

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Augusto Vargas dos Santos

**IMPROVISACÃO MUSICAL NO JAZZ:
Investigação sobre uma abordagem narrativa**

Porto Alegre

2020

Augusto Vargas dos Santos

**IMPROVISAÇÃO MUSICAL NO JAZZ:
Investigação sobre uma abordagem narrativa**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador(a): Prof. Ana Luisa Fridman

Porto Alegre

2020

[Ficha Catalográfica]

[Ata de Defesa]

Para meus pais, Silvio e Fátima,
e minha avó Alzemira, que
fizeram de suas vidas a minha.

AGRADECIMENTOS

Aos familiares, amigos e colegas que compartilharam o tempo que tinham para me apoiar nesta jornada.

Aos amigos Lucas Brum, Rodrigo Hoerlle, Marcello Caminha Filho e José Nelson que me ajudaram a crescer exponencialmente em poucos anos de convivência.

À minha companheira Andressa Segabinazzi que me motivou em momentos de insegurança.

Ao professores Celso Loureiro Chaves, Julio Herrlein, Dimitri Cervo e Adolfo Almeida Jr. que me entregaram um conhecimento imensurável.

À minha orientadora Ana Fridman por estar sempre disposta a agregar valor a este trabalho.

Meus agradecimentos a todos da comunidade musical de Porto Alegre por não deixarem a cultura de lado.

“Toque apenas o que você ouve”

“Play only what you hear”

(Chick Corea)

RESUMO

O presente trabalho investiga a relação entre improvisação musical e narratividade. Apresentando primeiramente uma concepção das diferentes propriedades e característica que a improvisação carrega, seus desafios práticos e pedagógicos, e a relação entre música e linguagem. Em seguida é feito um levantamento do que se tem de textos e informações sobre o núcleo do trabalho que é a narratividade em improvisação musical. Também apresenta o tratamento destas informações através de análises de exemplos musicais. Finaliza propondo três atividades de desenvolvimento em improvisação narrativa.

Palavras-chave: Improvisação; Narratividade; Storytelling; Jazz.

ABSTRACT

The present work investigates the relationship between music improvisation and narrativity. Firstly presenting a conception of the different properties and characteristics that improvisation embraces, your's performing and pedagogics challenges, and the relation between music and language. Then it's made an investigation through texts and informations about the core of this work wich is storytelling in musical improvisation. Also presents a treatment of those informations through musical analysis, finalizing with three proposals addressing the development in improvisational storytelling.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Transcrição de Wish pg1.....	26
Figura 2 – Transcrição de Wish pg2.....	27
Figura 3 – Transcrição de Wish pg3.....	28
Figura 4 - Transcrição de Wish pg4.	29
Figura 5 – Transcrição Indiferente pg1.	31
Figura 6 – Transcrição Indiferente pg2.	32
Figura 7 – Transcrição Indiferente pg3.	33
Figura 8 – Lista de dicas do Chick Corea.	34

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
METODOLOGIA.....	13
1. Um breve panorama sobre improvisação musical.....	14
1.1 As possíveis abordagens práticas e pedagógicas.....	16
1.2 Conexões entre música e linguagem e suas implicações na improvisação musical	18
2. NARRATIVIDADE E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA	20
2.1 Características de narratividade no jazz	21
2.1.1 Análise de exemplos musicais	23
3. Propostas	34
3.1 Ouvir.....	35
3.2 Cantar.....	35
3.3 Criação e desenvolvimento de motivos	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS.....	38

APRESENTAÇÃO

A motivação pessoal que me levou a investigar este assunto se deu através das dificuldades que encontrei ao estudar e praticar improvisação. Percebi que conhecer o instrumento e a teoria musical tradicional não era o suficiente para chegar aonde eu almejava. Precisava reinterpretar as minhas concepções fundamentais de música e, ao refletir para iniciar este trabalho, me lembrei de diversos momentos do curso que me auxiliaram a encontrar e resolver os desafios. Meu ponto de partida foi interpretar a música como um meio de comunicação e utilizar deste entendimento como um mecanismo para suprir as dificuldades de improvisar.

Este trabalho discorre sobre a concepção de narratividade em improvisação musical, no âmbito de música popular instrumental improvisada. Investiga o significado que o termo narratividade pode carregar em música, propondo então a relevância de tal conhecimento para o desenvolvimento em improvisação musical. Tal termo pode ser associado ao termo usado em inglês “Storytelling”, que foi de tamanha importância para esta pesquisa. Para isso, o trabalho busca na interdisciplinaridade da música para com a linguagem, considerações que tragam valores substanciais a ponto de legitimar a proposta apresentada.

O objetivo geral do trabalho é ampliar os materiais e concepções existentes sobre o estudo da improvisação, tendo em vista que os conteúdos dos materiais didáticos que abordam a improvisação no jazz são majoritariamente de cunho harmônico – o que não deixa de ter seu imenso valor. Após a realização deste objetivo geral, por meio de uma investigação sobre a possível abordagem narrativa que a improvisação carrega, segue o segundo objetivo que propõe sugestões de como desenvolver tal conceito na prática.

Existem diversos cursos, livros, encontros, e claro, muitas performances sendo feitas onde a improvisação ocupa um espaço de destaque. O assunto em específico (narratividade em improvisação) tem sido abordado com mais frequência nas últimas décadas – como apontarei mais adiante -, o que demonstra uma certa importância para a comunidade e a cultura musical em geral.

METODOLOGIA

A metodologia para o desenvolvimento deste trabalho e alcance do objetivo proposto baseou-se em pesquisa exploratória a partir da audição de diversos discos de artistas protagonistas no meio da improvisação, por meio de leituras e vídeo aulas de materiais didáticos relacionados a: improvisação, storytelling, narratividade, linguagem e música. Este trabalho não visa a palavra final para o assunto proposto e sim, conceitos que podem servir de inspiração para quem busca expandir seu interesse em improvisação musical. Por isso, optei por sugerir propostas de desenvolvimento, pois não se trata de regras pré-determinadas que resultam pontualmente num determinado objetivo, e sim de instruções fundamentadas a partir dos conteúdos extraídos do referencial teórico deste trabalho. O grau de eficiência das propostas acaba por ser relativizado de acordo com o objetivo de cada indivíduo que pretende apropriá-las, tendo em vista que a noção de eficácia neste assunto em específico é consideravelmente volátil.

Para alcançar o que propomos, este trabalho vai se estruturar em 3 etapas: Desenvolvimento – onde ocorre a investigação sobre o que é improvisação musical, narratividade e a relação desses elementos –, Justificativa – analisa exemplos musicais através da abordagem narrativa que a improvisação carrega e identifica características desta concepção –, Propostas – no qual se encontram os meios sugeridos para o desenvolvimento de narratividade em improvisação musical.

1. Um breve panorama sobre improvisação musical

A cultura da improvisação musical, seja nos palcos ou nas instituições de ensino, se encontra consolidada e em contínua expansão. Também desfruta de uma variedade interdisciplinar de pesquisas e estudos em áreas como a neurociência (BEATY,2015), psicologia (ASHLEY,2014), pedagogia (BIASUTTI,2015), filosofia (PETERS,2009), saúde (MACDONALD & WILSON, 2014) e linguagem (MONSON,1996). Historicamente, a improvisação sempre ocupou um importante espaço em música, tendo registros nos períodos da Grécia Clássica, Barroco, no Romantismo e sendo destaque no Jazz (NACHMANOVITCH,1990). No entanto, há uma certa dificuldade em descrever e definir com objetividade o conceito de improvisação musical (ALPERSON,1984). Derek Bailey (1992) começa a introdução do seu livro afirmando:

A Improvisação desfruta uma distinção curiosa de ser ao mesmo tempo a atividade mais praticada de todos os músicos e a menos conhecida e entendida. (BAILEY, 1992, p.ix) ¹

Neste mesmo livro, Bailey se propõe a investigar as mais diversas e possíveis culturas de improvisação musical, passa pela música indiana, pelo flamenco, pela música barroca, pela improvisação livre e pelo jazz, buscando encontrar a natureza em comum nessas culturas. Também se discute a diferença entre a improvisação idiomática e não idiomática, o que talvez seja a principal secessão desta arte, onde a primeira categoria se caracteriza pela utilização de vocabulário prévio e um repertório de prática comum, enquanto a outra categoria abdica dessas características. Este trabalho se delimitara, para evitar maiores adversidades, à improvisação idiomática, mais precisamente à que se faz presente no Jazz.

