

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
MESTRADO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Rafael Gonçalves

**INDIVIDUALIDADE, NARRATIVIDADE E INTERAÇÃO EM MÚSICA
POPULAR IMPROVISADA**

**Juiz de Fora
2017**

Rafael Gonçalves

**INDIVIDUALIDADE, NARRATIVIDADE E INTERAÇÃO EM MÚSICA
POPULAR IMPROVISADA**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Artes, Cultura em Linguagens, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teoria e Processos Poéticos Interdisciplinares, linha de pesquisa: Estudos Interartes e Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva.

**Juiz de Fora
2017**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gonçalves, Rafael.

Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada / Rafael Gonçalves. -- 2017.

196 p.

Orientador: Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Improvisação. 2. Narratividade musical. 3. Interação musical. 4. Jonathan Kreisberg. 5. Trio Corrente. I. Castelões Pereira da Silva, Luiz Eduardo, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Rafael Gonçalves

Nome do aluno

Individualidade, Narratividade e Interação em Música Popular Improvisada

Título

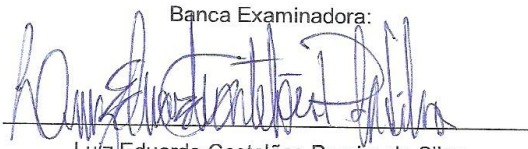
Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Estudos interartes e Música, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 07 / 03 / 2017

Banca Examinadora:



Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva

Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora



Luis Carlos Leite da Cunha e Melo - Universidade Federal de Juiz de Fora



Fausto Borém de Oliveira - Membro externo – UFMG

AGRADECIMENTOS

Muito obrigado a todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho - professores, colegas e servidores do Mestrado em Artes e do curso de Música da UFJF. Agradeço especialmente ao orientador Luiz Eduardo Castelões, por toda dedicação e atenção, e à minha família, Bruno e Iolanda, pelo apoio em todos os momentos.

Como um músico, você tem que acreditar na sua própria expressão, e você não pode olhar em volta para obter a resposta. Como outra pessoa saberia? Essa é a lição subjacente da música de Charlie Parker: seja você mesmo. Duke Ellington disse da melhor forma: "é melhor ser um número um de você mesmo do que um número dois de outra pessoa".

(MARSALIS; HINDS, 2005, p. 20 e 21, tradução nossa).

RESUMO

O presente trabalho discute como se dá a narratividade das improvisações em música popular improvisada - analisando exemplos do Jazz e da Música Instrumental Brasileira. No primeiro capítulo, discutimos a busca de cada intérprete pelo desenvolvimento da sua "voz" ou de sua individualidade como improvisador, por elementos como: seu vocabulário melódico de improvisação, a busca pela sua sonoridade, o desenvolvimento de sua técnica. Fazemos um estudo de caso de dois improvisos do guitarrista americano Jonathan Kreisberg (nascido em 1972-, músico bem atuante e com sólida carreira no cenário de Jazz internacional) nos *standards My Favorite Things* e *Caravan*. A análise mostra procedimentos e vocabulário melódico recorrentes nos dois improvisos, que possivelmente evidenciam o estilo de improvisação do músico.

No segundo capítulo, discutimos a narratividade de improvisação musical através de alguns conceitos. Observamos como a improvisação pode ocorrer com elementos mais ou menos premeditados (solos ou improvisos). Exploramos a metáfora de improvisar como "contar uma história" - sob o ponto de vista da semântica e sintaxe musical, com base em autores como John Sloboda (2008) e Jean-Jaques Nattiez (2002). Estudamos a criação do arco narrativo típico em improvisação - a variação de densidade/intensidade da improvisação, refletindo com Ingrid Monson (1996) e Turi Collura (2008) - e aplicamos estes conceitos aos dois improvisos de Jonathan Kreisberg já estudados. A seguir, revisamos vários processos de manipulação do vocabulário melódico em improvisação (como paráfrase, desenvolvimento de motivos, livre tematismo). Refletimos sobre o papel do tematismo na criação de coerência interna para improvisação - e pensamos como cada processo de manipulação melódica estudado se comporta em relação à dicotomia inventividade (ou criatividade) *versus* coerência.

No terceiro capítulo, consideramos o papel da interação entre os músicos na construção da narrativa musical, em que os impulsos comunicativos musicais e "extramusicais" desempenham um importante papel nas improvisações. Mostramos processos de interação típicos de música popular improvisada. Fazemos um segundo estudo de caso e analisamos três performances do choro *Lamentos* pelo Trio Corrente, um grupo de Música Instrumental Brasileira que vem ganhando destaque e reconhecimento nos últimos anos - foram premiados com o "melhor álbum instrumental" no Grammy Latino de 2014. O grupo é composto por Fábio Torres (piano), Paulo Pauleli (baixo) e Edu Ribeiro (bateria). Pela análise das performances do Trio (nos anos 2003, 2012 e 2012) e comparações com outros intérpretes, percebe-se que a narrativa musical pelo grupo preza por uma dinâmica de espontaneidade e de interação musical intensa, mas seguindo parâmetros e procedimentos recorrentes.

Desta forma, ao longo do trabalho refletimos sobre processos de improvisação e narratividade musical nos trabalhos de grupos musicais e intérpretes como Jonathan Kreisberg, Jacob do Bandolim, Izaías Bueno, John Coltrane, Miles Davis, Paul Motian Trio, Trio Corrente e outros. Propõe-se pensar que a construção das narrativas musicais improvisadas ocorrem por um processo que envolve a expressão de individualidade de cada músico e as interações entre eles - percebendo o exercício de papéis de solista e acompanhador geralmente constatados na dinâmica de interpretação coletiva.

Palavras-chave: Improvisação, Narratividade musical, Interação musical, Jonathan Kreisberg, Trio Corrente.

ABSTRACT

The present work discusses how the narrativization of improvisations in improvised popular music happen - analyzing examples of Jazz and Brazilian Instrumental Music. In the first chapter, we discuss the search of each interpreter for the development of his "voice" or his individuality as improviser, in elements such as: his melodic improvisation vocabulary, the search for his sonority, the development of his technique. We do a case study of two improvisations by American guitarist Jonathan Kreisberg (born in 1972-, a very active musician with a solid career in the international Jazz scene) in the standards *My Favorite Things* and *Caravan*. The analysis shows procedures and melodic vocabulary recurrent in the two improvisations, that possibly evidences the musician's improvisation style.

In the second chapter, we discuss the narrativity of musical improvisation through some concepts. We observe how improvisation can occur with more or less premeditated elements (solos or improvisations). We explore the metaphor of improvising as "telling a story" - from the standpoint of semantics and musical syntax, based on authors such as John Sloboda (2008) and Jean-Jaques Nattiez (2002). We studied the creation of the typical narrative arc in improvisation - the density / intensity variation of improvisation, reflecting with Ingrid Monson (1996) and Turi Collura (2008) - and apply these concepts in the two Jonathan Kreisberg improvisations already studied. Next, we review several processes of manipulation of the melodic vocabulary in improvisation (such as paraphrase, motif development and *Livre Tematismo*). We reflect on the role of thematicism in creating internal coherence for improvisation - and we discuss how each process of melodic manipulation studied behaves in relation to the dichotomy of inventiveness (or creativity) *versus* coherence.

In the third chapter, we consider the role of the interaction between the musicians in the construction of the musical narrative, in which the musical and "extramusical" communicative impulses play an important role in the improvisations. We show typical interaction processes of improvised popular music. We make a second case study and analyze three performances of the "choro" *Lamentos* by Trio Corrente, a group of Brazilian Instrumental Music that has been gaining prominence and recognition in recent years - they were awarded the "best instrumental album" at the Latin Grammy of 2014. The group is composed by Fábio Torres (piano), Paulo Pauleli (bass) and Edu Ribeiro (drums). By analyzing the performances of the Trio (in the years 2003, 2012 and 2012) and comparisons with other performers, one can notice that the musical narrative by the group values a dynamic of spontaneity and intense musical interaction, but following recurrent parameters and procedures.

In this way, throughout the work we reflect on processes of improvisation and musical narrativity by studies on the works of musical groups and performers such as Jonathan Kreisberg, Jacob do Bandolim, Izaias Bueno, John Coltrane, Miles Davis, Paul Motian Trio, Trio Corrente and others. It is proposed to think that the construction of improvised musical narratives occurs through a process that involves the expression of individuality of each musician and the interactions between them - perceiving the exercise of soloist and accompanist roles usually found in the dynamics of collective interpretation.

Keywords: Improvisation, Musical Narrativity, Musical Interaction, Jonathan Kreisberg, Trio Corrente.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Intercalação de fraseado melódico com acordes. Compassos 12 -17 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	39
Figura 2: Intercalação de fraseado melódico com acordes. Compassos 7-9 de <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	39
Figura 3: Arpeggios tocados em duas oitavas consecutivas. Compassos 47 e 49 de <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	40
Figura 4: Arpeggios tocados em duas oitavas consecutivas. Compassos 107- 112 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	40
Figura 5: Arpeggios com notas de tensão. Compassos 35 e 37-38 de <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.	41
Figura 6: Arpeggios com notas de tensão. Compasso 69-70 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	41
Figura 7: Arpeggio com nota de tensão Am7(9/11). Compasso 41 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	41
Figura 8: Aproximações cromáticas. Compassos 31 e 33 de <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg. Observação: As setas estão apontando para as "notas alvo", ou seja, as notas dos acordes para a qual a frase se direciona ou "resolve".	42
Figura 9: Aproximações cromáticas. Compassos 9 e 11 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg. Observação: As setas estão apontando para as "notas alvo", ou seja, as notas dos acordes para a qual a frase se direciona ou "resolve".	42
Figura 10: Uso de escala alterada. Compassos 36, e 39-40 de <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	43
Figura 11: Uso de escala alterada. Compasso 42 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	43
Figura 12: Uso de escala alterada. Compasso 52 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	44
Figura 13: Uso de Polirritmia. Trecho a partir do compasso 65 de <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	44
Figura 14: Uso de Polirritmia. Compassos 34 a 39 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	45
Figura 15: Uso de polirritmia. Compassos 107 a 112 de <i>My Favorite Things</i> interpretados por Jonathan Kreisberg.	45
Figura 16: Uso de escala alterada. Movimento notas Bb e Eb para B e E. Compasso 42 de <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	48
Figura 17: Frase hipotética, sem escala alterada para o compasso 42 de <i>My Favorite Things</i> , suposição analítica.	48
Figura 18: Tríades descendentes C, Bm, Am em <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg. Presente no CD ONE (2013b) e na interpretação ao vivo.	54
Figura 19: Tríades com nona acrescentada em <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg. Presente no CD ONE (2013b) e na interpretação ao vivo.	55
Figura 20: Seção de arpeggios em <i>My Favorite Things</i> interpretado por Jonathan Kreisberg. Presente no CD e na interpretação ao vivo.	56
Figura 21: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade do discurso musical, extraído de Turi Collura (2008, p. 121).....	72
Figura 22: Pirâmide de Gustav Freytag, ou esquema típico de arco narrativo literário em cinco atos. Figura extraída do verbete <i>dramatic structure</i> da Wikipédia (2016), muito similar à presente em Prince (1989).	73

Figura 23: Trecho M1 de análise do arco narrativo do improviso em <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	79
Figura 24: Trecho M2 de análise do arco narrativo do improviso em <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	80
Figura 25: Trecho M3 de análise do arco narrativo do improviso em <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg.....	80
Figura 26: Trecho C1 de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	81
Figura 27: Trecho C2 de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	81
Figura 28: Trecho C3 de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	82
Figura 29: Trecho C4 de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	82
Figura 30: Trecho C5 de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg	83
Figura 31: Variações de interpretação de "Sofres porque queres" por Jacob do Bandolim. Exemplo extraído do trabalho de Almir Cortes (2006, p. 65)	91
Figura 32: Desenvolvimento de motivos, processos de variação, baseado em Bert Ligon (1999)	94
Figura 33: Trecho do improviso de St. Thomas, de Sonny Rollins	95
Figura 34: Frase 2 do Livro de Nelson Faria (FARIA, 1991, p. 39). Observação: O quadrado destacando a primeira parte da frase foi feito por nós.	104
Figura 35: Trecho do improviso de Nelson Faria em <i>Paca Tatu Cotia Não</i> , do CD do Three (FARIA, 2000) em [01:41], interpretação denominada por nós de N2.....	104
Figura 36: Melodia da seção C (pauta inferior, em [03:20], interpretado com bastante liberdade e ornamentações) e improviso (pauta superior, em [04:38]) de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i> , do CD <i>Moderna Tradição</i> (2004)	107
Figura 37: Motivos básicos do começo do improviso de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i>	108
Figura 38: Possível processo de variação que originou o motivo 1 de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i>	109
Figura 39: Outro possível processo de variação que originou o motivo 1 de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i>	109
Figura 40: Motivo 2 e possíveis motivos originários de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i>	110
Figura 41: "Pergunta e resposta" - paráfrase em tempo real entre bandolim (Izaías Bueno) e clarinete na música <i>Cochichando</i> , do CD <i>Moderna Tradição</i> (2004), em [03:10]	139
Figura 42: Trecho do improviso do clarinete, em [04:32] em <i>Cochichando</i> do CD <i>Moderna Tradição</i> (2004)	140
Figura 43: Motivo 1 do improviso do bandolinista Izaías Bueno, em [04:38] em <i>Cochichando</i> do CD <i>Moderna Tradição</i> (2004)	140
Figura 44: Textura musical contrastante com o que estava sendo tocado anteriormente (nos improvisos), criada na reexposição do tema <i>Misterioso</i> , interpretado por Paul Motian Trio (2005), em [09:54]. Transcrição acima baseada em (PASSINI, 2013, p. 48), mas editorada para ser usada neste trabalho.	142
Figura 45: transcrição de interpretações por diferentes intérpretes dos primeiros compassos da seção A de <i>Lamentos</i> , para análise.	155
Figura 46: Tabela comparativa das três performances de <i>Lamentos</i> pelo Trio Corrente	158
Figura 47: Convenção rítmica no quarto e quinto compassos da seção A do tema de <i>Lamentos</i> , presentes nas três performances, P1, P2 e P3.	159

Figura 48: Maneira que o Trio Corrente apresenta os primeiros compassos do tema de <i>Lamentos</i> (parte A) nas três performances, P1, P2 e P3.....	163
Figura 49: Últimos três acordes da seção B do tema de <i>Lamentos</i> da performance P2 em [06:24]; paráfrase usada pelo pianista Fábio Torres para sugerir a volta ao tema, após o solo livre do baterista Edu Ribeiro.....	166
Figura 50: Paráfrase da melodia da seção B no improviso de bateria, na performance P3, de [04:05] a [04:35].....	166
Figura 51: Frase inicial do trecho 1 do solo de bateria de Edu Ribeiro em <i>Lamentos</i> , na P1. Desenvolvimento de motivos; polirritmia de motivo de 10 semicolcheias sobre pulsação de samba - semicolcheias em 2/4.	167
Figura 52: Frase inicial do trecho 2 do solo de bateria de Edu Ribeiro em <i>Lamentos</i> , na P1. Desenvolvimento de motivos; polirritmia de motivo de 5 semicolcheias sobre pulsação de samba - semicolcheias em 2/4.	168
Figura 53: Tabela comparativa entre as três performances de <i>Lamentos</i> pelo Trio Corrente e as três performances de <i>Misterioso</i> por Paul Motian Trio.....	170

SUMÁRIO

1 INDIVIDUALIDADE: A PERFORMANCE E A PRÁTICA DE RELEITURAS COMO ELEMENTOS CENTRAIS NA MÚSICA POPULAR IMPROVISADA.....	13
1.1 Liberdades na forma de tocar - texto musical aberto e o espaço para releituras	13
1.2 O estilo de interpretação individual - desenvolvimento da "voz" do intérprete que improvisa; aquisição de um vocabulário melódico para improvisação.	24
1.3 Estudo de caso: <i>My Favorite Things</i> e <i>Caravan</i> , interpretados por Jonathan Kreisberg. Contextualização, identidade artística do intérprete e análise do vocabulário melódico dos improvisos nestas performances.	36
2 NARRATIVIDADE MUSICAL E MANIPULAÇÃO DO VOCABULÁRIO MELÓDICO EM IMPROVISACÃO.....	50
2.1 Solo ou improviso? Forma e elementos estabelecidos <i>versus</i> liberdade; Exemplos em Jonathan Kreisberg, John Coltrane e outros.	50
2.2 Narratividade musical e a metáfora "contar uma história" com o improviso .	59
2.2.1 Semântica e sintaxe musical	62
2.2.2 Densidade/intensidade do improviso e arco narrativo; Análise do arco narrativo dos improvisos de Kreisberg em <i>My Favorite Things</i> e <i>Caravan</i>	71
2.3 Tematismo e a ideia de coerência musical; e procedimentos de manipulação do vocabulário melódico em improvisos	84
2.3.1 Paráfrase; exemplo de Jacob do Bandolim em <i>Sofres porque queres</i>	90
2.3.2 Desenvolvimento de motivos e processos de variação; uso de repetição; exemplo de Sonny Rollins em <i>St. Thomas</i>	93
2.3.3 Improvisação formulaica; recombinação de frases do vocabulário do intérprete; exemplo de Nelson Faria em <i>Paca Tatu Cotia Não</i>	101
2.3.4 Livre tematismo e outras hipóteses analíticas sobre o solo de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i>	106
2.3.5 Considerações sobre os procedimentos revisados, sua relação com a narratividade e com a dicotomia inventividade <i>versus</i> coerência.	111
3 INTERAÇÃO ENTRE OS MÚSICOS EM PERFORMANCE IMPROVISADA	115
3.1 Improvisação como conversa musical entre os intérpretes. Comunicação musical e "extramusical" entre os músicos.....	115
3.2 Performance em "tempo compartilhado" e o dilema da seção rítmica - tocar mais ou menos criativamente?	122
3.3 Liderança de grupo na música instrumental; exemplos de Miles Davis, Thelonious Monk e Jacob do Bandolim.	127
3.4 Procedimentos típicos de interação e exemplos.	137
3.4.1 Paráfrase em tempo real/pergunta e resposta; Exemplo de Izaías Bueno em <i>Cochichando</i>	138

3.4.2	Variação de textura entre seções; exemplo de Paul Motian Trio.....	141
3.4.3	<i>Trading</i> , dar espaço para os músicos acompanhantes, repetição de <i>riff</i> para "firmar o groove"; <i>break</i> , <i>the shout chorus</i> e outros procedimentos.	144
3.4.4	Considerações sobre os tópicos discutidos de interação e sua relação com a narratividade	147
3.5	Estudo de caso: Três performances de <i>Lamentos</i> pelo Trio Corrente. Contextualização, identidade artística do grupo e análise de procedimentos musicais encontrados.	150
3.5.1	<i>Lamentos</i> como releitura pelo Trio Corrente. Diferenças gerais com outras interpretações	152
3.5.2	Elementos estabelecidos de arranjo, mantidos nas três performances:.....	159
3.5.3	Elementos peculiares de cada performance:.....	164
3.5.4	Procedimentos encontrados no solo de bateria de Edu Ribeiro na performance P1: 167	
3.5.5	Considerações finais sobre o estudo de caso do Trio Corrente:.....	169
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
5	REFERÊNCIAS	177
6	ANEXOS	186
6.1	<i>Caravan</i> , transcrição do improviso de Jonathan Kreisberg, CD ONE (2013).....	187
6.2	<i>My Favorite Things</i> , transcrição do improviso de Jonathan Kreisberg, CD ONE (2013).....	189
6.3	<i>Lamentos</i> (Pixinguinha/Vinicius de Moraes). <i>Leadsheet</i> do <i>songbook</i> "O melhor de Pixinguinha" - (CARRASQUEIRA, 1997).	192
6.4	Notação de bateria usada por nós nas transcrições do trabalho.	194
6.5	Solo de bateria de Edu Ribeiro em <i>Lamentos</i> do CD Trio Corrente vol. 1 (2003), performance P1 - transcrição feita por Adam Osmianski (2014):.....	195

1 INDIVIDUALIDADE: A PERFORMANCE E A PRÁTICA DE RELEITURAS COMO ELEMENTOS CENTRAIS NA MÚSICA POPULAR IMPROVISADA

Neste trabalho, usamos o termo música popular improvisada para abarcar gêneros musicais de música popular em que a improvisação ocupa um papel importante na performance e que adota a macroforma tema-improvisos-tema na peça (mais considerações sobre esta forma musical ao longo do trabalho). Trataremos principalmente de exemplos do Jazz americano e da Música Instrumental Brasileira, englobando gêneros como o choro, o samba, a bossa nova, o samba-jazz e afins.

Neste capítulo, refletiremos sobre algumas questões musicais que envolvem o repertório de música popular aqui discutido. Pensaremos como ocorre, de maneira geral, a criação musical neste contexto: qual a relação entre performance e composição musical neste tipo de repertório de música popular que envolve improvisação, notadamente o Jazz e Música Instrumental Brasileira? Como o intérprete expressa a sua individualidade? Essa individualidade é expressada em quais parâmetros musicais de sua criação? Veremos que o intérprete improvisador desenvolve seu estilo de interpretação individual, que se faz presente no seu fraseado, sua técnica, a sonoridade e timbre pessoais. Ao final do capítulo, faremos um estudo de caso, analisando o estilo de interpretação de Jonathan Kreisberg, guitarrista contemporâneo de Nova York, através do estudo de dois de seus improvisos, nas músicas *My Favorite Things* e *Caravan*, do CD ONE (2013b).

1.1 Liberdades na forma de tocar - texto musical aberto e o espaço para releituras

A maioria dos autores e estudos acadêmicos acabam diferenciando, muitas vezes para fins didáticos, a música ocidental entre o que se chama de "música erudita" e "música popular", ou música clássica e folclórica, ou ainda "música de arte européia tradicional" e "Jazz" (COOK, 2007, p.7). *Grosso modo*, em relação ao primeiro grupo estamos querendo nos referir às tradições de música européia e obras de compositores como Beethoven, Bach e Mozart. Em relação à música popular, referimo-nos a compositores e intérpretes como Pixinguinha, Tom Jobim e Louis Armstrong.

Segundo Roy Bennet (1986) o que diferencia um estilo musical do outro é a maneira como o compositor varia e combina os elementos musicais como melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e textura. Como se sabe, se analisarmos comparativamente algumas peças como as sonatas para piano de Haydn e os choros de Pixinguinha (ou *standards* de Jazz tonais), poderemos perceber várias semelhanças e diferenças em relação a estes elementos musicais. Harmonicamente falando, por exemplo, ambas apresentam estruturas semelhantes, pois podem ser pensadas de acordo com as práticas do Tonalismo - possuem encadeamentos harmônicos que vão da Tônica à Subdominante e Dominante e retornam à Tônica. As melodias de ambas também guardam relação com os conceitos de harmonia, tonalidade, frases musicais com desenvolvimento de motivos. Ambas possuem formas definidas, muitas vezes com aspectos de simetria, divisíveis em seções que acompanham as mudanças harmônicas. É claro que são músicas tocadas por instrumentos diferentes, em contextos históricos diferentes e com inúmeras peculiaridades. O que pretendo ressaltar e debater é que, apesar de haver semelhanças musicais entre as peças citadas, a relação entre intérprete e compositor, performance e obra, é diferente em cada contexto. Nicholas Cook (2007) problematiza esta questão dizendo que, em geral, a tradição musical erudita é mais vinculada ao texto musical (à partitura - ligada à visão), e a música popular à uma tradição oral-aural (ligada à audição) de transmissão do conhecimento musical. Podemos pensar que a forma de fazer musical, composição e interpretação, nestas duas grandes correntes, envolve práticas diversas. E isso é um ponto chave para a discussão deste trabalho.

Autores como Paula Valente (2010) e Almir Côrtes (2012) revisam em seus trabalhos as diferentes formas de improvisação e criação musical no gênero choro tradicional. Os autores mostram como a criação musical nos arranjos e performances de intérpretes como Pixinguinha e Jacob do Bandolim possuía elementos estabelecidos (como a forma musical da peça) ao mesmo tempo que possuía elementos que, dentro de cada execução, eram elaborados mais espontaneamente no momento da performance ou ensaio (como nas ornamentações de melodias e as "baixarias" do violão). Esta elaboração era, em geral, feita em uma interação entre os músicos, com a contribuição dos solistas e acompanhantes, e geralmente sem os arranjos totalmente escritos em partitura. Tocava-se "de ouvido" - daí a necessidade de cada músico criar e inventar o que seria tocado em cada situação musical. Paula Valente (2010) após analisar estes processos de criação corrobora essa ideia da música popular ocidental ser mais ligada à tradição oral-aural:

A tradição oral sempre foi a essência da música popular do começo do século XX, e essa tradição se estendeu através do tempo, pois sem o registro em partituras, os músicos tocavam de memória. Sempre foi uma prática comum ao músico tocar de “ouvido”, ou seja, sem o auxílio de uma partitura. (VALENTE, 2010, p. 278)

Fazendo uma observação à citação acima, percebemos que tocar "de memória" é diferente de tocar "de ouvido". Um intérprete de música clássica pode muito bem tocar de memória uma música que aprendeu lendo uma partitura. Na música popular, muitas vezes a partitura de uma música a ser interpretada era (ou é até hoje na prática da música popular) inexistente, ou consiste apenas em um guia para a interpretação (as *leadsheets* dos *songbooks* e *Realbooks*, ou arranjos com melodias e cifras). Muitas vezes os intérpretes aprendem a tocar as músicas ouvindo gravações ou aprendendo com os demais músicos, ou utilizando este tipo de partitura mais simplificada (a *leadsheet*), normalmente usada na música popular, como mostra Antonio Adolfo (2010).

Pensemos na ideia de composição musical na tradição erudita e na popular. Na primeira, de maneira geral a composição é vista como obra prima, que perdura no tempo, e de certa forma existe de maneira independente da sua execução musical ou de sua efetiva interpretação. Como nos mostra Nicholas Cook (2006), para uma corrente de compositores e musicólogos ligados à tradição erudita, dentre eles Schoenberg e Stravinsky, a composição musical é considerada um produto autônomo, que existe independentemente da performance da obra:

O "performer", teria dito Schoenberg, “a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164). É difícil saber até que ponto deve-se levar a sério este comentário, ou o decreto de Leonard Bernstein (logo ele!) de que o maestro “deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a platéia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de glamour, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (BERNSTEIN, 1959, p.56). E há a tentação de pôr toda a culpa em Stravinsky, que de certa forma transformou uma moda anti-romântica da década de 1920 em uma permanente e aparentemente auto-evidente filosofia da música, segundo a qual “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”, de tal maneira que a música não deveria ser interpretada, mas sim executada. (STRAVINSKY, 1947, p.127)” (STRAVINSKY, 1947, p.127 apud COOK, 2006, p. 5))

Dentre as várias citações acima usadas por Cook (2006) para embasar seu raciocínio, destaquemos o trecho citado de Stravinsky (um dos maiores compositores do século XX)

acima - que parece representar o pensamento de uma corrente de compositores de um nicho e um período histórico específicos dentro da música de concerto. Segundo esta visão, advoga-se que nas performances o intérprete deve "simplesmente executar" a obra, de forma mais fiel possível à intenção do compositor. De acordo com esta forma de pensamento, o intérprete ideal é o que faz uma mediação nula e neutra entre a obra, contida na partitura, e a produção do som e performance. Essa mediação nula, feita pelo intérprete, se daria através da perfeita decodificação dos símbolos da partitura, transformando-os em som.

Como sabemos, não é sensato dizer que toda a música de concerto e todos os compositores da chamada música erudita pensam desta maneira. Em diferentes períodos históricos, o conceito de obra musical possui diferentes visões teóricas e aplicações práticas. Por exemplo, sabemos como a música do período barroco envolvia uma grande parte de improvisação na sua interpretação - o que pode ser percebido pela prática do baixo contínuo e ornamentações de melodias nas árias (que revelam uma grande liberdade do intérprete em relação ao texto musical). Mais adiante, no século XX, há várias correntes e compositores que adotam a improvisação e a contribuição do intérprete como elemento essencial nas obras, como podemos ver no verbete "música aleatória", no Dicionário Grove:

Gênero de música em que certas escolhas na composição ou na realização são, em maior ou menor grau, deixadas ao acaso ou à vontade de cada intérprete. Recursos aleatórios típicos incluem dar ao intérprete uma escolha na ordem das seções; utilizar elementos randômicos ou casuais; ou utilizar notações simbólicas, gráficas, textuais ou outras, indeterminadas, que o executante pode interpretar como quiser. John Cage é o principal compositor da música aleatória, mas muitos outros, incluindo Boulez, Stockhausen, Globokar e La Monte Young, utilizaram técnicas aleatórias; outros mais conservadores, como Henze, Lutoslawski e Maxwell Davies, utilizaram passagens aleatórias em obras de resto normalmente orientadas. (SADIE, 1994, p. 19)

Ou seja, podemos observar que a concepção dessa relação dos papéis de compositor e intérprete é talvez o fruto de uma visão essencialmente do período Romântico da música de concerto (século XIX) que ganhou força em nossa cultura ocidental, e talvez tenha se sedimentado como uma forma "tradicional" na música erudita.

