

Transcrição musical como ferramenta pedagógica para o ensino da música brasileira popular instrumental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Maico Lopes
UNIRIO
maico.lopes@unirio.br

Resumo. Este trabalho apresenta os resultados iniciais da pesquisa em andamento que busca investigar a utilização da transcrição musical como ferramenta pedagógica para o ensino da música brasileira popular instrumental. Como instrumentos de coleta de dados foram utilizadas a pesquisa bibliográfica e documental, tendo a análise documental como metodologia. A partir da bibliografia disponível, apresentamos um breve histórico das pesquisas sobre transcrição musical na música popular e reflexões sobre a aprendizagem informal e a relação entre o material sonoro e a partitura, ponto fundamental para a realização das transcrições. Em seguida, buscamos entender as formas de utilização da transcrição musical no estudo da música brasileira popular, especialmente aquela com improvisações melódicas, com o objetivo de nortear as próximas etapas da pesquisa.

Palavras-chave. Transcrição musical, Música brasileira popular, Ensino de música

Title. **Musical Transcriptions as Pedagogical Tool for Teaching Brazilian Instrumental Popular Music**

Abstract. This paper presents the initial results of ongoing research that seeks to investigate the use of musical transcriptions as a pedagogical tool for teaching Brazilian instrumental popular music. Bibliographical and documental research was used as data collection instruments, with documental analysis as the methodology. Based on the available bibliography, we present a brief history of research on musical transcription in popular music and reflections on informal learning and the relationship between the sound material and the score, a fundamental point for carrying out transcriptions. Then, we seek to understand the ways in which musical transcription is used in the study of popular Brazilian music, especially that with melodic improvisations, with the aim of guiding the next stages of the research.

Keywords. Musical Transcription, Brazilian Popular Music, Music Teaching

Introdução

Pesquisas que buscam a compreensão de elementos interpretativos que caracterizam estilos, gêneros musicais ou ainda idiomatismo de músicos estão cada vez mais frequentes nos estudos da área de performance e interpretação musical. Ao observarmos as pesquisas

acadêmicas ao longo dos últimos 20 anos, podemos identificar um aumento significativo nos trabalhos com foco nas transcrições e análises musicais, produzindo uma quantidade considerável de material relacionado à determinados gêneros e práticas musicais no universo da música brasileira instrumental (CÔRTEZ, 2012, p. 4).

De modo geral, as pesquisas se referem diretamente à transcrição de solos improvisados na linguagem do jazz estadunidense ou em repertório da música brasileira popular, também voltados para aspectos da improvisação melódica. O objetivo é identificar se há ou não um padrão estilístico, um modelo de execução de determinado estilo ou gênero musical, a recorrência de recursos interpretativos, articulações, variações harmônicas, ou ainda, entender as escolhas feitas pelos improvisadores em seus solos.

A institucionalização do ensino do jazz teve seu início na Alemanha, nos anos 1920, e somente nos anos 1940 houve o surgimento de cursos de jazz nas universidades estadunidenses (CHARRINHO, 2014, p. 31). Além da bibliografia sobre sua história, é vasta a lista de métodos que abordam aspectos mais técnicos na aprendizagem do jazz, como escalas e padrões, e outros mais dedicados a solos e improvisação. Aebersold (2000), Baker (1983) e Ricker (1983), por exemplo, são autores que abordam a pedagogia do jazz com ênfase na improvisação baseada na relação escala-acorde e na transcrição de solos como estratégias de ensino-aprendizagem.

Berliner (1994), Nettl (1998) e Kingsbury (2010) se estabeleceram como obras referência da pedagogia do jazz por apresentar questões fundamentais desde o histórico do desenvolvimento da improvisação, detalhar os processos da improvisação musical, bem como indicar a preparação necessária para improvisar e abordar a aprendizagem da improvisação de forma individual e coletiva, oferecendo uma visão geral sobre o tema.

Pesquisadores brasileiros fizeram uso desta metodologia pedagógica em seus trabalhos, traçando paralelos e aplicando-a ao repertório do universo da música brasileira popular. Como exemplo de dissertações e teses que se debruçaram sobre transcrições de solos, destacamos Falleiros (2006) sobre a estática de Proveta, Spielmann (2008) sobre o estilo interpretativo de Paulo Moura no samba-choro e gafieira, Passos (2016) abordando a construção dos solos improvisados de Márcio Montarroyos no disco Stone Alliance, Silva (2016) analisando o estilo de improvisação na Escola Jabour, e Merlino (2019) sobre a estética de Boudrois e seus solos improvisados.