O Jazz foi o âmbito artístico que consagrou grandes nomes da música popular instrumental improvisada do século passado como Louis Armstrong, Lester Young, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, dando forma a uma cultura que se tornou mundial e que tem um impacto social imensurável. Ao longo dos anos, o vocabulário musical desta cultura foi se transformando e se consolidando, sempre estabelecendo um lugar de destaque para a

¹ Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood. (BAILEY, 1992, p.ix)

improvisação. Mesmo neste nicho, ainda é difícil descrever com precisão o que é improvisação, mas esse breve trecho da obra de Paul Berliner (1994) pode esclarecer este conceito:

Então o que é improvisação? Um dicionário geral popular aponta que “improvisar é compor, ou compor e performar simultaneamente, no impulso do momento e sem nenhuma preparação.” Similarmente, um prestigioso dicionário de música teve, até recentemente, afirmado que improvisação é “a arte de performar música espontaneamente, sem a ajuda de manuscrito, rascunhos ou memória.” Tais definições refletem na visão comum que a atividade de improvisação compreende nem a fiel recriação de uma composição nem a elaboração de ideias musicais prefiguradas. Na ausência de tais modelos ou objetivos, entende-se que não há música para improvisadores prepararem para performar. Em vez disto, eles devem performar espontaneamente e intuitivamente. (BERLINER,1994)²

Podemos perceber que a improvisação é facilmente associada a composição e que existe um certo senso comum em que a improvisação tende a não ser pré-elaborada. No entanto, não se pode dizer que a improvisação feita em jazz não é pré-elaborada, pois os músicos que atuam nesse meio estão sempre estudando formas de abordar a improvisação, como podemos perceber nas palavras de Mark Turner:

Eu diria que minha música é uma combinação de ambos (improvisação e pré-elaborada). Isto é provavelmente uma verdade para todos. Você tem que pré-elaborar algo, se você toca uma escala maior, isto é pré-elaborado. Nós tocamos progressões de acordes, isto já foi pré-elaborado antes de você. Você toca música ocidental, já está pisando em algo pré-elaborado. Se você fosse improvisar, você teria que começar do zero por completo. Teria que criar seu próprio instrumento, trabalhar com outro sistema tonal etc. Eu acho que a improvisação que nós estamos conversando, que eu estou envolvido e interajo tanto quanto posso, é trabalhada com informações da minha cultura, que eu represento e tento utilizar e falar. Como agora, nós estamos conversando sobre um assunto, eu estou improvisando, estou falando, estou usando a linguagem da minha própria cultura, própria linguagem, dentro de um contexto. Então eu penso que isto é improvisação. Se eu não estivesse improvisando isto, eu teria um discurso escrito e eu saberia as perguntas que você iria me fazer, leria o discurso, isto não é improviso. (TURNER, 2015)³

²Just what is improvisation? A popular general dictionary maintains that “to improvise is to compose, or simultaneously compose and perform, on the spur of the moment and without any preparation.” Similarly, a prestigious music dictionary has, until recently, asserted that improvisation is the “art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches or memory.” Such definitions reflect the common view that the activity of improvisation comprises neither the faithful re-creation of a composition nor the elaboration of prefigured musical ideas. In the absence of such models or goals, it follows that there is no music for improvisers to prepare for performance. Indeed, they must perform spontaneously and intuitively. (BERLINER,1994)

³I would say that my music is a combination of both (improvised and worked out) that's probably true for everyone, you have to work out something, if you play major scale, that's worked out. We play chord progressions, it's been worked out before you, you are playing western music...you are already stepin into something that's worked out.If you were to improvise, you have to start from the ground up completely, you have to make your own instrument, work with another tonal system, etc...i think the improvisation that we are talking about, that i involve myself and engage as much as possible is working with information of my on culture, that im representativeof and

Logo, é plausível entender que no jazz existe uma mistura de estudo de improvisação que antecede a performance, e outra improvisação que é exercida durante a performance.

Os desafios e dilemas da improvisação já se iniciam na sua própria definição. No âmbito prático também existem desafios, tais como a intimidade com o idiomatismo do jazz, a percepção harmônica, melódica, rítmica e espacial, a comunicação com os demais performers e com o público, a técnica do instrumento, e tantos outros desafios que fazem parte da arte da improvisação.

1.1 As possíveis abordagens práticas e pedagógicas

Existem diversas escolas e caminhos que buscam resolver os desafios performáticos que a improvisação musical apresenta. Por se tratar de uma atividade artística predominantemente executada nos palcos e meios urbanos, os primeiros anos do desenvolvimento da improvisação musical no jazz acabava por ser pelo meio oral. Na série documentário Jazz de Ken Burns (2000), há um trecho de uma entrevista de Louis Armstrong onde ele conta:

E eu sabia praticamente tudo que ele tocava, então eu acrescentava notas nisto, surpreendendo-os... Todos os músicos achavam isto maravilhoso. Eles tentavam, mas não se concentravam como nós, não conseguiam a não ser que escrevessem, mas nós nunca escrevíamos. (ARMSTRONG, 2000)⁴

Isto evidencia a abordagem prática tradicional da improvisação no jazz, onde anotações, mapeamentos e qualquer tipo de acessório que precedessem o desenvolvimento da performance, não faziam parte desta cultura. Hal Galper (2013), um renomeado professor de jazz, comenta que a maneira verdadeira de aprender jazz é feita de forma oral, ouvindo muito e imitando. Quando perguntado sobre o que é praticar, afirma que primeiramente é necessário o entendimento do vocabulário. Mulgrew Miller (2010) também é outro renomado músico e professor que compartilha desta mesma ideia.

Outra possível abordagem se dá pelo meio acadêmico, aonde o jazz vai para o campo das ideias, é analisado de maneira minuciosa, estruturado em diversas camadas e teorizado. O estudo de improvisação no jazz começa a ganhar espaço nas academias a partir da metade do século XX nos Estados Unidos. A partir disso surgem as mais diversas possibilidades de abordagens

trying to use that and speak, like now we are speaking on a subject, im improvising im talking, im using language in my own culture, own language, on a context. So I think that's what improvisation is. If I weren't improvising that i'd have a speech written out and I'd know the questions you'r gonna ask me and then i read that speech, that's not improvising. (TURNER, 2015)

⁴ And I practily know everything he played,so I put notes to it, surprised then... And all the musicians thought that was great. They tried, but they didn't concentrate like we did, they couldn't do it, unless they wrote it down, but we never wrote it down... (ARMSTRONG, 2000)

visando o desenvolvimento do performer na prática do jazz, estudos que estabelecem a forma do jazz, o ritmo, a melodia e principalmente a harmonia, o conjunto das notas. Um livro clássico que exemplifica muito bem este cenário didático que prima pela atenção do uso dos conjuntos de notas é “Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization” de George Russel (1953). Hoje temos diversos conteúdos na internet dedicados a ensinamentos metódicos que buscam exercer uma função complementar em relação à tradição oral do jazz. Chad Lefkowitz-Brown é um grande exemplo entre os criadores de conteúdo sobre teoria do jazz.

