

Improvisação ao violão solo: polifonia e impulso instrumental em um solo de Nelson Veras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5. Performance Musical

Wesley Souza Silva

Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ

wesley.mdl15@gmail.com

Guilherme Caldeira Loss Vincens

Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ

gvincens@hotmail.com

Resumo. Este artigo concentra-se na improvisação no violão solo, analisando um solo de Nelson Veras sobre o *standard* de jazz "Body and Soul" de John Green. O objetivo é examinar os elementos e técnicas usados por Veras, inerentes ao seu impulso instrumental, afim de enriquecer o estudo da improvisação no violão solo. A análise inclui a transcrição detalhada do solo, destacando escalas, arpejos, impulso instrumental e estruturas texturais. Além disso, explora os aspectos técnicos e interpretativos que tornam o improviso de Veras adequado à linguagem do violão. A análise revela a integração de elementos polifônicos, criando uma interação sonora entre as vozes. O estudo também destaca o idiomatismo nas escolhas melódicas de Veras, demonstrando sua compreensão da linguagem e das possibilidades expressivas do violão. No geral, a análise do solo de Nelson Veras fornece insights valiosos para músicos e estudantes de violão interessados na improvisação solo, promovendo o aprofundamento do conhecimento e o desenvolvimento das habilidades improvisativas neste contexto musical.

Palavras-chave. Improvisação, Violão solo, Nelson Veras, Polifonia, Impulso instrumental.

Improvisation on Solo Guitar: Polyphony and Instrumental Impulse in a Solo by Nelson Veras.

Abstract. This article focuses on improvisation on the solo guitar by analyzing a solo by Nelson Veras on the jazz standard "Body and Soul" by John Green. The aim is to examine the elements and techniques used by Veras inherent to his instrumental impulse, in order to enrich the study of improvisation on the solo guitar. The analysis includes a detailed transcription of the solo, highlighting scales, arpeggios, instrumental impulse and textural structures. It also explores the technical and interpretative aspects that make Veras'

improvisation suitable to the language of the guitar. The analysis reveals the integration of polyphonic elements, creating a sound interaction between the voices. The study also highlights the idiomatic nature of Veras' melodic choices, demonstrating his understanding of the language and expressive possibilities of the guitar. Overall, the analysis of Nelson Veras' solo provides valuable insights for musicians and guitar students interested in solo improvisation, promoting deeper knowledge and the development of improvisational skills in this musical context.

Keywords. Improvisation, Solo Guitar, Nelson Veras, Polyphony, Instrumental Impulse.

Introdução

Este estudo focaliza a improvisação no violão solo, especificamente explorando a polifonia e o idiomatismo presentes em um solo do violonista Nelson Veras sobre o standard de jazz "*Body and Soul*" de John Green. O objetivo principal é analisar os elementos e recursos empregados por Veras em pontos de seu improviso, a fim de contribuir para o estudo da improvisação no contexto do violão solo.

A base teórico-metodológica deste trabalho envolve uma abordagem analítica da transcrição do solo de Nelson Veras, destacando elementos como escalas, arpejos, impulso instrumental e estruturas texturais. Além disso, são explorados os aspectos técnicos e interpretativos que tornam o improviso de Veras idiomático à linguagem do violão.

Através da análise, é possível identificar a integração de elementos polifônicos que criam um "tecido sonoro"¹. O presente artigo destaca, também, o idiomatismo presente em suas escolhas melódicas, evidenciando sua compreensão da linguagem e das possibilidades expressivas do instrumento.

Em conclusão, a análise detalhada do solo de Nelson Veras sobre "*Body and Soul*" oferece *insights* valiosos para músicos e estudantes de violão interessados na improvisação solo. A compreensão dos elementos técnicos e artísticos empregados por Veras pode enriquecer as abordagens individuais à improvisação, estimulando a exploração de novas ideias e expandindo o vocabulário técnico no violão solo.

¹ O termo "tecido sonoro" é utilizado aqui como uma metáfora, fazendo alusão aos fios individuais que, quando entrelaçados, formam uma trama de elementos sonoros, semelhante à forma como os fios individuais em um tecido contribuem para a criação de um produto final integrado.

Referencial teórico

A improvisação como contemplamos no cenário musical atual tem se estabelecido como um modo de expressão musical que atravessa os mais diferentes períodos e estilos, no qual a realidade composicional, a escolha dos meios técnicos para sua realização e sua execução/interpretação se estabelecem em simultaneidade de tempo, embora por ordem flexível, ou até por vezes, arbitrária.