Eric Hobsbawm (2014) opina que, em oposição a esta corrente e esta tradição da música erudita, mais ligada ao texto (partitura), em que as obras primas de arte devem ser executadas da forma mais fiel possível à intenção do compositor, a tradição do Jazz se dá de outra forma. No Jazz, embora possa haver elementos musicais estabelecidos de composição,

arranjo e forma, é a performance e a criação espontânea que representam a sua essência e seu valor:

A obra individual não é, para o músico ou o amante de Jazz, a real unidade da arte. Se há uma unidade natural do Jazz, ela é a execução - a noite ou ocasião em que uma música é tocada após a outra - rápida e devagar, formal e informal, o espectro total das emoções. A contínua criação é a essência dessa música, e o fato de que a sua maior parte é fugaz não preocupa o músico, na mesma medida que não importa para o bailarino. (HOBSBAWM, 2014, p. 180)

Neste sentido, em oposição ao papel do intérprete "nulo" ou que "apenas executa" a peça musical (na visão de Stravinsky), a tradição ligada à música popular vê o intérprete como agente que dá vida à peça - como co-criador, que imprime sua personalidade e visão musical à peça tocada. Parece haver, nos intérpretes ligados à tradição popular, uma grande busca pela singularidade de interpretação, pela releitura das peças, pelo fazer diferente. A questão aqui não é interpretar mais próximo à intenção do compositor (como advoga essa corrente Romântica do século XIX e Stravinsky), mas muitas vezes o contrário. As composições são usadas como veículos de criação musical, com as quais os intérpretes podem expressar a sua musicalidade de maneira singular. Desta forma, o intérprete assume uma postura de co-criador, por exemplo utilizando-se de composições de música popular e fazendo um novo arranjo sobre uma velha canção, propondo uma instrumentação diferente no arranjo, uma forma musical diferente, um diferente fraseado na improvisação.

Giovanni Cirino analisa em sua dissertação (2005) como se dá o processo de criação musical no que ele denomina de "Música Popular Instrumental Brasileira". O autor entrevista em seu trabalho diversos músicos para analisar este gênero, e fica claro que, mesmo que seja possível ter uma visão crítica da existência entre uma separação estrita destes conceitos e práticas entre música erudita e popular, ela foi muito forte nas últimas décadas no Brasil, e parece continuar muito forte. O depoimento do pianista Nelson Ayres¹, abaixo, corrobora esta

¹ Nelson Ayres é um pianista brasileiro muito atuante e conhecido por seus trabalhos ligados à música popular. Uma breve biografia do pianista Nelson Ayres, segundo (CIRINO, 2005, p. 18): "(...)se inicia na música aos cinco anos de idade quando ganha um acordeom da mãe pianista. Aos doze ingressa no conservatório seguindo os passos da mãe e em 1959 foi estudar com Paul Ursbach. Em 1962 formou a "São Paulo Dixieland Band" e em 1968 tocou com "Os Três Moraes". Depois largou a faculdade de Administração de Empresas e passou a se dedicar exclusivamente à música recebendo diversos prêmios pelos arranjos de jingles e trilhas sonoras de propagandas. No início da década de 70 vai para os Estados Unidos estudar na Berklee School of Music em Boston. Sua estadia durou dois anos e meio quando acompanhou Astrud Gilberto e participou de apresentações da banda de Aírto Moreira. Voltando ao Brasil organizou seminários de estudos para músicos profissionais no qual surgiu a idéia de fundar uma orquestra que funcionasse como laboratório para músicos. A "Banda de Nelson Ayres" tocou por oito anos na casa noturna "Opus 2000". Em 1979 lança seu primeiro álbum solo e no

visão dos conceitos que temos discutido - relação compositor/intérprete, tocar por partitura/aprender de ouvido, prática de releituras e a "nova versão pessoal" feita pelo intérprete de música popular, a importância da performance, entre outros:

NA: Eu acho que você tem duas abordagens de fazer música. A música erudita se caracteriza pela existência de dois elementos completamente separados que é o compositor e o intérprete. O compositor escreve aquela música com todas aquelas notas do jeito que tem que ser, quer dizer, ele coloca a idéia completa no papel. Esse é o papel do compositor, de transmitir sua idéia o mais completa e fechadamente possível. Daí você tem o papel do intérprete que é pegar aquele pedaço de papel e tocar aquelas notas da melhor maneira possível, geralmente tentando ser o mais fiel possível ao que o cara escreveu. Enquanto na música popular o artista é um sujeito que recria uma música, em geral ele não aprendeu no papel, ele aprendeu de ouvido, ou se aprendeu no papel é só um guia a partitura da música popular, e cada vez que ele toca, ele vai recriar aquilo de uma forma diferente, não existe a obrigatoriedade de tocar sempre do mesmo jeito, muito pelo contrário, o que se espera é que ele faça a sua nova versão pessoal e é isso que caracteriza o grande artista. Então basicamente é essa a diferença dos dois mundos, sendo que curiosamente, a música erudita, tal qual a gente conhece, é muito diferente da música tradicional, que seria a erudita, de outras culturas, indiana, chinesa, japonesa, etc., que também conta com essa perspectiva do intérprete ser ao mesmo tempo criador. Essa separação entre o compositor e o intérprete ocorre exclusivamente na música ocidental, de um pequeno pedaço da Europa, dos últimos 300 anos, é quase uma coisa não muito natural e universal como se imagina, mas ao mesmo tempo algumas das grandes expressões da humanidade foi criada dessa forma. Agora, quando você pega a Mantiqueira e a Jazz Sinfônica onde você tem o arranjo, o arranjo seria uma forma de você chegar com a música popular mais perto dessa tradição erudita, então você chega no meio do caminho. Tem gente tocando as notas que estão escritas pelo arranjador que está sendo um re-criador, e ao mesmo tempo está sendo um re-compositor, e as pessoas estão vendo aquele arranjo, mas de repente tem o momento do improviso e daí volta a ser música criada na hora, espontânea, quer dizer você tem esses dois pólos e no meio você tem todas as variações possíveis. (Declaração do pianista Nelson Ayres apud CIRINO, 2005, p. 21-22)

Este gênero (Música Instrumental Brasileira) que abarcaria uma grande quantidade de artistas e maneiras de se fazer música instrumental no Brasil, caracteriza-se justamente pela aproximação da música em maior ou menor grau aos pólos: 1) Brasileiro/Estrangeiro; 2) Popular/Erudito; 3) Tradicional/Moderno, segundo Cirino (2005, p. 26).

Neste sentido, vemos que nas práticas ligadas à música popular, em especial na música popular improvisada, objeto deste trabalho, pode-se perceber que muito da criação musical é

mesmo ano organiza o I Festival de Jazz de São Paulo. Nos anos 80, com a proposta de mergulhar na música brasileira e inspirado no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, Nelson Ayres funda a “Banda Pau Brasil” com a qual gravou três discos e realizou diversas turnês pela Europa e Japão. Em 1985, a convite de César Camargo Mariano participou do projeto “Prisma” utilizando grande parafernália eletrônica, em 1992 assume a direção artística da “Orquestra Jazz Sinfônica”, função que ocupou por nove anos. Atualmente se apresenta com seu trio formado por Bob Wyatt (bateria) e Rogério Boter Maio (contrabaixo). Além disso, Nelson Ayres é membro da comissão julgadora do “Prêmio Visa” e foi apresentador do programa “Jazz & Cia” que ia ao ar pela TV Cultura. (www.e-Jazz.com.br, 27/12/04)."

exercida não apenas pelo compositor da canção (ou do tema instrumental) a ser tocada, mas pelos intérpretes que tocam. Dois exemplos e argumentos neste sentido são a *leadsheet*, partitura mais simplificada correntemente usada por músicos da música popular e as liberdades de interpretação que ela intrinsecamente requer do músico ; e o espaço para improvisação nos arranjos como um momento em que o músico (improvisador/solista) contribui com o seu material, a sua expressividade, a sua voz, para o resultado musical final. Vejamos estes dois exemplos a seguir.

Antonio Adolfo (2010) fala em seu livro *Arranjo: um enfoque atual sobre a leadsheet*, mostrando uma partitura guia em que há uma melodia escrita na pauta, e as respectivas cifras escritas acima da mesma, mostrando a harmonia a ser aplicada.

Este tipo de partitura já pode servir como guia para tocarmos numa gig ao vivo, ou seja, os músicos, a partir de uma partitura como acima, estabelecem na hora a forma. Isso é muito comum quando se trata de *standards*. Por isso, podemos considerar a simples partitura como a forma mais simples de arranjo. (ADOLFO, 2010, p. 10)

Como comentado pelo autor acima, a *leadsheet* não especifica vários elementos musicais, que muitas vezes serão decididos em tempo real, sem ensaio, pelos intérpretes que tocarão. Estes elementos são inúmeros, desde a forma musical, quem tocará cada parte da melodia, qual "levada" e andamento irão tocar, em que volume cada músico irá tocar, quando e onde tocarão os acordes em relação à estrutura do compasso, como realizar (ou montar) os acordes, em qual região da extensão tocar os acordes escritos na cifra, e inúmeros outros parâmetros. Ou seja, a *leadsheet* provê apenas um esboço da melodia e harmonia, e os músicos combinam em qual estilo e com que abordagem tocarão. Ou cada músico toca o que sente ser adequado para o momento.

Em seu livro de arranjo direcionado a arranjadores de música popular, Carlos Almada (2000), diz que não é prático nem desejável escrever toda a parte da bateria, pois a variação dentro de uma levada base é o que cria um "tempero" musical interessante. É interessante observar que, mesmo se tratando de confecção de arranjos fechados, ou seja, com forma e roteiro estabelecidos, o autor sugere não escrever tudo o que será tocado - mas sugere que o músico, com a sua criatividade, varie a levada proposta.

Não é costume, muito menos é prático, escrever **inteiramente** a parte do instrumento (como é feito para o baixo, por exemplo): varia-se muito uma **levada** - o

que aliás é ótimo, já que a variação durante uma música é um dos temperos de sua condução rítmica (se tal não ocorresse, existiriam poucas diferenças entre o acompanhamento de uma bateria "humana" e o de uma eletrônica - e quem já ouviu arranjos com as duas sabe que é impossível confundi-las). (ALMADA, 2000, p. 39)

De fato, Gabriel Improta França (2007), ao pesquisar o trabalho de arranjo de compositores de música popular, constatou como vários elementos eram escritos inteiramente na pauta pelos mesmos, e tantos outros recebiam notações indicativas para o músico que tocaria a parte. Por exemplo, de acordo com o autor, em arranjos originais de Pixinguinha as "levadas" de bateria escritas na pauta eram pouco detalhadas - eram como esboços, continham apenas a indicação de duas peças do instrumento, provavelmente bumbo e caixa, sem outras indicações como dinâmica, e eram acrescidos de comentários indicativos para o músico:

Em *Um a zero* essa levada é interrompida no quinto compasso por uma figura rítmica em síncope que segue o mesmo desenho da melodia, para a indicação em seguida de "10 compassos à vontade", que conduzem à seção B da composição. Já em *Sofres porque queres*, a levada segue até o oitavo compasso, onde ocorre uma pausa destinada ao contraponto na região grave que se estende ao nono compasso, seguida da mesma indicação de "13 compassos à vontade". (FRANÇA, 2007, p. 59)

Além de Pixinguinha, França revisa o trabalho de arranjo de outros compositores entre as décadas de 1940 e 1960, como Radamés Gnattali e Tom Jobim. Nestes também percebe-se como ocorre, principalmente para os instrumentos da seção rítmica, uma notação musical indicativa para o músico e não totalmente escrita - muitas vezes com apenas uma cifra para os músicos de harmonia, e para os músicos de instrumentos rítmicos uma pequena indicação de levada ou apenas indicação de dinâmica e convenções rítmicas.

Em relação ao segundo ponto comentado acima (a improvisação na música popular), o autor abaixo nos mostra uma visão interessante, ao falar que o espaço para o solo no Jazz possibilitou, ao longo da sua história (do Jazz), que vários músicos pudessem se expressar de uma maneira nova, se destacassem e fossem reconhecidos de maneira peculiar:

O solo no Jazz deu a um número maior de músicos a oportunidade de imprimir sua parcela de criatividade na história da música. O intérprete era também o compositor; a gravação, não a partitura, se tornou o documento definitivo. Quantos grandes virtuosos da música clássica tiveram negados suas vozes criativas por causa de uma falta de habilidade de compor? Falar através da voz de um grande compositor é uma coisa, mas dizer seu próprio conteúdo exatamente da maneira como você ouve é uma coisa totalmente diferente. O Jazz foi uma coisa nova. Se você tivesse vontade de improvisar e inventar um jeito pessoal de tocar o seu

instrumento (não necessariamente uma coisa fácil de se fazer), então você teria apenas que aprender algumas progressões de acordes, algumas melodias populares e o *blues* (que, como veremos adiante, é o sangue vital da música Americana), e você poderia se tornar um músico de Jazz criativo, e colocar o seu sentimento através de alguma música - e sobre todos os ouvintes. (MARSALIS, 2008, p. 23-24, tradução nossa)²

Tomemos como exemplo a canção *My Favorite Things* gravada pelo saxofonista John Coltrane em outubro de 1960 pela gravadora Atlantic (1960). A composição, originalmente uma canção do show da Broadway *The Sound of Music*, foi lançada cerca de um ano antes da gravação de Coltrane. Ingrid Monson (1996) faz uma análise comparativa da interpretação de Coltrane com a canção original, mostrando como de fato a canção foi usada como veículo de criação do grupo de Coltrane. Na versão do grupo, é usada uma rearmonização, com mais movimento harmônico em relação ao original. A forma da música também é alterada - a versão de Coltrane usa na exposição do tema musical apenas a primeira seção da canção, intercalada por alguns compassos de harmonia entre as seções (os "vamps"). A segunda seção da melodia original é ouvida na versão de Coltrane apenas após a seção de improvisos, próximo ao término da música. E esta seção ocorre novamente com uma rearmonização - não modulando para a tonalidade relativa maior, como na original. Como conclusões de sua análise, Monson (1996) opina que de fato a versão do grupo de Coltrane pode ser vista como o uso da canção original como um suporte ou veículo para a criação do grupo, concordando com o autor a que se refere. "Em performances ao vivo, '*My Favorite Things*' se tornou um veículo para improvisações extensas por Coltrane e seu grupo, e estas ocasionalmente alimentaram a crítica de alguns críticos de Jazz, que diziam que Coltrane tocava 'por tempo demais' (DeMichael 1962,21)". (MONSON, 1996, p. 107, tradução nossa)³

Podemos sugerir que se o intérprete toca um improviso muito longo (notavelmente mais longo do que o tema), como parece ser a prática de Coltrane em suas performances, o mais importante ou o mais valorizado em sua concepção de arranjo e performance é o seu

² Tradução livre, do original: The Jazz solo gave a larger number of musicians the opportunity to put their creative imprint upon the history of music. The player was also the composer; the recording, not the score, became the definitive document. How many great classical virtuosos have been denied their total creative voices because of an inability to compose? Speaking through the voice of a great composer is one thing, but saying your own thing exactly the way you hear is something else altogether. Jazz was a new thing. If you were willing to improvise and invent a personal way of playing your instrument (not necessarily an easy thing to do), then you only had to learn some chord progressions, some popular melodies, and the blues (which, as we will see later, is the lifeblood of American music), and you could become a creative Jazz musician and put your feeling through some music - and all over some listeners.

³ Tradução livre, do original: In live performance, "*My Favorite Things*" became a vehicle for extended improvisations by Coltrane and his group, and these often fueled the criticism of Jazz critics that Coltrane played "too long" (DeMichael 1962,21)

improviso, e não o tema musical tocado. Isso dá ainda mais força para a noção de que o tema ou a canção é usada como veículo para improvisação.

Adiante, Monson argumenta que, embora não se possa dizer que a versão de Coltrane (e também as releituras e arranjos de canções para o Jazz) é "melhor" que a original, ela certamente representa a transformação da canção para uma estética musical típica do Jazz, com harmonias mais complexas, "levadas" rítmicas características, transformações melódicas e destaque para a improvisação no arranjo:

Gostaria de enfatizar a minha consciência que as versões Afro-americanas não são "melhores" inerentemente mas em relação a uma estética particular, da qual muitas não Afro-americanas também compartilham. Mais notavelmente, estas músicas são feitas para *swingar* pela adição de *grooves* de Jazz; Elas fazem uso de harmonias mais complexas do que as que estão presentes nas versões das partituras; e eles são veículos para a invenção de improvisação. Em *My Favorite Things*, a seção rítmica de Elvin Jones na bateria, Steve Davis no baixo e McCoy Tyner no piano fornece um contexto musical multi-nivelado, contra a qual a transformação de Coltrane de melodia, harmonia e ritmo da música interage. Não há dúvida que, em termos dos padrões estéticos da improvisação do Jazz, a versão de Coltrane é um grande avanço sobre o original. (MONSON, 1996, p. 115, tradução nossa⁴)

Essa postura de criação musical com liberdade está presente desde as primeiras décadas de desenvolvimento do estilo Jazz (no início do século XX), como mostra Barry Kernfeld (1995). O autor, ao analisar as performances da música *Tin Roof Blues* pelo grupo New Orleans Rhythm Kings a partir de algumas gravações, observa como algumas ideias musicais são bem estabelecidas nos arranjos, como o papel ou função de cada instrumentista no grupo e frases musicais constantes nas seis performances analisadas. Entretanto, observa-se também como muitas vezes um elemento de arranjo, uma frase musical, é tocada de diferentes maneiras pelo mesmo intérprete em cada performance, revelando como a recriação ou a performance com espontaneidade é um forte elemento já nesta época.

Pode ser interessante investigar essa dicotomia entre música popular e erudita, se ela é de fato pertinente e quais são seus aspectos em diversos contextos, como faz Nicholas Cook

⁴ Tradução livre, do original: I wish to emphasize my awareness that the African American versions are not "better" inherently but relative to a particular aesthetic, with many non-African Americans share as well. Most notably, these tunes are made to swing by the addition of Jazz *grooves*; they make use of more complex harmonies than are present in the sheet-music versions; and they are vehicles for improvisational invention. In "My Favorite Things," the rhythm section of Elvin Jones on drums, Steve Davis on bass, and McCoy Tyner on piano provides a multi-leveled musical context against which Coltrane's transformation of the melody, harmony, and rhythm of the tune interacts. There is no doubt that in terms of the improvisational aesthetic standards of Jazz, the Coltrane version is a vast improvement upon the original.

(2007). Mas para seguir adiante neste trabalho, concentraremos nossa reflexão nas práticas ligadas à música popular, notadamente do Jazz e da Música Instrumental Brasileira.

Esta prática de releituras de outras músicas faz parte de um processo mais amplo no qual se insere o músico de Jazz: o de desenvolvimento de sua linguagem de criação como um todo - principalmente a sua linguagem de improvisação. Como corroboram Wynton Marsalis e Selwyn Hinds (2005) abaixo, os músicos de Jazz buscam expressar sua individualidade através da sua maneira de tocar. - é uma jornada que embarcam em sua vida profissional em busca do seu espaço e de sua realização. É o que comentam sobre o saxofonista Charlie Parker, que foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem *bebop* no Jazz, considerado uma grande referência como intérprete no estilo:

Vou dizer-lhe a lição principal no que Parker toca: ter confiança em como você se sente sobre as coisas. Veja bem, Parker tocava Charlie Parker, e não *bebop*. As pessoas dizem que ele tocava *bebop*, mas ele tocava como ele mesmo. Como um músico, você tem que acreditar na sua própria expressão, e você não pode olhar em volta para obter a resposta. Como outra pessoa saberia? Essa é a lição subjacente da música de Charlie Parker: seja você mesmo. Duke Ellington disse da melhor forma: "é melhor ser um número um de você mesmo do que um número dois de outra pessoa. (MARSALIS; HINDS, 2005, p. 20 e 21, tradução nossa)⁵

A mesma atitude de busca de uma forma individual de interpretar também parece estar presente na prática dos estilos de Música Instrumental Brasileira. Algumas declarações de Jacob do Bandolim⁶, citadas por Almir Côrtes (2006) corroboram esta ideia:

Não me preocupei, graças a Deus, em imitar ninguém! Nunca eu tive essa preocupação, eu tocava pra mim! Eu queria arrancar do instrumento um som que me agradasse. Isso pode parecer um pouco de egoísmo, mas seja um defeito ou não, o fato é que resultou num êxito. (JACOB DO BANDOLIM, 1967 apud CÔRTEES, 2006, p. 28-29)

⁵ Tradução livre, do original: I will tell you the main lesson in Parker's playing: Have confidence in how you feel about things. See, Parker played Charlie Parker, not bebop. People say he played bebop, but he played himself. As a musician you have to believe in your own expression, and you can't look around for the answer. How would anyone else know? That's the underlying lesson of Charlie Parker's music: Be yourself. Duke Ellington said it best: "It's better to be a number one yourself than a number two somebody else."

⁶ Jacob do Bandolim (1918-1969) foi um bandolinista brasileiro de destaque. Segundo Almir Cortes (CÔRTEES, 2006, p. 85): "A combinação de elementos formativos, visão estética pessoal, contexto sociocultural e percepção aguçada do discurso musical, fizeram de Jacob do Bandolim um veículo eficaz de transformação, que deixou não só marcas históricas ao contribuir para a solidificação e disseminação do choro na música brasileira e na história do bandolim no Brasil, mas também marcas musicais profundas, ao imprimir ao gênero uma nova dimensão interpretativa (...)."

1.2 O estilo de interpretação individual - desenvolvimento da "voz" do intérprete que improvisa; aquisição de um vocabulário melódico para improvisação.

Como comentado no subcapítulo anterior, muitos trabalhos de pesquisa em Análise Musical realizados no meio acadêmico concentram-se em tentar evidenciar o "estilo" ou o perfil de fraseado dos intérpretes estudados. É o caso dos trabalhos de Rafael Thomaz (2014) - que analisa o estilo de improvisação do violonista Marco Pereira; Manuel Falleiros (2006) - trata do estilo do saxofonista e clarinetista Nailor Azevedo, o "Proveta"; Walter Nery Filho (2008) - sobre o guitarrista americano Kurt Rosewinkel; Eduardo Visconti (2010) - sobre os guitarristas Olmir Stocker e José Menezes e Paula Valente (2009) - sobre estilo de saxofone de Pixinguinha e K-Ximbinho.

Para que um intérprete de Jazz seja capaz de improvisar dentro da linguagem de Jazz, é necessário que desenvolva uma série de capacidades de criação melódica em tempo real. Ele precisa possuir um conhecimento teórico-prático dos elementos envolvidos neste processo (harmonia, forma, escalas a serem usadas, etc). É o que Paul Berliner (1994) descreve como o processo de aquisição de um vocabulário melódico para a improvisação. Hal Galper (2000) comenta que para que um músico aprenda a tocar Jazz e desenvolva seu estilo singular, é necessário que estude a linguagem de seus predecessores:

Historicamente, a técnica utilizada para trazer à tona a sua própria voz tem sido e ainda é, de copiar ou "modelar" a música de músicos de gerações anteriores. Esta modelagem geralmente se deu de duas maneiras: um estudante seleciona um único músico para emular, ou toma a abordagem eclética modelando diversos músicos. Em ambos os casos, a linhagem do modelo ou modelos emulados tornou-se parte integrante e evidente da forma de tocar de cada nova geração de músicos. (GALPER, 2000, p. 1, tradução nossa)⁷

No mesmo sentido argumentam Marsalis e Ward (2008) ao comparar características gerais dos solos de intérpretes que são referências em diferentes gerações no Jazz do século XX (em ordem cronológica): os trompetistas King Oliver e Louis Armstrong, e os saxofonistas Charlie Parker e John Coltrane. Segundo o autor, pode-se perceber nas

⁷ Tradução livre, do original: Historically, the technique used for bringing out your own voice has been, and still is, to copy or "model" the music of players from preceding generations. This modeling generally took two forms: A student selected one single player to emulate or took the eclectic approach by modeling many players. In either case, the lineage of the model or models emulated became an integral and evident part of each new generation's playing.

improvisações citadas como cada geração absorve ideias das gerações passadas, ao mesmo tempo que propõe algo novo:

Por exemplo, se você escutar o solo de King Oliver em *Dippermouth Blues*, seguido do solo de Louis Armstrong em *West End Blues*, e de Charlie Parker's em *The Funky Blues* e John Coltrane's em *Bessie's Blues*, você pode ter uma boa noção de como a maneira de solar se transformou, de artista para artista, em cada período de tempo.

Eu não estou dizendo que o solo de Coltrane é "melhor" ou mais "avançado" do que o de Louis Armstrong, porque não é, mas é certamente mais longo e reflete um vocabulário que inclui ideias retiradas de Oliver, Armstrong e Parker. Armstrong conhecia o que Oliver tocou, Parker conhecia o que Armstrong tocou, e Coltrane começou a tocar por causa de Parker. Cada músico se comunica com seus predecessores, construindo em algum aspecto do que os anteriores fizeram, enquanto contribui com algo de si próprio. (MARSALIS; WARD, 2008, p. 23, tradução nossa⁸)

Paul Berliner (1994) observa que os intérpretes, no desenvolvimento de sua linguagem, acabam recebendo influência de diversas fontes musicais que pesquisam e estudam. Suas práticas de estudo envolvem a transcrição de solos e frases de diversos intérpretes que admiram, além de imitação de vários outros elementos, como o timbre, acentuações, desenvolvimento motivico, raciocínio conceitual das improvisações. Nestes processos de estudo estes materiais são incorporados pelos músicos em pequenos fragmentos, e estes fragmentos são trabalhados de diversas formas, em diferentes situações harmônicas e são usados para a formulação de novas ideias:

Para descobrir suas próprias aplicações para criar ou modelar frases, músicos comumente analisam uma frase pelos seus elementos centrais, concentrando-se em um princípio derivado da frase como base para a criação de novos padrões ou frases musicais análogos. (BERLINER, 1994, p. 142, tradução nossa⁹)

⁸ Tradução livre, do original: For example, if you listen to King Oliver's solo on *Dippermouth Blues*, followed by Louis Armstrong's solo on *West End Blues*, then Charlie Parker's on *The Funky Blues* and John Coltrane's on *Bessie's Blues*, you can get a good sense of how soloing changed, from artist to artist, time period to time period. I'm not saying that "Trane's solo is "better" or more "advanced" than Louis Armstrong's, because it's not, but it's certainly longer and reflects a vocabulary that includes ideas drawn from Oliver, Armstrong and Parker. Armstrong knew what Oliver played, Parker knew what Armstrong played, and Coltrane started playing because of Parker. Each musician communicates with his predecessors, building on some aspect of what they did while contributing something of his own.

⁹ Tradução livre, do original: To discover their own applications for model phrases, musicians commonly analyze a phrase for its central elements, focusing on one derived principle as the basis for creating new analogous patterns.

Estes processos de estudo fazem com que, baseado em alguns materiais fonte, possa ser produzida uma gama enorme de possibilidades de construção de um solo melódico, e a longo prazo este processo pode levar a uma construção de um estilo de improvisação único do intérprete, com base nos materiais e processos que desenvolveu, como argumenta Hal Galper (2000) no seu artigo *Developing Style*.

John Kratus em seu artigo *A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation* (1995) defende que o processo de aquisição desta habilidade pode ser dividida em sete estágios distintos: Exploração, Orientada ao processo, Orientada ao produto, Fluida, Estrutural, Estilística, e Pessoal. Segundo o autor, o intérprete passa por um processo de desenvolvimento de sua linguagem musical, que mostraremos resumidamente:

1) Exploração:

O termo *audiate* é usado pelo autor para designar a capacidade do músico prever (internamente) o som que será produzido, antes de produzi-lo com sua ação corporal (por exemplo tocar o teclado, ou soprar um saxofone). Na fase de exploração, o aprendiz ainda não consegue prever e estruturar a sua criação musical de maneira muito elaborada:

Um estudante em fase de exploração não consegue perceber os sons previamente (*audiate*) à medida em que são criados. Portanto, os sons têm pouca estrutura e não refletem as intenções do músico. Em vez disso, o aluno experimenta uma série de diferentes sons e combinações de sons em um contexto vagamente estruturado. (KRATUS, 1995, p. 31, tradução nossa¹⁰)

A seguir, o autor diz que esta fase é vivida tanto por crianças (ou pessoas em iniciação musical) quanto por músicos experientes, mas que estão aprendendo uma novo instrumento ou nova habilidade, ou um novo timbre em um instrumento que já tocam. O autor dá o exemplo de um tecladista experiente que experimenta pela primeira vez, um timbre novo de sintetizador - o músico passa, segundo o autor, por uma fase de exploração até que conheça o som, e saiba como controlar o resultado a ser produzido por suas ações:

¹⁰ Tradução livre, do original: A student who explores cannot audiate the sounds as they are created. Therefore, the sounds have little structure and cannot reflect the performer's intentions. Instead, the student tries out a series of different sounds and combinations of sounds in a loosely structured context.