Essas duas correntes acabam por serem complementares e desfrutam de dois objetivos em comum: prover meios para que o performer se desenvolva musicalmente neste âmbito e alcance o seu conteúdo artístico. Por se tratar de dois objetivos de tamanha complexidade, as investigações sobre o assunto extrapolam para áreas diversas, procurando em outras correntes o auxílio que melhor compreende a individualidade de cada um.

Ao ler o texto de Brian Kane (2005) é interessante perceber que ele afirma a ideia de que a pedagogia formal de improvisação jazzística se preocupa muito com harmonia, deixando de lado todos os outros ricos parâmetros musicais que a música carrega. Ele relata o seguinte:

A maioria das pesquisas publicadas sobre lecionar improvisação no jazz tem seu foco em técnica e em tocar as notas corretas. Volumes sobre exercícios técnicos, padrões escalares, padrões de acordes e “licks” enchem a biblioteca de educação em jazz e dita o currículo de nossas aulas de jazz. Isto funciona? Prover a alunos motivados, tempo suficiente, o hábito positivo de ouvir muito jazz, sim isto funciona. É focando em harmonia que teremos a melhor maneira de ensinar jazz? Não. Eu afirmo isto pois os resultados são os mesmos por diversos anos. (KANE, 2005, pg.3)⁵

Neste mesmo texto, ele afirma que jazz é uma linguagem e deve ser ensinado como uma linguagem, a longo prazo, de forma lenta e ouvindo muito.

Uma das principais razões de os alunos não improvisarem bem é porque ensinamos muito rápido. Aprender uma linguagem leva tempo. No fundo, ensinar improvisação é como ensinar uma língua. A língua da improvisação tem uma gramática, uma estrutura e diversos dialetos. Existem diversas maneiras de se aprender um idioma, mas focar estritamente em gramática certamente não é a mais interessante. (KANE, 2005, pg.2)⁶

⁵ Most of the resources published to teach jazz improvisation focus on technique and playing the correct notes. Volumes on technical exercises, scale patterns, chord patterns, and licks fill jazz education libraries and dictate the curriculum of four jazz classes. Does it work? Given a motivated students, enough time, the positive habit of listening to a lot of jazz, yes it does work. Is focusing on harmony the best way to teach jazz improvisation? No. I answer definitively because for Years the results are the same. (KANE, 2005, pg.3)

⁶ One of the main reasons all students don't improvise well is that educators teach too fast. Learning a language takes time. At its basic core, teaching improvisation is like teaching a language. The language of improvisation has grammar, structure, and dozen of dialects. There are many ways to learn a language, but strictly focusing on grammar is certainly one of the least interesting. (KANE, 2005, pg.2)⁶

Isto vai ao encontro com o propósito deste trabalho, por isso reservo um momento em específico sobre a relação entre música e linguagem no próximo capítulo.

Aproveito para comentar momentos de aprendizado que tive no curso, onde a professora Ana Fridman ministrou aulas de improvisação que me ajudaram a despertar este interesse em perceber a improvisação através do diálogo, como uma linguagem. Eram aulas que tinham o foco na interação, utilizando a voz, os alunos buscavam uns aos outros, improvisando a partir de ideias próprias. Exercícios como criação de ostinatos por um determinado colega, para que o próximo colega improvisasse juntamente ao ostinato, exercícios rítmicos e melódicos de pergunta e resposta. Foram atividades importantes para criar intimidade com a improvisação de maneira amistosa e simples, diferente do que acontece tradicionalmente de acordo com Kane (2005).

1.2 Conexões entre música e linguagem e suas implicações na improvisação musical

Por diversas vezes é possível encontrar músicos e educadores associarem a música e a linguagem. Leornad Bernstein (1973) propõe esta ideia na sua série de vídeo aulas promovidas pela Harvard, pontuando que após começar e ler sobre os novos conceitos de linguística da época, o clichê “a música é uma linguagem universal” poderia ser útil para o desenvolvimento do estudo musical. Separando algumas de suas aulas a partir de termos linguístico como “fonética, sintaxe e semântica“, Bernstein discorre algumas horas relacionando diretamente música e linguagem, inclusive comenta que uma das melhores maneiras de se entender uma disciplina é a partir do contexto de outra disciplina.

Victor Wooten (2013) apresenta e discorre sobre esse tema em sua palestra na TEDx. Ele conta que aprendeu a falar sua língua materna ao mesmo tempo que aprendia música, pelos mesmos meios, ouvindo e imitando. Relata que ensina música para seus alunos como se fosse ensinar uma língua e que existe muito em comum, como por exemplo o propósito da comunicação e expressão.

Nelson Faria (2017) também afirma que aprender a improvisar é como se fosse aprender uma nova língua, comentando que existem diversos músicos que não são alfabetizados, não conhecem a teoria tradicional europeia de harmonia, porém são bons improvisadores. Assim como existem diversos músicos formados, com bons fundamentos teóricos, mas que sofrem de uma certa dificuldade para improvisar. Nelson diz que o que falta para esse segundo tipo de músico é “vocabulário”, e faz a analogia de como uma criança aprende a falar, através da imitação, absorvendo o som e o significado deste vocabulário.

Ao fazer sua leitura do artigo de Imberty (2011), Naíssa Rajão (2017) descreve três princípios em que a música e a linguagem seriam similares em teoria cognitiva. O primeiro princípio é de que existem habilidades inatas, específicas da linguagem e da música, que atuam através de gramáticas no intelecto humano, através de sequências linguísticas. Por segundo, a existência de uma regra básica universal que está presente em todas as culturas, sendo comum a todas as linguagens ou sistemas musicais. Por fim, os sistemas gramaticais, que são uma formalização das competências psicológicas. Naíssa pontua também que a narratividade é uma linha temporal com conteúdo afetivo e emocional que se baseia em intenção comunicativa. É uma propriedade de trocas entre os seres humanos.

Outro texto que converge com os pensamentos descritos acima, é o dos autores Alejandro Caviedes, Felipe Hidalgo, Marcelo Troncoso, Pablo Vernal, intitulado “La dinámica del discurso improvisado”. Neste trabalho, os autores reforçam a ideia comparativa entre música e linguagem, pontuando a intenção comunicativa como o princípio similar delas. Comenta que a linguagem nos permite trocar mensagens com conteúdo específico e denotativo, já a música nos transmite mensagens de natureza conotativa e que a comunicação está sujeita a diversas interpretações. Esta informação pode ser mais bem descrita pelo “modelo tripartite de semiologia musical” de Jean-Jacques Nattiez, como analisaremos no próximo.

2. NARRATIVIDADE E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA

Este campo de pesquisa deu seus primeiros passos por volta dos anos 80, onde uma série de autores propuseram a relação entre narratividade e música. Em resposta a estes autores, Jean Jacques Nattiez publicou o artigo “Can One Speak of Narrativity in Music?”, texto referência em grande parte das pesquisas e estudos da área. A questão predominante era se essa relação fazia sentido, se podia ser mensurável, ou se era simplesmente uma metáfora, o que abre espaço para uma interpretação pejorativa deste conceito, como demonstra Bruno Angelo (2014). A partir das pontuações de Nattiez, os estudos sobre narratividade em música se multiplicaram, possibilitando diversas definições desse conceito e diversas relações com tópicos musicais, inclusive com a improvisação.

Em música popular improvisada o termo mais recorrente e adequado é “Storytelling”, devido a expressiva utilização do termo por diversos expoentes do Jazz e autores do assunto (GONÇALVES,2017). Diversos improvisadores relatam que seu procedimento de improvisação se dá através da intenção de “contar uma história ao tocar”, logo consideraremos o improvisado como uma “narrativa musical”. Para isso, definiremos qual o significado desta metáfora recorrente entre os improvisadores em geral, a fim de refinar o conceito aqui proposto. Felizmente há textos publicados especificamente sobre este assunto, cujos serão de extrema importância para o desenvolvimento deste trabalho.