Aprendizagem do músico

A aprendizagem do músico popular acontecia através de processos não formais¹ como a tradição oral, de modo que a transmissão do conhecimento se dava principalmente através de demonstrações práticas, da explicação e da imitação² (RECÔVA, 2006, p. 15). Escutar artistas que se tornam referência é parte central da construção do estilo e da apropriação de um determinado gênero musical.

Nos anos 1960 o aprendizado da música popular era feito de maneira totalmente informal. Não havia ainda escolas especializadas como o CLAM – Centro livre de aprendizagem musical, criado e dirigido pelos integrantes do Zimbo Trio, em São Paulo, em 1973, ou o CIGAM – Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, criado pelo compositor e arranjador húngaro no Rio de Janeiro, em 1987. Desta forma, aprendia-se música através do corpo a corpo, da troca de informações entre os colegas, e também da escuta e das transcrições de solos de artistas consagrados (PINTO, 2011, p. 51).

Como podemos ver na afirmação de Pinto (2011), se aprendia música popular com transcrições. A observação, a imitação, a escuta e o aprendizado são pontos congruentes quando se trata de tradição oral (PEREIRA, 2013, p. 61-62).

Enquanto o ensino instrumental formal de música tende a enfatizar o desenvolvimento de habilidades técnicas e o estudo de repertório, o estudo musical informal, tipicamente empreendido por músicos populares e músicos de Jazz, dentre outros, tende a incorporar práticas criativas tais como a improvisação, a composição, o arranjo e o tocar de ouvido (SANTIAGO, 2006, p. 52).

Acreditamos que a aprendizagem de um gênero musical passa não somente pelo domínio técnico do instrumento escolhido como também pelo reconhecimento de uma linguagem, de suas características, seu sotaque, seu swing³.

¹ Educação informal em música significa adquirir e desenvolver habilidades musicais sem estar inserido em um contexto de educação formal. Este processo, que se dá majoritariamente através de ouvir, tocar/cantar e compor/improvisar, foi tipicamente empreendido por músicos populares e músicos de Jazz, dentre outros (SANTIAGO, 2006, p. 52).

² Estas práticas também acontecem nas aulas individuais de instrumento em instituições formais de ensino, talvez porque a segmentação do conhecimento em disciplinas e a padronização/necessidade de avaliação tem mais a ver com processos formais, enquanto a relação mestre discípulo, a integração dos diversos campos do saber e a inserção da atividade artística no próprio meio de vida são características mais comuns apenas nos processos não-formais de aprendizagem.

³ O termo swing pode significar bossa, balanço ou movimento particular derivado de certa liberdade na utilização de pequenas alterações das células rítmicas provenientes da articulação, da dinâmica e da agógica aplicadas à execução de uma determinada música (CANAUD, 2013, p. 29).

Ainda, o suingue pode permitir a identificação de um gênero musical, de uma obra ou até mesmo de um intérprete. Flutuações de tempo, a maneira de se articular e conduzir as frases musicais, as inflexões aplicadas no momento da execução musical, podem se consideradas como uma forma de suingue (CANAUD, 2013, p. 29).

Tais referências nos mostram a importância da escuta, pois são descritos elementos interpretativos que não necessariamente estão vinculados ao texto escrito, à partitura. A análise auditiva de registros fonográficos é o ponto de partida e a utilização da partitura se configura como um elemento complementar.

Material sonoro e partitura

Podemos perceber que, majoritariamente, as pesquisas são voltadas para o estudo e análise de solos improvisados (linhas melódicas) transcritos em partitura, buscando a compreensão de elementos técnico-interpretativos que auxiliem a assimilação do estilo de algum instrumentista em particular ou de um gênero específico. Outro ponto importante é o fato de que estas pesquisas tiveram como objeto de estudo transcrições de solos improvisados transcritos a partir de gravações.