Tomamos para nós, com o intuito de alicerçar nossa convicção sobre o tópico, a colocação de Luís Leite:

Na música, a palavra improvisação se estabeleceu como uma expressão referente a uma habilidade específica, ligada à ideia de criação espontânea, normalmente associada a um discurso musical idiomático. Ainda que em grande parte de suas manifestações a improvisação musical pouco tenha de completamente aleatório, não deixa de ser interessante contemplar a ideia de risco contida em sua própria essência conceitual (LEITE, 2015, p.6).

Em sua tese, Leite (2015) aponta que “a improvisação se dá justamente na interseção” da “criação e execução, podendo ser definida como uma composição em tempo real” (LEITE, 2015, p.8). Ao refletir sob a ótica de Luís Leite, podemos entender que a improvisação alia-se a um viés criativo, no qual o músico compreendendo-a como um fator fértil, utiliza de todo o conhecimento adquirido não só para complementar e enriquecer uma obra empregando elementos interpretativos, mas também e principalmente compor integralmente um produto musical.

Meireles (2021) também escreve sobre o processo da composição escrita ser ou resultar de uma improvisação:

A improvisação pode ter um peso muito significativo no resultado final de uma obra, podendo, inclusivamente, a composição de uma obra resultar inteiramente de uma improvisação (e sendo composta, assim, em tempo real). É o caso quando uma obra nasce de momentos de improvisação livre, que são gravados e mais tarde transcritos para papel (ou então transcritos inteiramente a partir da memória). Um excelente exemplo deste tipo é a Suite Koyunbaba (op. 19) (1985), a obra mais tocada do guitarrista-compositor italiano Carlo Domeniconi, que nasce de uma improvisação motivada pelo contato direto com o instrumento. É de referir que esta perspectiva de composição pode originar uma escrita peculiar e muitas vezes de grande complexidade, principalmente no aspeto rítmico, colocando, tipicamente, grandes problemas ao nível da transcrição. Portanto, na leitura deste tipo de obras, o intérprete deve ter em conta a influência da improvisação na sua composição e a dificuldade que o compositor (ou quem transcreveu a música) teve em

cristalizar de forma escrita – com certos ritmos bem definidos – momentos improvisados sem rigidez rítmica. Se o intérprete ignorar a importância que a improvisação tem neste tipo de peças, pode apresentar um resultado mais “aborrecido” (MEIRELES, 2021, p.20-21).

Portanto, ao referirmo-nos à palavra improvisação, entendemos esta como uma não distinção do conceito de composição, na verdade, trata-se de uma polivalência da prática criativa se dando em tempo real: criação e execução.

A ideia de uma dilatação estética tangente à improvisação, se faz por completo pertinente ao pensarmos em um cenário de improvisação solo. Neste sentido, percebemos que para o improvisador solo, o vocabulário precisa ser extenso, e este será crucial no momento da improvisação especialmente em momentos menos imaginativos. Bailey (1993) aponta:

Nessas ocasiões, quando outros recursos mais esteticamente aceitáveis, como invenção e imaginação, desaparecem, o vocabulário se torna o único meio de suporte. Deve fornecer tudo o que é necessário para sustentar a continuidade e o ímpeto na execução musical. É aqui, parece-me, que surge o principal perigo na improvisação solo (BAILEY, 1993, p.106).

Bailey (1993, p. 106) aponta uma culminância da prática da improvisação solo durante o século XVII, que segundo ele, foi “quando grande facilidade nessa arte foi considerada, aparentemente, um sinal de boa educação”. Onde até os anos 90, considerava-se “os esforços de um improvisador para dar sentido à situação solo” como “nobre”. Refletindo sobre este apontamento, há uma relevante indagação em entender o porquê de a improvisação solo não ser relevantemente difundida nos dias atuais, tendo em vista que:

[..] ao tocar solo, o instrumento adquire uma potência especial e sua importância para esse tipo de criação musical é mais evidente aqui. Em alguns casos, a música é literalmente construída a partir do instrumento [...] Para outros, técnicas instrumentais especiais formam a base de sua abordagem (BAILEY, 1993, p.109).