Assim como com a criança pequena, o músico executa uma ação para ouvir o que acontece. Depois de explorar por um tempo, um músico pode começar a prever (*audiate*) os timbres disponíveis no sintetizador e usá-los com significado e finalidade. Mas até que a relação entre as ações e os sons resultantes fique clara para o músico, ele está explorando. (KRATUS, 1995, p. 31, tradução nossa¹¹)

2) Orientada ao processo:

Na próxima fase, Orientada ao processo, já há um certo controle de algumas habilidades motoras, e o aprendiz muitas vezes improvisa pelo próprio prazer de improvisar, sem possuir a intenção (ou o controle, ainda) de criar um produto musical. Algumas estruturas musicais (repetição de frases, tempo e tonalidade) podem emergir ocasionalmente, mas sem um controle firme de sua feitura: "Neste estágio é possível que o estudante comece a controlar a música criada de uma maneira rudimentar, de forma que a música criada comece a corresponder às intenções do músico." (KRATUS, 1995, p. 32, tradução nossa¹²)

3) Orientada ao produto:

Nesta fase o aprendiz começa a perceber mais conscientemente a música como um produto a ser compartilhado com outras pessoas, de acordo com o contexto em que vive. Desta forma, há um esforço por parte do aprendiz para produzir improvisações com elementos musicais da cultura a qual deseja se inserir.

(...) as improvisações do estudante começam a mostrar características como o uso consistente de uma tonalidade consistente ou compasso, o uso de um pulso constante, o uso de frases ou referências a outras peças musicais ou traços estilísticos. Qualquer uma dessas características são sinais de que o aluno está organizando suas improvisações em torno de estruturas sintáticas maiores. (KRATUS, 1995, p. 33, tradução nossa¹³)

¹¹ Tradução livre, do original: As with the young child, the musician performs an action to hear what happens. After exploring for a while, a musician can begin to audiate the timbres available on the synthesizer and use them with meaning and purpose. But until the relationship between the actions and the resultant sounds are made clear to the performer, she is exploring.

¹² Tradução livre, do original: At this point it is possible for the student to begin to control the music created in a rudimentary way, so that the music created begins to match the intentions of the performer.

¹³ Tradução livre, do original: (...) the student's improvisations begin to show such characteristics as the use of a consistent tonality or metre, the use of a steady beat, the use of phrases, or references to other musical pieces or stylistic traits. Any of these characteristics are signs that the student is organizing her improvisations around larger syntactic structures.

Entretanto, nesta fase as habilidades motoras ainda não estão totalmente automatizadas, e a atenção do músico tem que se dividir entre controlar os processos sintáticos e os movimentos corporais para improvisar, o que representa uma dificuldade.

4) Fluida

Na fase Fluida, as habilidades motoras do aprendiz já se encontram mais desenvolvidas e automatizadas. Já há certo controle dos processos sintáticos necessários para produzir improvisos (como tocar em diferentes tonalidades, andamentos, compassos). Entretanto, a improvisação ainda carece de elementos estruturais em maior escala, e de expressividade: "A improvisação fluida de um estudante é susceptível de soar tecnicamente correta, mas inexpressiva e mecânica. As notas e ritmos utilizados são adequadamente escolhidos e tocados, mas o fluxo e direção das ideias musicais é limitado." (KRATUS, 1995, p. 34, tradução nossa¹⁴)

5) Estrutural

Nesta fase, o aprendiz desenvolve a habilidade de controlar a forma estrutural de seus improvisos. A forma estrutural pode ser controlada através de algumas estratégias como "criação de interesse musical através de tensão e resolução, e prover fluidez de uma ideia musical à próxima" (KRATUS, 1995, p. 35, tradução nossa¹⁵). Segundo Kratus, as estratégias podem vir de ideias "musicais" e "não musicais", como por exemplo "tocar cada vez de forma mais dissonante" (musical), ou "tocar aos poucos com *feeling* mais temperamental (*moody*)" (não-musical). E o que separa o estudante do *expert*, neste ponto, é a habilidade de tocar com nuances estilísticas.

6) Estilística

Neste estágio, o músico desenvolve a habilidade de improvisar como *expert* em um ou mais estilos musicais. Desta forma, consegue tocar em ritmos, andamentos, progressões

¹⁴ Tradução livre, do original: creating musical interest through tension and release, and providing flow from one musical idea to the next.

¹⁵ Tradução livre, do original: A student's fluid improvisation is likely to sound technically correct yet inexpressive and mechanical. The pitches and rhythms used are appropriately chosen and performed, but the flow and direction of musical ideas is limited.

harmônicas e timbres do determinado estilo. Segundo Kratus, alguns fatores que ajudam o estudante a desenvolver esta habilidade são tocar com músicos mais experientes, analisar e imitar performances em nível *expert* de determinado estilo.

7) Pessoal

O estágio pessoal é alcançado poucos músicos, segundo Kratus. Nesta fase, algumas características de estilo musical são intencionalmente violadas e um estilo próprio do improvisador emerge. Entretanto, mesmo sendo um estilo novo, este possui uma estrutura que permite a comunicação musical em nível *expert*, permitindo aos ouvintes depreender sentido na música improvisada. O autor sugere ainda que, muitas vezes em que este estágio é alcançado, o novo estilo surgido é construído com base em diferentes estilos musicais

Neste mesmo sentido, Barry Kenny e Martin Gellrich (2002) falam que esse processo de desenvolvimento leva o intérprete a construir uma "base de conhecimento" com as ferramentas do idioma do Jazz. E que essa base de conhecimento é tão ou mais importante do que as habilidades motoras (por exemplo, técnicas) e a memorização de uma peça musical para a produção de improvisações. Podemos considerar que um intérprete que tenha uma boa técnica mas que não possua uma sólida base de conhecimento do vocabulário idiomático e treinamento dos mecanismos próprios da improvisação terá dificuldades em improvisar:

Além das mais óbvias restrições no campo cognitivo (ou seja, memória) e fisiológicas (ou seja, habilidades motoras) que afetam a improvisação, a mais importante restrição interna é a base de conhecimento (ver Figura 8.1). Este armazém de material anteriormente aprendido é o que o artista conhece e traz para a performance, tais como "materiais musicais e trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias de percepção musical, soluções-práticas de situações musicais, estruturas hierárquicas e esquemas de memória, habilidades motoras em geral" (PRESSING, 1998, p. 53) que foram adquiridos e desenvolvidos através da prática deliberada consciente. A base de conhecimento usada por músicos que improvisam tipicamente envolve a internalização de materiais-fonte que são idiomáticas para a culturas de improvisação do indivíduo. (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117-118, tradução nossa¹⁶)

¹⁶ Tradução livre, do original: Aside from the more obvious cognitive (i.e., memory) and physiological (i.e., motor skills) constraints that affect improvisation, the most important internal constraint is the knowledge base (see Figure 8.1). This warehouse of previously learned material is what the performer knows and brings to the performance, such as the "musical materials and excerpts, repertoire, sub skills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programmes" (Pressing, 1998, p. 53) that have been acquired and developed through conscious deliberate practice. The knowledge base used by improvising musicians typically involves the internalization of source materials that are idiomatic to individual improvising cultures.

Corroborando a ideia de que o intérprete improvisador geralmente passa por um período de desenvolvimento de sua linguagem estudando frases, fragmentos e o estilo de seus predecessores, podemos ver o depoimento do guitarrista Pat Metheny (hoje considerado pela crítica um grande expoente, com estilo Pessoal desenvolvido). O músico conta como em seus primeiros anos de estudo era conhecido e reconhecido por conseguir imitar de maneira bem fiel a forma de tocar do guitarrista Wes Montgomery. Após um tempo, Metheny começou a desenvolver seu próprio estilo e vocabulário melódico para improvisação:

No entanto, meu primeiro sucesso como músico, em Kansas City, quando eu tinha 13, 14 anos de idade, foi na tentativa de soar o mais próximo de Wes Montgomery que eu conseguia. Foi um acontecimento na cidade na época. Eu era um garoto novo, usava aparelho nos dentes à época. E tocava com o meu polegar e eu podia fazer uma boa imitação do Wes Montgomery - assim como agora há milhares de pessoas que podem fazê-lo. Havia um sentimento de aceitação e aplausos, e de "ganhar a casa" e tudo aquilo que veio com esse reconhecimento.

No entanto, mesmo em idade precoce, havia alguma coisa que me incomodou nisso. Eu sabia que mesmo eu gostando de usar aquele disfarce, não era realmente o que eu tinha para dizer. E há um outro fator, talvez a mais importante parte deste incômodo, que é o fato de que eu gostava tanto do Wes que eu percebi que de fato é uma falta de respeito soar tanto como outra pessoa. Não seria melhor olhar para Wes e dizer: "Uau. Esse cara encontrou uma maneira de tocar que era totalmente dele, que não soa como nada do que veio antes"? Porque não ir atrás, encontrar a minha abordagem, como um tributo ao Wes, em vez de apenas tocar "algumas oitavas" e tal. Então houve uma época em que eu disse, "Ok, não vou fazer mais isso, eu vou parar de fazer isso daqui pra frente." Então houve um período áspero após isso, porque faz parte do que é o seu vocabulário, mas foi um momento válido para mim para chegar àquele lugar. (NILES, 2009, cap. "Influences - Miles, Wes, and the Beatles", Kindle Locations 184-193, tradução nossa¹⁷)

No momento da performance, segundo Hal Galper (2010), o acesso a esta base de conhecimento é feita através de uma relação cognitiva especial e muito mais rápida do que em um raciocínio lógico comum. O intérprete aprende, através da sua prática deliberada, a lidar com este processo de manipulação de informação para que possa construir seu solo em tempo real de forma cada vez mais efetiva.

¹⁷ Tradução livre, do original: Yet at the same time my earliest success as a player, around Kansas City when I was thirteen, fourteen years old, was under the auspices of sounding as close to Wes Montgomery as I could. It was a thing around town at the time. I was this little kid, I had braces on my teeth at the time, I played with my thumb and I could do a good Wes Montgomery imitation-just just like there are now several thousand other people who can do it. There was a sense of acceptance and applause and "getting house" and all that stuff that came with that. Yet, even at an early age, there was something about it that bothered me. I knew that as much as I enjoyed stepping into that guise, it wasn't really what I had to say. There's another, maybe more important part of this, which is that I loved Wes so much that I realized that in fact it's disrespectful to sound like somebody that much. Wouldn't it be better to look at Wes and say, "Wow. This guy found a way of playing that was all his own, that didn't sound like anything that had preceded it"? Why not go there, find my own thing, as a tribute to Wes rather than the overt "Here's some octaves," and so forth. So there was a point where I just said, "OK, I'm not going to do that anymore. I'm going to willfully stop ever doing that." Then there's a period of roughness after that because that is part of what your vocabulary is, but it was a worthy moment for me to get to that place.

Podemos perceber que a maneira que o músico adquire sua habilidade para improvisar reflete no produto final produzido. Ou seja, através das conclusões obtidas em trabalhos de análise musical, podemos perceber que este longo processo de estudo se reflete na música produzida, como veremos adiante.

Gary Potter (1992) mostra como podem ser percebidos padrões melódicos nos solos de grandes improvisadores do Jazz (como John Coltrane e Charlie Parker). Em 250 solos transcritos de Charlie Parker, foi possível identificar 100 padrões melódicos recorrentes, que eram usados em combinação uns com os outros e formulavam um solo final. Em um improviso de John Coltrane sobre uma música na forma *blues* em Bb, um padrão escalar de quatro notas ("Bb C E Eb") é encontrado trinta e seis vezes, nos vinte e dois *chorus* totais de improviso.

Martin Norgaard (2014) também argumenta neste sentido, e investiga como se dá o processo de aquisição desta habilidade para improvisação. O artigo analisa 48 solos de Charlie Parker e constata padrões melódicos e rítmicos do fraseado que constituem os solos. No artigo, essa constatação é feita para corroborar a ideia de que esses padrões são incorporados pelos intérpretes através de processos de aprendizagem relacionados ao aprendizado de uma linguagem musical¹⁸ e aprendizado de habilidades motoras, através de práticas deliberadas e aprendizados incidentais.

Ou seja, de acordo com estes autores, pode-se perceber que ocorre, de fato, um processo de aprendizagem de uma linguagem, e que na construção dos solos ocorre a recombinação destes fragmentos melódicos para a formulação de um solo final.

Colter Harper (2006) em seu trabalho de análise sobre o estilo de improvisação do guitarrista Jimmy Ponder mostra através de depoimentos de Ponder e do baixista que o acompanhava, Scott Lee, como ocorre no meio musical do Jazz o desenvolvimento da "voz" e identidade musical do intérprete. Lee orientou Ponder a desenvolver sua própria maneira de tocar, a se libertar dos maneirismos técnicos que estudava e apareciam nas performances, em direção a uma forma de tocar mais individualizada, preocupada com a música e não com o virtuosismo.

Neste mesmo sentido, Vijay Iyer (2004) nos lembra uma metáfora muito usada pelos Jazzistas ao fazerem críticas das suas improvisações. Quando os músicos tocam expressando a

¹⁸ Esta comparação entre música e linguagem escrita e oral é feita por vários autores, tanto de uma musicologia mais "acadêmica", como (SLOBODA, 2008), quanto em métodos didático-práticos de ensino de improvisação, como (WISE, 2002).

sua individualidade, de acordo com a sua própria personalidade musical e pessoal, diz-se que estão dizendo "verdades" com os improvisos. E quando tocam de maneira descompromissada, sem respeito à música e suas concepções pessoais, diz-se que estão "contando mentiras" nos seus solos. O autor exemplifica essa preocupação pelos Jazzistas citando uma conversa entre John Coltrane e seus companheiros de grupo na ocasião de ensaio em que se preparavam para a gravação da música *Giant Steps*. Esse tema clássico de Coltrane possui vários desafios para o improvisador que se propõe a tocá-la, como uma harmonia modulante, com ritmo harmônico bastante movimentado, e um andamento rápido. O saxofonista diz que, apesar destas dificuldades, não quer apenas seguir a harmonia da música, mas quer contar uma história com a música:

Eu não acho que vou melhorar isso, sabe... Eu não vou estar "dizendo" nada, (Eu vou) apenas tentar tocar na progressão de acordes. Eu não estarei contando nenhuma história...Eu digo...contando histórias dos negros.

[...]

Eu não quero contar mentiras (para eles). (JOHN COLTRANE apud IYER, 2004, p.394, tradução nossa¹⁹)

Vijay Iyer (2004), que além de pesquisador em música também é pianista, segue comentando uma experiência pessoal que viveu e ilustra a presença desta metáfora, de repreensão de se "contar mentiras" com os improvisos. Parece que os músicos de Jazz defendem que cada um deve tocar o que acredita ser a sua "verdade". E quando o intérprete conta a sua história, da maneira como ele próprio a concebe, com seu vocabulário melódico, sua forma de interpretação, é que se pode perceber essa "verdade":

Há algumas semanas atrás eu ouvi um companheiro musical criticar um parceiro de banda por "contar mentiras" no palco. De acordo com o meu colega, o parceiro de banda estava tocando o que pensou que o líder da banda gostaria de ouvir, em vez seguir a direção geral de fazer a sua própria afirmação. Para Coltrane, "contar mentiras" pode ter significado tocar de uma maneira com uma consciência de si-mesmo exagerada, premeditada ou construída que soava falsa para os seus ouvidos. Este comentário sugere que Coltrane se dedica para criar uma representação autêntica da sua comunidade através de sua forma de dizer a sua história, da maneira mais verdadeira que ele consegue. Essa imagem de valorização da verdade tem implicações mais amplas para as políticas de autenticidade e seu papel na

¹⁹ Tradução livre, do original: "I don't think I'm gonna improve this, you know . . . I ain't goin be sayin nothin, (I goin do) tryin just, makin the changes, I ain't goin be, tellin no story. . . Like . . . tellin them black stories. [...] I don't want to tell no lies (on 'em).

narratividade da música negra; há uma conexão clara entre "contar a sua história" e "mantê-la de forma verdadeira". (IYER, 2004, p.395, tradução nossa²⁰)

Como nos lembra Gary Potter (1992), é claro que o estilo de improvisação individual do intérprete não se limita à escolha das notas musicais presentes em seus solos. Como se sabe, alguns intérpretes são reconhecidos e valorizados por um timbre especial que emitem no instrumento, outros se destacam por possuírem habilidades de construir um solo estruturalmente coeso. Alguns intérpretes são valorizados por possuírem um ritmo interessante no fraseado.

Em relação à discussão da sonoridade obtida no instrumento e sua relação com a expressão da individualidade do intérprete, Reno de Stefano (2003) cita uma palestra do renomado crítico e compositor Gunther Schuller ministrada em 1983 no Carnegie Hall em Nova York. Schuller foi um dos principais compositores e difusores da chamada *third stream*, termo empregado pelo mesmo para designar um tipo de composição musical que misturava elementos de música clássica e Jazz tradicional²¹. O palestrante argumenta que a busca pelo som *individual* no Jazz é uma das características da identidade do intérprete. Segundo Schuller, na música clássica busca-se um som *bonito*, que muda de época a época; no Jazz, o intérprete busca o seu som *individual*:

Na música clássica, um som "bonito" é o que é considerado "de bom gosto" em determinado tempo e lugar - e este bom gosto muda, é claro, de tempos e tempos, a cada três ou quatro gerações talvez. No Jazz, por outro lado, não há algo como o som "bonito". Fica a cargo do indivíduo criar o seu som - se está nas suas capacidades criativas de fazê-lo - um som que vai servir melhor às suas concepções e estilo musical. Em todo caso, no Jazz o som, timbre e sonoridade estão muito mais a serviço da expressão individual, interligado intimamente com a articulação, fraseado, maneira de posicionar a língua, ligados, e outros aspectos modificantes e definidores de estilo. (STEFANO, 2003, p. 1²²)

²⁰ Tradução livre, do original: Just weeks ago I heard a fellow musician criticize a bandmate for "telling lies" onstage; according to my colleague, his bandmate was playing what he thought their bandleader wanted to hear instead of following the general directive to make his own statement. For Coltrane, telling musical lies might have meant playing in an overly self-conscious, premeditated, or constructed fashion that rang false to his ears. This comment suggests that Coltrane strives to create an authentic representation of his community through telling his story as truthfully as he can. This trope of truthfulness has broad implications for the politics of authenticity and its role in the narrativity of black music; there is a clear connection between "telling your story" and "keeping it real".

²¹ Informações da biografia de Schuller, escrita por Richard Ginell foram obtidas através no website Allmusic (GINELL, [s.d.])

²² Tradução livre, do original: In classical music a "beautiful" sound is that which is deemed fashionable at a particular time and place - and these fashions do, of course, change from time to time, every three or four generations perhaps. In Jazz, on the other hand, there is no such thing as a beautiful sound. It is up to the individual to create his sound- if it is within his creative capacities to do so- one that will best serve his musical concepts and style. In any case, in Jazz the sound, timbre, and sonority are much more at the service of

Fazendo uma leitura crítica em relação ao comentário do autor acima, podemos pensar que esta generalização estrita, de que na tradição "erudita" não há a busca pela singularidade do timbre ou do "som" é equivocada. Em relação ao papel do compositor desta tradição, a pesquisa de orquestração²³ como elemento importante nas obras é antiga - desde o tratado de Instrumentação de Berlioz em 1844, passando por vários outros tratados. De acordo com o dicionário Grove de Música (SADIE, 1994), o compositor francês Claude Debussy (1862 - 1918) é reconhecido por ter explorado, à sua maneira, timbres singulares e inovadores na música de concerto que "revelaram uma fluência rítmica e tímbrica absolutamente nova na música ocidental.". No século XX, o compositor Helmut Lachenman parece ter um trabalho de busca pela singularidade de timbres e técnicas não tradicionais, dentro da vertente da chamada "música concreta instrumental". Na peça para violoncelo solo chamada *Pression*, de 1969, por exemplo, o compositor explora uma série de sons que devem ser produzidos de acordo com instruções específicas dadas ao intérprete - como a maneira de posicionar o arco e ferir as cordas, tocar perto do cavalete, produzir sons passando as mãos sobre as cordas de determinada forma, produzir sons percussivos no instrumento²⁴. Percebe-se que é uma partitura sem notas musicais, mas com instruções para que se produzam outros sons específicos pouco tradicionais. Debussy e Lachenmann são dois exemplos de compositores da música "erudita" que parecem ter buscado sons inovadores ou singulares nas suas composições.

Além disso, dentro da tradição erudita também há intérpretes que desenvolvem uma maneira individual de tocar. O violonista Paul Galbraith²⁵ é um exemplo - o músico tem desenvolvido uma pesquisa de transposição de várias obras para violão solo, como obras renascentistas originalmente para alaúde e peças impressionistas originalmente para piano. Para adaptá-las para o violão, o músico desenvolveu (em parceria com um luthier) um violão de oito cordas que o permitisse alcançar o resultado sonoro específico desejado. Ao tocar, o

individual selfexpression, interlocked intimately with articulation, phrasing, tonguing, slurring, and other such stylistic modifiers and definers.

²³ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orquestração>

²⁴ Um exemplo de instrução para o intérprete descrita na partitura seria algo como: "com as pontas dos dedos, como se a mão fosse uma placa, passar a mão esquerda em sentido vertical, subindo no braço do instrumento". Texto traduzido por nós livremente da partitura (LACHENMANN, 1969).

²⁵ Website do artista: <http://www.paul-galbraith.com/>

violão fica apoiado sobre um cavalete em um suporte semelhante ao de um violoncelo, maneira pouco usual de se tocar o instrumento.²⁶

Entretanto, na tradição do Jazz e da música popular também encontramos essa busca pela singularidade de sonoridade, muitas vezes aliada a uma técnica particular do músico. Stefano (2003) em seu trabalho estuda como a *sonoridade* de Wes Montgomery, influente guitarrista de Jazz, é um elemento que destaca a sua individualidade. O timbre particular produzido pelo guitarrista, com a contribuição de sua técnica não convencional de tocar (Montgomery tocava suas improvisações melódicas usando na mão direita apenas o dedo polegar, o que é incomum nas técnicas violonística e guitarrística tradicionais), a articulação de fraseado, o ritmo, e não apenas a escolha das notas a serem tocadas, são também fortes elementos de sua expressividade musical.

Outros intérpretes da música popular também são conhecidos por utilizarem técnicas peculiares e que acabam norteando a sua produção musical. Como se sabe, assim como Wes Montgomery, outros guitarristas de Jazz como Stanley Jordan, Lenny Breau e pianistas como Thelonious Monk utilizam/utilizavam de um jeito muito pessoal para tocar seu instrumento. Stanley Jordan (n. 1959-)²⁷ é um guitarrista americano, nascido em Chicago, que desenvolveu e difundiu uma maneira de tocar a guitarra elétrica algumas vezes denominada de *tapping*, em que as duas mãos tocam sobre o braço do instrumento. Na técnica de violão e guitarra tradicionais, os dedos da mão esquerda mantém os trastes pressionados enquanto os dedos direita (ou a palheta) tocam as cordas, pressionando e soltando-as em alguma direção, criando a vibração das cordas. No *tapping*, o mecanismo usado é de "martelar" ou pressionar com alta velocidade de ataque, em ângulo de 90 graus em relação ao braço (de forma parecida com um *ligado* tradicional do violão) com os dedos das duas mãos sobre o braço do instrumento. Isso permitiu ao intérprete desenvolver um estilo altamente pessoal de interpretação, com outras possibilidades sonoras não tradicionais, por exemplo, na montagem de acordes.

Lenny Breau (1941-1984)²⁸ foi um guitarrista americano que misturou vários estilos e técnicas em sua maneira de tocar, como jazz, country, música clássica e flamenco. Usava uma guitarra de 7 cordas, pouco usual no contexto jazzístico que tocava. Desenvolveu e difundiu uma técnica, hoje denominada por alguns de *cascading harmonics*, em que produzia acordes

²⁶ Este instrumento de Galbraith é denominado "Violão de Brahms".

²⁷ Mais informações sobre o artista podem ser obtidas em seu website: <http://www.stanleyjordan.com/en-us/>.

²⁸ Informações retiradas da Wikipédia e do website do artista: <http://www.lennybreau.com/>

usando harmônicos artificiais produzidos na guitarra. Thelonious Monk (1917-1982)²⁹ foi um pianista americano, considerado um dos grandes expoentes do jazz. Tocava com uma técnica pianística pouco usual, com os dedos eretos em vez de curvados. Possuía uma atitude performática muito pessoal - algumas vezes se levantava do piano no meio de uma performance para dançar, ou para ficar parado enquanto os demais músicos estavam improvisando. Muitas de suas composições se tornaram *standards* do jazz, como *Straight no Chaser*, *Round Midnight*, *Blue Monk* e *Misterioso*³⁰.

Em certa medida, pode-se pensar que todo músico acaba desenvolvendo uma forma particular de tocar seu instrumento, seja da tradição popular ou erudita. Entretanto, alguns músicos se utilizam de técnicas não tradicionais ou acabam adaptando as técnicas tradicionais a seu modo, a fim de produzir o resultado sonoro ou performático que desejam. E como discutido aqui, isso tem a tendência de ser mais acentuado nestes estilos ligados à música popular, pela busca da individualidade como algo valorizado de forma peculiar nestes meios - vinculado principalmente à noção de improvisação, do músico "contar a sua história" (e não a história do compositor, escrita na partitura), através da "voz" (vocabulário melódico e abordagem) que desenvolveu.

Como vimos, podemos perceber a expressão da individualidade do intérprete na performance de improvisos sob diferentes pontos de vista: escolha das notas, fraseado, padrões melódicos, técnica, sonoridade (timbre); e veremos ainda, em relação à coerência da narrativa do solo e à comunicação com os outros músicos.

Para exemplificar o uso de uma metodologia possível para a análise dos improvisos e a tentativa de evidenciar este vocabulário melódico do intérprete, faremos um estudo sobre dois improvisos do guitarrista americano Jonathan Kreisberg. Através da identificação de estruturas recorrentes nas duas peças, pudemos observar traços estilísticos do músico, que revelam suas escolhas e sua estética musical.

1.3 Estudo de caso: *My Favorite Things* e *Caravan*, interpretados por Jonathan Kreisberg. Contextualização, identidade artística do intérprete e análise do vocabulário melódico dos improvisos nestas performances.

²⁹ Informações retiradas da Wikipédia, e da escuta de algumas performances do artista na plataforma *online* YouTube.

³⁰ Comentaremos um pouco sobre *Misterioso* quando falarmos das performances de Paul Motian Trio, adiante.

Jonathan Kreisberg (nascido em 1972-) é um dos principais expoentes da guitarra Jazz de Nova York. Ele já tocou em diversas formações musicais e possui uma sólida carreira musical. Em seu website, podemos ver uma biografia resumida do músico, que afirma ter tido contato desde sua infância, através da coleção de discos da família, com diversos estilos musicais, como o Jazz, violão erudito e Rock. O artista possui oito CDs próprios lançados e em seu website, lê-se a seguinte descrição sobre seu mais recente CD, de 2014, *Wave upon wave*: "Jazz moderno que combina o respeito pela tradição com virtuosismo musical, *soundscapes* (paisagens sonoras) modernas e influências de todos os cantos do mundo (e além)." (KREISBERG, 2016, tradução nossa³¹). De fato, ao escutarmos diversas gravações de alguns dos CDs, performances ao vivo³² e vídeos do artista disponíveis no YouTube, parece que seu trabalho, de maneira geral, procura conciliar as tradições e elementos estilísticos do Jazz (como forma musical, escalas, improvisação melódica com narratividade) com seu virtuosismo próprio (técnica guitarrística bem desenvolvida - como velocidade no fraseado e técnicas específicas, como o *sweep picking*) e algumas experimentações musicais (como músicas com emprego de efeitos eletrônicos, peças com formas musicais mais livres).

