hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The chords are: C minor 7 (add 9), G 7 (b13)/B, A-flat major 7/C, D-flat major 7/F, E-flat major 7.

Musical notation for measures 9-12. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notes in the right hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The notes in the left hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The chords are: F 7 (add 13), A-flat major 7/C, D-flat major 7/F, E-flat major 7, G 7 (b13).

Musical notation for measures 13-16. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notes in the right hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The notes in the left hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The chords are: A-flat major 7 (add 9), E-flat major 7/G, F minor 7 (add 9), C minor, C.

Musical notation for measures 17-20. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notes in the right hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The notes in the left hand are: A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. The chords are: A-flat major 7 (add 9), E-flat major 7/G, F minor 7 (add 9), C minor.

21 $A\flat\text{maj}7(\#11)/C$ $C\text{maj}7(\#11)/E$ $A\flat\text{maj}7(\#11)/C$ $E\text{m}(\text{maj}7)$ $E\text{m}^6$

25 $A\flat\text{maj}7(\#11)/C$ $C\text{maj}7(\#11)/E$ $A\flat\text{maj}7(\#11)/C$ $E\text{m}7$ $E\flat\text{maj}7(\#5)$

29 $D\flat\text{maj}7(\#11)$ $A\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{maj}7$ $C\text{m}^7(\text{add}9)$ $F7(\text{add}13)$ $A\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{maj}7$

34 $C\text{m}^7(\text{add}9)$ $G7(\flat13)/B$ $A\flat\text{maj}7/C$ $D\flat\text{maj}7/F$ $E\flat\text{maj}7$

38 $F7(\text{add}13)$ $A\flat\text{maj}7/C$ $D\flat\text{maj}7/F$ $E\flat\text{maj}7$ $G7(\flat13)$

42

A \flat maj7(add9)

E \flat maj7/G

Fm7(add9)

Cm

C

rit.

46

A \flat maj7(add9)

E \flat maj7/G

Fm7(add9)

E \flat maj7(add9)

III. Dukkha

Tenho percebido ao longo de minha prática docente como professor de música que não são muitos os pianistas que se aproximam do tipo de construção abordada nesta peça: a atonalidade. Este não é um conceito simples de definir. Em linhas gerais, trata-se de uma música cujo discurso é construído sem a necessidade de uma hierarquia sonora entre acordes, tons ou escalas. Existem vários tipos de música que se aproximam da atonalidade em seu sentido mais amplo – como ocorre em algumas peças tradicionais de *hōgaku*³ –, mas essa nomenclatura normalmente diz respeito à música de concerto modernista do austríaco Arnold Schoenberg (1874 – 1951) e seus alunos, Anton Webern (1883 – 1945) e Alban Berg (1885 – 1935), que surgiu no início do século XX.⁴

Muita música atonal foi feita ao longo de todo o século passado e continua sendo feita, de modo que em geral parte dos compositores atuais absorveram há muito tempo as propostas da escola de Schoenberg, desenvolvendo-as de várias maneiras. A discussão acerca do embate entre tonalidade e atonalidade já poderia ser considerada completamente ultrapassada no mundo atual da composição.

No entanto, essa discussão ainda está presente nos meios de musicistas e músicos brasileiros, alguns dos quais associam música contemporânea à atonalidade e dodecafonismo, embora estes modelos composicionais tenham sido desenvolvidos há mais de cem anos. A

³ Música tradicional japonesa.

⁴ Franz Liszt, em sua *Bagatelle sans tonalité* (1885) quase alcança a atonalidade. Argumenta-se que Richard Wagner e Richard Strauss também passaram perto, mas ainda sem abandonar os acordes de tríade e téttrade, muito menos a gestualidade dos ápices, suspenses e resoluções do tonalismo.

dificuldade em absorver as sonoridades propostas – que muitas vezes são associadas a atmosferas de suspense ou terror, por causa da apropriação desta estética por parte da trilha sonora comercial – também ilustra um desconhecimento sobre aspectos musicais iniciados no século passado, e suas repercussões até os tempos atuais.