Após uma breve revisão dos textos de Rafael Gonçalves (2017 e 2018), Vljay Iver (2004), Sven Bjerstedt (2014 e 2015), Ingrid Monson (1996), Paul Berliner (1994), Brian Harker (1997) e Fumi Okiji (2017), é possível garantir um grande apanhado de conceitos sobre este assunto. Tais autores, apesar das suas diferenças culturais e temporais, descrevem o processo de narratividade de uma maneira convergente, inclusive é comum encontrar referências de uns aos outros em suas obras. Isto nos permite uma adoção ao entendimento de narratividade e uma legitimidade do conceito, visto que esta área do conhecimento está sendo garantida e fomentada.

Gonçalves nos traz questões e apontamentos filosóficos bastante pertinentes. Ao falar sobre narratividade em música, precisamos discorrer sobre semântica, sintaxe, comunicação e narratologia. Gonçalves demonstra a dificuldade em associar semântica (ou seja, atrelar sentido à) e música, pois segundo as definições de Nattiez, a comunicação de um símbolo se estabelece em três níveis:

O nível poético diz respeito às intenções comunicativas do emissor da mensagem. O nível neutro trata da análise do vestígio material usado para a comunicação, sem considerar as intenções do emissor. O nível estético se ocupa da maneira como o receptor da mensagem constrói um significado a partir da sua interação com a mensagem, ou o símbolo. (GONÇALVES, 2017, pg.64)

Após discorrer sobre as adversidades em associar um significado específico e estável em música, Rafael argumenta que outro meio de entender a narratividade em música se dá pela concepção de estruturas padrões, ou sintaxe musical. Esta preferência pela sintaxe à semântica se dá pela apreensão de significado inerente que o ouvinte exerce sobre música (nível estético), logo um mesmo som pode conter significados distintos ao mesmo tempo. A semântica em música instrumental se torna mais abstrata do que canções e textos.

O argumento de que, assim como a linguagem, a narratividade em música pode ser justificada por compor-se de elementos, que ao serem juntados em contexto, criam o significado do todo (sintaxe), se sustenta nas palavras de Sloboda (2008). Para Sloboda, o ouvinte exerce o processo de representação cognitiva, que seria a apreensão de significado à uma obra, que se dá por meio de dois fatores: Reconhecimento de estruturas já conhecidas e/ou associação de estruturas internas, como a repetição de padrões, que possam vir a definir uma certa “coerência” ou lógica musical interna.

Vijay Iyer (2004) propõe que a histórica que um improvisador conta está fragmentada em múltiplas formas. Pontua que storytelling não está meramente disposto em um “solo coerente”, mas de forma pulverizada que pode ser caracterizada por uma única nota ou pela própria vida do performer.

2.1 Características de narratividade no jazz

Para termos uma compreensão mais aprofundada sobre como interpretar o conceito de narratividade e poder colocar em prática, é importante estabelecermos parâmetros característicos dessa abordagem. Como vimos, narratividade em jazz se entende (de uma maneira sequencial) a partir de assimilação da música como uma linguagem, passando pelos conceitos tratados por Rajão (2017), Caviedes, Hidalgo, Troncoso, Vernal (2009) e chegando em Gonçalves (2017 e 2018).

Uma das características mais citadas pelos autores até aqui então referenciados, é a construção de um arco narrativo. Essa característica é descrita também em narratologia (PRINCE, 1989 e FREYTAG, 1816-1895) como bem pontuado por Gonçalves. A estrutura padrão de um arco narrativo se dá em: exposição, crescimento, clímax, decrescimento e fim. Podemos associar esta informação às sugestões de criação de *storytelling* feitas por Berliner, como por exemplo a sugestão “começar do início”, indicando a possível utilização de frases curtas, criando espaço para a construção do improviso. Sugere também a criação de picos e vales de intensidade musical, criando esta linha temporal de

início, meio e fim. O saxofonista Bob Reynolds compartilha desta mesma sugestão, nomeando esta concepção em “The rule of Three”:

1. Ato I: Controle. O solista começa com algo que estabeleça confiança, foco, e engajamento com a banda e plateia.
2. Ato II: Risco. Desenvolvimento de ideias e uma disposição de ir para lugares musicais que force os limites da zona de conforto do solista.
3. Ato III: Destino definido. Um plano de como e quando o solo deverá terminar coerentemente. (REYNOLDS, 2021)⁷

Apesar da utilização de palavras e termos diferentes, os autores convergem com alguma similaridade em torno desta característica que um improviso provido de storytelling carrega.

Outro aspecto característico encontrado, é a “busca pela própria voz”. Fumi Okiji (2017) ressalta que “contar uma história”, e particularmente “contar a sua história”, tem sido um conselho bem usado para criar solos de sucesso em jazz. Relata a importância dada na prática da “voz individual”, destacada por Lester Young. Ainda afirma que tocar jazz é recontar as histórias tradicionais, mas com sua própria voz. Gonçalves utiliza o termo “individualidade” para descrever este aspecto (similar à voz individual) característico de narratividade em improvisação. Descreve que o timbre, a articulação de fraseado, o ritmo, o vocabulário, entre outros aspectos, são elementos que compõem a individualidade de um determinado solista. Em Ana Fridman (2016), também se encontra a descrição de que a busca pela sua própria expressão e voz, são fatores essenciais da improvisação. Através de sua pesquisa qualitativa, Sven Bjerstedt (2017) encontra esta noção de “inner voice” ao conversar com seus 15 entrevistados, que relatam a admiração por músicos que possuem estas características em seus improvisos, pois desfrutam da habilidade de “dizer algo” com veemência e especificidade.

Por se tratar de uma atividade social, Paul Berliner (1994) e Ingrid Monson (1997) compartilham da ideia (que passou a ser bastante fomentada a partir deles) de que uma das características determinantes para a narratividade em improvisação acontece através da interação dos participantes. “Conversação” é o termo usado por Monson, para descrever a interação entre os participantes.

De fato, diversas metáforas sobre linguagem e música apareceram nos materiais das entrevistas que compilei a partir de minhas discussões com músicos: jazz como uma linguagem musical, improvisação como um diálogo musical, e um bom improviso como falar ou “dizer algo”: (MONSON, 1997, pg.73)⁸

⁷Act I: Control. The soloist begins with something that establishes confidence, focus, and engagement with the band and audience. Act II: Risk. Development of ideas and a willingness to go places musically that push the limits of the player’s comfort zone. Act III: Definitive destination. A plan for how and when the solo will end... cohesively. (REYNOLDS, 2021)

⁸In fact, several metaphors about language and music appeared in the interview materials I compiled from my discussions with musicians: jazz as a musical language, improvisation as musical conversation, and good improvisation as talking or "saying something": (MONSON, 1997, pg.73)

Podemos perceber que Monson também é uma autora que reconhece as diversas conexões entre música e linguagem. Como uma conversa, a interação na performance se dá através da escuta atenta ao que os “acompanhantes” estão tocando, à criação de espaço, desenvolvimento desses motivos que surgem nesta “conversa”. Em *Storytelling in Jazz Work as Retrospective Collaboration (2017)*, Fumi Okiji aponta que a produção de narratividade em improvisação não se dá somente por uma lógica interna criada pelo solista, mas também com a colaboração direta dos membros da banda.

Estas três características de narratividade de improvisação musical (arco narrativo, busca pela própria voz e conversação) tendem a se dispor em situações simultâneas, pois possuem uma correlação direta. São possíveis pontos de apoio para nos aprofundar numa análise, ou até mesmo em uma atividade que busque desenvolver a habilidade de produzir storytelling. No próximo item poderemos perceber isto de uma maneira mais objetiva, especificando cada característica através de elementos musicais pontuais.