Foram transcritos integralmente os dois improvisos mencionados - nas músicas *My Favorite Things* e *Caravan*, que estão presentes no CD *One*, lançado em 2013 pela gravadora New for Now Music. Este seu CD, *One*, possui apenas performances para guitarra e violão a solo, sem acompanhamento ou *overdubs*³³. Sabemos que o formato de performance a solo no Jazz é menos comum que a performance em grupo. Na guitarra elétrica, um intérprete que parece ter sido um dos primeiros a desenvolver uma extensa carreira de sucesso neste formato a solo foi Joe Pass. Pass gravou vários discos de guitarra a solo, como por exemplo os seus discos *Virtuoso #1* e *Virtuoso #3*, lançados em 1974 e 1976. Segundo Sérgio Karam (1993, p. 240) Joe Pass foi "um dos grandes guitarristas do Jazz, um verdadeiro campeão do *mainstream* (...). Como Jim Hall, é um músico que sabe adequar seu instrumento aos mais diversos contextos e também brilhar em apresentações solo." O sucesso e reconhecimento de

³¹ Tradução livre, do original: modern jazz that combines a respect for the tradition with instrumental virtuosity, modern soundscapes and influences from every corner of the world (and beyond).

³² Durante a pesquisa desta dissertação, o autor do presente trabalho teve a oportunidade de assistir um concerto ao vivo na cidade de Badajoz, na Espanha, em 13/11/2015, em que Kreisberg tocou como integrante da banda Dr. Lonnie Smith Trio. Outra experiência de contato mais direto do autor com Kreisberg foi uma aula particular sobre improvisação musical via Skype com o mesmo, no dia 10/05/2012, de uma hora de duração. Ambas as experiências contribuíram para o envolvimento do trabalho de Kreisberg no tema de pesquisa, e talvez tenham contribuído para as análises feitas dos improvisos, principalmente na questão de percepção de estilo e recorrência de padrões fraseológicos.

³³ Mais informações sobre o artista podem ser obtidas no seu *website* (www.jonathankreisberg.com). Entre os artistas com os quais já tocou, encontram-se, de acordo com o site: Dr. Lonnie Smith, Lee Konitz, Joe Locke, Stefano Dibatista, Ari Hoenig, Joe Henderson, Michael Brecker, and Red Rodney, entre outros.

Pass talvez tenha contribuído e aberto portas para outros intérpretes no Jazz gravarem e tocarem no formato solo. Tivemos dificuldade de encontrar CDs inteiros no formato de guitarra a solo no Jazz tocando em maioria *standards*, antes de Joe Pass. Por uma pesquisa, foram encontrados vários CDs lançados por diversos intérpretes, neste formato comentado, após os primeiros discos de Pass (assim como o de Kreisberg). Alguns exemplos estão abaixo:

- Joe Pass (CDs Virtuoso #1 de 1974, Virtuoso #3 de 1976 e I remember Charlie Parker de 1979, dentre outros);
- Joe Diorio (CD Solo Guitar de 1975);
- Ted Greene (CD Solo Guitar de 1977 e performances ao vivo no Guitar Institute of Technology em 1993);
- Earl Klugh (CD Solo Guitar de 1989);
- Derek Bailey (CD Standards, de 2007)
- Nelson Veras (CD Solo Sessions de 2009);
- Julian Lage Group (CD Gladwell de 2011 - música *Autumn Leaves* apenas);
- Jonathan Kreisberg(CD ONE de 2013).

Ou seja, vemos que este formato possui alguma tradição relativamente recente no gênero Jazz. Foram escolhidas estas músicas de Kreisberg por possuírem uma exemplificação contemporânea dos parâmetros do Jazz tradicional discutidos aqui. Através da identificação de recorrências ou padrões melódicos nos solos, procuraremos exemplificar como o solista parece manipular a sua base de conhecimento (*knowledge base*) para construir os solos, e como podemos perceber traços estilísticos do guitarrista.

As duas composições pertencem ao repertório *standard* de Jazz. *My Favorite Things* foi composta por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein em 1959 para o show da Broadway *The sound of Music*. Em 1960 foi gravada pelo saxofonista John Coltrane, como comentado anteriormente e mostrado por Monson (1996), tendo se tornado uma gravação muito conhecida do público do gênero. *Caravan*³⁴ foi composta por Duke Ellington e Juan Tizol (trombonista que tocava com Ellington) em 1936 e também foi gravada por diversos artistas, como Thelonious Monk (1955), Dizzi Gillespie (1960) e Arturo Sandoval (1992); foi também usada em filmes, como o *Alice* (1990) e *Sweet and Lowdown* (1999), dirigidos por Woody Allen, e o recente *Whiplash* (2014), dirigido por Damien Chazelle.

³⁴ Informações retiradas do verbete da música Caravan no Wikipédia:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Caravan_\(1936_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Caravan_(1936_song))

Nas interpretações de Kreisberg, *My Favorite Things* é tocada na guitarra elétrica e *Caravan*, no violão de aço. Em ambos os casos, os solos transcritos encontram-se entre a exposição e reexposição do tema. Nas análises abaixo, algumas setas indicativas foram colocadas para facilitar a visualização dos elementos comentados. Cada item, de 1) a 6) indica um padrão ou estrutura melódica que foi encontrada nos dois improvisos.

1) Intercalação de acordes com fraseado

Como as performances ocorrem no instrumento solo, é interessante como o intérprete intercala uma improvisação estritamente melódica com alguns acordes esparsos, talvez para suprir uma necessidade de evidenciar a harmonia e dar sustento rítmico ao fraseado. Essa intercalação de acordes pode ser percebida nos exemplos abaixo:



Figura 1: Intercalação de fraseado melódico com acordes. Compassos 12 -17 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg.



Figura 2: Intercalação de fraseado melódico com acordes. Compassos 7-9 de *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

2) Arpeggios em duas oitavas consecutivas:

Uma estrutura recorrente observada em ambos os solos analisados é o uso de arpeggios tocados em duas oitavas consecutivas. O que pode ser percebido nos compassos 47 e 49 de *Caravan*:

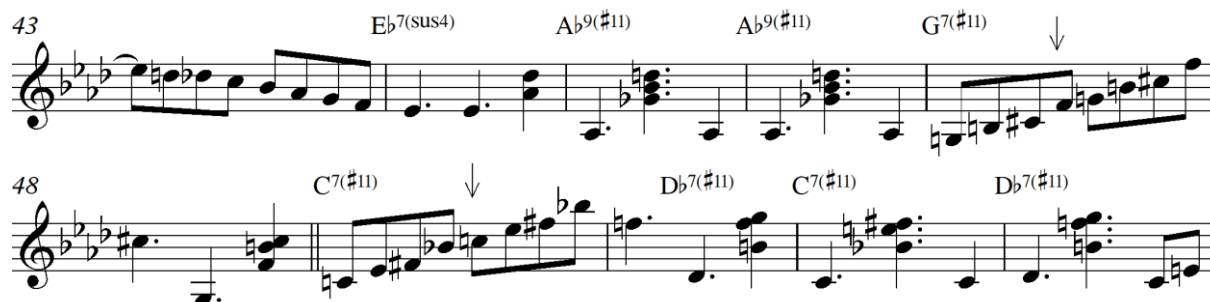


Figura 3: Arpeggios tocados em duas oitavas consecutivas. Compassos 47 e 49 de *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg.

Em *My Favorite Things*, esta estrutura de arpeggios em 2 oitavas consecutivas pode ser encontrada ao final do solo, num trecho em que o intérprete que usa este recurso ao longo de vários acordes, do compasso 107 ao 112. Neste trecho a construção do arpeggio não é a mesma nas duas oitavas, como no exemplo de *Caravan*, mas a extensão total da frase é de duas oitavas:

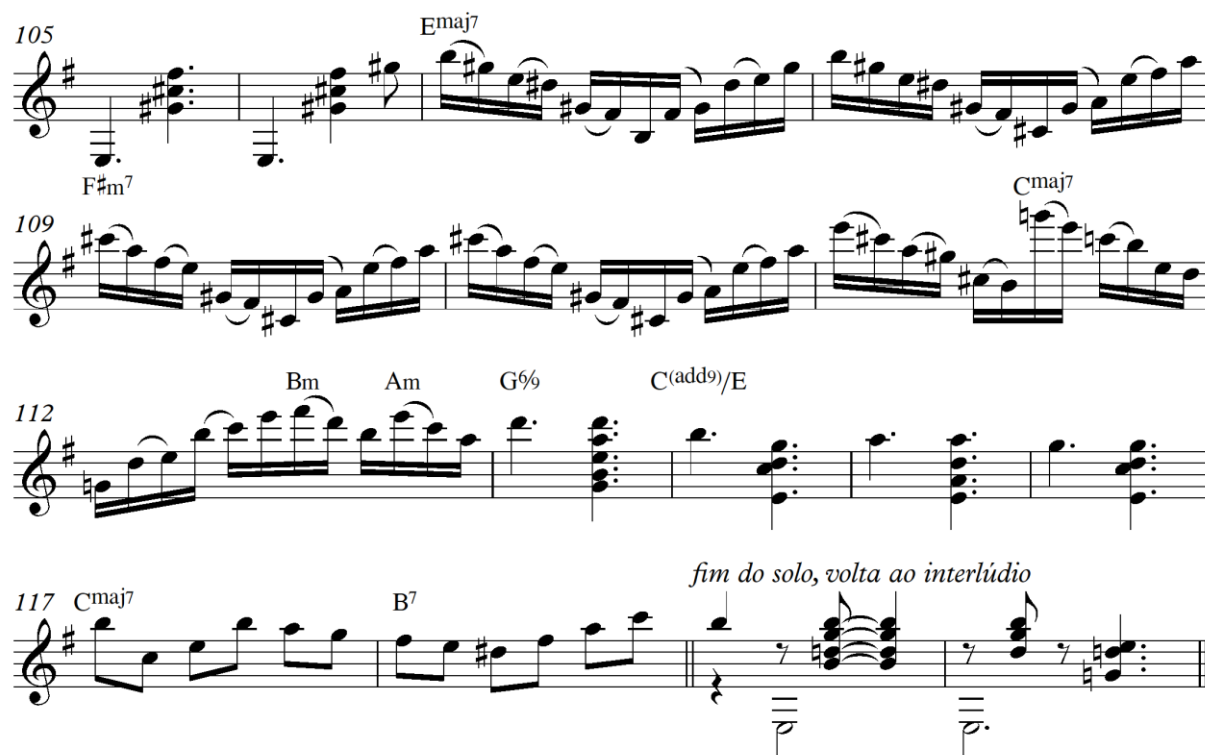


Figura 4: Arpeggios tocados em duas oitavas consecutivas. Compassos 107- 112 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg.

3) Arpeggios com notas de tensão

Os arpeggios também são usados em uma oitava, muitas vezes com notas de tensão³⁵ acrescidas. Em *Caravan*, podem ser percebidos nos compassos 35 - arpeggio de F7(9) começando na última colcheia do compasso 34; e 37-38 - arpeggio de Bb7(9)³⁶:

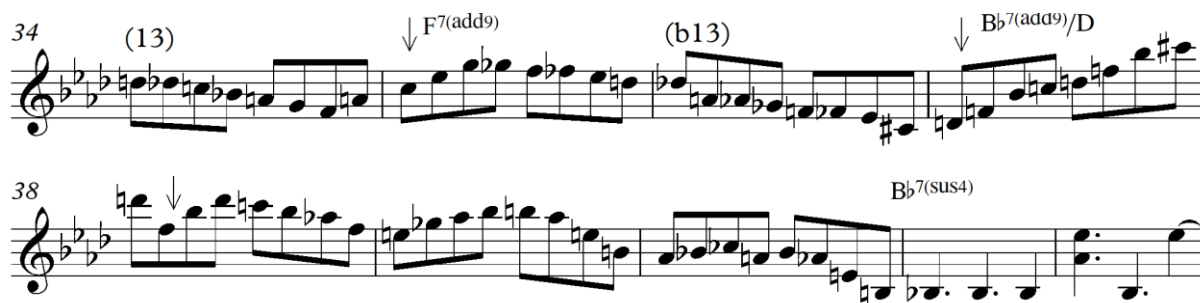


Figura 5: Arpeggios com notas de tensão. Compassos 35 e 37-38 de *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg.

Em *My Favorite Things*, os arpeggios aparecem, por exemplo, nos compassos 69 e 70, fazendo um movimento de grau conjunto entre a nona do acorde e a terça maior:



Figura 6: Arpeggios com notas de tensão. Compasso 69-70 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg.

Em *My Favorite Things*, outro trecho em que aparece o uso de arpeggios com notas de tensão é o compasso 41: (arpeggio de Am7 com extensões nona e décima primeira):



Figura 7: Arpeggio com nota de tensão Am7(9/11). Compasso 41 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

³⁵ Segundo alguns autores de livros didáticos de improvisação e harmonia em música popular, como Ian Guest (2006) e Nelson Faria (1991), as notas pertencentes aos acordes são as que formam os diferentes tipos de tétrades: fundamental, terça, quinta e sétima. As notas de tensão são as notas acrescidas às tétrades - nonas, décimas primeiras, décimas terceiras (diatônicas ou não).

³⁶ Outra interpretação possível é que a nota Dó da quarta colcheia do compasso 35 poderia ser considerada uma nota de passagem, e não a nona do acorde Bb7(9). Segundo esta interpretação, não haveria nota de tensão, apenas a téttrade Bb7.

4) Aproximações cromáticas

Aproximações cromáticas ligando notas pertencentes às escalas ou notas de acordes também são comuns. Em *Caravan* ocorrem por exemplo nos compassos 31 (aproximação de nota C pela cromática B no terceiro tempo do compasso 31) e 32-33 (aproximação cromática "dupla" da nota F do compasso 33 pelas notas superior Gb e inferior E no último tempo do compasso 32):



Figura 8: Aproximações cromáticas. Compassos 31 e 33 de *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg. Observação: As setas estão apontando para as "notas alvo", ou seja, as notas dos acordes para a qual a frase se direciona ou "resolve".

Em *My Favorite Things*, este tipo de aproximação aparece, por exemplo, nos compassos 9 e 11 (nota cromática Db aproximando para a nota C no compasso 9); e aproximação "dupla" por nota acima e abaixo - notas C# e E aproximando a nota D, pertencente ao acorde Gmaj7 inferido pelo fraseado, no compasso 11. Podemos pensar que esta aproximação "dupla" na verdade é uma aproximação cromática-diatônica - pois usa a nota diatônica E para aproximar o D. A aproximação seria duplamente cromática se usasse as notas C# e Eb para aproximar o D:



Figura 9: Aproximações cromáticas. Compassos 9 e 11 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg. Observação: As setas estão apontando para as "notas alvo", ou seja, as notas dos acordes para a qual a frase se direciona ou "resolve".

5) Uso de escalas alteradas

Outro elemento recorrente é o uso de escalas alteradas na construção das melodias do solo. O intérprete comumente elabora uma frase utilizando a escala do acorde da harmonia como exposta no tema em um compasso, e em seguida elabora uma frase utilizando a escala

da rearmonização comum no Jazz por dominante substituto (Sub V7). É o que pode ser observado em *Caravan* nos compassos 36 (escala de F alterada) e compassos 39-40 (arpeggios de E7, conotando a escala de Bb alterada):



Figura 10: Uso de escala alterada. Compassos 36, e 39-40 de *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

Em *My Favorite Things*, a introdução da escala alterada pode ser percebida, por exemplo no compasso 42 (pela introdução de notas Bb, F e Eb no fraseado), cumprindo com a sua função tradicional de "resolução" no acorde de Gmaj7 (sol maior com sétima maior), de acordo com as funções harmônicas dominante secundário [D7alt] em direção ao relativo maior [Gmaj7] da tônica menor [Em] que assumem:



Figura 11: Uso de escala alterada. Compasso 42 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

Adiante, a mesma situação de uso da escala alterada ocorre ao se introduzir a nota F bequadro (no compasso 52) num fraseado em que subentende o uso da escala menor harmônica de Em, tradicionalmente mais usada na relação dominante-tônica para acordes menores:



Figura 12: Uso de escala alterada. Compasso 52 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

6) Polirritmia ou fraseado com manipulação métrica (em sentido abrangente)

Outro recurso musical recorrente nos dois solos é o uso de uma certa polirritmia em relação ao pulso da música. Nos dois solos, o recurso é usado de forma diversa, mas conceitualmente remetem a um mesmo raciocínio.

Na música *Caravan*, a partir do compasso 65 o intérprete constroi uma seção em que explora uma pulsação rítmica com um padrão de 5-5-5-4 notas em tercinas de semínima, ao mesmo tempo que mantém o pulso regular da música (de semínima). Este padrão ao longo de 4 compassos repete-se e retorna ao seu começo, e sua relação inicial com o pulso da música. Ou seja, é criado nesta seção uma sensação de polirritmia em que misturam-se os dois pulsos (o de tercina e o de semínima), e isso expressa um resultado musical característico:



Figura 13: Uso de Polirritmia. Trecho a partir do compasso 65 de *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

Em *My Favorite Things*, este recurso é usado em trechos menores, mas no fraseado podemos perceber o uso deste conceito de polirritmia ou manipulação métrica. É o que se observa nos compassos 34 a 40. O próprio contorno da frase, podendo ser dividido em um padrão de 4 notas a partir do segundo tempo do compasso 34 pode dar a ideia de polirritmia - ao se construir um padrão de 4 colcheias que se repete em um compasso de 3/4. Esta

polirritmia ainda é valorizada pela interpretação de Kreisberg, que acentua naturalmente as notas no pulso "artificial" de 4/4 subentendido. Podemos pensar que este procedimento de pulso binário em um compasso ternário se assemelha ao que se chama de hemíola³⁷:



Figura 14: Uso de Polirritmia. Compassos 34 a 39 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

Podemos considerar que no trecho final de *My Favorite Things*, onde ocorrem os arpeggios, também é induzido uma sensação de polirritmia ou manipulação métrica. Isso porque o fraseado longo de arpeggios têm pontos de apoio nas regiões grave e aguda. O apoio grave recai na terceira semicólcheia do segundo tempo:

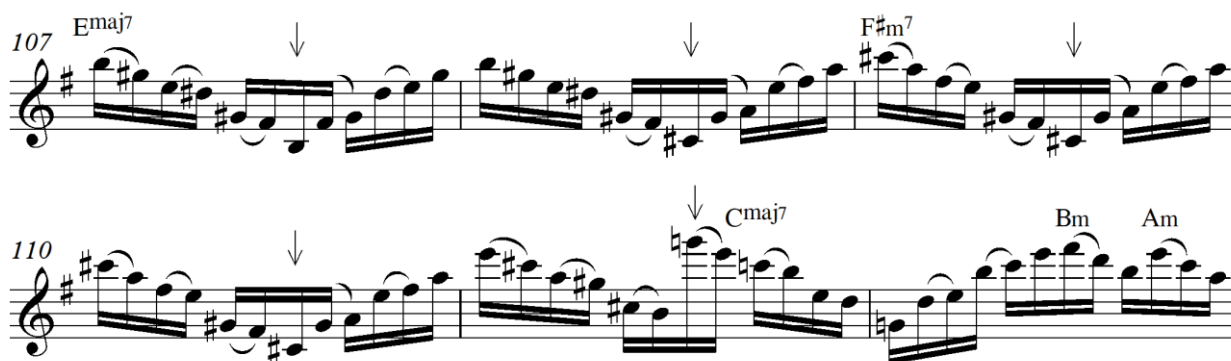


Figura 15: Uso de polirritmia. Compassos 107 a 112 de *My Favorite Things* interpretados por Jonathan Kreisberg.

Esta terceira semicólcheia não seria um ponto de apoio natural esperado em um compasso 3/4, mas acaba o sendo por uma característica do fraseado e também pela forma de interpretação de Kreisberg. O músico valoriza o contorno do arpeggio através da utilização de

³⁷ Segundo o dicionário Grove (SADIE, 1994, p. 423), hemíola: "No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usada em danças barrocas, como a courante e a sarabanda (...)".

ligados no fraseado (o que naturalmente trás pontos de apoio nas notas não ligadas), resultando em apoio nas regiões aguda e grave. Este ponto de apoio causa uma sensação rítmica inesperada, no mesmo sentido dos agrupamentos de quatro colcheias comentada no exemplo anterior.

É pertinente observar que o termo polirritmia está sendo usado aqui de uma maneira bem abrangente. De acordo com o Dicionário Grove (1994, p.733), a polirritmia ocorre quando há "superposição de diferentes ritmos ou métricas". Poderíamos pensar que não ocorre polirritmia em um sentido estrito, pois as interpretações das duas músicas ocorrem na guitarra e violão solo - e quando Kreisberg elabora as frases acima subentendendo outra pulsação rítmica não há outro intérprete ou base rítmica tocando algo no pulso regular de referência, o "original". Entretanto, podemos considerar que é criada uma sensação de contraste rítmico *como se fosse* uma polirritmia - pois os trechos de nova pulsação estão entre trechos de fraseado do pulso "original". O ouvinte, ao escutar o trecho na nova pulsação possivelmente percebe a mudança de pulsação e pode ouvir o fraseado do novo pulso *em relação ao pulso original* (o que parece ser a ideia proposta por Kreisberg, pelos padrões que faz no fraseado - que podem ser segmentados em relação ao pulso "original"). O uso de polirritmia e manipulação métrica no fraseado de improvisação parece ser um procedimento usado por diversos intérpretes no Jazz, como mostra Paul Berliner ao comentar os exemplos de Emily Remler (guitarrista americana, 1957-1990) e Lester Young (saxofonista americano, 1909-1959) na citação abaixo:

Estudantes também aprendem invenção polimétrica ou polirrítmica, como 'tocar cinco notas no espaço normalmente deixado para quatro' (CI). Emily Remler pensa que ela 'se tornou mais forte ritmicamente apenas por fazer pequenos exercícios de *tapping* [marcar ou bater o tempo] que bateristas me mostraram, tocando polirrítmicos como dois contra três ou três contra quatro'. Lester Young era especialmente 'apreciador de três-contra-quatro *cross-rhythms*, os quais ele repetiria de duas a quatro vezes consecutivamente.' Instrumentistas restritos a uma performance de instrumentos com uma parte [*single part* - *uma voz apenas*] podem sobrepor mentalmente uma segunda métrica sobre aquela da peça mantida pelos outros membros da banda, mas performers de instrumentos com várias partes [*multipart*] podem tocar padrões derivados de diferentes métricas simultaneamente. (BERLINER, 1994, p. 153, tradução nossa³⁸)

³⁸ Tradução livre, do original: Students also learn "polymetric or polyrhythmic" invention, such as "playing five notes in the space normally left for four" (CI). Emily Remler finds that she has "gotten much stronger rhythmically just from doing little tapping exercises that drummers have shown me, playing polyrhythms like two against three or three against four." Lester Young was especially "fond of three-against-four cross-rhythms, which he would repeat two to four times consecutively." Instrumentalists restricted to single-part performance can mentally superimpose a second meter upon that of the piece maintained by other band members, but performers of instruments with multipart capabilities can perform patterns derived from different meters simultaneously.

O procedimento de polirritmia ou manipulação métrica parece ser, portanto, idiomático à linguagem musical do Jazz, mas cada músico prefere usar este procedimento de uma maneira particular, o que reforça a ideia que temos discutido de desenvolvimento pessoal de singularidade de interpretação pelos improvisadores.

Uma consideração interessante a se fazer sobre os padrões recorrentes e estilo analisados de Kreisberg: o músico parece favorecer, em seus solos, uma concepção vertical de improvisação, como definida por George Russel (2001):

O nível de "gravidade tonal vertical" (GTV) requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com uma melodia que soe como o gênero daquele acorde, da maneira como o acorde aparece no decorrer da música. Esta é a principal missão do músico no nível de GTV: criar uma melodia que caia (ou encaixe) essencialmente em cada acorde da progressão de acordes. (RUSSELL, 2001, p.57, tradução nossa³⁹)

A outra forma que solistas constroem suas melodias, de acordo com George Russel (2001) é horizontal. Desta forma, o solista não se preocupa em delinear através do seu fraseado as mudanças de acordes, mas baseia seu improviso na escala do centro tonal de um trecho musical. Essa metodologia de Russell é usada por alguns autores para analisar a prevalência de uma abordagem ou de outra em cada intérprete, como o fez Paula Valente (2009), ao estudar as improvisações de K-Ximbinho e Pixinguinha.

Podemos observar a prevalência de uma concepção vertical de fraseado no fraseado de Kreisberg nos seguintes exemplos selecionados: Intercalação de acordes com o fraseado melódico (item 1 acima); pelas aproximações cromáticas ocorrerem na maioria das vezes em direção a notas de acorde (item 4 acima); pelo emprego no fraseado de improvisação de arpeggios provenientes da própria progressão usada na exposição do tema (item 2 acima), o que sem dúvida explicita a harmonia do momento, e faz ouvir, através da melodia, a progressão harmônica.

Gary Potter (1992) comenta que um dos principais problemas dos métodos de análise das notas de um solo em relação à harmonia é o próprio fato da harmonia no Jazz estar sujeita

³⁹ Tradução livre, do original: The level of vertical tonal gravity (VTG) requires the musician to project the harmonic identity of virtually every chord [town] with a melody that sounds that chord's harmonic genre as it occurs within the harmonic stream of the music. This is the chief mission of the musician on the level of VTG: to create a melody that falls essentially on each chord within a progression of chords.

a rearmonizações induzidas pelo solista. Podem ocorrer variações na harmonia a ser usada para a música, dentro das possibilidades que a relação entre harmonia e melodia permitem.

Entretanto, mesmo que ocorram rearmonizações induzidas pela introdução de escalas alteradas ou outras escalas, se o solista mantiver uma relação vertical com essa harmonia na construção do seu solo, está mantido o padrão vertical citado acima. É o que ocorre no fraseado de Kreisberg. Por exemplo: Ao introduzir as notas não diatônicas Bb e Eb no compasso 42 de *My Favorite Things*, o intérprete cria um movimento melódico com as notas B (oitava abaixo) e E que aparecem no compasso seguinte, 43:



Figura 16: Uso de escala alterada. Movimento notas Bb e Eb para B e E. Compasso 42 de *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

Percebemos que no compasso 42 (veja na figura acima) o intérprete faz uma frase descendente passando pelas notas Bb, F e Eb, que estão fora da tonalidade da música (Em - mi menor), e caracteriza o emprego da escala alterada, como já comentado. Suponhamos, no entanto, que o intérprete tivesse tocado a mesma frase descendente, mas usando a escala/harmonia sem rearmonização, ou seja, passando pelas notas da escala da tonalidade de Em sobre o acorde D7. Desta forma, a frase descendente usaria as notas B, e E (em vez de Bb e Eb), e ficaria algo como:



Figura 17: Frase hipotética, sem escala alterada para o compasso 42 de *My Favorite Things*, suposição analítica.

Percebemos que se o intérprete tivesse tocado desta forma (a hipotética), não haveria o movimento harmônico e melódico dos compassos 42-43, em que ouvimos primeiro as notas Bb e Eb, e depois B e E. Ou seja, ao ouvir estes dois compassos, percebemos uma "mudança

de cor" ou de harmonia, sugerida pela mudança destas notas - o que ocorre nos vários trechos comentados de uso de escala alterada e aproximações cromáticas.

Portanto, podemos concluir que o fraseado de Kreisberg valoriza as mudanças harmônicas (itens 4 e 5 acima) e tem uma preocupação meticulosa e precisa no uso de procedimentos específicos. De acordo com o embasamento dos autores e da discussão feita até aqui, parece correto deduzir que estes procedimentos foram estudados pelo intérprete até que se tornaram incorporados à sua base de conhecimento (*knowledge base*).

2 NARRATIVIDADE MUSICAL E MANIPULAÇÃO DO VOCABULÁRIO MELÓDICO EM IMPROVISACÃO

Argumentamos até agora que a improvisação possui um papel importante na criação musical dos estilos de música popular aqui discutidos (Jazz e Música Instrumental Brasileira). Mostramos como ela contribui para uma forma de criação da música popular em que se busca uma liberdade musical, através da forma de se relacionar com o texto musical - a releitura de peças, a expressão da individualidade do intérprete, a valorização de cada performance.

Como visto no primeiro capítulo, um improviso consiste de maneira geral na criação de uma linha melódica (e/ou harmônica) principal, que assume papel de destaque em determinado trecho da música. Os improvisos geralmente ocorrem entre a exposição e reexposição do tema principal. Para que consiga improvisar em uma música, o intérprete precisa ter desenvolvido a sua base de conhecimento (*knowledge base*) ou o seu "vocabulário melódico". Fizemos um levantamento para identificar, na prática, alguns traços do vocabulário melódico e processos musicais específicos empregados pelo guitarrista americano Jonathan Kreisberg - que podemos entender como a sua maneira particular de tocar este estilo de Jazz.