Entendemos então que a improvisação solo é algo desafiador e ao mesmo tempo um excelente método de se adquirir habilidades instrumentais e ampliação do vocabulário técnico e musical. Sendo assim, o presente trabalho traz por interesse abordar uma singela parcela dentro das infinitudes de possibilidades técnicas passíveis de aprofundamento na improvisação solo no violão. Uma delas é a construção de um discurso musical polifônico, que demanda uma

técnica e conhecimento de possibilidades de digitação² e concepção musical avançadas, o que já é complexo em performances de música composta, e mais ainda em performances improvisadas.

Meireles (2021, p.21) menciona que nesta composição de uma obra musical em tempo real (criação e execução), pode ocorrer a “repetição em excesso das mesmas fórmulas ou tendências, sejam elas melódicas ou harmônicas”. Se a improvisação em grupo por vezes tateia o previsível e monótono, na improvisação solo o solista precisa se manter criativo enquanto seleciona criteriosamente “uma linguagem baseada em material maleável, não pré-fabricado” de elementos a comporem sua performance, Bailey (1993, p. 107).

Percebemos portanto que a improvisação solo exige um mergulho no estudo dos elementos técnicos e da linguagem musical no instrumento. Ainda que por consequência haja iminente deparo com as dificuldades e preocupações em contornar a previsibilidade e monotonia na improvisação solo, o método que aqui se faz claro para se estabelecer na prática criativa em solo, é exatamente a ampliação do vocabulário musical, intimidade com a linguagem instrumental e uma capacidade de enxergar as possibilidades de maneira gradual e nítida na performance.

O violonista brasileiro Nelson Veras nasceu em Salvador, Bahia, e com 14 anos deixou o Brasil para morar em Paris e se dedicar à carreira musical. De acordo com Leite (2015), Veras ainda adolescente, possuía uma carreira de destaque no Jazz, participando de projetos musicais de grandes ícones do Jazz europeu, como Michel Petrucciani e Aldo Romano. Nelson Veras gravou diversos discos que se tornaram referência na área de improvisação, como: Nelson Veras; Solo Session Vol. 1; Rouge sur Blanc, Princess Sita (com Dominique di Piazza), The Last Crooner (com Daniel Yvinek), Prélude (com a trompetista Airelle Besson), entre outros (LEITE 2015, p. 85).

Ao construir suas improvisações, Nelson Veras toca com os dedos p, i, m, a (polegar, indicador, médio e anelar) na mão direita usando as unhas, digitação tradicional do violão clássico que contrasta com a predominância do uso da palheta na guitarra Jazz. Esta técnica tradicional do violão clássico (e também do flamenco e do violão brasileiro), associada ao entendimento musical de Veras, possibilita o desenvolvimento de frases não usuais e texturas

² Escolha e aplicação dos dedos no instrumento (BRENET, 1946, p. 169). Será abordado à frente.

que não são normalmente ouvidas nas improvisações de guitarristas de Jazz, e que podem contribuir bastante na sensação de polifonia³ e autossuficiência ao discurso criativo.

No álbum *Prélude* - Nelson Veras acompanha a trompetista Airelle Besson - por ser um duo com uma trompetista, Nelson Veras realiza improvisos não acompanhados, e os caminhos melódicos e harmônicos são preenchidos em um discurso musical baseado na textura polifônica, ou seja, a textura desenvolvida por ele sugere um viés de vozes em camadas interagindo entre si. Dentre as improvisações gravadas no álbum *Prélude* o solo de Nelson Veras sobre o standard de Jazz “*Body and Soul*” nos chama a atenção sob o aspecto textural. Este solo, que se encontra no minuto 2:00 a 3:13 da faixa, será o objeto de análise deste trabalho. Acesso ao áudio da música no QR Code abaixo.



QR Code 1 - Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5UfrnhXOUvcA4sGg1SyVvg?si=3bfeaf02fc0f4b68>

Com a prerrogativa de contribuir com o desenvolvimento de uma linguagem instrumental baseada em possibilidades texturais no violão solo, o presente trabalho apresenta trechos da transcrição do solo sob o tema *Body and Soul* - transcrição pré-realizada por nós e disponível, através de Link e QR Code, ao final deste tópico - e análise de alguns trechos, apontando alguns dos recursos utilizados por Nelson Veras, e que podem contribuir para uma compreensão técnica do fazer musical e da improvisação ao violão solo sob uma perspectiva polifônica.