Talvez isso aconteça porque frequentemente esse tipo de repertório não é abrangido por parte da educação musical. E também, de modo geral, percebo que uma parte do público estudante e/ou ouvinte de música ainda hoje não é receptivo a este tipo de sonoridade. Por conta de tais questões, por mais que esta peça não se utilize de uma estética propriamente *contemporânea* no verdadeiro sentido do termo, acredito que do ponto de vista educacional ainda hoje é necessário retomar tais aspectos, que frequentemente carecem de aprofundamento. Apresento esta peça como um convite ao conhecimento dessa sonoridade e suas respectivas questões técnicas.

Esta peça, por menor que seja, tem suas dificuldades, que são principalmente os aspectos rítmicos e os elementos de dinâmica. Para executá-la é necessário desenvolver certo controle das diferenças de intensidade entre a mão esquerda e a direita. As figuras rítmicas desencontradas – semicolcheias em síncope, tercinas, e contratempos – precisam ser respeitadas, mas não há necessidade de buscar uma precisão excessiva. Há liberdade para a interpretação. Por mais ritmicamente livre que seja este estilo composicional, decidi escrever a peça com a métrica tradicional 4/4 por uma questão didática.

A composição foi baseada amplamente na noção modernista de atonalidade livre, como ocorre em algumas das primeiras peças atonais. Esse estilo não emprega as técnicas dodecafônica ou serialista,

desenvolvidas inicialmente por Schoenberg, sendo posteriormente elaboradas por compositores como Pierre Boulez (1925 – 2016) e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). Nestas técnicas, existe um controle maior sobre a escolha das notas e dos parâmetros musicais, em especial quanto à construção de séries de notas. Esta peça preza por uma certa distribuição das doze notas musicais sem a prevalência de uma tonalidade, admitindo o emprego de todas as notas da escala cromática.⁵ Nesse sentido, as maiores obras de referência aqui são as *Três Peças Para Piano op. 11* (1909) e as *Seis Pequenas Peças Para Piano op. 19* (1913), de Arnold Schoenberg.

⁵ No caso desta peça, é possível argumentar que há a reincidência de um acorde composto pelas notas Mi bemol, Mi natural, Sol, Si e Ré. Isso não indica necessariamente uma tonalidade, mas aponta em direção a uma concepção *quase* tonal de um acorde construído a partir da sobreposição de terças, havendo um centro de gravidade ao qual o discurso tende a retornar.

III. Dukkha

Rafael Bacellar

Muito lento

Musical score for measures 1-5. The piece is in 4/4 time and B-flat major. Measure 1 has a piano (*pp*) dynamic. Measures 2-5 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ppp*.

Musical score for measures 6-9. Measure 6 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 7-9 include a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics include *mp*, *pp*, and *mf*.

Musical score for measures 10-13. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic. Measures 11-13 include a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*.

Musical score for measures 14-17. Measure 14 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 15-17 feature sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand. Dynamics include *mf* and *pp*.

IV. A aranha negra

Há uma tendência entre pianistas de encarar a mão de esquerda quase exclusivamente a partir de uma função de acompanhamento e base harmônica. Embora haja uma quantidade massiva de peças de vários períodos em que ambas as mãos agem de maneira mais ativa, essa ainda é uma dificuldade recorrente entre pianistas estudantes ou profissionais.

Nesta peça, o foco, ao contrário, encontra-se na mão esquerda. Na primeira parte da música (compassos 1 a 11) há um *ostinato*⁶ de sete notas que se repete em cada compasso, conforme indicado na imagem a seguir, enquanto na clave de sol há uma melodia errante. Este tipo de construção é apropriado para se desenvolver independência entre as mãos. Para efeito de estudo, uma sugestão é isolar o *ostinato* enquanto se improvisa com a mão direita.



Além desse aspecto, na segunda parte há algumas mudanças na métrica, que alterna entre 7/8, 9/8 e 4/4. Isso obriga a pensar mais na subdivisão do tempo, ou seja, é preciso ter em mente mais as colcheias do que as semínimas, sejam elas comuns ou pontuadas. O uso do metrônomo pode ser produtivo por auxiliar na precisão rítmica, tanto nas mudanças de métrica quanto na assimilação do *ostinato* inicial. No repertório instrumental contemporâneo, tanto no campo da música de

⁶ O Dicionário Grove de Música define *ostinato* como um “termo usado para se referir à repetição de um padrão musical várias vezes em sucessão, geralmente enquanto outros elementos musicais se modificam”.

concerto quanto na música popular, a mudança de métrica é algo recorrente.