As práticas musicais do universo da música popular não se prendem ao texto musical escrito, elas são um conjunto de experiências que não podem ser totalmente aprendidos através do modelo tradicional de notação adotado pela música ocidental, a partitura. Tradições musicais não centradas na escrita apresentam padrões estéticos e formais específicos, como é o caso de gêneros como o jazz, a música indiana e a música instrumental brasileira (CORRENTINO; TINÉ; SANTOS, 2019).

Entretanto, esta afirmativa não se prende ao universo da música popular. Em verdade, nenhuma música pode ser totalmente aprendida fazendo uso apenas da leitura de um padrão de notação musical. Isto porque qualquer sistema de notação musical é apenas um conjunto de indicações não muito precisas e referenciais de um determinado som. O reconhecimento de uma determinada linguagem é que rege as relações e organizações desses sons entre si.

Músicos de qualquer natureza (popular ou não) têm em seu processo de aprendizagem uma etapa de escuta e imitação, principalmente nos anos iniciais de formação. O fator determinante para um músico está inserido em uma linguagem é o diálogo realizado entre o resultado sonoro produzido e a tradição, medida através de parâmetros como acentuação, articulações, ornamentações, variações rítmicas, timbres etc.

Apesar das limitações do sistema de notação da música ocidental, a partitura ainda se configura como um elemento fundamental como suporte para a análise de transcrições. Portanto, é nosso dever tentar representar o contexto musical e a maior quantidade de informações possíveis, dentro do sistema de notação adotado (SILVA, 2016, p. 81).

Tendo em vista que as características de uma determinada linguagem, estilo ou gênero não tem, majoritariamente, sua veiculação através da partitura, a transcrição permite que o instrumentista tenha um suporte para a compreensão do que se faz e auxilia na transmissão do conhecimento.

Importante destacar que o sistema de notação utilizado é adotado para transcrições de música de tradição ocidental. Sobre isso, Falleiros (2006) comenta:

A escrita musical europeia é intrínseca à história musical do ocidente. Ela se desenvolveu conforme as necessidades e o próprio desenvolvimento desta música desde a renascença até fins do século XIX. Por esta sua história peculiar ela permanece incompatível com muitos sistemas musicais não-ocidentais (FALLEIROS, 2006, p. 24).

Quando o fazer musical da música popular se insere no debate acadêmico, tal tradição volta a ser utilizada. Neste contexto da história da música do ocidente, é possível observar que, desde Claudio Monteverdi, cada vez as partituras trazem textos e notas de performance, descrevendo não somente recursos utilizados na notação, mas, em alguns casos, indicações de como se executar determinados trechos ou técnicas específicas, posicionamentos dos intérpretes no palco, dentre outras (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 22). A notação musical permanece em constante transformação, pois todo sistema acompanha as demandas das ideias sonoras de uma época, de uma comunidade, assim como influenciam novas buscas sonoras.

No contexto da música improvisada, a partitura é um ponto de partida, um roteiro flexível que depende da improvisação propriamente dita para a realização de uma versão de uma determinada obra musical no próprio ato da performance (MERLINO, 2019, p. 20).

Os procedimentos para realização das transcrições são variados, como declara Silva (2016):

Os relatos com relação à forma de utilização do exercício de transcrição variam; alguns músicos afirmam “tirar de ouvido” apenas alguns trechos, outros declaram que o fazem com a integralidade de um solo. Similarmente, enquanto alguns afirmam registrar a transcrição em partitura apenas depois de terem identificado e memorizado as

estruturas presentes no fonograma, outros dizem não se preocupar em escrever o que “tiram de ouvido” (SILVA, 2016, p. 81).

Segundo Santiago (2006), “tirar de ouvido” seria a habilidade de “reprodução de uma obra musical por meios exclusivamente auditivos” (SANTIAGO, 2006, p. 56). Com o advento das plataformas de streaming de música e dos dispositivos móveis, atualmente é possível ouvir música de uma forma mais acessível e rápida do que há alguns anos. Isso contribui para que os músicos tenham mais contato por mais tempo com suas músicas objeto de estudo, sua fonte de aprendizagem (RECÔVA, 2006, p. 12).

Para o estudo do repertório [da música popular], o registro fonográfico é essencial, na medida em que as fontes escritas revelam poucas indicações para a interpretação musical. E em alguns casos, essas informações estão geralmente ausentes, como, por exemplo, na questão do andamento (SOUZA 2018, p. 37).