Na criação musical destes estilos há elementos mais ou menos estabelecidos, que são manipulados pelos intérpretes (como forma musical, harmonia, levadas rítmicas, improvisação melódica idiomática). Trataremos, nas linhas seguintes, sobre como os intérpretes manipulam estes elementos a fim de produzir um improviso. Refletiremos sobre a metáfora "contar uma história" com o improviso, encarando-a sob uma perspectiva de que improvisar é criar uma "narrativa musical". A seguir, faremos uma revisão de alguns procedimentos de manipulação melódica e sua análise musical, que parecem evidenciar a maneira metodológico-prática que os intérpretes do Jazz e Música Instrumental Brasileira usam para construir seus improvisos.

2.1 Solo ou improviso? Forma e elementos estabelecidos *versus* liberdade; Exemplos em Jonathan Kreisberg, John Coltrane e outros.

Qual a diferença entre um "solo" e um "improviso"? No meio musical (acadêmico ou não) estes termos são usados para se referir ao trecho em que há um papel de destaque para o que será tocado por um intérprete dentro de uma música. Embora estes termos muitas vezes sejam usados como sinônimos ao se discutir improvisação (tanto na literatura em inglês como em português - *improvisation/solo* e *improviso/solo*), nos parece que eles podem carregar sentidos mais específicos e diferentes um do outro.

Um conceito de improvisação (dentro da temática musical) pode ser:

A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro destes limites. (SADIE, 1994, p. 450) - definição do Dicionário Grove de Música.

Já uma definição de solo, seria:

Termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez de dobrada por outros) ou aquelas partes de um concerto dominadas pelo solista. O termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista, ou, no período barroco, um único instrumento com acompanhamento do contínuo. A expressão "sonata solo" pode conter qualquer um desses dois significados. (SADIE, 1994, p. 884) - definição do Dicionário Grove de Música.

Ou seja, mesmo que usemos estes termos como sinônimos, eles possuem um significado construído ao longo da história da música, e que podem revelar abordagens diferentes de performance. Nos casos que estamos analisando, pode ser pertinente pensar que, quando muitos elementos são pré-estabelecidos ou são recorrentes, trata-se de uma abordagem mais próxima ao conceito de "solo", e quando há mais espontaneidade e elementos novos a cada performance, trata-se de fato de um "improviso". É uma questão de nomenclatura, mas que evidencia duas abordagens distintas perante a improvisação e performance.

Como vimos no primeiro capítulo, a maioria das performances em música popular improvisada nos estilos discutidos neste trabalho englobam a macroforma: TEMA - IMPROVISOS - TEMA. Outras seções podem ser acrescentadas, como introduções, interlúdios e coda. Em toda a forma musical, há de se considerar que os intérpretes atuam com liberdade de criação musical, imprimindo sua personalidade em todos os parâmetros musicais

que tocam. Mas esse aspecto de criação musical espontânea e liberdade na escolha dos parâmetros musicais da performance é ainda mais forte durante as seções de improvisação. É o momento do arranjo em que o solista e os músicos acompanhantes elaboram uma improvisação melódica e rítmica (no caso de bateristas) sobre a forma do tema musical proposto. Como veremos adiante e no próximo capítulo, essa seção pode levar, em maior ou menor medida, rumo ao desconhecido musical, dependendo da forma de tocar do grupo. Na maioria das vezes mantém-se a referência à forma musical do tema, mesmo que a performance acabe por ter maior ou menor número de *chorus* (repetições da forma).

Poderíamos dizer que o intérprete está improvisando (e não "solando") quando manipula de forma pouco previsível ou repetitiva (em relação a si mesmo, suas versões anteriores) a sua base de conhecimento (*knowledge base*)? Ou seja, se a cada performance são usados procedimentos diferentes, vocabulário harmônico e melódico diverso, o intérprete estaria improvisando. Do contrário, estaria solando. Isso leva a um problema, que é o de definir o quanto de material "novo" ou qual o nível de variedade deve estar presente em cada improviso, para que seja considerado improviso. Qual o critério a adotar?

Se a improvisação ocorre dentro de um estilo musical estabelecido, a maneira do músico improvisar provavelmente irá incorporar elementos deste estilo - a chamada improvisação idiomática, como colocada por Derek Bailey: "Improvisação idiomática, (...) trata principalmente da expressão do idioma - como o Jazz, flamenco, ou barroco - e toma a sua identidade e motivação do respectivo idioma." (BAILEY, 1993, p. xi, tradução nossa⁴⁰).

Se pensarmos que a improvisação nos moldes do formato *chorus*, ou da macroforma tradicional do Jazz, ocorre dentro dos parâmetros estabelecidos, sabemos que o improviso (ou solo) certamente irá conter elementos mais ou menos previsíveis. Ou seja, se a improvisação ocorre em uma forma simples, como um *blues* de 12 compassos, sabemos que provavelmente o material melódico empregado pelos improvisadores virá das escalas dos acordes, e obedecerá a tonalidade da música. No caso do *blues* tocado à moda do Jazz, por exemplo, isso poderia se manifestar no fraseado no uso de *blue notes*, inflexões e articulações, uso de escala *bebop*⁴¹, aproximações cromáticas para as notas dos acordes.

⁴⁰ Tradução livre, do original: "Idiomatic improvisation (...) is mainly concerned with the expression of the idiom - such as Jazz, flamenco or baroque - and takes its identity and motivation from that idiom."

⁴¹ A escala *bebop* é muito usada no fraseado de Jazz. Possui oito notas (em vez de sete, como na diatônica), para permitir que o improvisador toque uma escala completa ascendente ou descendente - e as notas tocadas no seu fraseado recaiam sempre em notas que pertençam ao acorde do momento da progressão harmônica. É uma evidência da preocupação por uma concepção vertical de improvisação, muito comum no Jazz, de acordo com Russel (2001).

Dependendo da concepção musical e proposta de arranjo do grupo ou intérprete, alguns elementos musicais podem ser mais ou menos estabelecidos dentro do processo de criação. A forma musical é um elemento que pode variar muito de uma performance a outra. Parece ser comum em trabalhos de intérpretes de guitarra e violão a definição de alguns "caminhos" que o músico estabelece previamente para improvisação - e isso acaba sendo incorporado ao arranjo.

Rafael Thomaz (2014) ao analisar o estilo de interpretação do violonista Marco Pereira, intérprete ligado à música popular, mostra como o músico utiliza em seus arranjos seções com "caráter improvisatório" - que não são propriamente improvisações espontâneas, mas seções de fraseados pré-estabelecidos e arranjados, com o conteúdo harmônico e melódico também definidos:

As peças para violão solo de Marco Pereira não possuem trechos abertos à improvisação, mas o violonista alterna em suas composições e arranjos trechos de *carater improvisatório* que remetem a duas diferentes formas históricas de improvisação: o *chorus* presente na tradição Jazzística e a *cadenza* característica dos concertos para instrumento solo e orquestra. (THOMAZ, 2014, p. 108)

Podemos pensar que nestes casos, estas seções de caráter improvisatório não são literalmente improvisadas, ou possuem um grau de criação espontânea menor do que em outras práticas, como as do grupo de Coltrane, de Paul Motian Trio e do Trio Corrente, como mostraremos adiante. Abaixo faremos uma breve comparação entre a versão de *My Favorite Things* do CD ONE (2013) de Kreisberg e uma de suas apresentações ao vivo, para embasar a discussão.

Como visto anteriormente, Jonathan Kreisberg parece ter desenvolvido um certo tipo de vocabulário musical que é presente em seus improvisos. E como mostraremos, também parece estabelecer caminhos premeditados para a sua improvisação. Em sua versão de *My Favorite Things* do CD ONE (2013), Kreisberg apresenta uma interpretação que exhibe um misto de elementos arranjados especificamente para o instrumento e uma seção mais livre de improvisação. Nas seções de introdução, temas e coda, Kreisberg explora diferentes texturas musicais em cada seção da música: 1) apresentando uma introdução com uma melodia harmonizada com acordes de 5 sons em intervalos de quarta diatônicos a mi menor; 2) harmonizando a melodia nas seções do tema preocupando-se com a condução de vozes, numa textura constante; 3) elaborando frases de contraponto à melodia em momentos oportunos.

Podemos perceber, pela própria construção elaborada e minuciosa destes elementos, que se trata de materiais arranjados e pensados previamente. Estes elementos estão presentes tanto na performance do CD quanto em suas performances ao vivo da peça, como podemos observar em sua apresentação ao vivo na França⁴² (KREISBERG, 2013).

Em relação à seção de improvisação da peça, o solo presente no CD foi integralmente transcrito e se encontra em anexo neste trabalho. Podemos perceber, se compararmos a performance ao vivo com a do CD, que alguns elementos estão presentes em ambas as performances - algumas frases ou motivos musicais são constantes nos dois solos. Por exemplo, a frase abaixo do compasso 7, transcrita do solo do CD, que corresponde a tríades descendentes dos acordes de C, Bm e Am (Dó maior, si menor e lá menor, com aproximações cromáticas para a quinta justa de cada acorde), também pode ser ouvida na performance ao vivo no momento de [2:44], re combinada em contexto harmônico semelhante, em meio a outras frases:



Figura 18: Tríades descendentes C, Bm, Am em *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg. Presente no CD ONE (2013b) e na interpretação ao vivo.

⁴² A apresentação ocorreu em 07/03/2013, e foi acessada no YouTube, no link: https://www.youtube.com/watch?v=176_h6jz2PM; O título do vídeo é "Jonathan Kreisberg - *My Favorite Things*". O link também se encontra nas referências deste trabalho.

Outro motivo ou frase musical presente em ambas as performances é o uso de arpeggios de tríades com a nona acrescentada. O que pode ser visto nos compassos 67 a 70 da transcrição do solo do CD, e em [2:53] na performance ao vivo:

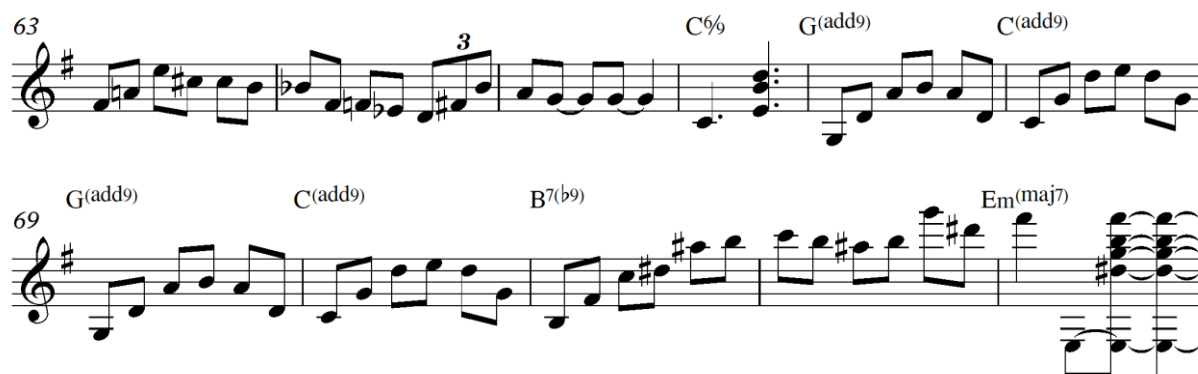


Figura 19: Tríades com nona acrescentada em *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg. Presente no CD ONE (2013b) e na interpretação ao vivo.

Outro elemento também constante é a presença no final dos dois solos de algumas frases baseadas em arpeggios tocadas rapidamente, demonstrando o virtuosismo do intérprete. Na transcrição correspondem aos compassos 107 a 114, e na performance ao vivo, ouve-se em [3:24]. Na performance ao vivo os arpeggios são tocados com alguma pequena diferença no fraseado, mas percebe-se que a intenção musical e o momento em que aparecem no arranjo é o mesmo:

105 *Emaj7*

F#m7

109 *Cmaj7*

112 *Bm Am G6 C(add9)/E*

117 *Cmaj7 B7* *fim do solo, volta ao interlúdio*

Figura 20: Seção de arpeggios em *My Favorite Things* interpretado por Jonathan Kreisberg. Presente no CD e na interpretação ao vivo.

Em ambas as versões, podemos perceber que o tamanho do solo de Kreisberg é o mesmo, e há vários elementos musicais semelhantes entre eles - frases e motivos que se desenvolvem e se recombinaem em meio a outros. Em ambos os solos há a presença da seção virtuosística de arpeggios no final do solo.

Na versão de Coltrane de *My Favorite Things*, como mostrado por Ingrid Monson (1996), o tamanho dos solos varia de performance a performance, e há muito mais liberdade em relação à forma e o vocabulário melódico e harmônico. Nas performances do grupo de Coltrane, o quanto do solo ocorreria na primeira seção e segunda seção da harmonia (em torno do centro modal de mi menor e mi maior, respectivamente) dependia da condução ou da narrativa musical estabelecida pelo solista durante a própria performance - e os outros músicos o acompanhavam. Isto é um aspecto de interação entre os músicos na construção da narrativa musical, que comentaremos adiante: "Coltrane relatou que a duração dos solos nas tonalidades menor e maior eram 'totalmente definidas pelo solista', não eram predeterminadas." (MONSON, 1996, p. 110, tradução nossa⁴³).

⁴³ Tradução livre, do original: Coltrane reported that the length of the minor and major solos was "entirely up to the artist", not predetermined (DeMichael 1962, 21).

Entretanto, na versão de Kreisberg de *My Favorite Things* há outros elementos, além do fator de recombinação das frases e vocabulário melódico, que demonstram a criação musical espontânea do artista. Na performance ao vivo, Kreisberg elabora uma introdução com acordes lentos e arpejados *ad libitum* (sem demarcar o andamento da música), antes de entrar na introdução arranjada. Além disso, na performance ao vivo também pode-se ouvir um final diferente do que está na gravação do CD - ouve-se ao vivo uma seção que parece ter sido criada no momento da performance, uma coda com intenção musical de *fade out* (diminuição de volume), em que o guitarrista toca ataques percussivos sobre as cordas em meio a uma levada rítmica que parece ter surgido espontaneamente (ou pelo menos não está presente na versão do CD). Ou seja, se formos comparar as abordagens de Kreisberg e Coltrane em suas interpretações, podemos sugerir que Coltrane adota uma postura com mais liberdade e um caráter improvisatório mais acentuado. Mas Kreisberg também utiliza seu vocabulário de maneira recombina nas performances. Sob este aspecto, por ter a flexibilidade de rearranjar frases e usar os procedimentos comentados em situações musicais diversas, a maneira de tocar de Kreisberg pode se aproximar mais da "improvisação" do que da performance de "solos" totalmente pré-concebidos.

Outro exemplo de concepção musical em relação à improvisação é o mostrado por Pablo Passini (2013). O autor nos mostra, como em três performances distintas da música *Misterioso*⁴⁴ de Thelonious Monk pelo Paul Motian Trio há elementos que são variados e outros são fixos. A música em questão é um *blues* na forma de 12 compassos. Nas três performances ocorre uma introdução, exposição do tema, seções de improvisos, e reexposição do tema - segue a "macroforma" tradicional. As performances A, B e C, como chamadas pelo autor, possuem aproximadamente e respectivamente [8:10], [13:30] e [11:08] minutos e segundos cada. E as performances contabilizaram, respectivamente, 14, 30 e 18 *chorus* (giros harmônicos sobre a forma do tema) cada. As performances apresentam, entre si, algumas variações de andamento uma para a outra, a ordem dos solos é diferente, o tamanho de exposição e reexposição do tema e os tamanhos dos solos variam. No entanto alguns elementos são constantes às três performances - obediência à macroforma TEMA - IMPROVISOS - TEMA, a presença de solos individuais de saxofone e guitarra, a presença de uma seção de solo coletivo e a ausência de solo individual de bateria. Outros elementos são também constantes e dizem respeito à maneira de interação e criação musical do grupo - que

⁴⁴ De acordo com o website Wikipédia, verbete "Misterioso (Thelonious Monk album)", a música *Misterioso*, de Thelonious Monk, foi lançada em 1958 em seu álbum homônimo, pela gravadora americana Riverside Records.

expressa a personalidade e concepção musical do mesmo e também de cada músico do trio. Estes elementos são analisados em detalhe pelo autor. Como conclusão de sua análise, Passini diz que o fato de existirem estas variações nas performances mostra como as mesmas não são programadas, não há estruturação prévia da performance:

Existem alguns aspectos que são semelhantes nas três versões. Os papéis, as funções, e a qualidade de participação desempenhada por cada um dos músicos são as mesmas. Não existem variantes substanciais além da duração total da performance, da extensão de um ou outro solo, do andamento, ou das variantes formais próprias das nuanças de cada momento (introdução e final).

(...)

Nesses aspectos, as duas primeiras (performances A e B), distanciadas em um ano uma de outra, apresentam as diferenças mais marcadas, fato que revela uma metodologia não programada quanto aos aspectos da estrutura e do devir da performance. O fato de que essas duas performances, A e B, sejam próximas cronologicamente nos faria pensar em performances mais parecidas entre si do que com a terceira, C, de dez anos depois. Definitivamente, isso revela uma não programação, não estruturação prévia da performance.

Por outro lado, existem questões gerais que se repetem nas três performances: O tamanho do solo de sax parece ser sempre bem maior que o solo de guitarra. (Ver linha do tempo). Além disso, nas três performances existe uma seção de introdução, mas em nenhuma existe uma seção de "solo de bateria", como já falamos anteriormente. A segunda versão tem uma característica particular que não aparece nas outras performances. A música parece acabar várias vezes, cadencia em vários momentos como se fosse reexpor o tema, mas os músicos continuam solando, estendendo a seção um pouco. (ver linha do tempo). No minuto 9' 30'', aproximadamente, o tema é reexposto durante dois coros, mas a música não se esgota e surgem novos elementos os quais incentivam os músicos a continuar tocando, estendendo ainda mais a seção do solo. É justamente nessa seção que se efetua uma maior exploração do tema como pauta na improvisação, sobretudo por parte de Joe Lovano. (PASSINI, 2013, p. 82):

Chamando a atenção para a colocação de Passini: "Definitivamente, isso revela uma não programação, não estruturação prévia da performance" (PASSINI, 2013, p. 82), podemos pensar que justamente a adoção de uma concepção de liberdade em relação ao tamanho dos solos, maneiras de acompanhar e "conversar" entre si, é o combinado entre os intérpretes. E isso revela a estruturação da performance - a busca pela informalidade na maneira de tocar. Poderíamos dizer que se trata de uma conversa, neste caso, com um "assunto" ou tópico estabelecido - o tema musical - mas que pode se desenvolver para outros materiais musicais, de acordo com a interação entre os músicos e também com a sugestão de "novos assuntos" por parte de cada um deles.

Fazendo um paralelo com a Música Instrumental Brasileira, Almir Côrtes (2012) nos mostra que no choro tradicional há diferentes manifestações de improvisação, desde uma concepção de improvisação como ornamentação das melodias, casos de "solos ensaiados" e

preparados para soarem como improvisos, como feito por Pixinguinha em *Urubu Malandro* (que se assemelha à concepção de Marco Pereira, mostrada acima) até a adoção do "formato *chorus*" do Jazz mais recentemente:

Nos dois casos Pixinguinha teria "improvisado" sobre os graus I e V7 . Todavia, contando com a observação de Valente (2009, p. 61), nota-se que as duas interpretações são semelhantes, dando a impressão que o solo teria sido ensaiado e interpretado com a intenção de soar como improviso.

Vale notar que solos desse tipo são recorrentes no meio popular: Jacob do Bandolim utilizou o mesmo procedimento na gravação de *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, presente no disco *Vibrações* (RCA, 1968) 14; em rodas de choro é usual improvisar sobre o I e o V7 (Dm- A7) da peça *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga; Luiz Gonzaga realiza um procedimento semelhante na gravação de 1941 da composição instrumental de sua autoria intitulada *Vira e mexe*; no universo da "música instrumental sertaneja", podemos conferir alguns solos desse tipo realizados, por exemplo, pelo violeiro Tião Carreiro.

Ao mesmo tempo, como observou Tiné (2001), a parte B do choro *Um a Zero* de Pixinguinha/ Benedicto Lacerda, assemelha-se com um solo improvisado que foi posteriormente escrito.

A parte B tem 32 compassos, sendo 16 o B propriamente dito e os 16 restantes uma variação dos primeiros. O termo "variação" aqui pode ser substituído pelo de 'improvisação escrita.'(TINÉ, 2001. p.55). (CORTES, 2012, p. 1394)

Mostramos estes exemplos acima para observar que, dentro do espectro destes estilos de música popular aqui discutidos, há diferentes concepções de criação musical envolvendo a improvisação. Embora se possa dizer que em um grupo ou intérprete, podemos encontrar elementos estilísticos que definem a forma de tocar dos músicos, cada música ou cada performance pode apresentar variações, pela própria forma de criação musical que se estabelece, como vimos acima. No trabalho de Kreisberg parece haver mais constância e elementos de criação estabelecidos do que nos trabalhos de Paul Motian Trio e John Coltrane, por exemplo.

2.2 Narratividade musical e a metáfora "contar uma história" com o improviso

Uma metáfora usada por vários autores e intérpretes para falar sobre a construção de um improviso é de que improvisar é "contar uma história" (ou "*tell a story*") com as notas usadas, como dizem (IYER, 2004, p. 393), (COOK, 2007, p.10) e (MONSON, 1996, p.86). Nas linhas a seguir, refletiremos criticamente sobre esta metáfora e sobre os termos que temos usado para descrever a improvisação, como "vocabulário musical", "vocabulário idiomático",

"frase", e pensaremos como a música (os improvisos, especificando ao longo da discussão) pode ser analisada como uma linguagem, assim como o fazem John Sloboda (2008) e Les Wise (2002). Assim, veremos que pode ser interessante pensar na elaboração de um improviso como a construção de uma "narrativa musical", fazendo analogias com as algumas ideias das teorias de Narratologia, presentes em livro editado por Peter Hühn (2010), o dicionário de narratologia de Gerald Prince (1989) uma tese de doutorado de Bjerstedt Sven (2014), na qual o autor explora a metáfora do *Storytelling* (contar histórias) na improvisação Jazzística.

Observaremos algumas diferenças da narrativa musical com a textual, argumentando que a semântica da música instrumental é mais abstrata do que nas narrativas textuais e na música cantada. Desta forma, a análise musical que faremos da construção dos improvisos se dará no nível sintático, ou seja, de como as estruturas do vocabulário melódico são agrupadas para formar um improviso. Refletiremos sobre a ideia de tematismo na criação de um improviso coerente, ao analisar um artigo de Schuller (1958). Adiante, revisaremos alguns procedimentos musicais (paráfrase, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica e livre tematismo) usados por diferentes intérpretes para "contar a sua história" ao improvisar.

José Menezes (2010, p. 21) mostra que a frase "contar uma história" (ou "*tell a story*") com os improvisos é geralmente creditada ao saxofonista Lester Young (1909-1959), e desde então fora usada por inúmeros intérpretes para descrever seu processo de criação, como Charlie Parker, Cecil Taylor e improvisadores ligados ao *free Jazz*.

De acordo com o dicionário Aurélio, narrar é "contar uma história", e narração corresponde à: "exposição escrita ou oral de um fato" (FERREIRA, 1980). Se considerarmos o significado de narrar como uma forma de comunicação que pode ocorrer estritamente pelo meio oral ou escrito, comunicar algo por meio de gestos, ou por meio de imagens, ou por meio de sons, não seria, de fato, narrar. Entretanto, vemos como as imagens são capazes de contar histórias - o cinema mudo (muito presente no início do século XX) narra histórias com significado, começo, meio e fim. O dicionário Michaelis traz um significado um pouco mais abrangente de narração: "Representação de fatos reais ou fictícios, com utilização de signos verbais e não verbais, que apresente começo, meio e fim em sua sequência narrativa" (MICHAELIS, 2016)

Refletindo com Bjerstedt (2014), vemos que a existência de comunicação humana independente da existência de uma narrativa. Ou seja, pode-se comunicar algo sem que se conte uma história.

Para ter certeza, precisamos apenas pensar em um beijo ou um soco no nariz para perceber que todas as formas de comunicação ou expressão não requerem linguagem ou narrativa para que funcionem com sucesso. O fato de que algo pode ser comunicado ou expressado não implica que isso possa ser dito, argumentado, ou relatado; e, da mesma forma, o fato de que algo não pode ser dito não implica que isso não pode ser comunicado. (BJERSTEDT, 2014, p. 94, tradução nossa⁴⁵)

Quando vemos uma placa de trânsito *Pare*, a placa comunica, mas não conta nenhuma história. Quando uma pessoa aperta a sua mão, ou te dá um beijo, isso também comunica. Isso não quer dizer que acontecimentos como esses (o *Pare*, ou um beijo) não possam estar inseridos em uma narrativa (um filme, por exemplo), em que este acontecimento comunicativo signifique algo dentro da narrativa que se insere.

A palavra narrativa parece ser pertinente para explicar a improvisação, tendo em vista a metáfora usada pelos músicos (*tell a story*) para descrever como tocam. Neste trabalho, optamos muitas vezes pelo uso do termo "narratividade musical" e não "narrativa musical". O raciocínio que estamos fazendo é que a música e as análises mostradas podem possuir uma qualidade de narrativa (analogia música e linguagem falada e escrita), o que não significa que sejam, de fato, narrativas musicais. Além disso, o uso do termo narrativa musical poderia confundir o leitor, que poderia pensar que estamos falando das letras de músicas, ou de depoimentos falados sobre músicas, por exemplo. A narratividade musical, que pode estar presente nos improvisos, viria da presença de algumas qualidades de narrativa nos mesmos, como a continuidade de ideias, a coerência musical, variação da densidade/intensidade do discurso, como discutiremos adiante.

Em geral, parece existir um consenso de que a música comunica algo, mas o quê ela comunica? Ou o que ela narra? Quando analisamos uma narrativa na língua escrita ou falada, percebemos que cada frase se relaciona semanticamente com a anterior. Ou seja, podemos perceber a continuidade de uma ideia à medida que os novos elementos inseridos estão relacionados com os elementos apresentados anteriormente - e isso dá a ideia de narrativa textual. Em relação à música, especificamente aos solos e improvisos, como podemos compreender a ideia de narrativa musical? Em outras palavras, quais as diferenças entre

⁴⁵ Tradução livre, do original: To be sure, we need only think of a kiss or a punch on the nose to realize that all forms of communication or expression do not require language or narrative in order to function successfully. The fact that something could be communicated or expressed does not imply that it could be said, argued, or related; and, conversely, the fact that something cannot be said does not imply that it cannot be communicated.

"contar uma história" com as palavras e "contar uma história" com os sons? Pensaremos essa questão em relação a dois aspectos (semântica e sintaxe musical) dentro do pensamento de música como linguagem, como exposto por Sloboda (2008), e no processo comunicativo baseado nos três níveis de análise de Nattiez (2002). Concentraremos nossa discussão primeiramente no campo da semântica, e, em seguida discutiremos alguns procedimentos de criação musical, revelados pela análise musical (paráfrase, desenvolvimento de motivos e outros) que evidenciam a sintaxe da criação de um solo ou improviso.

2.2.1 Semântica e sintaxe musical

Em relação à linguagem falada, sabemos que as palavras que usamos e cantamos possuem um certo grau de "significado". Ou seja, a palavra "tristeza" expressa uma condição emocional geralmente associada a contextos "negativos". Isso talvez se deva por nós, seres humanos, não gostarmos de nos sentir tristes. Portanto, quando ouvimos uma frase como "Triste é viver na solidão", da música *Triste*⁴⁶ de Tom Jobim, entendemos que duas palavras com uma conotação "negativa" - "tristeza" e "solidão" - foram associadas coerentemente. Entretanto, se nos deparamos com uma frase "Triste é ganhar na loteria", sabemos que muito provavelmente essa frase carrega certo grau de ironia. Isso porque ganhar na loteria é algo quase universalmente considerado como positivo, e tristeza é algo quase universalmente negativo.

Obviamente, a questão do significado das palavras na nossa linguagem oral e textual é muito abrangente e complexa. O exemplo aqui dado serve somente para fazer o seguinte raciocínio. *Em geral*, tristeza é algo negativo. Mas em relação aos sons instrumentais presentes nas canções e em música em geral, é possível estabelecer esta relação? Ou seja, é possível dizer que uma determinada frase musical emitida por uma flauta seria mais ou menos universalmente considerada pelos ouvintes como "positiva" ou "negativa" - ou que expresse alguma emoção como alegria ou tristeza? Em relação à música, esta questão é instigante.