2.1.1 Análise de exemplos musicais

Este item dispõe de duas análises feitas a partir de audição e transcrição de improvisações musicais. As análises serão executadas de maneira linear, seguindo a sequência temporal da música, a fim de identificar pontos de interesse que justifiquem as características de narratividade em improvisação tratadas no item anterior, através de trechos destacados na partitura e referenciados no texto. Apesar da característica de interação musical ser imprescindível para a análise, a transcrição se limitará à performance do solista, para evitar possíveis prolixidades referentes à uma transcrição completa. Sugiro a audição prévia e simultânea à leitura das transcrições para facilitar a compreensão de cada análise. Os arquivos de áudio se encontram em anexo.

O primeiro exemplo é uma transcrição de uma improvisação feita por Joshua Redman em 1994 no New Port Jazz Festival, em sua composição intitulada *Wish*. Joshua está diretamente inserido no jazz, produziu diversos discos e participou de diversos festivais desde muito jovem. Redman está acompanhado de Brad Mehldau no piano, Brian Blade na bateria e Chirstian McBride no contrabaixo. A transcrição está disposta em 3 chorus, sendo o primeiro a melodia da música e os outros dois a improvisação de Redman.

Por se tratar de um improviso que é precedido pela exposição do tema, se faz pertinente a análise a partir deste primeiro momento, devido a construção do arco narrativo. A composição provê, de maneira significativa, um caminho a ser seguido, predispondo da característica explícita de início, meio e fim, como descrito por Reynolds no item anterior. Um dos elementos que justifica a análise do tema em si, é o crescimento progressivo de intensidade e densidade musical. Isto é, o quanto os performers desenvolvem em acumulação, diversificação, interação e variação de elementos musicais ao longo da performance. Uma macroanálise da forma do tema pode ser disposta da seguinte maneira: A)

Apresentação do primeiro período musical; A') Repetição deste primeiro período; B) Segundo período musical; C) Terceiro e último período musical.

No período A, o baterista Brian Blade inicia sua atuação de maneira sutil, tocando o mínimo, poucas notas, poucos timbres, provendo uma atmosfera fértil para a expansão da performance ao período A', assim como Mehlau e McBride, que aos poucos preenchem cada espaço (trechos destacados na partitura nomeados por n1, n2 e n3) construído por Redman através de notas longas e silêncio. O período B é caracterizado por uma certa tensão construída predominantemente pela cadência harmônica e repetição de motivo melódico. Também é possível encontrar espaçamentos nos trechos n4 e n5, que por sua vez são gradativamente preenchidas pelos demais performers. Tal tensão se resolve no trecho n6 onde a banda utiliza de uma acentuação em conjunto, uma espécie de motivo de unidade coletiva, promovendo um novo momento ao caminho de C e de um aumento de densidade. Na parte C pode se perceber esta característica de unidade coletiva mais presente, onde a banda reforça determinados momentos do texto melódico através de convenções rítmicas em conjunto, definindo o fim deste primeiro chorus. Em exemplo as acentuações nos trechos n7, n8 e n9; o silêncio da banda em n10; a maneira como McBride acompanha a melodia utilizando o mesmo desenho melódico. O ponto final deste primeiro arco se dá pelo fraseado de Joshua destacado no trecho n11, que inicia seu solo em seguida. Tais fatores contribuem para um arco narrativo único – deste primeiro chorus de tema – e para um arco narrativo geral – iniciado no começo do primeiro chorus e concluído no fim do terceiro chorus.

Joshua inicia seu solo de acordo com sugestão descrita por Berliner anteriormente, “começando do começo”, com poucas notas e criando espaços (n12), assim como no começo do tema. Este recurso pode ser encontrado em diversas audições de Redman, o que configura uma característica de sua própria voz. Redman segue criando espaços (n13) e construindo seu discurso através de criação de motivo (n13), desenvolvimento (n14) e variações (n14). A banda como um todo, mas principalmente Mehlau, aproveita estes espaços pouco a pouco, trazendo a característica de interatividade descrita anteriormente. O trecho n15 exemplifica isto através de uma acentuação feita por Mehlau justamente em um dos frequentes espaços criados por Redman. O trecho n16 ilustra um fraseado típico da linguagem jazz blues, sendo utilizado como material livre. Este fraseado cria um contraste entre o recurso de repetição e variação de um motivo primário que o solista vinha empregando e que se repete nos trechos seguintes (n17 e n18). Em seguida Redman agrava esta utilização de repetição e desenvolvimento de um mesmo motivo (n19), criando tensão e se direcionando para um clímax (n20) na mesma parte C analisada no tema. Por fim Joshua finaliza o chorus assim como no tema, fraseando material livre de conclusão (n21).

No último chorus há uma predominância massiva do recurso de criação e desenvolvimento de motivos (n22) mencionado anteriormente. Porém neste chorus, este recurso se encontra explicitamente. A cada novo motivo, o solista o desenvolve e reutiliza uma parte – normalmente o fim de um

desenvolvimento/variação – para iniciar um novo motivo. Uma espécie de ponto de ligação entre as frases, o que configura a competência de lógica interna descrita pelos autores que discorrem sobre narratividade referenciados neste trabalho. O trecho n23 destaca um clichê encontrado na personalidade de Joshua. Estes pequenos fragmentos melódicos dispostos nas extremidades opostas do registro do instrumento são artifícios recorrentes da personalidade do solista. Assim como no chorus anterior, o recurso descrito como trecho n22 é interrompido pelo trecho n24, criando um contraste entre material prévio e material livre. Novamente Joshua reutiliza o recurso caracterizado pelo trecho n22 e adentra na parte B, agravando mais uma vez este padrão (n25). Em n26 encontramos o último e mais intenso clímax do improviso. É possível perceber a identificação da plateia após esse momento e ao fim do solo.

Podemos concluir que neste improviso se fazem presentes fatores que empregam características de narratividade em improvisação musical. O arco narrativo, a voz interna e a interação entre os participantes (inclusive com a plateia) são características atreladas aos trechos analisados.

Concert

Wish

Newport Jazz Festival - 1993

Joshua Redman

Swing Ballad ♩ = 65

A Theme

G⁶ F⁷ B⁷ Em⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ F⁷ n1

4 Bm⁷ Bbm⁷ Am⁷ Laid Back A^bmaj⁷ n2

A'

7 G⁶ F⁷ B⁷ Em⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ F⁷

10 Bm⁷ Bbm⁷ Am⁷ Laid Back A^bmaj⁷ n3

B

13 G^bmaj⁷(#11) C⁷/E D⁷(sus) C⁷ G^bmaj⁷(#11) C⁷/E D⁷(sus) C⁷ n4 n5

17 C⁷ C⁷°7 G/D B⁷/D⁷ Em⁷ A⁷ n6

20 Am⁷ D⁷ G⁷ G/F C/E E^b6 D⁷ n7

23 G⁷ G/F C/E E^b6 D⁷ G⁷ G/F n8 n9

26 C/E E^b6 D⁷(sus) Am⁷ D⁷ n10 n11

The image shows a musical score for the piece 'Wish' by Joshua Redman. It is a Swing Ballad in 4/4 time with a tempo of 65 beats per minute. The score is written for guitar and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into sections A, A', and B. Section A (measures 1-6) is the main theme. Section A' (measures 7-12) is a variation. Section B (measures 13-26) is a more complex section with many chords and triplets. The score includes chord symbols, fingering (3 for triplets), and dynamic markings like 'Laid Back' and 'trm'. There are 11 numbered notes (n1-n11) marked with green brackets.

Figura 1 – Transcrição de Wish pg1.