A partir da citação de Souza, podemos entender esta afirmativa se aplica a qualquer gênero musical. O processo de escuta e imitação deve estar presente em qualquer processo formal de educação musical, visto que elementos importantes tais como estilo, linguagem, acentuações etc. não podem ser extraídos apenas através da leitura de uma partitura.

Desta forma, as gravações assumem uma posição fundamental para o estudo da música brasileira, mas não somente ela. A música é uma arte temporal e sua execução é um elemento essencial para que a obra exista objetivamente, nenhum tipo de notação pode, jamais, substituir a realidade sonora. Em verdade, a experiência musical só ocorre quando a obra é interpretada (SOUZA, 2018, p. 28). Também se configuram como ferramentas que permitem a realização do ensino e aprendizagem da linguagem de um gênero, da aquisição de vocabulário musical específico e de conhecer os aspectos interpretativos daquele estilo, pois, muitas das vezes, essa maneira de se executar um gênero musical, esse padrão estilístico, não está presente na partitura.

Transcrição

A transcrição para partitura de solos improvisados a partir de gravações é uma das formas de estudo mais difundidas para o estudo e desenvolvimento da habilidade de improvisar no contexto da música popular, pois pode ajudar na compreensão no estilo de determinado gênero musical ou instrumentista (SILVA, 2016, p. 80). É sabido que “Músicos tipicamente

fazem transcrições de performances de jazz para aprender coisas sobre estas performances e para entender a ‘linguagem’ de um solista”⁴ (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2).

Entretanto, segundo Merlino (2019), embora a transcrição seja considerada uma das principais ferramentas em pesquisas etnomusicológicas e musicológicas, não é uma unanimidade no meio acadêmico. Argumenta-se que as mídias digitais de gravação deixaram as transcrições obsoletas, pois o áudio gravado de uma performance musical seria mais informativo que uma transcrição (MERLINO, 2019, p. 99).

Na literatura direcionada para o ensino da improvisação no contexto do jazz, a transcrição de solos é uma prática não só reconhecida como recomendada, mesmo diante do fato que “improvisadores de reconhecida proficiência afirmam categoricamente não ter transcrito nenhum solo completo em suas trajetórias como estudantes” (SILVA, 2016, p. 81).

As transcrições tentam dar conta de elementos que não foram grafados na partitura, mas que são importantes para a compreensão de determinado gênero musical, revelando elementos, estruturas musicais desconhecidas ou ausentes da partitura, funcionando como uma fonte empírica de dados para a investigação.

Obviamente se estamos falando de uma transcrição, este primeiro contato se dá através da audição, e uma audição com propósito de captar informações é mais acurada no sentido de particularidades do som. A segunda etapa consiste em organizar esta informação recebida de maneira que ela possa ser compreendida; numa transcrição esta etapa se refere à escrita em partitura, que organiza os sons no sistema musical usual e possibilita que a inteligência identifique estruturas e possa agir na compreensão (FALLEIROS, 2006, p. 23).

Desta forma, há um consenso entre pesquisadores por entender que o uso das transcrições como registro de uma performance além de tornar possível a observação de elementos não tão perceptíveis à escuta, é um passo comum para a obtenção de um teto fixo para análise (MERLINO, 2019, p. 99).

Falleiros (2006) divide a transcrição em três etapas: ouvir, tocar, escrever. A primeira etapa é o primeiro contato que ocorre com a música, a audição. Neste momento, o objetivo é captar informações e particularidades do som. A segunda etapa é tocar. Através da execução simultaneamente com a gravação, a reprodução técnica no instrumento e a memória muscular fazem com que a música e seus elementos estilísticos sejam armazenados e incorporados ao

⁴ “Musicians typically make transcriptions of jazz performances to learn things about those performances and to understand a soloist’s ‘language’” (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2).

nosso fazer musical por um longo tempo. A última etapa é organizar esta informação de modo que ela possa ser compreendida e registrada para experiências futuras.

De forma mais direta, o que uma transcrição faz é apresentar uma série de eventos de uma forma que podemos transitar entre eles de forma mais fácil. Para a realização de análises, essa possibilidade é essencial, pois permite considerar aspectos da experiência temporal que normalmente não nos atentamos (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 8).