A mudança de métrica e o uso de *ostinatos* são elementos estéticos comuns a uma gama de estilos diferentes, como rock progressivo e jazz contemporâneo. Cito como obras de referência a sétima peça do conjunto *Musica Ricercata* (1951 – 1953) de György Ligeti, *Tarkus* (1971), do grupo britânico *Emerson, Lake & Palmer*. Também algumas das *Children's Songs* (1984), do compositor e pianista de jazz Chick Corea. *Boiada* de Hermeto Pascoal também é uma grande referência, tanto na gravação original do álbum *Eu e Eles* (1999) quanto na versão de André Marques, John Patitucci e Brian Blade, no álbum *Viva Hermeto!* (2014).

IV. A aranha negra

Rafael Bacellar

Ligeiro e continuo

Measures 1-4 of the piece. The music is in 7/8 time and B-flat major. The bass line features a steady eighth-note pattern. The treble clef has rests in measures 1 and 2, followed by a melodic line in measures 3 and 4.

Measures 5-8. The treble clef has a melodic line starting with a quarter rest. The bass line continues with the eighth-note pattern. Measure 8 ends with a half note in the treble.

Measures 9-11. Measure 9 features a triplet in the treble. Measures 10 and 11 have a long melodic line in the treble. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

Measures 12-14. The treble clef has chords and a long note in measure 13. The bass line continues with eighth notes. Measure 14 ends with a double bar line.

Measures 15-18. The treble clef has chords and a long note in measure 15. The bass line continues with eighth notes. Measure 18 ends with a double bar line.

18 *D.C. al Fine*

The musical score consists of four measures. Measure 18 is in 7/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a melodic line. Measure 19 is in 4/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a melodic line. Measure 20 is in 4/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a melodic line. Measure 21 is in 4/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a melodic line. The score ends with a double bar line and the instruction *D.C. al Fine*.

V. Onírica #2

Compus essa peça no modelo daquilo que em Inglês chamam de *lead sheet*. Trata-se de uma partitura simplificada contendo somente a linha melódica e uma sugestão de harmonia, forma muito comum de se representar textualmente o repertório de música popular. A partitura apresenta os elementos mais essenciais da peça em questão, o que não significa que ela precise ser executada literalmente como está escrita. Na verdade, tendo a achar que é importante *não* executar exatamente o que está escrito, tomando a partitura mais como um *script* geral que possibilita uma postura mais ativa e criativa por parte do intérprete.

Para quem não está familiarizado com este tipo de leitura, é importante saber que, além de não ser necessário levar a partitura em sentido literal, é prática comum improvisar sobre a forma da música ou então sobre uma sequência harmônica alternativa indicada. A forma sobre a qual costumeiramente se improvisa é chamada *chorus*. Em uma concepção tradicional, executa-se primeiramente o tema, que pode ser precedido por algum tipo de introdução, em seguida iniciam-se os *chorus* que podem ser divididos como se preferir entre os instrumentistas. Ao final, há uma reexposição do tema inicial, que pode incluir uma *coda* – uma ideia que encerra a peça, normalmente reaproveitando o material temático apresentado anteriormente. Os *chorus* desta peça podem ser executados sobre a forma inteira. Aqui, temos uma peça dividida em três partes: A, B, e C, o que está visualmente indicado na própria partitura.

Para esta peça em específico sugiro não só executá-la como também usá-la como uma possibilidade de colocar em prática o

trabalho criativo. Para que isso seja feito é importante, em um primeiro momento, dominar a estrutura mais básica da música e, a partir de então, se apropriar do material e transforma-lo como se preferir.

O trabalho neste tipo de repertório é mais no sentido de se habituar às mudanças de modo que cada execução seja uma nova música, renovada. A montagem dos acordes também fica a critério de quem toca. Uma possibilidade interessante para se pensar posteriormente seria modificar a harmonia, ou *rearmonizar*. Criar uma introdução e/ou uma finalização também é bem-vindo. Mas essas são apenas sugestões, que ficam à escolha de quem irá tocar.