2

Chorus 1

The image displays a musical score for the chorus of the song 'Wish'. It consists of nine staves of music, alternating between bass and guitar clefs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chords and fingering notations:

- Staff 1 (Bass):** Measures 29-31. Chords: G⁶, F#^o, B⁷, Em⁷, Dm⁷, G⁷. Fingering: n11, n12, n13.
- Staff 2 (Bass):** Measures 32-34. Chords: Bm⁷, Bbm⁷, Am⁷, Abmaj⁷. Fingering: n14, n13.
- Staff 3 (Bass):** Measures 35-36. Chords: G⁶, F#^o, B⁷, Em⁷, Dm⁷, G⁷. Fingering: n13, n15, n14, n16.
- Staff 4 (Bass):** Measures 37-38. Chords: Cmaj⁷, F⁷, Bm⁷, Bbm⁷. Fingering: n16, n17.
- Staff 5 (Bass):** Measures 39-40. Chords: Am⁷, Abmaj⁷. Fingering: n17.
- Staff 6 (Bass):** Measures 41-42. Chords: Gbmaj⁷(#11), C⁷/E, D⁷(sus), C#^o. Fingering: n18.
- Staff 7 (Guitar):** Measures 43-45. Chords: Gbmaj⁷(#11), C⁷/E, D⁷(sus), C#^o, C⁶, C#^o7. Fingering: n18.
- Staff 8 (Guitar):** Measures 46-47. Chords: G/D, B⁷/D#, Em⁷, A⁷. Fingering: n19.
- Staff 9 (Guitar):** Measures 48-49. Chords: D⁷(sus), D⁷, D⁷(b13), G⁷, G/F. Fingering: n19.

The score includes a 'Laid Back' instruction above the bass line in measure 31. Green brackets and labels (n11-n19) indicate specific fingering patterns for the notes.

Figura 2 – Transcrição de Wish pg2.

The image displays a musical score for the song 'Wish', consisting of nine staves of guitar notation. The score is organized into measures and includes various musical notations and chord symbols.

- Staff 1 (Measures 50-51):** Features chords C/E, Eb6, D7, G7, and G/F. It includes triplets and a 'Laid Back' technique.
- Staff 2 (Measures 52-53):** Features chords C/E, Eb6, D7, G7, and G/F. It includes triplets and a 'Straight' technique.
- Staff 3 (Measures 54-55):** Features chords C/E, Eb6, and D7(sus). It includes triplets.
- Staff 4 (Measures 56-57):** Features chords Am7 and D7. It includes triplets.
- Staff 5 (Measures 57-58):** Labeled 'Chorus 2', it features chords G6, F#o, B7, Em7, Dm7, and G7. It includes triplets.
- Staff 6 (Measures 59-60):** Features chords Cmaj7, F7, Bm7, and Bbm7. It includes triplets.
- Staff 7 (Measures 61-62):** Features chords Am7 and Abmaj7. It includes triplets.
- Staff 8 (Measures 63-64):** Features chords G6, F#o, B7, Em, Dm7, and G7. It includes triplets and 'Laid Back' techniques.
- Staff 9 (Measures 65-66):** Features chords Cmaj7, F7, Bm7, and Bbm7. It includes triplets and a 'Laid Back' technique.

Figura 3 – Transcrição de Wish pg.3.

4

67 Am⁷ A^bmaj⁷ Straight

n22

69 G^bmaj⁷(#11) C⁷/E D⁷(sus) C⁷°

n25

71 G^bmaj⁷(#11) C⁷/E Straight D⁷(sus) C⁷° Straight

n25

73 C⁷ C⁷° G/D B⁷/D⁷ Em⁷ A⁷

n25

76 D⁷(sus) D⁷ D⁷alt. G⁷ G/F

n26

78 C/E E^b6 D⁷ G⁷ G/F G/F

80 C/E E^b6 D⁷ G⁷ G/F

82 C/E E^b6 D⁷(sus)

84 Am⁷ Laid Back D⁷ G⁶ F⁷ B⁷

The image displays a guitar tablature for the song 'Wish' on page 4. It consists of eight staves of music, each with a measure number on the left and a fret number (n22, n25, n26) below it. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Chords are indicated above the notes, and fret numbers are written below the notes. Some notes are grouped with brackets and a '3' indicating a triplet. The notation includes various chord voicings such as Am7, Abmaj7, Gbmaj7(#11), C7/E, D7(sus), C7, C7°, G/D, B7/D#, Em7, A7, D7(sus), D7, D7alt., G7, G/F, Eb6, and G6. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 4 - Transcrição de Wish pg4.

O segundo exemplo é uma composição de minha autoria, intitulada *Indiferente*. Conto com a companhia de meus parceiros de banda Lucas Brum, Marcello Caminha F. e Rodrigo Hoerlle, que foram essenciais para o desenvolvimento deste arranjo. A faixa faz parte da gravação do nosso primeiro disco em conjunto, que foi captada em meados de setembro de 2020. Passaremos pelos mesmos procedimentos tratados no exemplo anterior. Vale ressaltar que a atividade de transcrever o próprio improvisado é muito valiosa. Agradeço à minha orientadora Ana Fridman por me incentivar a transcrever esta peça e efetuar a análise. Neste exemplo, o improvisado se inicia após o fim de um improvisado prévio (executado por Marcello Caminha F.) e termina com a retomada do tema principal, finalizando a música.

O improvisado inicia com a característica convencional de frases curtas e criação de espaço (n1). É interessante perceber a similaridade do acompanhamento feito por Brum (guitarra) e Horelle (bateria) neste trecho, com o acompanhamento feito por Brian Blade no exemplo anterior. Ambos optam por ocupar pouco espaço, próximo a uma anulação de sua presença. O que acaba por proporcionar uma condição de liberdade para o solista e uma linha de crescimento frutífera. Essa condição pode ampliar a característica de interatividade para duas concepções: uma interatividade ativa (o caso de Mehldau no exemplo anterior) e outra passiva (o caso de Blade e Brum). O trecho n2 é pode ser interpretado como uma variação do trecho n1 pois utiliza de motivos similares. Os trechos identificados como n3 demonstram a utilização de material livre, sendo intercalados em contraste pelos trechos n4, que são frases construídas a partir da repetição de um motivo principal. Conforme a linha temporal deste improvisado é percorrida, a banda cresce em presença e intensidade. No início do segundo chorus pode se perceber a diferença do acompanhamento de Brum e Hoerlle por exemplo, explorando os espaços que tinha criado no mesmo trecho durante o chorus anterior. Os fraseados de Caminha também se tornam mais incisivos, contribuindo para a construção do arco narrativo. O segundo chorus pode ser analisado como um prolongamento do que foi performado no primeiro chorus. As primeiras frases (n5) continuam curtas, porém as seguintes (n6) se alongam e se desprendem de um motivo principal, evidenciando a liberdade no discurso. O clímax deste improvisado acaba por ser o tema em si, pois a construção do arco narrativo leva a isto.

Indiferente

Augusto Santos

$\text{♩} = 235$

Am7(11) (b5) B \flat 6 Gm7(11) A \flat maj7(#11)

n1

5 Am7(11) B \flat 6 Gm7(11) A \flat maj7(#11)

n1

9 Am7(11) B \flat 6 Gm7(11) A \flat maj7(#11)

n2

13 Am7(11) B \flat 6 D/C Em7(11)

n2 n3

17 F \sharp 7(b9) F \sharp 7(b9) E \flat m6 E \flat m6

n3

21 Cm9 Cm9 D(#5) D

n4

25 E \flat maj7 Dm7 D \flat 7M Cm

n4 n3 n4

29 E \flat maj7 Dm7 D \flat 7M Cm

n4

33 Am7(11) B \flat 6 Gm7(11) A \flat maj7(#11)

n5

37 Am7(11) B \flat 6 Gm7(11) A \flat maj7(#11)

3 3 n6

Figura 5 – Transcrição Indiferente pg1.