⁴⁶ A música *Triste* de Tom Jobim (um dos mais conhecidos compositores brasileiros de música popular) foi gravada por diversos artistas brasileiros e de fora do país. Pode-se dizer que a canção se tornou um *standard* da música cantada e música instrumental brasileira, pois é tocada em *jam sessions* (encontros informais de músicos), e está presente em várias publicações de *songbooks* brasileiros e estrangeiros, como o *Real Book of Jazz* (sexta edição), *songbook* americano de *standards*. Uma gravação muito conhecida da canção é a do álbum *Elis e Tom*, de 1974, com a voz de Elis Regina.

Se pudermos estabelecer que determinada melodia expressa algo "alegre" para os ouvintes, seria coerente em uma composição se fossem associadas melodias alegres com palavras também com conotação alegre e positiva, certo? Neste sentido, Sloboda (2008) comenta a pesquisa de Deryck Cooke (1959). Cooke argumenta que existem certas estruturas melódicas e harmônicas presentes na música tonal que carregam significados extra musicais definidos. Sloboda mostra que Cooke isolou determinada frase musical e, pela estrutura da frase, se inserida no mesmo contexto harmônico, em música tonal, ela possuiria um significado determinado. Para Cooke, a frase selecionada em sua pesquisa evocaria "o sentimento de uma explosão apaixonada de dor emocional, que não segue adiante, mas recai em conformação - uma tristeza em fluxo e refluxo." (COOKE, 1959 apud. SLOBODA, 2008, p. 77) Para confirmar sua hipótese, Cooke selecionou quatorze obras musicais de música "cult" ou "erudita" com letra - mostrando que este fragmento musical fora utilizado para musicar textos que possuem significados dentro do campo semântico evocado pela melodia.

Sloboda (2008) cita esta pesquisa mas ao mesmo tempo a critica. A começar, o autor nos alerta que uma tentativa empírica de se constatar essa evidência deveria ser muito mais abrangente e rigorosa. Deveriam ter sido selecionados um número maior de exemplos para corroborar a hipótese levantada. E além disso, Sloboda nos lembra que possivelmente existem inúmeros exemplos que contrariam essa hipótese. Ou seja, o emprego desta frase musical junto a textos que não condizem com o "sentido intrínseco" da frase musical.

Parece pertinente compreender a questão do significado de um fragmento musical como algo culturalmente construído, assim como ocorre na linguagem falada ou oral. Em relação à língua falada, Sloboda (2008, p. 79) diz que "Não há nada no som da palavra gato que a torne mais adequada para descrever particularmente o pequeno mamífero felino doméstico e não para qualquer outra coisa". O que o autor defende é que a palavra em si não carrega um sentido. Adiante, o autor segue argumentando que, na linguagem textual e musical, os significados parecem ser construídos a partir da própria elaboração cultural em que os seres humanos estão inseridos.

Se ouvirmos alguém dizer a frase "Triste é viver na solidão" em uma língua que não conhecemos, falada em um país distante, não saberemos depreender o significado da mesma. Sabemos que uma mesma palavra pode ter significados diferentes em duas ou mais línguas. Por exemplo, a palavra "garçon" em francês significa simplesmente "garoto, rapaz, ou menino". Já em português, "garçom" significa um empregado que trabalha servindo as pessoas nos restaurantes. As duas palavras têm uma pronúncia relativamente próxima, embora

a grafia seja distinta. Desta forma, mesmo se a hipótese de Cooke estiver correta, ou seja, que determinados elementos musicais ou textuais possuam, em si, significados e comuniquem algo mais ou menos concreto (como um estado emocional de alegria ou tristeza), e sejam por suas características mais propensos a comunicar uma coisa e não outra, é preciso que o ouvinte conheça a linguagem musical e oral (a música tonal, por exemplo) que está ouvindo para que perceba o significado.

Entretanto, os exemplos acima sugerem que as palavras e possivelmente as estruturas musicais não possuem em si um significado intrínseco. Parece que os significados destes símbolos (aqui os textos e estruturas musicais seriam os símbolos), assim como chamados pelos estudiosos do campo da semiótica, como Jean-Jacques Nattiez (2002), são construídos através de um mecanismo complexo.

Segundo Nattiez (2002), podemos pensar a questão da comunicação de um símbolo através de três maneiras ou níveis de análise, que comentaremos resumidamente. O nível poiético 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 estésico se ocupa da maneira como o receptor da mensagem constrói um significado a partir da sua interação com a mensagem, ou o símbolo. Neste sentido, o autor defende que é interessante pensar na comunicação de uma mensagem não apenas como a *recepção de uma mensagem* que existe por si só - mas pensar que o receptor participa ativamente na *construção do sentido* ou significado a partir do material com o qual teve contato. Para exemplificar o raciocínio, poderíamos pensar que se um francês e um brasileiro ouvem a palavra "garçom" sendo pronunciada fora de contexto, ambos depreenderiam significados diferentes da mesma mensagem. O francês pensaria em um rapaz ou garoto, e o brasileiro, em uma pessoa que trabalha servindo em restaurantes. Os receptores construíram o sentido da mensagem a partir do contexto em que estão acostumados a ouvi-la. Ou seja, mesmo que a intenção do emissor da mensagem (nível poiético) tenha sido de comunicar uma coisa específica, os receptores têm um papel importante na comunicação, construindo um significado a partir do que tiveram contato - o som da palavra "garçom".

Vimos pela discussão acima que a questão semântica da língua escrita ou falada é complexa - a depreensão de sentido ou significado a partir de um enunciado ou mensagem. Partindo do pressuposto de que a música é uma forma de comunicação através do som, como e o quê ela comunica? A música instrumental é capaz de expressar algum significado extra musical, como a capacidade de evocar um sentimento ou um cenário físico através dos sons,

assim como o fazem as palavras? Em relação aos exemplos de improvisação e solos, objeto deste estudo, como se dá a relação estrutural e composicional entre os elementos musicais e o "significado" depreendido pelo ouvinte?

Neste sentido, o guitarrista Pat Metheny, em uma entrevista a um programa da rede NBC (1989)⁴⁷ dá algumas declarações interessantes sobre este assunto. Ele comenta sobre suas músicas, e fala um pouco mais especificamente de sua música *Letter from Home*, que toca no programa, após a entrevista com o seu grupo. É uma peça instrumental curta, não improvisada, com cerca de três minutos, composta por melodia e acompanhamento, com a guitarra e piano tocando a melodia, e contrabaixo e bateria com função de acompanhamento. (O título da música poderia ser traduzido mais literalmente em algo como "Carta enviada de casa"). Na visão do guitarrista, é difícil dar títulos às suas músicas, por serem instrumentais. As pessoas "não saberiam a diferença" se ele desse um título ou outro para uma música:

Bryant Gumbel (entrevistador): Qual o significado do nome (da música)?

Pat Metheny: Bem, você sabe, é música instrumental, e sabe, nós poderíamos chamar de "Meu cachorro Spock" e quem saberia a diferença? Sabe, isto é realmente apenas uma questão de como você se sente em relação à isso. Neste caso, *Letter from Home* de alguma forma se encaixa no espírito dessa música....Não é exatamente sentimental, mas é algo como olhar novamente para as coisas. E de alguma forma, sabe, você pensa sobre uma "carta enviada de casa", é algo que tem uma contação de história, que se encaixa com a nossa música. (METHENY, 1989)⁴⁸

Ou seja, podemos nos perguntar se a semântica é totalmente indefinida, ou seja, a relação do título dado (texto) com os sons. Será que se o título da peça fosse "Meu cachorro spock", seria adequado para o espírito da música? Ou se o mesmo fosse algo relacionado ao futuro, como "Quando eu estiver velho", seria adequado? Pelo menos para a maneira como Metheny constroi os símbolos musicais e depreende sentido dos sons que compôs, poderia haver uma desconexão entre o espírito, ou o nível semântico expresso pelos sons e o texto relacionado (títulos hipotéticos - "Meu cachorro Spock" e "Quando eu estiver velho"). Mas se o título da canção fosse "Quando eu era criança", será que estaria de acordo com o espírito da música, para Metheny? Talvez sim, pois está dentro da ideia central de "recodar", ou "olhar

⁴⁷ A entrevista está disponível no YouTube, e o link para a entrevista se encontra nas Referências.

⁴⁸ Tradução livre, do original: Bryant Gumbel (entrevistador): What is the significance of the title?

(...) Pat Metheny: Well, you know, it is instrumental music, and, you know, we could call it "My dog Spock", and who would know the difference? You know, it is really just a matter of how you feel about it. In this case, "letter from home" somehow fit the spirit of this tune...It is not exactly sentimental, but it is kind of a look back at things. And somehow, you know, you think about letter from home, It is a storytelling thing, which fits in with our music.

novamente para as coisas", ou "olhar para trás". Podemos considerar que o músico quis dizer que cada um sente a música de uma maneira, tanto que o título poderia ser diferente. É o que Nattiez (2002) chama de nível estésico - o ouvinte pode ouvir "Letter from home" de Metheny, e depreender sentidos diferentes do que imaginou o compositor. Para um ouvinte hipotético que teve um cachorro chamado Spock na infância, o título da música, se fosse "Meu cachorro Spock", poderia ser muito adequado, trazendo à tona na mente do ouvinte toda uma gama de significados e recordações que o título "Letter from home" ou um título que faz referência à edição da obra, como "Opus 48, n. 3", não traria.

Em relação à percepção e comunicação musical, podemos observar comentários interessantes do compositor John Cage nesta entrevista do filme *Ecouté* de Miroslav Sebestik (1992). Cage diz que quando ouve música parece que alguém (o compositor?) está "falando sobre suas emoções, ou sobre suas ideias". Mas a maneira que ele pensa sobre a música que ele mesmo faz, e em relação à maneira que pensa sobre o som e música, é que a música em si não significa nada - são apenas sons. E ele "ama os sons" do jeito que são, não necessitando que eles sejam mais do que na verdade são:

As pessoas esperam que escutar seja mais do que escutar, então às vezes elas falam sobre *inner listening*, ou sobre o significado do som. Quando eu falo sobre música, finalmente as pessoas compreendem que eu estou falando sobre som que não significa nada - que não é interior (*inner*), mas apenas exterior (*outer*). E as pessoas que entendem isso, dizem: "*Quer dizer que são são apenas sons?*" - querendo com isso dizer que para algo ser apenas um som é ser algo inútil. Eu amo os sons do jeito que eles são e eu não tenho necessidade que eles sejam nada mais do que eles são. Eu não quero que eles sejam psicológicos, não quero que um som pretenda que é um balde (*bucket*), ou que é presidente, ou que está apaixonado por outro som. Eu apenas quero que ele seja um som. John Cage em (SEBESTIK, 1992), em [01:48] do vídeo.⁴⁹

Ressaltemos o trecho na citação de Cage - "as pessoas esperam que escutar seja mais do que escutar". A observação acima pode se relacionar à proposta comunicativa de Nattiez, mostrando que o compositor pode inclusive ter uma intenção poiética despretensiosa ou nula (no caso de Cage, por exemplo). Mas o nível estésico seria controlável pelo compositor? Ou

⁴⁹ Tradução nossa, do original: People expect listening to be more than listening, and so sometimes they speak of inner listening, or the meaning of sound. When I talk about music, it finally comes to peoples mind's that I'm talking about sound that doesn't mean anything - that is not inner, but is just outer. And the people who understand that, say: *You mean, it is just sounds?* Thinking, for something to just be a sound is to be useless. For instance I love sounds just as they are and I have no need for them to be anything more than what they are. I don't want them to be psychological, I don't want a sound to pretend that is a bucket, or that it is president, or that it is in love with another sound. I just want it to be a sound.

seja, os ouvintes de Cage podem esperar que a música dele que ouvem seja *mais do que apenas sons*, como o próprio compositor disse na entrevista. E os ouvintes podem depreender sentidos que Cage não teve a intenção que fossem depreendidos.

Como comenta (SLOBODA, 2008), a questão de semântica musical e poética é mais "aberta" ou abrangente do que tradicionalmente se pensa - há uma grande gama de significados que podem ser depreendidos de uma obra. E entendermos os significados da obra é também perceber estas diversas possibilidades, não com uma resposta certa, mas com várias respostas possíveis para as perguntas propostas no começo de nossa discussão. Talvez seja oportuno pensar a questão da semântica musical sob uma outra perspectiva:

A semântica musical se assemelha à semântica da poesia, o que não quer dizer que ambas sejam inacessíveis à compreensão científica, mas tão somente que, talvez, estejamos enganados ao buscar os significados musicais do modo como os psicólogos têm tentado elucidar a semântica da fala, até o presente. (SLOBODA, 2008, p. 83)

Pensando mais especificamente no nosso tema principal de discussão - improvisos e solos instrumentais analisados individualmente, também parece ser difícil estabelecer, por exemplo, que um improviso (ou solo) tenha um significado semântico definido. Ou seja, é possível dizer que os improvisos vistos no primeiro capítulo, de Kreisberg, contam uma "história", assim como uma história que seria contada por uma canção, ou por uma poesia? Como estamos vendo, nos parece que a semântica dos improvisos e da música instrumental são mais abstratos ou abertos do que na música com texto, ou na linguagem textual e falada.

Paradoxalmente à ideia de não se poder atribuir um significado literal às improvisações e à música instrumental, vemos declarações de improvisadores e músicos em geral sobre o que "significam" as suas músicas ("*tell them black stories*" em John Coltrane, *Letter from Home* em Metheny). Em relação a isso, podemos pensar que muitos músicos e compositores querem "contar a sua história" com uma intenção mais ou menos definida, o que Nattiez (2002) denomina de nível poiético (intenção proposta pelo emissor da "mensagem musical"). Entretanto, como temos visto, a história depreendida (nível estésico) fica a cargo da própria construção de sentido pelo ouvinte. Na música instrumental, principalmente, este processo é ainda mais abstrato do que na música cantada, pelo fato das palavras de uma canção conterem potencialmente um sentido mais definido e sugestivo de imagens do que sons produzidos pelos instrumentos ou pela voz sem letra.

Para o musicólogo que observa a música como narrativa, a alegada narratividade da mesma é justificada pelo fato dela, assim como a linguagem falada e escrita, compor-se de elementos que, ao serem juntados em contexto, criam um significado do todo. Por exemplo, notas musicais que, juntas, formam um acorde, sequências de acordes que formam uma progressão harmônica - que pode, por exemplo, sugerir um "movimento" harmônico de tensão e relaxamento, como dominante-tônica. É o que diz Marie-Laure Ryan:

Do ponto de vista do musicólogo que usa modelos narratológicos para analisar composições particulares, a alegada narratividade da música é o produto de uma metáfora baseada em uma analogia estrutural. Música e histórias baseadas em linguagem apresentam padrões formais similares, mas esses padrões são preenchidos com uma substância bem diferente: sons intrinsecamente sem significado no caso da música (sendo claro que o arranjo musical cria seu tipo próprio de significado), significado semântico concreto no caso de histórias baseadas em linguagem. (Marie-Laure Ryan apud HÜHN et al., 2010, p. 277, tradução nossa⁵⁰)

Neste sentido, outra maneira pertinente de pensar a narratividade da música instrumental e da improvisação, é não apenas pela semântica apreendida da obra (com significados mais ou menos literais determinados pelas obras), mas em entender como as relações estruturais da obra (sintáticos) podem levar a apreensão de sentido, pela representação cognitiva feita pelos ouvintes.

Sloboda (2008) sugere que o processo do ouvinte entender um sentido ou significado musical do que foi ouvido se dá através do que se denomina representação cognitiva. Dentro deste processo, entram em jogo fatores como: 1) o ouvinte associar o que foi ouvido a estruturas que já conhece; 2) uma forma do ouvinte conseguir perceber sentido na música ouvida é, se a mesma possui uma certa lógica interna, como a repetição de padrões musicais, uma espécie de coerência. A maneira como a música é processada no cérebro é estudada com profundidade pelas pesquisas de psicologia cognitiva, mas os pontos colocados aqui (1 e 2) parecem ser diretrizes gerais que guiam o campo de pesquisa, segundo o autor. Ou seja, podemos nos perguntar se alguns dos procedimentos de manipulação do vocabulário melódico comumente usados em improvisação, que veremos adiante, podem se relacionar aos itens 1

⁵⁰ Tradução nossa, do original: Meanwhile, from the point of view of the musicologist who uses narratological models to analyze particular compositions, the alleged narrativity of music is the product of a metaphor based on a structural analogy. Music and language-based stories present similar formal patterns, but these patterns are filled with vastly different substance: intrinsically meaningless sound in the case of music (though of course musical arrangement creates its own type of meaning), concrete semantic content in the case of language-based stories.

(paráfrase, tematismo, improvisação formulaica) e 2 (desenvolvimento de motivos, livre tematismo).

A corrente romântica dos séculos XIX (exemplificada pela citação de Stravinsky) mencionada no primeiro capítulo poderia pretender que a comunicação musical se daria pela transmissão de uma "mensagem" (a composição / material musical) da maneira mais perfeita possível. O intérprete ideal seria aquele que conseguisse reproduzir fielmente os códigos musicais, transformando-os em som. O ouvinte ideal, aquele que conseguiria depreender os códigos musicais a partir do som. Desta forma, tocar e ouvir música seriam, de certa forma, uma tentativa de se trazer ao mundo físico concreto, sensível, real e para a construção mental cognitiva (dos ouvintes) um som idealizado pelo compositor.

Na música popular improvisada, como temos discutido, quanto mais a abordagem de performance se aproxima de uma concepção de "improviso" (em oposição a solo), o intérprete aparentemente não se baseia em uma "mensagem" (a composição / material musical / o solo) tão definida quanto em uma composição "totalmente escrita". Algumas estruturas do material a ser tocado podem ser definidas pelo intérprete no momento em que toca, o que representa o caráter improvisatório, espontâneo ou não programado de sua performance. Assim, o autor abaixo ressalta que na narratividade em um processo de improvisação o foco de nossa atenção se volta também para o "contar a história" - é a atividade de contar a história que chama a atenção. Ou seja, é importante essa visão de improvisar como uma atividade, e não como a apresentação de um objeto (a composição).

Esta noção traz um guia significativo de como enxergar o conceito de contação de história neste contexto: a história que é contada no Jazz pode bem ser válida de ser focada, mas a perspectiva disto como uma atividade também é importante; A improvisação no Jazz deve ser entendida como o contar de uma história. (BJERSTEDT, 2014, p.96, tradução nossa⁵¹)

Se pensarmos em improvisação como uma atividade de contar histórias musicais, e improvisação como uma forma de expressão da individualidade do intérprete (como argumentamos no primeiro capítulo), logo, podemos considerar que cada intérprete o faz da sua maneira, usando os elementos musicais como veículo para a mesma. Ou seja, a maneira

⁵¹ Tradução livre, do original: This notion has significant bearing as a guide regarding how to view the concept of storytelling in this context: the story that is told in Jazz may well be worth focusing on, but the activity perspective is also important; the Jazz improvisation should be understood as the telling of a story.

como cada intérprete conta a sua história musical está relacionada com a sua individualidade. Se encontramos dificuldades em analisar os elementos musicais semânticos de improvisação e de música em geral, podemos tentar relacionar os elementos sintáticos musicais da improvisação à individualidade de cada intérprete, como fizemos com Kreisberg. Talvez quanto mais criativo o intérprete, menos previsível ou repetitivo ou reveladores de seu estilo sejam seus improvisos. Isso também não necessariamente significa que um intérprete previsível ou repetitivo é um intérprete ruim. Como já citado no primeiro capítulo e veremos adiante, Charlie Parker, considerado um dos maiores improvisadores do Jazz é visto como um improvisador essencialmente formulaico, empregando suas recombinações de frases ao tocar.

Observamos que a metáfora "contar uma história" parece fazer parte da cultura de improvisação. Ou seja, é comum que improvisadores toquem com um certo sentido de narratividade, de conexão entre as ideias, ou de desconexão proposital entre as ideias musicais (o que também seria uma ideia). Ou seja, há uma intencionalidade no tocar da improvisação - há uma vontade que guia o fazer musical, e essa vontade é expressa por um indivíduo, que toma decisões conscientes do que irá fazer. Durante uma performance, há um espaço para improvisação, e o solista irá tocar. O que irá tocar?

A continuidade de ideias, que pode dar um sentido de narratividade à improvisação, pode ser percebida na maneira de pensar do baterista Max Roach, grande referência como músico de Jazz no seu instrumento. O músico mostra como ocorre no seu discurso musical de solo (ou improviso?) uma "conversação consigo mesmo". O fluxo de ideias que estão sendo tocadas têm relação com o que foi tocado anteriormente. Constrói-se uma narrativa musical em que as ideias musicais estão ligadas umas às outras, como em um texto falado pela voz ou linguagem escrita. E segundo ele, quando o músico improvisa dessa forma, todo mundo "entende" que era isso que ele estava fazendo:

Depois de iniciar um solo, uma frase determina qual vai ser a próxima. Desde a primeira nota que escuta, você está respondendo ao que você mesmo já tocou: você diz algo no seu instrumento e isso se torna uma constante. O que vem depois disso? E a frase seguinte é uma constante. E o que vem depois? E assim por diante. E finalmente você termina o solo e tudo mundo entende que era isso que você estava fazendo. É como uma linguagem: você fala, você escuta, você responde a si mesmo. Quando eu toco, é como ter uma conversa comigo mesmo. (MAX ROACH apud BERLINER, 1994 p.192)

Portanto, podemos pensar que conceitualmente o processo de improvisação muitas vezes se dá da seguinte forma. O intérprete cria uma narrativa musical com base em estruturas musicais que consegue identificar, agrupar, e desta forma, apresentar. O ouvinte, ao ter contato com a música, potencialmente identifica as estruturas musicais e "entende" como foi feita esta manipulação do material musical. A partir deste entendimento, pode ser formada uma reação emocional ao que foi ouvido (nível estético de análise ou percepção). O processo de construção de narrativa musical depende da forma como é organizado e apresentado o conteúdo musical: frases melódicas, estrutura harmônica, padrões rítmicos.

2.2.2 Densidade/intensidade do improviso e arco narrativo; Análise do arco narrativo dos improvisos de Kreisberg em *My Favorite Things* e *Caravan*

Seguindo a hipótese que estamos desenvolvendo de música como narrativa musical, para entender a metáfora "contar uma história" com os improvisos (correntemente usada por músicos), gostaríamos de refletir sobre o conceito de densidade e intensidade do discurso musical, como colocado em Collura (2008) e Monson (1996). Vemos que pode ser pertinente, para entender a metáfora, fazer analogia com alguns conceitos usados em teorias de narratologia literária, segundo o dicionário de narratologia de Gerald Prince (1989)⁵². Turi Collura (2008, p. 121) em seu livro com caráter didático para ensino de improvisação⁵³ recomenda que "Durante a improvisação é interessante começar com poucas notas e, aos poucos, aumentar a densidade de notas. Poderíamos representar graficamente a dinâmica de um solo da seguinte forma". A seguir o autor apresenta seguinte gráfico:

⁵² Além do dicionário de Prince citado, foram encontrados alguns artigos por pesquisas feita no website Google, entre eles alguns verbetes da Wikipédia (2016) como "dramatic arc" e "Gustav Freitag".

⁵³ O livro se chama *Improvisação, volume I: práticas criativas para a composição melódica na música popular*, e se encontra nas Referências deste trabalho.

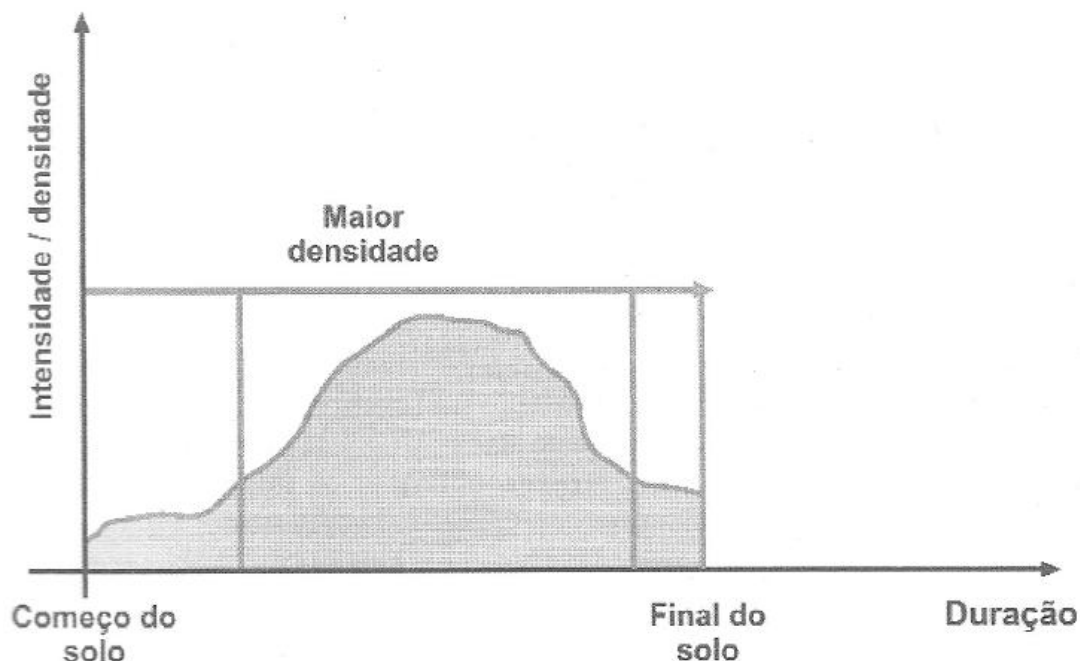


Figura 21: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade do discurso musical, extraído de Turi Collura (2008, p. 121)

Este conceito de densidade/intensidade não é explorado muito a fundo pelo autor - que apenas diz que a densidade/intensidade está ligada à quantidade de notas tocadas por tempo, como citado acima. Ou seja, quanto mais notas tocadas em determinado intervalo de tempo, maior seria a densidade/intensidade do improviso. Podemos ver pelo gráfico acima que, segundo o autor, recomenda-se que um improviso comece com uma densidade/intensidade baixa, caminhe para alta densidade e termine novamente em densidade baixa. O autor, além de expor este gráfico explicativo, dá algumas dicas de como fazer um bom improviso e alcançar o resultado acima: "Procure terminar o seu solo de forma clara, deixando os outros entenderem que o improviso terminou"; "Não se preocupe em começar o improviso no primeiro tempo do primeiro compasso, experimente deixar a música 'respirar'. Da mesma forma, não se preocupe em terminar o solo no último tempo do último compasso." (COLLURA, 2008, p. 121). De maneira semelhante a Collura, encontramos no livro didático voltado para composição *Melos e Harmonia Acústica* de Guerra-Peixe (1988) alguns exercícios para construção de melodias. Um dos conceitos e exercício proposto pelo autor é o de criação de uma melodia com "clímax ou ponto culminante máximo - a nota mais aguda; [que é] é feita uma única vez (...). O lugar exato em que deve ser colocado o clímax é, nestes exercícios, no terceiro terço da melodia." (p. 12, colchete nosso). Ou seja, outra forma de criar um clímax musical, segundo Guerra-Peixe, é através da mudança de registro da melodia - o ponto de clímax seria o da nota mais aguda da melodia.

É interessante observar que em teorias de narratologia, um gráfico parecido com o colocado acima é usado para explicar o que é chamado de "arco narrativo", sequência, estrutura dramática, ou pirâmide de Freytag, como vemos em Prince (1989) e na Wikipédia (2016). Gustav Freytag (1816-1895) foi um escritor alemão que, após analisar diversas obras literárias, propôs um teoria e modelo de análise para o arco dramático. Segundo Prince, um arco narrativo típico é composto por 5 fases: *exposition*, *rising action*, *climax*, *falling action*, *catastrophe* (ou *denouement*, ou *resolution*) - que pode ser traduzido livremente em exposição, ascensão da ação, clímax, queda da ação e desfecho. Uma representação da pirâmide de Freytag pode ser vista abaixo:

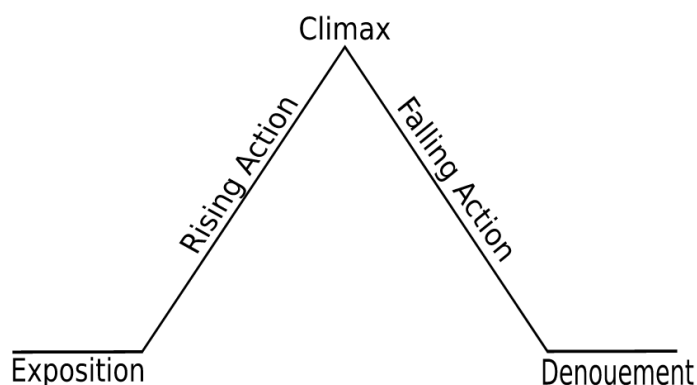


Figura 22: Pirâmide de Gustav Freytag, ou esquema típico de arco narrativo literário em cinco atos. Figura extraída do verbete *dramatic structure* da Wikipédia (2016), muito similar à presente em Prince (1989)⁵⁴.