Normalmente, para este tipo de repertório recomenda-se o uso de escalas para a improvisação. Alguns dos livros citados ao final deste *e-book* tratam especificamente deste tipo de estudo. Recomendo, ainda, o site pianoscales.org, no qual há uma abordagem didática de diversas escalas voltadas para o piano. A maior parte desta peça utiliza acordes do tipo maior com sétima maior (Xmaj7), para os quais eu sugiro utilizar o modo lídio – exceto no acorde Cmaj7(#5) que, por conta da quinta aumentada, pede uma sonoridade mais próxima do terceiro modo da escala menor harmônica (referente a Am). Ambas escalas podem ser observadas na imagem abaixo.



Além disso, os acordes menores com sétima (Am7, Gm7, Cm7) podem se aproximar da sonoridade do modo dórico, enquanto que o acorde G7, por apresentar uma décima terceira menor em sua composição, está mais próximo do quinto modo da escala menor harmônica de Cm.

Apesar dessas sugestões, é importante ter em consideração que as escalas não determinam um modo “correto” de improvisar, elas são somente um mapa e a sua própria criatividade é o carro chefe. O termo *fill* nos últimos compassos pode ser entendido como um breve improviso feito sobre a base harmônica do trecho em questão.

Sugiro a leitura dos *Real Book* de jazz ou então dos *songbooks* de Almir Chediak para adquirir maior familiaridade com esse tipo de partitura. Esses últimos são livros voltados para música popular brasileira, com repertório de músicos como Gilberto Gil e Tom Jobim. Os *Real Book* são compilações feitas por alunos da *Berklee College of Music* (EUA) nos anos 1970, com um repertório voltado para *standards* do jazz, da bossa nova e também de outros gêneros musicais.

A composição desta peça visa não somente a familiarização com os aspectos técnicos a respeito da interação entre o trabalho criativo do *performer* e a própria partitura, como também apresenta elementos estéticos da música popular instrumental contemporânea, trazendo influências mistas de musicistas e músicos de jazz do século XXI, como Avishai Cohen, Esperanza Spalding e Brian Blade.

V. Onírica #2

Rafael Bacellar

Balada

A

Bmaj7(add9) Gmaj7(#11) Bmaj7(add9) Cmaj7 Bmaj7(add9)

6 Gmaj7(#11) Bmaj7(add9) Am7(add11) Dbmaj7(#11)

B

9 Abmaj7(#11) Gm7(add11) Gbmaj7(#11)

12 F Abmaj7(#11) Bb G7(b13)

C

16 Cmaj7(#5) Cm7 fill Cmaj7(#5) Cm7 3 vezes

VI

Arrisco dizer que a sexta peça desta compilação é a mais desafiadora tecnicamente. Do ponto de vista estético, é uma música que se utiliza de acordes suspensos, comumente construídos a partir da sobreposição de quartas justas, como acontece em acordes do tipo Xsus4 ou Xm7(add11). Aqui, este tipo de construção harmônica se insere naquilo que é nomeado *harmonia quartal*, proporcionando uma sonoridade muito característica. No entanto, esta peça não é exclusivamente quartal, de modo que outros elementos estéticos também perpassam sua composição.

O princípio que rege o material composicional empregado nesta peça é o processo derivativo, havendo um motivo melódico a partir do qual são derivados os demais elementos da composição. Este motivo é um grupo de notas composto de duas notas separadas por uma segunda maior e outra que se situa uma quarta justa à frente – como, por exemplo, as notas Dó, Ré e Sol. Ao longo da peça, esse grupo é transposto para outras tonalidades, e também passa por determinadas permutações. Várias permutações do mesmo grupo de notas são possíveis, o que pode ser observado na imagem abaixo, e as possibilidades aumentam ao se pensar em oitavas distintas. Mas ao longo da peça nem sempre a estrutura é executada de forma literal, podendo incluir alterações das notas.



A abordagem permutativa perpassa diversos gêneros e esquemas composicionais, e serve também como base para a improvisação idiomática de vários estilos musicais, como ocorre no tratamento melódico que John Coltrane confere a seus improvisos em músicas como *Giant Steps* e *Countdown* (ambas de 1960). Essa abordagem é exposta didaticamente por Jerry Bergonzi em seu livro *Melodic Structures*.