A textura no violão traz consigo particularidades e desafios. Sob um olhar homofônico⁴, o piano, instrumento de teclas individuais, proporciona uma independência das mãos, que por sua vez, possibilita ao instrumentista fazer o acompanhamento com uma mão enquanto a outra faz

³ Polifonia - quando há duas ou mais linhas melódicas independentes coexistindo simultaneamente, sem a identificação ou reafirmação de uma voz ser mais importante que a outra (MELLO, 2018).

⁴ Homofonia - quando há uma linha melódica se destacando sobre o acompanhamento de fundo.

a melodia. No violão, porém, há a necessidade de adaptação dos elementos musicais (altura, timbre, tonalidade e etc.) para atender à capacidade de digitação no braço do violão, ainda mais em texturas polifônicas (ALIPIO, 2014, p.95).

No caso da improvisação instrumental jazzística existe ainda o que Bailey descreve como impulso instrumental:

É a relação do instrumentista com o elemento tátil, com a experiência física de tocar um instrumento, com este “impulso instrumental” que estabelece muito do que o instrumentista toca. Uma das características básicas da improvisação, detectável em tudo que ele toca, será a maneira como ele aproveita o impulso instrumental. (BAILEY citado por CLARKE 1992:p-791).

Ao ouvir o solo de Nelson Veras para o standard “*Body and Soul*”, temos a impressão de que este “impulso instrumental” está presente em um nível de complexidade que permite a criação espontânea com digitações complexas que criam texturas polifônicas dentro da estrutura do standard de Jazz. A princípio entendemos a digitação como a “maneira de aplicar os dedos nos instrumentos para executar a música fácil e confortavelmente [e também à] notação da melhor ordem para empregar os dedos na execução de um fragmento musical” (BRENET, 1946, p. 169)⁵. Assim, este ato de “escolher os dedos” em uma execução instrumental (BRENET, 1946, p. 171) é determinante em um discurso improvisativo e caracteriza o “impulso instrumental”. Porém, sob um olhar textural, a execução polifônica pode contrariar esta ideia de digitação “fácil e confortável”, o que nos leva a pensar e relativizar também o conceito de “idiomatismo instrumental”. Até mesmo a tonalidade de uma obra musical pode apontar previamente o quanto ela é ou não idiomática ⁶para o violão, pois dependendo da tonalidade da peça, poderá ser inviável o uso de cordas soltas, *campanellas* e outros elementos idiomáticos do violão. No caso do tema “*Body and Soul*” a tonalidade de Ré bemol é bem pouco amigável - por se fazer necessário o uso de muitas pestanas, restringindo a movimentação dos dedos em regiões distantes uma da outra - sendo necessário ao violão em sua afinação convencional, já que o uso das cordas soltas fica bastante restrito nesta tonalidade.

⁵ Manera de aplicar los dedos en los instrumentos para ejecutar la música fácil y cómodamente. Indicación escrita del mejor orden para emplear los dedos en la ejecución de un fragmento musical (BRENET, 1946, p. 169).

⁶ O termo “Idiomatismo” faz-se entendido neste trabalho como as características específicas de cada instrumento, contudo, pontuamos e discutimos enfaticamente o termo à frente.

[...] [O Idiomatismo] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (SCARDUELLI, Fábio. 2007, p. 139).

Sabemos que a polifonia está presente no repertório do violão desde os *vihuelistas*⁷ do século XV. Porém, na improvisação solo e no mundo da guitarra Jazz, não se encontra esta textura facilmente já que ela pressupõe uma habilidade específica do violonista para criar linhas simultâneas que exigem digitações, por vezes, complexas para sustentar a trama de vozes criada pelo improvisador. Expandindo o conceito de idiomatismo - da citação mencionado acima -, levaremos em conta também as peculiaridades do violonista além das do instrumento.

Discorreremos a análise apontando as partes que consideramos pertinentes como contribuição do fazer musical improvisativo ao violão solo. Destacaremos, portanto, pontos que possam agregar valor técnico, bem como uma possível ampliação de vocabulário técnico sob uma perspectiva textural.

A transcrição completa do solo está disponível no QR Code e Link abaixo, que direcionará o leitor para o vídeo da reprodução da transcrição em simultaneidade com o áudio do solo de Nelson Veras.