Aqui entramos em outro ponto importante defendido pelos autores Rusch, Salley e Stover: uma transcrição é um ato analítico que diz muito sobre a experiência de quem transcreve o material transcrito tanto quanto sobre a música sendo transcrita. Portanto, é um processo fenomenológico que envolve uma relação entre o agente que faz a transcrição e o que é transcrito. Isto se aplica a qualquer tipo de transcrição, não somente ao jazz (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2).

Sendo assim, entendemos que as transcrições são atos interpretativos que contêm traços de uma experiência individualizada, podendo ser, ou não, a representação e/ou reprodução de uma cultura. Sobre este pensamento, temos a afirmação de Blacking:

Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”. Não podemos “ver” uma cultura: somente podemos inferi-la das regularidades na forma e na distribuição das coisas que observamos (BLACKING, 2007, p. 204).

Então, a transcrição deve sempre ser entendida como uma forma de interpretação, na qual devemos equilibrar a meticulosidade e a vontade de ser detalhista com clareza na representação na partitura (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2).

É importante ter em mente o objetivo de se fazer uma transcrição. Quando transcrevemos, o que buscamos realizar? A transcrição tenta traduzir a música ouvida, aquela transmitida oralmente, para um tipo de sistema simbólico, geralmente o sistema de notação adotado na música erudita ocidental. Identificar que elementos são particularmente importantes em uma determinada performance, não somente os básicos como ritmos e alturas, mas também timbres e nuances interpretativas inerentes ao estilo do improvisador e ao gênero musical (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 6).

Segundo Pinto (2001), o processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?” (PINTO, 2001, p. 258). A representação gráfica

mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição, pois “a transcrição musical não supera o material áudio ou audiovisual como documento do repertório registrado e para a sua análise” (PINTO, 2001, p. 258).

Para que uma transcrição alcance seu objetivo, é necessário um conhecimento mínimo sobre questões como interpretação rítmica, articulação, fraseado, além do idiomatismo do instrumento que executa a linha melódica a ser transcrita. Tais conhecimentos são primordiais para se interpretar as disparidades que a notação musical pode apresentar na representação do material sonoro (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2).

Considerações finais

A transcrição se tornou uma ferramenta adotada na área da pesquisa sobre a improvisação em música popular, muito pelo fato de que músicos que se dedicaram a esse tipo de investigação realizaram transcrições enquanto estudantes em formação (SILVA, 2016, p. 81). Por este fato, acreditamos que esta atividade se justifique em um contexto pedagógico, uma vez que tal prática já é difundida com esta finalidade.

Nesta fase inicial da pesquisa, o objetivo era fazer a revisão bibliográfica sobre estudos, academicamente orientados ou não, que abordassem a transcrição musical como ferramenta para a aprendizagem da música popular. Notadamente, uma maior concentração de trabalhos é direcionada à prática de transcrições de solos improvisados na linguagem jazzística.

Ficou evidente que, para os instrumentistas do jazz, as transcrições se configuram até hoje como uma ferramenta fundamental no aprendizado da improvisação. Através da transcrição podemos nos tornar mais próximos de uma linguagem ou estilo de outros artistas e gêneros musicais, além de produzirmos um suporte textual que pode servir para nortear análises estruturais e harmônicas, a partitura. Entretanto, também pudemos perceber que esta metodologia é amplamente aplicada a gêneros da música brasileira popular.

Tendo em vista que a aprendizagem informal é um modelo recorrente no campo da música popular, é importante destacar que a escuta é um elemento essencial para o desenvolvimento de habilidades que são fundamentais para a prática da transcrição, pois é considerada como fonte primária de contato com elementos característicos de um determinado gênero musical. Como abordagens iniciais para o desenvolvimento da prática de transcrição, podemos nos concentrar na percepção auditiva. Ouvir, identificar e reconhecer sonoridades como escalas e arpejos e sua reprodução em seus respectivos instrumentos.

Outro ponto importante é a relação entre o material sonoro e sua representação no papel através do sistema de notação musical. Há elementos estilísticos, técnicos e interpretativos que só acontecem durante a performance musical e não necessariamente estão presentes na partitura. Portanto, a transcrição se torna também um ato interpretativo, no qual o transcritor tem o desafio de colocar na partitura o padrão estilístico, a maneira de se executar um gênero musical.