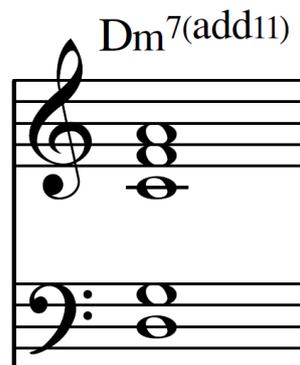
Busquei ilustrar com essa composição não só o que é possível fazer com um pequeno grupo de notas do ponto de vista melódico, mas também as possibilidades de harmonização com uso dessas mesmas notas. Por isso, às vezes há um jogo do baixo enquanto a mão direita permanece igual, de forma que surgem outras harmonias advindas dessa interação. Além disso, nesta peça apliquei também mudanças na métrica.

O breve trecho entre os compassos 43 e 47 mostra uma construção contrapontística a partir de uma estrutura melódica distinta, Dó, Sol e Lá bemol, ao passo em que as notas na clave de fá movem-se com maior independência com relação ao motivo melódico central. Entre os compassos 60 e 78, as transformações do motivo inicial são levadas totalmente à esfera harmônica, de modo que há uma caminhada sutil das vozes dos acordes. Este aspecto, além do choque entre grupos de três notas e outros de duas notas (elemento visto na primeira e na quarta peça desta compilação), leva a uma sensação de movimentação, encaminhando a peça para sua resolução.

A estética quartal é muito presente no jazz, no rock e também na música de concerto. O musicólogo Vincent Persichetti diz que os acordes de quarta são ambíguos, porque qualquer uma de suas notas

pode constituir a tônica do acorde. O uso de quartas, tanto melodicamente quanto harmonicamente, é característico do estilo do músico de jazz McCoy Tyner. Também está muito presente na música de Herbie Hancock – como em *Maiden Voyage* (1965) –, de Hiromi Uehara, de Keith Emerson e de Chick Corea. Todos estes, além de compositores, também são pianistas.

Além disso, vale dizer que o pianista de jazz Bill Evans empregou um *voicing* em quartas tão característico na música *So What* de Miles Davis (1959), que esse ficou conhecido como o *acorde so what*. Este acorde é indicado na imagem abaixo, sendo recomendada a transposição para outros tons a fim de assimilá-lo.



VI

Rafael Bacellar

Rápido e energético

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time. The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with a long pedal point in the final measure.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Musical notation for measures 6-10. Measures 6-8 feature a complex bass line with multiple chords and a long pedal point. Measures 9-10 show a change in the right hand melody and a new bass line.

* Ped. * Ped. *

Musical notation for measures 11-15. Measures 11-12 feature a complex bass line with multiple chords and a long pedal point. Measures 13-15 show a change in the right hand melody and a new bass line.

Ped. * Ped. * Ped.

Musical notation for measures 16-20. Measures 16-17 feature a complex bass line with multiple chords and a long pedal point. Measures 18-20 show a change in the right hand melody and a new bass line.

* Ped. * Ped. *

Musical notation for measures 21-25. Measures 21-22 feature a complex bass line with multiple chords and a long pedal point. Measures 23-25 show a change in the right hand melody and a new bass line.

Ped. * Ped. * Ped. *

26

Ped. * Ped. * Ped. *

31

Ped. * Ped. * Ped.

36

8va 8va rall. Ped. * Ped. * Ped. *

41

Ped. * Ped. *

48

Ped. * Ped. * Ped. *

53

Musical score for measures 53-58. Treble clef, bass clef. Measures 53-58. Pedal markings: Ped., *, Ped., *, Ped., *

59

Musical score for measures 59-62. Treble clef, bass clef. Measures 59-62. Pedal markings: Ped., *, Ped.

63

Musical score for measures 63-68. Treble clef, bass clef. Measures 63-68. Pedal markings: *, Ped., *, Ped., *, Ped., *, Ped., *

69

Musical score for measures 69-73. Treble clef, bass clef. Measures 69-73. Pedal markings: Ped., *, Ped., *, Ped., *, Ped., *, Ped., *

74

Musical score for measures 74-78. Treble clef, bass clef. Measures 74-78. Pedal markings: Ped., *, Ped., *, Ped., *

79

Musical notation for measures 79-81. The piece is in G major (one sharp). Measure 79 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a single half note G. Measure 80 continues the treble line and has a bass clef with a half note G tied to the previous measure. Measure 81 continues the treble line and has a bass clef with a half note G tied to the previous measure.

rall.