QR Code 2 - Disponível em: <https://youtu.be/08P5AnLVISE>

Para entender como Nelson Veras se relacionou com o tema, harmonia, tonalidade e ritmo no seu improviso, recorreremos à versão escrita do tema “*Body and Soul*” composta por John Green na versão do *Realbook*⁸ Vol.1 de 2009. A escolha da versão do *Realbook* se baseou no

⁷ Que tocavam a *Vihuela*, um instrumento de cordas dedilhadas com trastes, do século XV.

⁸ *Realbook* são livros de registros em partituras de standards do Jazz. Os *Realbooks* surgiram por volta da década de 70 pelos alunos da *Berklee College of Music*.

critério de clareza e coerência harmônica e melódica, em relação aos áudios e vídeos do tema encontrados na internet. Optamos em colocar os acordes sobre a transcrição, de modo a contribuir com uma praticidade analítica do solo.

Análise

O primeiro sistema (Figura 1), da transcrição do solo, traz um discurso melódico baseado principalmente em arpejos. Os arpejos, neste caso, respeitam a escala maior natural da tonalidade de Ré bemol. No primeiro compasso conseguimos perceber uma inclinação do violonista a uma condução melódica cromática para alcançar um determinado ponto. Observa-se um movimento de inserção das vozes já em camadas, que inicia com uma voz na linha superior segurando a sonoridade do Lá (circulado 1) que sustenta para entrar com a segunda linha melódica, partindo de um Fá (circulado 2), na parte inferior. Aqui podemos considerar um critério importante da textura polifônica, manter o som da última nota enquanto insere outra. Essa articulação traz a sensação de movimento e continuidade.

Em seguida (circulado 3) observamos um movimento melódico, enquanto se sustenta a nota Si bemol na linha superior, onde o violonista escolhe passar por um Sol bequadro, dando uma coloração antes de repousar no Sol bemol.

No segundo compasso (circulado 4) percebemos um caminho melódico que culmina no Ré bequadro. Este caminho está dentro da tonalidade de Ré bemol mas gera uma ambiguidade, podendo ser entendido, também, que usou a escala menor harmônica de Mi bemol menor partindo de sua 3ª, por isso a suavidade na transição para o Ré diminuto.

Figura 1 - Primeiro sistema da transcrição do solo.



O segundo sistema (Figura 2) mostra o uso de arpejos dos acordes Mi bemol menor, atentando para um acréscimo de uma 11ª (Lá bemol) no acorde, e o acorde seguinte sendo arpejo do acorde Ré com sétima como função SubV para o Ré bemol.

No início do segundo compasso, notamos novamente o uso de apogiatura, neste caso, sobre a 5ª do acorde de Ré bemol menor. Percebemos a recorrência de alteração da 5ª, que o violonista usa como apogiatura logo resolvendo. Este recurso aparenta ser uma brincadeira com o contraste e cor, mesmo porque, os acordes em questão já possuem função de dominantes. Ainda no segundo compasso, do segundo sistema, vemos mais uma vez a utilização do cromatismo para alcançar o próximo acorde, sendo que, a última nota do cromatismo é mantida até a inserção do acorde. Este detalhe mostra um cuidado com os movimentos harmônicos, não gerando a sonoridade de acordes em blocos, mas, movimentos e interações harmônico/melódicos.

No último ponto do segundo sistema (circulado 10), vemos um movimento paralelo breve entre a voz superior e inferior, sendo que, detém o cuidado de manter soando o Lá bemol com o Fá bemol enquanto insere uma breve condução melódica com Mi bemol e Ré bemol. Ao segurar a sonoridade do Fá bemol enquanto traz o Mi bemol, gera o contraste de 2ª. Este choque de segundas é encontrado diversas vezes no decorrer do solo de Nelson Veras, quase como uma mania ou vício, podemos apontar, aqui, como parte do impulso instrumental do violonista.

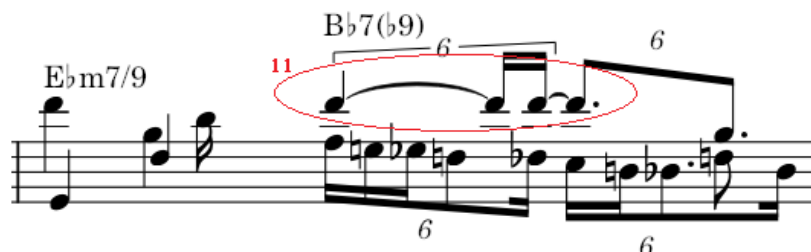
Figura 2 - Segundo sistema da transcrição do solo.