The image displays a musical score for guitar, consisting of 11 staves of music. The notation includes various chords and techniques, with some measures highlighted by green brackets and numbers.

Staff 41: Am7(11), B♭6, Gm7(11), A♭maj7(#11). Techniques: 3, 4, n6.

Staff 45: Am7(11), B♭6, D/C, Em7(11). Techniques: 3, n6.

Staff 49: F#7(b9), F#7(b9), Ebm6. Techniques: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Staff 52: Ebm6, Cm9, Cm9, D(#5), D. Techniques: 3.

Staff 57: Ebmaj7, Dm7, D♭7M, Cm. Techniques: 3.

Staff 61: Ebmaj7, Dm7, D♭7M, Cm. Techniques: 3.

Staff 65: Am7(11), B♭6, Gm7(11), A♭maj7(#11).

Staff 69: Am7(11), B♭6, Gm7(11), A♭maj7(#11).

Staff 73: Am7(11), B♭6, Gm7(11), A♭maj7(#11).

Staff 77: Am7(11), B♭6, D/C, Em7(11). Technique: 4.

Staff 81: F#7(b9), F#7(b9), Ebm6, Ebm6. Techniques: 4, 4.

Figura 6 – Transcrição Indiferente pg2.

The image displays a musical score for 'Transcrição Indiferente pg3', consisting of four staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes the following elements:

- Staff 1 (Measures 85-88):** Starts with a **Cm9** chord. The melody features a half note G4, a quarter rest, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The second measure contains a **D(#5)** chord with a half note D5 and a quarter note E5. The third measure contains a **D** chord with a half note D5 and a quarter note E5.
- Staff 2 (Measures 89-92):** Starts with an **Ebmaj7** chord. The melody consists of quarter notes G4, Ab4, Bb4, and C5. The second measure has a **Dm7** chord with a half note D4 and a quarter note Eb4. The third measure has a **Db7M** chord with a half note Db4 and a quarter note Eb4. The fourth measure has a **Cm** chord with a half note C4 and a quarter note D4.
- Staff 3 (Measures 93-96):** Starts with an **Ebmaj7** chord. The melody consists of quarter notes G4, Ab4, Bb4, and C5. The second measure has a **Dm7** chord with a half note D4 and a quarter note Eb4. The third measure has a **Db7M** chord with a half note Db4 and a quarter note Eb4. The fourth measure has a **Cm** chord with a half note C4 and a quarter note D4.
- Staff 4 (Measures 97-100):** Starts with a **D/C** chord. The melody consists of quarter notes F#4, G4, and A4. The second measure has a **Cm7** chord with a half note C4 and a quarter note D4. The third measure has a **D/C** chord with a half note F#4 and a quarter note G4. The fourth measure has a **Cm7** chord with a half note C4 and a quarter note D4. The fifth measure has a **D/C** chord with a half note F#4 and a quarter note G4. The sixth measure has a **Em7(11)** chord with a half note E4 and a quarter note F#4.

Figura 7 – Transcrição Indiferente pg3.

3. Propostas

Proponho aqui três atividades musicais que possam facilitar o desenvolvimento de narratividade em música popular improvisada. As propostas são frutos desta pesquisa, de minha singela jornada como músico e apreciador desta arte. Ao conversar com colegas mais experientes, com professores, com músicos que admiro, ao ouvir e ler entrevistas de grandes nomes da música improvisada, pude direcionar minhas concepções para um caminho que acredito ser íntegro. Por isto, permiti que esta etapa do trabalho fosse mais pessoal, expressando diretamente minhas percepções sobre o assunto. Não tenho a pretensão de arbitrar a maneira mais correta possível para atingir determinados objetivos, mas tenho a ambição de trocar informações e compartilhar propostas relevantes para o desenvolvimento musical de quem julgar necessário. Pontuo isso, pois por muitas vezes interpretei textos de forma enrijecida, absorvendo regras e não instruções ou propostas, o que acabou limitando minha percepção das possíveis variantes dos conceitos propostos.

Ao descobrir a famosa lista de dicas de Chick Corea, me senti motivado a desenvolver algo parecido para mim. Assim, pesquisei por mais instruções de outros improvisadores e acabei encontrando músicos como Jacob Collier, Mulgrew Miller, Nelson Faria, Victor Wooten, Leonard Bernstein, Thelonious Monk, Peter Martin, Bob Reynolds, Alexandre Carvalho, Mark Turner, Stefon Harris, comentando ideias pertinentes para a proposta deste trabalho. Foi interessante perceber que todos esses grandes nomes, descreviam concepções convergentes, ligando pontos expostos anteriormente neste trabalho, como linguagem, vocabulário, intencionalidade, fraseado, discursividade e narratividade. Segue a imagem da lista de Chick Corea com sugestões para improvisadores.

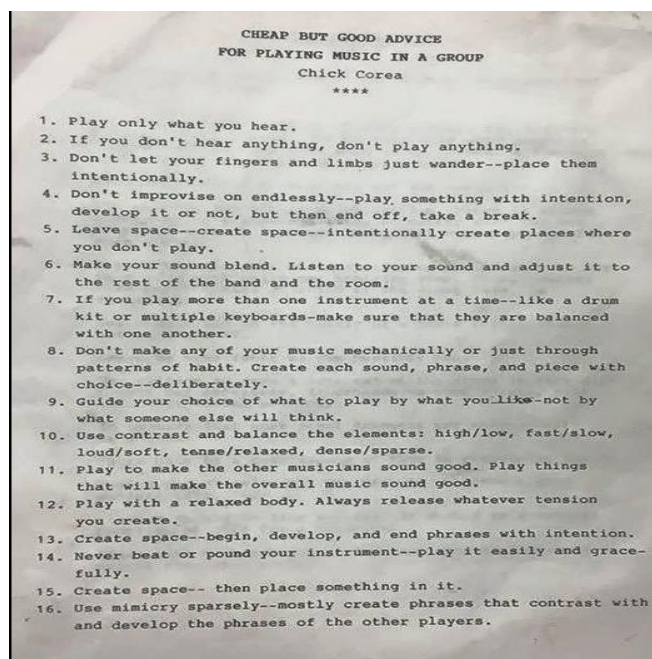


Figura 8 – Lista de dicas do Chick Corea.

3.1 Ouvir

Pode parecer uma atividade simples, mas considero que esta tarefa possui uma importância significativa para o desenvolvimento musical em geral e especificamente no desenvolvimento de narratividade em improvisação. Ao ouvir uma peça, é interessante procurar ouvir a partir de diferentes percepções, procurar uma novidade, um parâmetro novo a cada audição. Entender a diferença de timbres entre os instrumentos, o lugar que eles ocupam no discurso musical, os parâmetros fundamentais de música que são a melodia, a harmonia e o ritmo. Numa formação tradicional de jazz trio (baixo, bateria e piano) é possível avaliar estes parâmetros de uma maneira mais clara. Já, em um quarteto, com um instrumento solista (voz, trompete, saxofone, guitarra etc.), o nível de avaliação se torna mais exigente, e assim segue de acordo com o número de instrumentos que componham cada peça. Este seria um primeiro momento na atividade auditiva, um estudo “caseiro”, onde temos tempo para analisar o máximo de nuances que nossa percepção possibilita. Para isso podemos desenvolver nossa percepção auditiva praticando transcrição, tanto no instrumento, quanto na partitura, ou até mesmo com a voz. Transcrevendo improvisações próprias a partir de gravações ou improvisações de outros músicos.