82

Musical notation for measures 82-84. Measure 82 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line. Measure 83 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line, both containing triplets. Measure 84 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line, both containing quintuplets. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

VII. Angelus

Para encerrar este livro, apresento uma peça que se insere em uma das linhas de pesquisa a que tenho me dedicado nos últimos anos: a *comprovisação*. O título é um neologismo que propõe uma união entre a composição (ou seja, elementos estáveis indicados pelo uso da notação) e a improvisação (aspectos indeterminados que surgem durante a performance). Essa união é antiga, estando presente em parte do repertório barroco, na música tradicional do Judaísmo, nas *ragas* indianas, ou mesmo no jazz. No entanto, no que diz respeito às discussões estéticas da música contemporânea, trata-se de uma abordagem criativa recente, que se consolidou a partir das questões colocadas na segunda metade do século XX sobre indeterminação do discurso musical e a noção de obra aberta.

Uma das principais questões que a prática da *comprovisação* propõe é a noção de que o trabalho criativo pode ser construído de maneira colaborativa, de modo que tanto o compositor quanto o intérprete participam da criação do material musical. Isso é algo já observado, por exemplo, no mundo do jazz, e também nas peças do período Barroco, havendo maior liberdade para que o intérprete crie. Mas essa abordagem adquire ênfase renovada a partir das vanguardas do século XX, que questionam a noção de composição como algo estável e fixo, materializado pela partitura. Surge, então, a noção de que a composição também pode incluir a participação criativa dos *performers*. Esta peça propõe isso de duas maneiras: apresentando trechos em escrita musical que podem ser interpretados de formas diferentes, e inserindo durante a peça momentos indeterminados de improvisação.

Estes momentos destinados à improvisação são indicados pelo símbolo matemático de infinito (∞), um recurso gráfico empregado pelo compositor galês Richard Barrett (n. 1959), o qual utilizei em minha composição *Hiatos* (2019), desenvolvida ao longo de uma pesquisa de mestrado em Música na Universidade de Brasília.

A *improvisação livre* (*free improvisation*) em si é um gênero que surge nos anos 1960. É um diálogo entre as práticas de free jazz (como nas peças de Alice Coltrane e Ornette Coleman) e das vanguardas da música de concerto. Neste sentido, alguns nomes centrais são o grupo britânico AMM, Derek Bailey, Evan Parker e Eddie Prévost, para citar alguns. Para aqueles que não são habituados a este tipo de abordagem em sua prática musical, os momentos sugeridos por esta peça podem ser bastante frutíferos.

Na improvisação livre, virtualmente qualquer coisa é possível – desde abordagens harmônicas ou melódicas, até o emprego de ruídos, técnicas estendidas (técnicas não tradicionais, como utilizar o piano como instrumento de percussão) e cacofonia. Completa aceitação é o primeiro passo. Através desse processo de descoberta, torna-se possível explorar sonoridades, sensações e atmosferas não imaginadas tradicionalmente, através das quais é possível pensar a improvisação como composição em tempo real sem a necessidade de recorrer a padrões previamente estudados. Sua imaginação é o limite.

Um aspecto secundário que emerge nesta peça diz respeito à construção dos momentos escritos. As três seções da peça fazem referência ao compositor francês Olivier Messiaen (1908 – 1992). A parte A apresenta os primeiros acordes da *Turangalîla-Symphonie* (1946 – 1948) com algumas modificações, além de acréscimos

harmônicos. As seções seguintes foram construídas tendo por base a quarta escala dentre as escalas musicais propostas por Messiaen em seu modelo chamado de *modos de transposição limitada*.⁷

Além disso, a peça como um todo é marcada pelo emprego de uma temporalidade livre, em especial ao longo das seções A e B. Não há nenhuma indicação de fórmula de compasso ao longo da peça inteira. Este recurso é muito utilizado na música atual. Nesse sentido, há maior liberdade para interpretação, não havendo uma única maneira correta de se compreender o texto escrito. Este aspecto é indicado textualmente ao longo da partitura, demandando do intérprete uma postura mais criativa para a execução da peça.