Podemos ver pelo gráfico acima que uma narrativa literária clássica sai de uma intensidade baixa, vai para uma intensidade alta e retorna para a baixa, como vemos na pirâmide. Na exposição ocorre a apresentação do contexto da história antes do começo da ação; na ascensão da ação é apresentada a modificação de estado atual do contexto, como complicações para personagens, que levam ao clímax; o clímax é o "ponto de maior tensão; o ponto culminante em uma intensificação progressiva. Em estruturas de roteiro tradicional, o clímax constitui-se como o ponto mais alto da ascensão da ação." (PRINCE, 1989, verbete *climax*, tradução nossa⁵⁵); na queda da ação acontecem os eventos que são decorrência do ocorrido no clímax, e no desfecho resolvem-se todos os conflitos (tira-se as dúvidas e questões) propostos pela narrativa.

⁵⁴ A pirâmide extraída da Wikipédia é muito similar à encontrada no dicionário de narratologia de Prince (1989), e foi usada aqui a figura da Wikipédia por questões de conveniência.

⁵⁵ Tradução livre, do original: the point of greatest tension; the culminating point in a progressive intensification. In traditional plot structure, the climax constitute the highest point of the rising action.

Ingrid Monson, ao analisar uma performance do grupo Jaki Byard Quartet (pianista, líder do grupo) do *standard Bass Ment Blues*, com forma de *blues* de 12 compassos, gravada em 1965, mostra como resultado um gráfico parecido com o acima - como se fossem vários gráficos de intensidades acima conectados um no outro, à medida que os solos se seguem. A autora diz que ocorrem picos de intensidade musical no final de cada solo, de contrabaixo, flauta e piano. Segundo Monson, este tipo de intensificação musical é um critério importante de análise não apenas de improvisações, mas de composições totalmente escritas (*thought-composed*) - que mostra uma imagem do que seria o desenvolvimento em larga escala de uma composição (*large-scale development*) - também sendo usado como argumento para defender o mérito ou a qualidade de uma composição.

Em relação à definição de quais parâmetros seriam responsáveis pela intensidade musical, Monson esclarece um pouco mais que Collura, dizendo que diversos parâmetros contribuem para a mesma:

Repensando as prioridades analíticas para abordar as dimensões de larga escala da improvisação no Jazz, eu gostaria de sugerir que não nos contentemos em identificar apenas formas estruturais; deveríamos nos preocupar também com os processos interativos pelos quais elas emergem. Estou usando intensificação como um termo deliberadamente amorfo que combina eventos musicais internos à uma performance em particular (1) que contribuem para a percepção de clímax musical (como as mudanças em dinâmicas, densidade rítmica, registro, timbre, melodia, harmonia, interação, e estilo de *groove*) com (2) aspectos intermusicais de performance (como citação, ironia e paródia) que à conecta com questões de história e as sensibilidades Afro-americanas de "levar a música a um outro nível" e *groovar* (*grooving*). (MONSON, 1996. p. 139, tradução e enumeração (1) e (2) nossa⁵⁶)

Comentários sobre o item (1), destacado acima: além de analisar a questão de intensidade do que é tocado pelo improvisador solista, Monson ressalta como é importante perceber que este processo de intensificação musical deve ser olhado também do ponto de vista da interação do improvisador com o restante do grupo. Ou seja, o resultado final de intensificação musical produzido pelo conjunto de músicos é que deve ser observado - e não

⁵⁶ Tradução livre, do original: In rethinking analytic priorities for approaching the larger-scale dimensions of Jazz improvisation, I would like to suggest that we not be content with identifying structural shapes alone; we should be concerned as well with the interactive processes by which they emerge. I am using intensification as a deliberately amorphous term that combines musical events internal to a particular performance that contribute to the feeling of musical climax (such as changes in dynamics, rhythmic density, register, timbre, melody, harmony, interaction, and style of *groove*) with intermusical aspects of performance (such as quotation, irony, and parody) that link it to issues of history and the African American sensibilities of "taking it to another level" and *grooving*.

apenas aquilo que é tocado pelo solista. Como veremos no capítulo 3 deste trabalho, a construção de uma narrativa musical improvisada (inclusive sua intensificação ou densidade) depende da construção coletiva da performance pelos intérpretes envolvidos, através dos processos de interação. Em outras palavras, se o solista constrói seu improviso com aumento de intensidade, como proposto pelo gráfico, e os demais músicos não interagem musicalmente a dar suporte e "força" à ideia proposta, provavelmente a ideia do improviso não ficará tão explícita e explorada em todo o seu potencial narrativo.

Vijay Iyer em seu artigo *Exploding the Narrative in Jazz Improvisation* (2004), além de considerar a interação e construção coletiva na produção de uma narrativa musical, propõe uma visão ainda mais abrangente da metáfora de narrativa para a improvisação:

Nestas e em muitas outras maneiras a visão incorporada (*embodied*) da música facilita uma abordagem não linear de narrativa musical. O significado musical não é transmitido apenas através de desenvolvimento de motivos, contorno melódico e outros parâmetros musicológicos tradicionais; também é incorporada em técnicas de improvisação. Músicos contam suas histórias, mas não no sentido de narrativa linear tradicional; uma narrativa explodida é transmitida por uma personalidade musical holística ou atitude. Essa atitude é transmitida tanto musicalmente, através da manipulação hábil, individualista, manipulação improvisada dos parâmetros expressivos em combinação, bem como extra musicalmente (*extramusically*), no sentido de que estes símbolos sônicos "apontam" para um determinado comportamento físico, social e cultural, uma certa maneira de ser incorporada. Cinestesia (*Kinesthetics*), performatividade, som pessoal, temporalidade — todos esses traços de personificação geram, refletem e refratam histórias em inúmeras lascas e fragmentos. Cada um destes fragmentos diz "alguma coisa." (*is saying something*). (IYER, 2004, p. 401, tradução nossa⁵⁷)

Para o autor, além de podermos observar a narratividade sob o ponto de vista dos processos sintáticos (processos de manipulação melódica, que veremos adiante), semântico (possíveis conexões musicais com significados concretos) podemos enxergar a narrativa de maneira "desfragmentada", ou ainda, de maneira a enxergar produção de sentido e

⁵⁷ Tradução livre, do original: In these and many other ways the embodied view of music facilitates a nonlinear approach to musical narrative. Musical meaning is not conveyed only through motivic development, melodic contour, and other traditional musicological parameters; it is also embodied in improvisatory techniques. Musicians tell their stories, but not in the traditional linear narrative sense; an exploded narrative is conveyed through a holistic musical personality or attitude. That attitude is conveyed both musically, through the skillful, individualistic, improvisatory manipulation of expressive parameters in combination, as well as extramusically, in the sense that these sonic symbols "point" to a certain physical, social, and cultural comportment, a certain way of being embodied. Kinesthetics, performativity, personal sound, temporality—all these traces of embodiment generate, reflect, and refract stories into innumerable splinters and shards. Each one of these fragments is "saying something."

Segundo uma pesquisa por dicionários online através do portal online Google e no website Wikipédia, *Kinesthetics* seria a sensação de movimento ou contração dos músculos, tendões e juntas, sensação muscular.

narratividade naquilo que ele chama de "extramusical" (*extramusically*), como a atitude performática, processos culturais e sociais.

Podemos relacionar os dois autores, Iyer e Monson (item 2). A autora chama atenção para aquilo que denomina aspectos intermusicais da narrativa, que conecta a música, essencialmente, à cultura que a circunscreve. Ou seja, além de elementos intramusicais, (interação entre os intérpretes aqui seria intramusical), há também uma espécie de narrativa que pode ser enxergada à medida que a música em questão se relaciona com outras por processos musicais (citação, ironia, paródia), ou não essencialmente musicais, mas culturais e sociais. Ou seja, o que "significa", ou o que narra, que tipo de história é transmitida quando John Coltrane, um jovem músico negro, nos anos 1960 nos EUA (época de forte preconceito racial) faz uma releitura extremamente pessoal e ousada de um tema que ficara famoso pelo musical da Broadway *The Sound of music, My Favorite Things*? O que Coltrane "quer dizer com isso"? Qual história quer contar? Como ele mesmo disse e mostrado anteriormente, ele quer contar "histórias dos negros". Ou seja, podemos ver a música como um instrumento de autoafirmação social, de expressividade e protesto. Essa autoafirmação pode ser vista em elementos musicais, como discutido no primeiro capítulo - como a sonoridade, técnica e fraseado pessoal de cada intérprete, que desenvolvem ao longo de sua carreira. Segundo Iyer (2004) além de podermos pensar nestes elementos como aspectos musicais, podemos vê-los como elementos que expressam ou narram "alguma coisa" sobre o intérprete.

Pensando mais especificamente em aspectos musicais sintáticos, como poderíamos pensar a densidade e intensidade musical de um improviso? Os parâmetros que influenciam na densidade/intensidade musical, segundo Collura (1) e Monson (2 a 9), estão abaixo. Faremos uma breve observação e reflexão em abstrato sobre alguns deles para tentar destacar como podemos identificar a densidade/intensificação em cada parâmetro.

1) Quantidade de notas:

Diretamente proporcional: Quanto mais notas tocadas por unidade de tempo, maior a densidade/intensidade.

2) Dinâmicas

Diretamente proporcional: Quanto maior o volume das notas tocadas, maior a densidade/intensidade.

3) Densidade rítmica/complexidade rítmica

Diretamente proporcional: Se relaciona não apenas à quantidade de notas, mas à imprevisibilidade ou complexidade rítmica do improviso; Quanto mais elaborado, com menos padrões perceptíveis, ou quanto mais foge ao *groove* geral da música (polirritmia ou manipulação métrica por exemplo), mais denso/intenso.

4) Registro

Por mudança/variação: Em relação ao registro, nos parece difícil dizer que há uma relação direta entre densidade/intensidade e o uso de fraseado em registro grave ou agudo, por exemplo. Um fraseado agudo é necessariamente mais intenso do que um grave? Nos parece que não. Entretanto, nos parece que é a mudança de registro que contribui para a variação de densidade/intensidade musical. Se um improviso começa em uma região grave, vai para a aguda (criando um clímax, por exemplo) e volta para a região grave, a mudança de registro contribuiu para a narrativa do improviso. Se durante o mesmo improviso, o registro não se alterasse, seria um parâmetro a menos de variação ao longo do improviso.

5) Timbre

Por mudança/variação: O timbre é um parâmetro complexo a ser analisado. Quanto mais mudanças e variações sofre o timbre, mais pode haver contribuição para o sentido de narratividade, de passagem ou evolução ou do discurso musical, assim como o registro.

6) Melodia (variações e ornamentações)

Diretamente proporcional: Quanto mais se ornamenta uma melodia, mais intensa e densa ela fica. Entretanto, variar demais uma melodia pode levar à sua incompreensão, como discutiremos adiante no tópico sobre paráfrase.

7) Harmonia

Diretamente proporcional: Podemos pensar que quanto mais notas tocadas simultaneamente, especialmente se são notas de tensão/adicionadas em um acorde triádico (ou téttrade), maior a densidade/intensidade. Além disso, podemos considerar que a existência de textura polifônica caracteriza interação com a melodia principal, e pode conduzir a maior densidade/intensidade. Surge uma outra questão, de saber o que é mais denso, polifonia ou homofonia? Não parece ser possível determinar, sem analisar um caso concreto comparativo, que um trecho polifônico seja mais denso que um homofônico - tendo em vista que os outros fatores atuam em conjunto na construção da densidade/intensidade total.

8) Interação e 9) Estilo de *groove*

Podemos pensar nestes dois parâmetros de forma interligada. Analisaremos esta questão no terceiro capítulo, ao vermos que a seção rítmica vive num dilema entre interagir mais ou menos com o solista. Entretanto, podemos pensar que talvez o aumento de interação, se espontânea e não pré-determinada, seja diretamente proporcional ao aumento de densidade/intensidade; e a relação do Estilo de *groove* talvez seja *Por mudança*, ou seja, quanto mais variações no *groove*, mais se varia a densidade/intensidade. Entretanto, um *groove* com pouca complexidade rítmica, em andamento lento, harmonia homofônica triádica básica é possivelmente menos denso do que outro *groove* com estes parâmetros no extremo oposto. Mas se a variação no começo do improviso for de um *groove* com harmonia homofônica densa para um de harmonia polifônica pode não ser a densidade do *groove* em si que trás narratividade, mas a sua mudança ao longo do improviso.

10) Citação, ironia e paródia - aspectos intermusicais de Performance.

Em relação a este parâmetro, podemos pensar que se um improviso se relaciona com os outros improvisos (citação intermusical, paráfrase em tempo real), com outras músicas, potencialmente adquire mais força comunicativa com os ouvintes e com os demais músicos. Mas não parece sensato dizer que quanto mais há paráfrase, mais denso/intenso é o improviso. Levando o raciocínio ao extremo para refletirmos: se um improviso é totalmente repleto de paráfrases explícitas, provavelmente ele não teria tanta espontaneidade, seria mais premeditado, e perderia um pouco do caráter de improviso (em oposição a solo).

É interessante ver como o termo densidade funciona melhor para alguns parâmetros, como harmonia, timbre e registro, e intensidade funciona melhor para outros, como dinâmica, quantidade de notas. Entretanto, parece não ser impertinente falar que uma harmonia mais densa é mais intensa. Da mesma forma, um trecho com grande quantidade de notas (em oposição a poucas notas) é mais intenso e naturalmente mais denso. Ou seja, todos os parâmetros são comparativos, e podem surgir dúvidas do que é mais denso/intenso quando misturamos mudança de vários parâmetros. Ou seja, se um improviso aumenta a quantidade de notas tocadas, mas diminui a dinâmica em que são tocadas, há um aumento ou diminuição geral de densidade/intensidade? Quando observamos conjuntamente os parâmetros 1 a 10 acima em análise, corremos um risco de fazer uma análise sem imparcialidade e objetividade. Ou seja, há que se pensar e investigar um método que possa analisar a questão de densidade/intensidade da improvisação mais a fundo. Entretanto, acreditamos que com os comentários e revisão que fizemos, é possível vislumbrar estes parâmetros de

densidade/intensidade musical e como influenciam, de maneira geral, na criação de uma narrativa musical improvisada.

Fazendo uma analogia com a linguagem falada, será que podemos também relacionar a intensidade musical com intensidade na fala? Ou seja, em nossas experiências cotidianas, observamos que quando uma pessoa fala em volume mais alto (parâmetro dinâmica, acima), ela pode estar querendo chamar atenção, assim como quando fala mais baixo do que estava falando. O mesmo ocorre quando uma pessoa fala mais rápido ou devagar (relacionando-se com quantidade de notas), isso pode chamar a atenção. Quando assistimos uma pessoa falar por muito tempo com "o mesmo tom de voz" - geralmente não perdemos o interesse no discurso? Ou seja, parece que ao contar uma história musical ou falada, as variações em parâmetros do discurso ajudam a criar interesse na narrativa. Discutiremos essa questão de variação de parâmetros na narrativa musical mais à frente, em alguns tópicos como tematismo e desenvolvimento de motivos.

Arco narrativo de *My Favorite Things*, interpretado por Kreisberg:

Podemos pensar que conceitualmente a narrativa do improviso de *My Favorite Things*, interpretado por Kreisberg é construída de maneira a aumentar gradativamente a densidade do discurso musical - de frases com poucas notas e complexidade técnica, a uma maior complexidade, e retornando à baixa densidade. Se pensarmos no parâmetro 1, quantidade de notas, podemos pensar que o improviso passa por três momentos: M1, M2, M3:

M1: O improviso começa com frases que utilizam principalmente a colcheia como divisão básica do *groove* (máximo de 6 notas por compasso, 3/4). Durante a maior parte do improviso, o fraseado utiliza a colcheia como divisão, às vezes intercalando com acordes, como mostrado no primeiro capítulo:



Figura 23: Trecho M1 de análise do arco narrativo do improviso em *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

M2: Seção de arpeggios próximo ao final do improviso (poderia ser o clímax?), que utiliza semicolcheias (cerca de 12 notas por compasso):



Figura 24: Trecho M2 de análise do arco narrativo do improviso em *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

M3: Após o clímax, há um retorno à poucas notas por compasso, como quase alternando uma melodia com acompanhamento, antes de voltar ao tema:



Figura 25: Trecho M3 de análise do arco narrativo do improviso em *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg

Arco narrativo de *Caravan*, interpretado por Kreisberg:

Se dividirmos o improviso de Kreisberg em *Caravan* em cinco trechos, C1, C2, C3, C4 e C5, podemos ver como é criada a narrativa musical:

C1: O improviso começa alternando acordes e fraseado em colcheias, na parte relativa ao primeiro A - harmonia referente à primeira seção do tema:



Figura 26: Trecho C1 de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

C2: Ao seguir o improviso, entrando na seção B da harmonia do tema, Kreisberg aumenta a densidade de notas - faz longas frases em colcheia sem a alternância de acordes, delineando a harmonia com seu fraseado. Nota-se que aqui o intérprete explora um fraseado do registro grave ao agudo do instrumento - em movimentos ascendentes e descendentes. Pode-se argumentar que estes dois fatores produzem um aumento de densidade em relação ao trecho anterior, C1:



Figura 27: Trecho C2 de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

C3: Neste trecho (C3), alguns fatores atuam em conjunto para criar uma grande densidade/intensidade musical, como: complexidade rítmica - aqui o intérprete introduz o trecho de polirritmia discutida no primeiro capítulo, que representa maior intensidade rítmica em relação ao fraseado e mudança de *groove* que vinha se baseando desde então; a harmonia também fica mais densa neste trecho, pois são usados arpeggios de acordes com 5 sons, sustentados e sem alternância com fraseados, com uso das cordas soltas E e G, o que proporciona uma sonoridade mais "cheia" e rica; neste trecho também poderíamos pensar que ocorreu o item 9, uma grande alteração no estilo de *groove* - isso porque a polirritmia não ocorre apenas em algumas frases em um pequeno trecho, mas em um grande trecho do improviso. O improviso possui no total 98 compassos, e o trecho da polirritmia vai do compasso 63 ao final - ou seja, 35 compassos - mais de um terço do improviso:



Figura 28: Trecho C3 de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

C4: Neste trecho poderíamos pensar que ocorre o clímax do improviso. É a continuação do trecho de polirritmia introduzido em C3, só que aqui o intérprete introduz uma sequência de acordes que contém uma textura possibilitada pelas cordas soltas do violão; O intérprete toca estes acordes mantendo as cordas soltas, enquanto desloca horizontalmente o *shape* da mão esquerda, formando um paralelismo típico⁵⁸ de violão e guitarra.

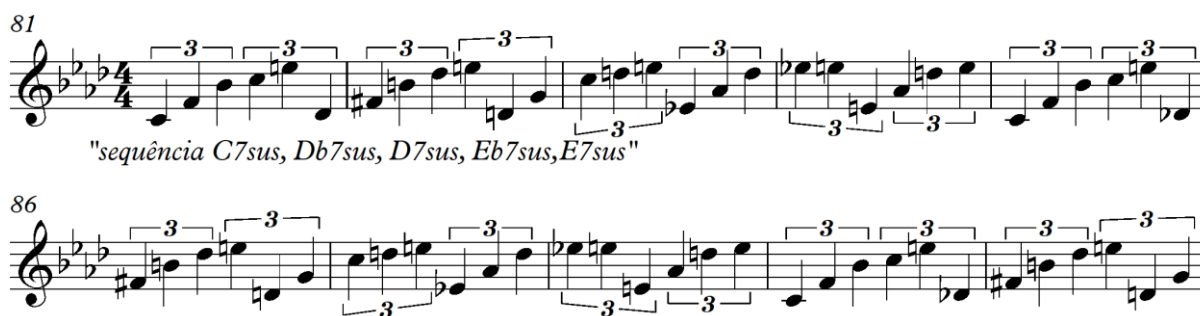


Figura 29: Trecho C4 de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

C5: Neste trecho, parece que o clímax já passou e o intérprete aos poucos desmancha a narrativa densa que criou, mantendo o arpegio em polirritmia. Kreisberg toca um arpegio com o conjunto de notas (F Ab G) que poderia ser visto como um acorde Fá menor com nona adicionada (quinta justa omitida), e poderia ser considerado a tônica menor da música. O intérprete repete este padrão de arpegio, e aos poucos diminui a dinâmica empregada (que durante todo o improviso esteve praticamente inalterada, entre *mf* e *f*), fazendo um *fade out*; além disso, a partir deste acorde o intérprete faz um *rallentando* (diminui aos poucos o

⁵⁸ Podemos pensar que este tipo de textura é tipicamente "violonística e guitarrística", pois utiliza recursos típicos do instrumento e da técnica instrumental no improviso. Podemos ver este procedimento usado também em estudos e peças, como, por exemplo o Estudo número 1 de Heitor Villa-Lobos, que utiliza uma seção de arpeggios diminutos descendentes intercalados com as notas E aguda e grave soltas do violão. Uma análise deste estudo, que tem um procedimento semelhante ao utilizado por Kreisberg, pode ser visto no artigo "Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos", de Ciro Visconti e Paulo de Tarso Salles (2013).

andamento da música). Estes fatores em conjunto conduzem a um final de seção, preparando para o retorno ao tema:

91

rall.

Fm⁹

95

Fm(maj⁹)

bem lento

fim do solo -
volta o tema na seção B

Figura 30: Trecho C5 de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg

No improviso de Kreisberg em *Caravan*, podemos pensar que em relação ao parâmetro quantidade de notas também há um aumento gradativo do mesmo do começo ao meio do improviso, onde atinge o máximo de notas por compasso. Entretanto, diferentemente do que ocorre em *My Favorite Things*, em *Caravan* parece que o clímax do improviso não se faz onde há maior quantidade de notas por compasso no fraseado (C2), mas no trecho onde ocorre a polirritmia e paralelismo do *shape*, o C4. No trecho M2, clímax de *My Favorite Things*, também há polirritmia, mas ela é bem menos intensa e extensa do que em C4. Além disso, ela não ocorre apenas no clímax da música, mas também a percebemos em um trecho anterior (mostrado no item 6 do estudo de caso do capítulo 1). Com isso queremos dizer que a polirritmia pode contribuir para o clímax de *My Favorite Things*, mas o elemento chave de aumento de intensidade/densidade para a produção do mesmo é a quantidade de notas. Ou seja, podemos perceber como nos dois improvisos analisados, *My Favorite Things* e *Caravan* houve uma criação de narrativa de acordo com o arco narrativo tradicional. Entretanto, o clímax é criado de forma diferente pelo intérprete em cada improviso - com a manipulação de diferentes parâmetros musicais.

Este recurso de aumento de densidade do discurso musical também pode ser percebido no improviso do trompetista Freddie Hubbard na gravação da música *Maiden voyage* de Herbie Hancock (Jazz modal), como mostrado por Barry Kernfeld (1995). O trompetista construiu seu improviso utilizando várias abordagens como o desenvolvimento de motivos e paráfrase (que mostraremos adiante) - utilizando-se de poucas notas e frases com notas mais

longas e espaçadas no começo do improviso, e aos poucos tocando frases com subdivisões mais curtas, mostrando mais virtuosismo e complexidade técnica.

Este aumento de densidade pode ser percebido não apenas em improvisos analisados individualmente, como visto nos exemplos de Kreisberg e Freddie Hubbard, mas também quando analisados em conjunto com o que tocam os demais intérpretes. A interação entre os músicos é crucial para o aumento desta densidade musical. Como veremos no capítulo 3, os músicos acompanhantes, através do suporte que dão ao solista, podem construir junto com o mesmo uma narrativa com a intenção proposta por ele. Se o solista sugere um aumento de densidade/intensidade do discurso, bons músicos acompanhantes seguem esta sugestão e ocorre, na música como um todo, um aumento de densidade, e não apenas o que é tocado pelo solista fica mais denso/intenso. Passini (2013, p 83), analisa três performances do *standard Misterioso*, de Thelonious Monk pelo grupo Paul Motian Trio. O autor mostra como, nas três performances, há um aumento de interação no final das seções de solos, onde os solos ficam mais coletivos. Ou seja, podemos pensar que nestas performances ocorre um aumento de densidade/intensidade musical por aumento de interação, e aumento do caráter de "improvisação" da performance, pois todos estão improvisando ao mesmo tempo, e deixam um pouco sua função de acompanhamento. Discutiremos este assunto mais a fundo no terceiro capítulo.

Portanto, parece dizer que este recurso de criação de um arco de densidade musical é uma estratégia típica em um nível "macro" de construção de solos, como mostrado pelas análises acima e por Monson (1996) e Collura (2008). Aliado aos recursos de desenvolvimento de motivos, paráfrase, abordagem formulaica e o tematismo (que veremos adiante e podem auxiliar na construção do arco), parecem ser conceitos que se fazem presentes em improvisações de muitos intérpretes.

2.3 Tematismo e a ideia de coerência musical; e procedimentos de manipulação do vocabulário melódico em improvisos

Adiante mostraremos alguns procedimentos de manipulação melódica usados em improvisação. Podemos vê-los como recursos usados pelos intérpretes para a criação de narrativas musicais, de conexão entre ideias, de construção da história musical a ser contada. Gary Potter (1992) observa que cada solo a ser analisado no Jazz se destaca por possuir

características próprias. Neste sentido, cada intérprete, em cada performance, "conta a sua história", ou seja, constrói o seu solo, de maneira singular e única a cada vez que toca. Como mostrado no documentário *Jazz* de Ken Burns (2000), o que se destaca na criação musical do saxofonista John Coltrane (e dos movimentos *avant-garde* e *free Jazz*) não é mais um solo perfeito, de 12 compassos, como tocaria Louis Armstrong em uma canção de três minutos de duração - em que cada nota importa e tem um sentido para a coerência do todo. Os solos longos de Coltrane podem ser olhados de uma outra maneira, são valorizados por outros aspectos, como: pelas tentativas de explorar as sonoridades pelo emprego de diferentes técnicas no instrumento; por explorarem o desconhecido musical, indo em rumo a uma narrativa em que não se sabe o caminho e aonde se pode chegar; pelo investimento na construção coletiva da performance, mediante a interação entre solistas e músicos acompanhantes.

Desta forma, a maneira de procurarmos entender como cada intérprete e grupo constroem a sua narrativa musical no solo deve ser particular a cada caso, ou a cada tipo de situação. Gabriel Santiago (2006) faz uma revisão de alguns métodos e autores que procuram explicar como se dá a relação das frases musicais umas com as outras em um solo improvisado, como Henry Martin (1996), os modelos de Hodeir-Kernfeld e Paul Berliner (1994). E apresenta o seguinte esquema com os modelos dos autores revisados e o novo modelo proposto por ele próprio, o chamado Livre Tematismo:

Fazendo-se um apanhado geral de nossa investigação acerca dos modelos de improvisação (...) apontados, chega-se então à seguinte sistematização:

- Modelos de Hodeir-Kernfeld:

- 1 – Paráfrase
- 2 – “Chorus-Phrase”
- 3 – Motívico
- 4 – Formulativo

- Modelos de Martin:

- 1 – Paráfrase
- 2 – Temático
- 3 – Harmônico *

Modelos de Berliner:

- 3.1 – “Por Acordes”
- 3.2 – Escalar-Interválico

- Novo Modelo – Livre Tematismo (SANTIAGO, 2006, p. 28-29)

De maneira geral, segundo Gabriel Santiago, pode-se pensar que estes modelos, cada um com suas nuances e conceitos próprios, ajudam a caracterizar a improvisação como temática ou não temática - no sentido de que a melodia criada na improvisação pode guardar, em maior ou menor grau, relação com a melodia do tema musical exposto, da composição.

Em trabalhos de cunho mais didático e explicativo, que visam dar ferramentas de estudo para o jovem improvisador, podemos observar também essa divisão em algumas grandes categorias, como improvisação "I) parafraseando a melodia ou II) improvisando sobre a harmonia" em Bert Ligon (1999, p. vii); e por outro autor, Turi Collura, dividindo os modelos de improvisação nas categorias "temática" ou "vertical" (COLLURA, 2008, p. 25). A seguir um trecho do esquema de Bert Ligon:

Em quê se baseia a improvisação no Jazz? Ela pode ser definida? Muitas improvisações do Jazz se enquadram nas categorias abaixo.