No compasso 10 (Figura 3), o Si na voz superior, como apoio para o movimento cromático descendente na voz inferior, gerando um movimento de complementabilidade onde uma voz fica parada em relação a outra. Esse movimento complementar é usado por Nelson Veras diversas vezes em seu solo e em regiões diferentes, podendo a voz mais alta ficar parada

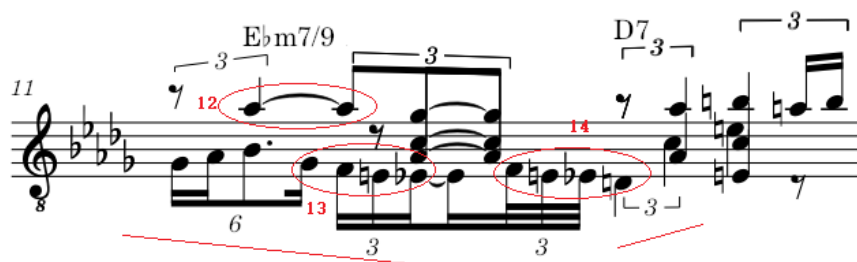
enquanto as vozes internas se movimentam e vice-versa. Em contraponto é chamado de movimento oblíquo, termo que usaremos para nos referir a esse movimento neste trabalho.

Figura 3 - Compasso 10 no quinto sistema da transcrição do solo.



O compasso 11 (Figura 4) mantém o sentido oblíquo das vozes (circulado 12) que, sustentado pelo Lá bemol na voz superior, traz outro movimento cromático descendente até o Mi bemol (circulado 13) e depois continua com a direção cromática até o Ré bequadro, nota fundamental do Ré com sétima da harmonia (circulado 14).

Figura 4 - Compasso 11 do sexto sistema da transcrição do solo.



No exemplo abaixo (Figura 5) encontramos novamente o uso do cromatismo (circulado 15). A nota Fá, do acorde que sucede o cromatismo, é sustentando até a inserção da terça e sétima no acorde (circulado 16).

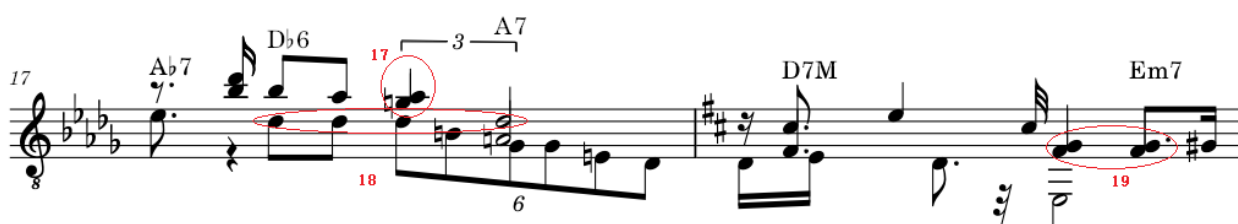
No compasso seguinte, vindo de um caminho melódico descendente do Fá até o Ré, observamos a repetição do intervalo de terças, entre o Si bemol e Ré bemol na linha superior, intercalando com o movimento descendente da voz inferior, que inicia no Sol bemol e encerra no Ré bequadro.

Figura 5 - Oitavo sistema da transcrição do solo.



O último trecho da transcrição (Figura 6), que ponderamos aqui, mostra novamente a utilização dos choques intervalares de segunda segunda (circulado 17 e 19) e um movimento descendente das vozes superiores, em contraponto ao Ré fixo na voz inferior (circulado 18).

Figura 6 - Nono sistema da transcrição do solo.



A análise de um solo musical oferece uma janela para desvendar uma riqueza de insights técnicos que muitas vezes escapam à audição casual. Ao mergulhar nas nuances do desempenho de um músico, revelam-se detalhes intrincados de articulação, dinâmica, ornamentação, impulso instrumental, escolhas de regiões e texturas que desempenham um papel importante na criação de uma performance solo. Através desse processo, obtemos a oportunidade de observar os caminhos por trás da técnica, da expressividade, estética e da abordagem interpretativa do intérprete.