Como referência para o desenvolvimento desta peça, é possível citar em especial a obra *Comprovisation for Piano* (2011) do pianista e compositor italiano Mauro Schiavone (n. 1975). As cinco *Last Pieces* (1959) de Morton Feldman (1926 – 1987) utilizam-se de um tipo de escrita muito próxima daquela empregada nesta composição. As obras *Blattwerk* (1998 – 2002) e *Transmission IV* (1999), de Richard Barrett, também foram centrais para o desenvolvimento desta peça. Para um estudo mais aprofundado, há uma lista de textos sobre o tema na seção *bibliografia recomendada*.

⁷ Mais detalhes sobre este modelo podem ser encontrados no livro *Technique de mon Langage Musical* (1944), de Olivier Messiaen.

VII. Angelus

Rafael Bacellar

O símbolo ∞ indica momentos destinados à improvisação livre, com duração não muito extensa, mas variável, o que se aplica também às demais seções da peça.

Tempo livre / Lento

A As notas especificadas podem ou não ser executadas simultaneamente. Não é necessário que soem na ordem em que estão posicionadas. Os ritmos e as durações são de livre interpretação.

The first system of musical notation consists of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes various chords and single notes, with vertical dashed lines indicating measure boundaries. The notes are: Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5; Bass clef: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3.

The second system of musical notation consists of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various chords and single notes, with vertical dashed lines indicating measure boundaries. The notes are: Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5; Bass clef: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. To the right of the second staff, there is a box containing the infinity symbol (∞).

B Tocar as notas indicadas em qualquer oitava com ritmo livre.
As notas devem soar fora da ordem em que estão posicionadas.



Musical score for exercise B, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The dynamics are marked as *mp*, *f*, *mf*, and *pp*. The notes are arranged in a sequence that is not in order of their vertical position on the staff. A box containing the infinity symbol (∞) is located at the end of the score.

C Andante



Musical score for exercise C, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor). The tempo is marked as *Andante*. The dynamics are marked as *mf*, *f*, and *p*. The notes are arranged in a sequence that is not in order of their vertical position on the staff. The score ends with a double bar line and a *pp* dynamic marking.

Bibliografia recomendada

Apresento a seguir uma sistematização de livros, artigos e métodos didáticos que tratam de alguns dos temas abordados ao longo deste livro. Os materiais citados não pretendem exaurir os temas. Tampouco trata-se de uma lista de leituras completamente indispensáveis, sendo apenas sugestões deste autor. Por ser uma lista relativamente extensa, acredito que a leitura de apenas algumas das obras selecionadas possa elucidar satisfatoriamente os tópicos de estudo.

Jazz

- Jazz Keyboard Harmony (Phil DeGreg)
- The Jazz Piano Book (Mark Levine)
- A Creative Approach of Jazz Piano Harmony (Bill Dobbins)
- Jazz Play-a-Long (James Aebersold)
- The Jazz Style of John Coltrane: a musical and historical perspective (David N. Baker)
- Jazz Exercises, Minuets, Etudes & Pieces for Piano (Oscar Peterson)
- Melodic Structures vol. 1 (Jerry Bergonzi)
- Jazz Lines (Jeff Gardner)
- How to Practice Jazz (Jerry Coker)
- Free Jazz (Jost Ekkehard)
- As Serious as Your Life: the story of the new jazz (Valerie Wilmer)
- New Structures in Jazz and Improvised Music Since 1960 (Roger Dean)

Harmonia

- Harmonia no Século XX: aspectos criativos e prática (Vincent Persichetti)
- Harmonia: método prático (Ian Guest)
- Harmonia (Arnold Schoenberg)
- A Linguagem Harmônica da Bossa Nova (José Estevam Gava)