Outras questões podem ser aprofundadas, como a importância das disciplinas de percepção musical na formação musical, uma maior presença de gravações nas aulas de música, as funções e modos de utilização do sistema de notação musical (a partitura), os processos de transformação da notação musical de tradição europeia, e até mesmo comparar a escrita considerada tradicional com as partituras de escuta da música eletroacústica.⁵

Entendemos que a transcrição pode auxiliar nos processos de ensino e aprendizagem da música brasileira popular, se configurando como uma importante ferramenta na tentativa de representar elementos musicais e extramusicais. Sendo assim, acreditamos que o objetivo deste trabalho foi alcançado, ao estabelecermos uma base que pode nortear as próximas etapas da pesquisa, entendendo formas de utilização da transcrição musical como ferramenta pedagógica para o estudo da música brasileira popular.

Referências

AEBERSOLD, Jamey. *Jazzbooks*. Disponível em: <http://www.jazzbooks.com/>. Acesso em: 24 de outubro de 2022.

BAKER, David. *Jazz Improvisation: a Comprehensive Method for all Musicians*. Alfred Music Publishing, 1983.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Jazz Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 868p.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução: Andrés-Kess de Moraes Schouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

CANAUD, Fernanda. *O virtuosismo e o "Swing" revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro, 2013. 263f. + CD-ROM. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

⁵ Ver GARCIA, Denise. Partitura de escuta: confluência entre Sonologia e análise musical. In: *Anais do I SIMPOM*, Rio de Janeiro, p. 52-61, 2010.

CHARRINHO, Sérgio Faria Franco. *Abordagem comparativa ao ensino do trompete na música clássica e no jazz: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2014.

CORRENTINO, Diones; TINÉ, Paulo J. S.; SANTOS, Rafael. Audiotatibilidade e invenção em *Frevo* de Egberto Gismonti. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIX, 2019, Pelotas. *Anais*. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5727/public/5727-20803-1-PB.pdf. Acesso em: 26 de jun. de 2023.

CORTES, Almir. *Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Campinas, 2012. [s.n.]. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2012.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um improvisador: o estilo de Naylor Azevedo*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, 2006.

KINGSBURY, Henry. *Music, Talent and Performance: a Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

MERLINO, Julio. *Processos de formação de sentido musical na improvisação jazzística*. Rio de Janeiro, 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

PADOVANI, J. H.; FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Musica Hodie*, v. 11, n. 2, p. 11-25, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21752> . Acesso em: 19 de set. 2023.

PASSOS, Marcelo. *Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance*. Campinas, 2016. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, 2016.

PEREIRA, André L. M. Uma reflexão sobre etnomusicologia e educação musical: diálogos possíveis. *Revista Nupeart*, volume 9, n. 1, p. 51-64, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3529>. Acesso em: 10 maio 2023.

PINTO, Marco Tulio de Paula. Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 45-57, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/sMq6Jh99WjFdF95Hz77tKBf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2022.

RECÔVA, Simone Lacorte. *Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?* Brasília, 2006. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Católica de Brasília, 2006. Disponível em: <https://bdtd.ucb.br:8443/jspui/handle/123456789/836>. Acesso em: 24 nov. 2022.

RICKER, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation*. Alfred Music, Miami, Florida, 1983.

RUSCH, René; SALLEY, Keith; STOVER, Chris. Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins. *MUSIC THEORY ONLINE*, v. 22, n. 3, p. 1-20, 2016. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.html>. Acesso em: 14 maio 2023.

SANTIAGO, Patrícia Furst. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 52-62, 2006.

SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e Interação na Escola Jabour*. Campinas, 2016. [s.n.] Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2016.

SOUZA, David Pereira de. As gravações históricas das bandas de música no Brasil (1902-1927): o fonograma como fonte de pesquisa para a prática musical. In: ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo (org.); PINTO, Marco Túlio de Paula; SOUZA, David Pereira de. *Manual do Mestre de Banda de Música*. 1ª Edição – Rio de Janeiro, Edição dos autores, 2018. 168p.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Rio de Janeiro, 2008. [s.n.]. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.