No caso do violonista Nelson Veras conseguimos perceber um discurso criativo baseado na textura predominantemente polifônica, o cuidado ao sustentar a última nota de uma frase até inserir a outra frase com outra voz mostra a atenção com a textura, O uso de arpejos, recorrências de cromatismos, contrapontos paralelos, contrapontos oblíquos, intervalos de segunda menor e de sétima maior são elementos e recursos que deduzimos fazer parte do impulso instrumental de Nelson Veras, ou seja, foram incorporados à maneira de improvisar,

ao reflexo das mãos no instrumento neste processo de composição instantânea, que pode ser considerado idiomático dentro da linguagem do violonista.

Para acesso à transcrição completa, disponibilizamos um código QR e um link que direcionam o leitor a um vídeo que reproduz a transcrição em simultaneidade com o áudio do solo.

Conclusão

Na cena do Jazz, como afirma Lopes (2012, p. 14), a prática de tirar e transcrever solos é extremamente difundida, sendo um dos caminhos fundamentais para a compreensão e desenvolvimento de aspectos técnicos e musicais inerentes à prática instrumental. Observar, analisar e reproduzir o solo feito por um instrumentista sempre esteve aliado ao aprendizado, compreensão e desenvolvimento técnico.

No caso do violonista Nelson Veras conseguimos perceber um discurso criativo baseado na textura predominantemente polifônica, o cuidado ao sustentar a última nota de uma frase até inserir a outra frase - em outra voz - mostra compromisso com a textura.

A análise do improviso nos conduz a uma abordagem polifônica criativa, no qual a consideração da sustentação sonora assume quase um caráter doutrinário, garantindo a continuidade do improviso sem lacunas. Essa perspectiva nos leva a atentar para a importância de pensar na sustentação de uma nota até a inserção de outra frase. Compreendendo que a improvisação solo apresenta desafios inerentes à prática criativa, a textura polifônica exige, também, uma antecipação cuidadosa da abordagem técnica criativa do violonista, para possibilitar uma digitação que permita a sustentação da nota na transição para o próximo movimento.

Conforme já mencionado anteriormente, o impulso instrumental reflete a singularidade do instrumentista, seus hábitos e costumes que, ao longo de sua trajetória musical, vão se moldando, resultando em manias próprias de cada músico. O uso de arpejos, recorrências de cromatismos, contrapontos paralelos, contrapontos oblíquos, intervalos de segunda menor e de sétima maior são elementos e recursos que entendemos fazer parte do impulso instrumental de Nelson Veras, ou seja, foram incorporados à maneira de improvisar do violonista. Esses recursos destacam a polifonia como uma linguagem intrínseca à prática musical de Nelson Veras. Isso torna o uso de vozes em camadas, como viés criativo, natural, sem a necessidade de

se preocupar ativamente com a digitação, visto que, no violão, a digitação é um aspecto crucial, especialmente quando se trata de textura polifônica.

A análise e os apontamentos do solo de Nelson Veras, abordados no texto, representam nossa contribuição para o estudo da improvisação no violão solo, podendo servir, também, como uma fonte inspiradora para os pesquisadores na área da performance violonística.

Referências

ALÍPIO, Alisson. Teoria da digitação: um protocolo de instâncias princípios e perspectivas para um cenário de digitação ao violão. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

BRENET, Michel. *Diccionario de la musica: histórico y técnico*. Barcelona: Iberia, 1946.

CLARKE, Erif F. "Improvisation, cognition and education". In: PAYNTER, John, Editor. *Companion to Contemporary Musical Thought*. London. Routledge.1992. Volume 2.

LEITE, Luis C. *Música Viva: Novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

LOPES, Alfredo. *The Harmonic Explorations Of Joe Henderson: A Study By A Professional Jazz Musician Of His Contribution To The Modern Jazz Composition And Tenor Saxophone Sound*", 2012.

MARCELO MELLO - Apostila de Polifonia (2018); www.marcelomelloweb.net visualização 20/07/2023.

MEIRELES, Frederico. *Processos composicionais e escrita idiomática no guitarrista-compositor contemporâneo: Nuccio D'Angelo e Dusan Bogdanovic*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo - Instituto Politécnico do Porto. Portugal, 2021.

SCARDUELLI, Fabio. *A Obra para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 248f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, São Paulo, 2007.