Música contemporânea

- A Música Moderna (Paul Griffiths)
- A Música Hoje (Pierre Boulez)
- Traité des Objets Musicaux : essai interdisciplines (Pierre Schaeffer)
- Experimental Music: Cage and beyond (Michael Nyman)
- Silence (John Cage)
- Abordagens do Pós-moderno em Música (João Paulo C. Nascimento) – Disponível em:
[files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/NASCIMENTO -
Abordagens do pós-moderno em música.pdf](http://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/NASCIMENTO-_Abordagens_do_pós-moderno_em_música.pdf) (acesso em maio de 2020)
- O Resto é Ruído (Alex Ross)
- Introdução à Música de Nosso Tempo (Juan Carlos Paz)

Métodos didáticos e exercícios práticos

- Linguagem Rítmica e Melódica dos Ritmos Brasileiros (André Marques)
- Mirror Exercises (Vardan Ovsepián)

- Rítmica e Levadas Brasileiras para o Piano (Turi Collura)
- Improvisação (Turi Collura)
- A Arte da Improvisação (Nelson Faria)
- Inside the Brazilian Rhythm Section (Nelson Faria)
- Improve Your Sight-Reading (Paul Harris)

Análise musical e composição

- Technique de mon Langage Musical (Olivier Messiaen)
- Fundamentos da Composição Musical (Arnold Schoenberg)
- Poética Musical em 6 Lições (Igor Stravinsky)
- Structural Hearing (Feliz Salzer)
- A Guide to Musical Analysis (Nicholas Cook)
- Music as Discourse (Kofi Agawu)
- Analyzing Music under the New Musicological Regime (Kofi Agawu) – Disponível em:
<https://mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>
 (acesso em maio de 2020)
- Análise Musical como Princípio Composicional (Antenor F. Corrêa)
- Beyond Structural Listening? (Andrew Dell'Antonio)
- Análise e (ou?) Performance (John Rink)
- Analyzing Free Jazz (Lynette Westendorf)

Improvisação livre

- No Sound is Innocent (Edwin Prévost)
- Improvisation: its nature and practice in music (Derek Bailey)

- Música errante: o jogo da improvisação livre (Rogério Luiz M. Costa)
- Free Play: improvisation in life and art (Stephen Nachmanovitch)
- Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação (Manuel S. Falleiros)
- Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre (Clément Cannone)
- The Philosophy of Improvisation (Gary Peters)
- Esthétique de l'improvisation libre : expérimentation musicale et politique (Matthieu Saladin)
- Wisdom of the Impulse (Tom Nunn) – Disponível em: <http://intuitivemusic.dk/iima/> (acesso em maio de 2020)
- Creative Processes in Free Improvisation (José M. A. Menezes)
- Improvised Music after 1950 (George E. Lewis) – Disponível em: <https://www.amherst.edu/media/view/58902/original%20%20/Lewis+-+Improvised+Music+after+1950-+Afrological+and+Eurological+Perspectives+.pdf> (acesso em maio de 2020)
- Self-idiomatic Music: an introduction (Michal T. Bullock)
- Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos (Felipe de C. Zenicola)

Comprovisação

- Towards interactive onscreen notations for comprovisation in large ensembles (Sandeep Bhagwati) – Disponível em: https://www.academia.edu/181060/English_Towards_Interacti

[ve Onscreen Notations for Comprovisation in Large Ensembles](#) (acesso em maio de 2020)

- Comprovisation: the various facets of composed improvisation within interactive performance systems (Richard Dudas) – Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/254925932> [Comprovisation The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems](#) (acesso em maio de 2020)
- Interrogating comprovisation as practice-led research (Michael F. Hannan) – Disponível em: https://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=sass_pubs (acesso em maio de 2020)
- Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati: théorie et pratique (Jin-Ah Kim) – Disponível em : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2018-v28-n1-circuit03560/1044373ar/> (acesso em maio de 2020)
- Ensaio sobre comprovisações em ecologia sonora (Luzilei Aliel)
- Notation as Liberation (Richard Barrett)
- Abordagens desde a heurística estética em ecocomposição (Luzilei Aliel, Rogério Luiz M. Costa, Damián Keller) – Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/Artigo%20com%20Luzilei%20para%20o%20SBCM%202015.pdf> (acesso em maio de 2020)
- A comprovisação *Hiatos*: perspectivas contemporâneas sobre a interação entre improvisação e composição (Rafael A. Bacellar e Mario L. Brasil)

- *Hiatos*: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea (Rafael A. Bacellar)