Um segundo momento se dá ao tocar, sozinho ou acompanhado. O nível de atenção aumenta drasticamente quando se trata de improvisação, pois lidamos com o momento presente, com a troca constante de ideias. Ao manter nossa atenção auditiva enquanto improvisamos, é fundamental procurar ouvir as possibilidades, os espaços, as oportunidades que a música nos proporciona através do ambiente, dos colegas de palco. Como descrito anteriormente por Monson (1997), o jazz (e música popular improvisada em geral) é um evento social, o diálogo no palco é essencial para que se crie uma narratividade musical. Não se trata apenas de ouvir qual o acorde certo, ou o ritmo certo, isto é imprescindível. O objetivo é conseguir ouvir cada vez mais características sonoras, ter um repertório de perguntas e respostas para as mais variadas situações musicais.

3.2 Cantar

Basta refletirmos sobre a presença do canto nas mais diversas culturas, a longevidade dos registros desta atividade e a profunda proximidade que esta arte tem em relação a nossa fala e desenvolvimento humano para percebermos a tamanha importância desta prática musical. Por ser o instrumento melódico mais acessível e possivelmente mais praticado pelas pessoas de modo geral, o canto carrega uma validade intrínseca. Ao ouvir diversos discos e performances de jazz, pude perceber a prática comum entre os improvisadores de cantar e tocar as mesmas ideias simultaneamente, como se a voz fosse uma guia para a execução no instrumento.

Esta prática é muito bem-vinda para os improvisadores que pretendem expressar as ideias que estão na sua consciência musical, que procuram improvisar com intenção, sem perder sua atenção nos mecanismos dos instrumentos ou nas digitações dos dedos.

3.3 Criação e desenvolvimento de motivos

Este é um tópico difundido com uma certa relevância entre a comunidade da música instrumental improvisada. Consiste basicamente em condensar as ideias musicais em torno de um núcleo comum, de maneira que evite a possibilidade do discurso se tornar prolixo. Hal Crook (2002) descreve este conceito da seguinte maneira:

Motivo – uma pequena, unidade temática de melodia, entorno de duas a oito notas, consistindo em uma única ideia ou pensamento musical, similar a uma frase curta em linguagem, geralmente menor do que dois compassos. O fim de um motivo é determinado por uma breve ou um período sustentado de pausa que define a ideia e permite tempo para que seu efeito seja realizado. (CROOK,2002)⁹

Crook segue descrevendo as variadas possibilidades de diferentes parâmetros que este conceito pode abranger.

A prática de criação de motivos se faz pertinente pois proporciona uma delimitação da criatividade espontânea. Isto significa que ao praticar a criação de pequenos fragmentos melódios, a intimidade com o objeto musical se dá mais facilmente, pois diferente de um discurso que produz um arco narrativo, estamos lidando com a microestrutura da semântica musical. Com pequenas ideias, a conscientização do que se toca acaba por ser mais acessível, é possível criar uma melhor intimidade com motivos do que com discursos. A busca pela própria voz pode ser uma característica realçada no perfil do performe que se propõe a desenvolver a prática de criação e desenvolvimentos de motivos.

⁹ Motif – a small, thematic unit of melody, roughly between 2 and 8 notes, consisting of a single idea or musical thought, similar to a short sentence in language, generally not longer than 2 bars. A motif's ending is determined by a brief or sustained period of rest or inactivity which defines the idea and allows time for its effect to be realized. (CROOK, 2002)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi investigado durante este trabalho, existem certas definições consensuais que promovem a idealização de uma práxis. Esta práxis aponta para os objetivos deste trabalho, qualificando como o processo do desenvolvimento de narratividade em improvisação pode ser empenhado.

Diferente do estudo de narratividade em música, os estudos de narratividade específicos de improvisação musical ainda são recentes. Este se trabalho percorreu um caminho que possibilitou uma melhor compreensão sobre narratividade em improvisação musical.

É sugerido que as características descritas aqui se aprofundem a fim de definir mais parâmetros referente ao objeto de estudo. As atividades propostas aqui necessitam de uma validação dada a partir da adesão de músicos interessados neste âmbito.

REFERÊNCIAS

- ALPERSON, Phillip. **On Musical Improvisation**. The journal of Aesthetics and Art Criticism. 1984
- ANGELO, Bruno. **Minha música sendo outra: a narrativa como coisa composicional**. 2014
- ASHLEY, Richard. **Musical Improvisation**. Te Oxford Handbook of Musical Psychology 2014
- BAILEY, Derek. **Improvisation Its Nature and Practice in Music**. USA: Da Capo Press, 1993.
- BEATY, Roger. **The neuroscience of musical improvisation**. Neuroscience and Biobehavioral Reviews 51 2015.108-117
- BERLINER, Paul. F. **Thinking in jazz: The infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BERNSTEIN, Leonard. **Bernstein – The Unanswered Question**. 2014. 12hr44m55s. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLer3Nin8AJE-Cv1kGIKbhE4JvLmkP1eGo>
- BIASUTTI, Michele. **Pedagogical applications of cognitive research on musical improvisation**. Frontiers in Psychology 2015
- BJERSTEDT, Sven. **Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor**. [s.l.]. Tese (Doutorado em Música). Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014.
- BURNS, Ken. **Jazz**. EUA. PBS, (documentário em DVD), 2000.
- CAVIEDES, Alejandro. **La Dinámica del Discurso Improvisado**. 2009.
- FARIA, Nelson. **Fica a Dica extra | Improvisação é uma linguagem! Aprenda o vocabulário!** 2017. 11m46s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lt7_l7kaJ0E&t=264s.
- FRIDMAN, Ana. **Conversas Além-Mar**. 2016.
- GALPER, Hal. **What is Practicing? Hal Galper**. 2013. 12m43s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rPovnp3Dly4&t=170s>.
- GONÇALVES, Rafael. **Individualidade, Narratividade e Interação em Música Popular Improvisada**. [s.l.] Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2017.
- _____. **Revisão bibliográfica preliminar do conceito de Storytelling como parte de pesquisa em improvisação musical**. Anais do V SIMPOM 2018.

HARKER, Brian. **“Telling a Story”**: Louis Armstrong and Coherence in Early Jazz. 2014.

IMBERTY, Michel. **Music, linguistics, and cognition**. Music and Mind: Essays in honour of John Sloboda. 2011.

IYER, Vijay. **Exploding the Narrative in Jazz Improvisation**. In: Uptown Conversation: The New Jazz Studies. New York: Columbia University Press, 2004. p. 394–403.

KANE, Brian. **The Case for Improvisational Melodic Structures**. 2005

MACDONALD & WILSON. **Musical improvisation and health: a review**. Psychology of Well-Being 2014.

MILLER, Mulgrew. **Mulgrew Miller: Advice for Young Jazz Musicians**. 2010. 4m13s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P7V_vqjX9XA&t=7s.

MONSON, Ingrid. **Saying Something**. The University of Chicago Press. 1996

NACHMANOVITCH, Stephen. **Free Play: Improvisation in Life and Art**. 1991

NATTIEZ, Jean-Jaques.; ELLIS, Katharine. **Can One Speak of Narrativity in Music?** Journal of the Royal Musical Association, v. 115, n. 2, p. 240–257, 1990.

OKIJI, Fumi. **Storytelling in Jazz Work as Retrospective Collaboration**. 2017

PETERS, Gary. **The Philosophy of Improvisation**. University of Chicago Press 2009

PRINCE, Gerald. **A Dictionary of Narratology**. 1989.

RAJÃO, Naissa. **Música, Linguística e cognição: uma leitura de Imberty e suas concepções sobre a Teoria generativa da música tonal e a narratividade na música**. 2017

RUSSEL, George. **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization**. 1953.

SLOBODA, John. **A Mente Musical A Psicologia Cognitiva Da Música**. 2008

TURNER, Mark. **Conversations with Mark Turner**. 2014. 1hr02m43s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6utuBXxlz5s&t=1126s>.

WOOTEN, Victor. **Music as a Language: Victor Wooten at TEDxGabriolaIsland**. 2013. 18m30s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2zvJW9arAZ0&ab_channel=TEDxTalks