I. Paráfrase da melodia

- A. Adição à melodia
- B. Mudar o conteúdo rítmico
- C. Ornamentar ou embelezar o contorno geral

II. Improvisar na Harmonia

- A. Generalização harmônica
- B. Especificidade Harmônica (LIGON, 1999, p. vii, tradução nossa⁵⁹)

Adiante, Bert Ligon (1999) segue dizendo que em um solo geralmente essas abordagens são combinadas. Ou seja, o solo pode começar com uma citação da melodia (paráfrase), variar a melodia através de alguma manipulação do material e depois seguir para outras abordagens, como a abordagem mais harmônica (não temática):

Nenhuma improvisação necessariamente adere a uma única designação estrutural ou teórica. Uma improvisação pode incorporar conceitos de qualquer categoria ou talvez de duas em uma única frase. Porque separá-las? Um improvisador pode começar a frase improvisando na harmonia, sendo específico ao delinear arpeggios, e a seguir sugerir a melodia, e terminar a frase com um clichê geral de harmonia *blues*. (LIGON, 1999, p. vii, tradução nossa⁶⁰)

⁵⁹ Tradução livre, do original: On what Jazz improvisation is based? Can it be defined? Many Jazz improvisations fall into the two categories below.

I. Paraphrase the melody - A. Adding to the melody; B. Changing the Rhythmic content; C. Ornamenting or embellishing the general contour

II. Improvise on the Harmony - A. Harmonic Generalization; B. Harmonic Specificity

⁶⁰ Tradução livre, do original: No single improvisation necessarily adheres to any single structural or theoretical designation. An improvisation may incorporate concepts from either category and maybe both within a single

Essas discussões a respeito de como são organizados e produzidos os solos no Jazz estão presentes na crítica musical e na musicologia já há algumas décadas. Vejamos um exemplo análise de improvisação baseada em torno da ideia de tematismo.

Em um artigo recorrentemente citado por vários autores, denominado *Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation*, Gunther Schuller (1958, p. 6) critica de maneira geral os solistas de Jazz de sua época, dizendo que os solos produzidos careciam de uma "coerência" ou "direção", lhes faltava uma "força unificadora". O autor diz que existem exceções, e que grandes solistas como Charlie Parker e Louis Armstrong conseguiram produzir solos com estas características.

Para exemplificar um solo que possua essa força unificadora, o autor analisa a performance da gravação da música "Blue 7" do álbum *Saxophone Colossus* do saxofonista Sonny Rollins (1956). O autor mostra como, mesmo dentro de uma performance típica do Jazz, em que há essa liberdade nas formas de tocar pelos intérpretes, comentadas anteriormente - a peça atinge um grau de elaboração típicos de uma composição musical totalmente "escrita". O autor mostra como grande parte do material dos improvisos se relaciona com o material musical do tema - há exemplos de fragmentos do solo de Rollins que se baseiam em uma frase do tema variada através de "diminuição", "repetição com deslocamento rítmico" e "recombinação de dois motivos" (SCHULLER, 1958, p. 8), por exemplo. O autor comenta que uma das principais passagens que demonstram essa coerência estrutural está em um trecho do solo do saxofonista em que quase todo o material musical é baseado em um motivo, que é desenvolvido através de vários processos:

Mas a conquista que vem para coroar o solo de Rollins é o seu décimo primeiro, décimo segundo e décimo terceiro *chorus*, em que de vinte e seis compassos, todos exceto seis são diretamente derivados da abertura, e dois compassos mais distantes estão relacionados à seção de quatro compassos que introduz o solo de bateria de Max Roach. Uma coerência estrutural - sem sacrificar a expressividade e a pulsação rítmica ou o *swing* - é de se esperar do compositor que passa dias ou semanas escrevendo uma determinada passagem. É uma outra coisa alcançar isto em uma performance em tempo real. " (SCHULLER, 1958, p. 8, tradução nossa⁶¹)

phrase. Why separate them? An improviser may begin a phrase improvising on the harmony, being specific by outlining arpeggios, then suggest the melody, and end the phrase with a harmonically general blues cliché.

⁶¹ Tradução livre, do original: But the crowning achievement of Rollins' solo is his 11th, 12th and 13th choruses in which out of twenty-eight measures all but six are directly derived from the opening and two further measures are related to the four bar section introducing Max's drum solo. Such structural cohesiveness - without sacrificing expressiveness and rhythmic drive or swing - one has come to expect from the composer who spends

O autor analisa a peça tentando encontrar uma coerência ou unidade na mesma, que viria através da relação dos elementos musicais uns com os outros. Como o próprio autor diz, essa ideia de organização, e de unidade estrutural em uma composição é uma ideia presente na música ocidental há séculos.

Podemos pensar que a própria forma Sonata, uma das formas mais usadas na música erudita, pode ser observada de maneira análoga à macroforma típica do Jazz. De acordo com Roy Bennett (1986), a forma Sonata, usada em movimentos de concertos, sinfonias, quartetos, pode ser dividida em três grandes seções: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação. Na exposição são mostrados os principais temas ou melodias que serão utilizados na peça. Na seção seguinte, de desenvolvimento:

(...) o compositor 'desenvolve' ou explora as possibilidades musicais de qualquer das ideias que apresentou na seção anterior. Ele pode criar, por exemplo, um clima de fortes tensões, de dramáticos conflitos cujo clímax visa levar a música de volta a seu 'estado habitual', a pô-la novamente o tom da tônica(...)" (BENNETT, 1998).

Geralmente um trecho de um tema é transformado, variado, e dá origem ao material do desenvolvimento, que é apresentado em outra tonalidade em relação à Exposição. Na Recapitulação, são apresentados novamente os materiais temáticos da Exposição na tonalidade original. É claro que isso é uma explicação concisa e existem minúcias e elementos específicos, introduções, codas, assim como na macroforma do Jazz. Na forma Sonata, a harmonia do desenvolvimento é outra em relação à exposição, o que geralmente não ocorre no Jazz - em que a harmonia se mantém constante em muitos casos. Mas, de maneira geral, podemos perceber uma semelhança entre uma das formas mais usadas na música erudita com a macroforma do Jazz, ambas apresentam um tema principal que é apresentado duas vezes e uma seção variada:

EXPOSIÇÃO - DESENVOLVIMENTO - RECAPITULAÇÃO (forma Sonata)

TEMA - IMPROVISOS - TEMA (macroforma típica do Jazz).

Parece que, grosso modo, é este tipo de unidade composicional que Gunther Schuller (1958) queria demonstrar na peça analisada, "Blue 7". O autor pensa que esta unidade na peça

days or weeks writing a given passage. It is another matter to achieve this in an on-the-spur-of-the-moment extemporization.

seria alcançada à medida que se pudesse observar como todo o material musical produzido viesse de poucos elementos musicais que são desenvolvidos. Desta forma, tudo aquilo que foi ouvido guardaria alguma relação com o que veio antes, desta forma gerando uma coerência interna na música. No artigo, o autor se manifesta no sentido de que um solo construído tematicamente não é necessariamente melhor do que um baseado apenas nos acordes:

Nestes exemplos e especialmente em *Blue 7*, o que Sonny Rollins adicionou conclusivamente ao escopo da improvisação no Jazz é a ideia de desenvolver um *tema principal* e não apenas um motivo secundário ou frase que o intérprete acaba por tocar no curso de sua improvisação, e que em si mesmo não está relacionado com o "head" (tema) da composição. Isso não quer dizer que uma improvisação relacionada tematicamente é necessariamente melhor do que uma improvisação livre baseada na harmonia. (SCHULLER, 1958, p. 9, tradução nossa⁶²)

Entretanto, o autor dá a entender ao longo do artigo que a ideia de coerência é um valor a ser perseguido ou buscado pelos improvisadores, quando denomina aqueles que produzem solos coerentes de "gênios" (Charlie Parker, Coleman Hawkins) (p. 8), que criam suas próprias regras de improvisação de forma intuitiva, e as demais improvisações de "menos inspiradas", que carecem desta falta de coerência por algum "sintoma" explicitado no texto.

Esse tipo de crítica, relacionado à ideia de manter uma coerência musical unificadora através de improvisos que se relacionam com o tema também pode ser percebida mais recentemente na opinião de Érico Veríssimo em um artigo de jornal (2015):

A genialidade de um grande músico de Jazz, ou de qualquer outro tipo de música improvisável, se define nessa capacidade de fugir criativamente da melodia sem traí-la. O próprio Lee Konitz, que participou da experiência de Tristano, era, e ainda é, um exemplo de até onde se pode ir num improviso sem abandonar a coerência musical. (VERÍSSIMO, 2015)

Schuller (1958) apresenta a ideia de tematismo na peça analisada, dizendo que ela é um elemento unificador da peça, que faz com que se chegue a uma unidade estrutural típica de uma composição musical. A maneira como a crítica é colocada por Schuller (1958) parece

⁶² Tradução livre, do original: In these and specially in *Blue 7*, what Sonny Rollins has added conclusively to the scope of Jazz improvisation is the idea of developing and varying a *main* theme, and not just a secondary motive or phrase which the player happens to hit upon in the course of his improvisation and which in itself is unrelated to the "head" of the composition. This is not to say that a thematically related improvisation is necessarily better than a free harmonically based one

um juízo de valor sobre a peça e sobre abordagens de improvisação. Entretanto, como discutimos anteriormente, alguns autores como Ingrid Monson (1996), Barry Kernfeld (1995), Vijay Iyer (2004) e Nicholas Cook (2007) mostram como no Jazz a criação musical tem uma dinâmica própria, em que a improvisação acontece de diversas maneiras, e a busca pela singularidade do intérprete e da interpretação é um valor forte. Neste sentido, podemos pensar que não é adequado querer analisar qualquer peça sempre sob o mesmo olhar do tematismo, e querer encontrar um elemento unificador.

Neste sentido, outras maneiras interessantes de pensarmos a narratividade na improvisação, são, por exemplo o "Livre Tematismo" de Gabriel Santiago (2006) e a partir de perspectivas de interação entre os *performers* como em Ingrid Monson (1996), que discutiremos adiante. Portanto, de maneira geral podemos pensar em tematismo como o uso de elementos do tema na improvisação.

2.3.1 Paráfrase; exemplo de Jacob do Bandolim em *Sofres porque queres*.

O modelo de improvisação denominado Paráfrase por Hodeir-Kernfeld, como revisado por Gabriel Santiago (2006) seria de um solo que é criado basicamente tocando a melodia do tema musical acrescentando ornamentações. É um modelo análogo ao que propõe Bert Ligon (1999) como paráfrase da melodia e Turi Collura (2008) como improviso temático. Sabemos que este tipo de prática é muito comum no choro tradicional, como observam os autores Paula Valente e Turi Collura:

No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica, por isso a improvisação quase sempre acontece ao nível da variação melódica, de alteração da métrica, (...) o que imprime o assim chamado 'molho' do choro." (VALENTE, 2010, p. 280)

A improvisação baseada na improvisação temática é, por exemplo, muito praticada no choro, no qual dificilmente se perde de vista a melodia originária. Nesse caso de improvisação temática é possível, muitas vezes, 'enxergar' o tema da música. Outras vezes, usam-se os elementos temáticos como ponto de partida para desenvolver novas direções melódicas. (COLLURA, 2008, p. 26)

Como visto no primeiro capítulo, alguns pesquisadores têm mostrado como no choro tradicional a improvisação é geralmente baseada na ornamentação e variação das melodias nas repetições de cada seção da forma musical Rondó (AA BB A CC A). Almir Côrtes (2006) mostra, ao analisar o estilo de interpretação de Jacob do Bandolim, como o músico a cada vez que toca uma melodia o faz com criatividade, inventividade, e aplica variações interpretativas na mesma. No exemplo abaixo, o autor mostra que em cada uma das quatro vezes em que a seção A da melodia de "*Sofres porque queres*" na interpretação de Jacob é repetida, ela é feita de forma diferente, com o emprego de "antecipações, mudanças de oitavas nas finalizações de frases, uso de ornamentos como trêmulo, apojatura e mordente" (CORTES, 2006, p. 65):



Figura 31: Variações de interpretação de "*Sofres porque queres*" por Jacob do Bandolim. Exemplo extraído do trabalho de Almir Cortes (2006, p. 65)

A liberdade de interpretação de melodias pode ser considerada como improvisação? Em consonância com a abrangência que temos discutido o conceito neste trabalho, nos parece que sim. Esta problematização não é o foco do presente trabalho, mas é tratada com mais minúcias por Nicholas Cook (2007), que argumenta que, de certa forma, toda performance musical envolve algum grau de improvisação:

A tentativa de localizar um ponto onde a improvisação dá lugar à reprodução, na medida em que o referente torna-se mais detalhado, falha porque a ideia da obra musical completamente autônoma, que não necessita de nada a não ser reprodução, é uma quimera: (...). Em outras palavras, para responder a Nettl, a performance do que

é pré-composto nunca existirá sem algum elemento de improvisação. (COOK, 2007, p. 16)

Neste sentido, talvez o autor concordasse que simplesmente tocar a melodia composta, "trazê-la à vida" envolve, intrinsecamente, improvisar alguns parâmetros musicais. De fato, podemos perceber como ocorrem diferentes abordagens de criação musical que envolvem o conceito de improvisação, desde os "solos preparados", seções de caráter improvisatório premeditadas - em Marco Pereira, como comentado por Rafael Thomaz (2014) - caminhos mais ou menos definidos (como visto nos solos analisados de Jonathan Kreisberg).

Ou seja, considerando o escopo de "improvisação" como algo abrangente e que engloba a liberdade de interpretação de melodias, mesmo que a metodologia de Hodeir-Kernfeld seja pensada para o repertório de Jazz, parece perfeitamente possível aplicar o conceito para o repertório do choro e da Música Instrumental Brasileira, como também o faz Gabriel Santiago (2006). Entretanto, Turi Collura comenta que "os ornamentos são mais considerados como elementos interpretativos, recursos auxiliares, do que ferramentas consistentes de improvisação." (COLLURA, 2008, p. 25)

Poderíamos tentar observar se em determinado escopo de solos selecionados a quantidade de material "novo" elaborado em solos não temáticos seria maior do que em solos temáticos ou repetição com ornamentações. Se positiva a resposta, poderia ser argumentado que o nível de improvisação ou de criação musical, de inventividade, é mais intenso quando a improvisação é não temática. E isso poderia justificar a afirmação de Turi Collura (2008) acima, quando diz que a ornamentação não poderia ser, de fato, improvisação - dado o menor grau de inventividade observado em uma variação temática por ornamentação (como feita por Jacob do Bandolim e mostrada acima), em relação à uma improvisação temática ou harmônica baseada em mais variações e transformações do tema - ou introdução de novos materiais não provenientes do tema. Entretanto, partiremos do pressuposto de que a paráfrase também é uma forma de improvisação, e não nos ocuparemos, por ora, da questão sobre qual abordagem representa uma maior inventividade.

Portanto, podemos pensar que em uma improvisação que utiliza a paráfrase como abordagem, a continuidade e ligação de ideias musicais (como comenta o baterista Max Roach), ou a "história contada" através da música se dá por dois fatores. Um deles, pela estrutura da melodia do tema que também estará nos solos. Como se sabe, as composições musicais em geral baseiam-se em fragmentos musicais que se relacionam uns com os outros

(as frases ou motivos musicais). O segundo fator, pela maneira como o improvisador, ao tocar novamente a melodia, ao mesmo tempo que evoca no ouvinte algo que ele já ouviu, acrescenta elementos de ornamentação que "embelezam", variam, e geram pontos de interesse para a melodia que será ouvida novamente de maneira reinterpretada. Mais adiante refletiremos com mais fôlego esta questão da reiteração de elementos já ouvidos, e o papel desta reiteração na narrativa musical.

2.3.2 Desenvolvimento de motivos e processos de variação; uso de repetição; exemplo de Sonny Rollins em *St. Thomas*..

Outra abordagem citada por Barry Kernfeld (1995) para a construção dos solos é a motívica. Segundo este procedimento, um elemento musical (o motivo⁶³) que pode ser uma célula musical simples com identidade própria, é usado como germe para a construção de novo material musical. Bert Ligon (1999) apresenta algumas maneiras pelas quais os motivos podem ser desenvolvidos na improvisação. Vejamos adiante como fica claro esta representação na partitura de um motivo original, e o mesmo transformado por algum processo. O exemplo musical abaixo foi o mesmo usado por Ligon, mas editorado para ser usado aqui:

⁶³ As definições de o termo motivo são encontradas de forma bem distinta em diversos autores, mas para a nossa discussão, cabe a definição do dicionário Grove (SADIE, 1994, p. 624): "Idéia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independentemente de seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase."

Desenvolvimento de motivos, exemplos

baseado em (LIGON, Bert - Comprehensive Technique for Jazz Musicians, 1999)

Motivo original A) Repetição B) Transposição C) mudança de modo

5 D) Fragmentação ex. 1 fragment. ex. 2 E) Adição

9 F) Sequência

12 G) Ornamentação (dif. da Adição)

14 H) Aumentação Rítmica Aumentação intervalar ex 1 Aumentação intervalar ex 2

18 I) Diminuição Rítmica Diminuição intervalar

22 J) Inversão (transp. exata) Inversão (transp. diatônica)

26 Motivo retrógrado Retrógrado inverso

30 K) Deslocamento rítmico Deslocamento rítmico ex. 2

34 Deslocamento de oitavas N) Combinação dos procedimentos

Figura 32: Desenvolvimento de motivos, processos de variação, baseado em Bert Ligon (1999)

A ideia de desenvolvimento de motivos foi e é largamente utilizada como procedimento composicional na música erudita, como mostra Arnold Schoenberg (1970). Segundo o autor, a música homofônica de maneira geral pode ser pensada como música no estilo de desenvolvimento por variação ("*developing variation*", p. 8). O autor mostra como várias obras de compositores como Beethoven, Brahms e Mozart utilizam-se de procedimentos de desenvolvimento de motivos. Marcelo Magalhães Pinto e Fausto Borém (2013, p. 114) também corroboram esta ideia, de que o desenvolvimento motivico é um recurso muito utilizado pelos compositores da chamada "primeira escola de Viena", por compositores como Haydn e Beethoven.

Barry Kernfeld (1995, p. 144) mostra como estes procedimentos também ocorrem na improvisação do Jazz. O autor cita o exemplo do solo do saxofonista Sonny Rollins na música *St. Thomas*, do álbum *Saxophone Colossus* (1956), em que um motivo do tema é usado pelo intérprete como germe para a criação do solo. Abaixo mostramos a frase do tema da qual foi extraído o motivo, e o começo do solo de saxofone:

St. Thomas (trecho)

Calypso/Medium Jazz

Sonny Rollins

1 melodia do tema



segue o tema...

5 começo do solo de saxofone



segue o solo...

9



segue o solo...

Figura 33: Trecho do improviso de St. Thomas, de Sonny Rollins

Podemos perceber que o intérprete usa o motivo de duas notas (G-C) do tema, do compasso 1, como ideia para começar a construir seu solo. No compasso 5, o começo do solo, este motivo é apresentado invertido. Nos compassos seguintes, ele é variado por diminuição intervalar (G Db no c. 6; G D G no c. 7). No compasso 8, ele é transformado por adição em

uma frase maior, que usa as novas notas introduzidas nos compassos 6 e 7, e faz um movimento descendente resolvendo na nota C. Os compassos 9 a 11 apresentam o mesmo motivo variado por diminuição e aumento intervalar. A frase seguinte, do compasso 12 é semelhante à do compasso 8, só que com movimento ascendente em direção à nota de "resolução" da frase, E. Podemos perceber também neste trecho o uso de deslocamento rítmico do motivo e das duas frases, que em cada vez "começa" em um tempo diferente em relação à estrutura do compasso.

Podemos pensar, portanto, que todo este trecho acima tem como origem o motivo do tema de duas colcheias de notas (G - C). Vemos que a ideia de unidade temática de Gunther Schuller (1958) se faz presente neste trecho.

Em relação aos usos destes procedimentos para a composição, Arnold Schoenberg (1970) diz que o motivo deve ser variado, mas não tão variado ao ponto que se torne irreconhecível. Deve-se variar alguns elementos menos importantes, e deixar outros constantes. Ainda segundo o autor, manter elementos rítmicos é uma ferramenta efetiva para produzir coerência musical:

Uso do motivo requer variação

Variação significa mudança. Mas mudar todas os atributos produz algo exótico, incoerente, sem lógica. Isto destrói o contorno básico do motivo.

Desta forma, técnicas de variação requerem que se mude alguns dos atributos menos importantes e que se preserve alguns dos mais importantes. Preservar os atributos rítmicos efetivamente produz coerência (apesar da monotonia não poder ser evitada através de pequenas mudanças). (SCHOENBERG, 1970, p. 8, tradução nossa⁶⁴)

No mesmo sentido opina Barry Kernfeld (1995) dizendo que o bom uso destes procedimentos na improvisação requer um balanço entre saber quais e em que quantidade variar os elementos do motivo original, e o que manter fixo. Se é produzido um solo reiterando o motivo com poucas variações, ele se torna fácil de ser acompanhado pelo ouvinte - mas ao mesmo tempo pode levar ao desinteresse, justamente por apresentar poucas "novidades" ao material já ouvido. Em contramão, se é produzido um material variado através de processos muito complexos, e que deixam obscuro o motivo original, a

⁶⁴ Tradução Livre, do original: Use of the motive requires variation. Variation means change. But changing every feature produces something foreign, incoherent, illogical. It destroys the basic shape of the motive. Accordingly, variation techniques requires changing some of the less-important features and preserving some of the more-important ones. Preservation of rhythmic features effectively produces coherence (though monotony cannot be avoided without slight changes).

compreensibilidade, a ideia de coerência, e de continuidade do discurso musical fica prejudicada:

Para que seja bem sucedido, o músico deve acertar um balanço delicado entre o trivial e o complexo, evitando a repetição literal (o motivo é fácil de ser acompanhado, mas a improvisação resultante é simplória) e também evitar variações excessivamente elaboradas que efetivamente obscureçam o motivo (neste caso a improvisação pode ser bem interessante, mas não estaremos mais falando sobre desenvolvimento de motivos, porque o motivo perdeu sua identidade. (KERNFELD, 1995, p. 143, tradução nossa⁶⁵)

Scott Henderson, renomado guitarrista com trabalho no gênero *Jazz fusion*, explica na vídeo aula *Melodic Phrasing* (1992) alguns conceitos que julga importantes para serem aplicados à improvisação. O autor também faz uso da analogia comumente usada entre elementos musicais - frases e motivos musicais e elementos da linguagem falada e textual, como frases, parágrafos, história contada, etc. Segundo o músico, existem basicamente três elementos que compõem as frases de uma improvisação melódica: o ritmo, o contorno da frase, e a escolha das notas. Na sua explicação, ele usa de vários exemplos para mostrar como o ritmo é, na sua visão, o mais importante dos três. Durante sua explicação, ele toca na guitarra uma melodia muito conhecida, *Jingle bells*, mas usando apenas o ritmo da melodia original - as notas e o contorno da melodia foram tocadas de forma diferente ou "errada" propositalmente por ele. E, ainda assim, conseguimos reconhecer, lembrar, ou associar aquilo que ouvimos à *Jingle Bells*. Isso, segundo o autor, é um exemplo de como o ritmo tem um papel importante na nossa percepção musical das frases. O autor não faz o mesmo procedimento com os outros dois parâmetros comentados por ele - ou seja, ao manter apenas as notas, mas com o ritmo e contorno alterados também conseguimos identificar uma melodia?

Outro intérprete que mostra seus conceitos que aplica à improvisação, e que encontra muitas semelhanças com o mostrado por Henderson é o baixista Victor Wooten, na vídeo-aula *Groove Workshop* dirigida por Rob Wallis (2008) . Wooten mostra como a "escolha das notas", qual escala usar nos solos e na criação musical é sobrevalorizada pelos músicos e no ensino de improvisação em geral. Em sua opinião, há vários outros elementos que são tão ou

⁶⁵ Tradução livre, do original: To be successful, the musician must strike a delicate balance between the trivial and the complex, avoiding literal restatement (the motive is easy to follow, but the resulting improvisation is dull) and also avoiding overly elaborate variations that effectively obscure the motive (in which case the improvisation may be quite engaging, but we are no longer talking about motivic development, because the motive has lost its identity).

mais importantes na criação de um solo, como articulação, dinâmica, ritmo e construção do fraseado (que podemos relacionar como elementos importantes na variação de densidade/intensidade musical, como vimos).

Adiante na sua explanação Scott Henderson segue dizendo como, em seu ponto de vista, uma das coisas mais importantes para se fazer ao improvisar um solo é apresentar e desenvolver as ideias musicais através da repetição. Para o músico, usar este recurso da repetição com um equilíbrio entre variação e adição de elementos novos, e manter a ideia musical original, é o que torna possível que se prenda a atenção do ouvinte, e se desenvolva uma história. O autor apresenta alguns exemplos de improvisações tocadas no momento da explicação sobre uma progressão de *blues*, mostrando este raciocínio - de que esta abordagem faz com que se crie um solo com uma continuidade de ideias e que prende a atenção do ouvinte:

O elemento chave para criar um parágrafo é a repetição. A repetição é a chave para tudo - para a melodia, para o fraseado, para todo o trabalho. Isto porque o que você deseja fazer é chamar a atenção do ouvinte. Você deve perceber que a sua mente está trabalhando cerca de cem vezes mais rápido do que os ouvidos dos ouvintes. Portanto, no momento que você pensa em algo para tocar e abandona a ideia, o ouvinte acabou de absorvê-la. Então, se você apenas tocar um monte de coisas aleatórias, em breve o que você toca começa a soar como um avião planando. Não há picos e vales, não há nada para o ouvinte ouvir e dizer "Onde ele vai chegar com isso?". (HENDERSON, 1992 em [7:18] do vídeo, tradução nossa⁶⁶)

Henderson segue explicando a maneira como pensa nas variações das frases, e como as frases se conectam umas com as outras para contar uma história, desenvolvendo um assunto inicial (frase) proposto. As repetições das frases podem ser literais, se há a intenção de enfatizar a ideia musical; ou repetir com variações ou introduzir uma nova frase para "desenvolver o assunto".

Ou seja, vemos como Scott Henderson e Victor Wooten, dois intérpretes reconhecidos e ligados às práticas de improvisação na música popular, adquiriram raciocínios metodológico-práticos para guiar as suas concepções de improvisação, que encontram muitas

⁶⁶ Tradução livre, do original: The key thing to creating a paragraph is repetition. Repetition is the key to everything - to melody, to phrasing, to the whole works. Because what you want to do is draw the listeners attention in. You have to realize that your mind is working about a hundred times faster than the listeners ears. So by the time you thought on something to play and throwed it out, the listener has just absorbed it. So if you just play a bunch of random stuff, pretty soon your playing starts to sound like on a flat plane. There is no peaks and valleys, there is nothing for the listener to listen to and then, say "Where is he gonna go with that?"

conexões com a abordagem de desenvolvimento de motivos de Schoenberg e Barry Kernfeld comentada anteriormente.

Em trabalhos de análise musical, podemos perceber como este processo de desenvolvimento de motivos também se faz presente em outros intérpretes e estilos ligados à Música Instrumental Brasileira e Jazz, vejamos adiante.

Marcelo Magalhães Pinto e Fausto Borém (2013) analisam como a versão para piano solo da música *Frevo* de Egberto Gismonti do seu CD *ALMA* de 1987 é construída por vários processos de desenvolvimento de motivos. Os autores sugerem que todo o material da interpretação musical veio de 5 motivos básicos, que são apresentados logo no início da performance:

Gismonti constrói essa versão de *Frevo* (inclusive os trechos improvisados, o que a deixa com um total de 352 compassos) com base em apenas cinco motivos temáticos (Motivos a, b, c, d, e; veja Ex.8) e nas recorrências de suas transformações (Ex.8). Quatro desses cinco motivos ocorrem já nos primeiros 14 compassos, cinco deles são apresentados na Seção I e o último aparece no início da Ponte (c.66). (MAGALHÃES PINTO; BORÉM, 2013, p. 110)

O artigo analisa diversas características da peça como o uso do formato *chorus* típico do Jazz, estabelecendo seções para improvisação. Ao mesmo tempo que usa o desenvolvimento de motivos, Gismonti toca uma improvisação muito ligada à ideia de tematismo, típica das abordagens do choro, por usar o material do tema na improvisação, como discutido anteriormente:

Podemos observar que se Gismonti recorreu à prática do Jazz de realizar diversos choruses nessa versão de *Frevo*, por outro lado preferiu valorizar as características improvisatórias mais afins como aquelas descritas acima para o choro tradicional: alterações rítmicas (por antecipação, retardo, diminuição, aumento, fragmentação), variações melódicas, espacialização de alturas, o “molho” pela adição e exclusão de notas, ornamentos, sem “divagações” que o levassem para fora do universo temático de poucos motivos com que constrói a obra. (MAGALHÃES PINTO; BORÉM, 2013, p. 110)

Outro exemplo do uso do processo de desenvolvimento de motivos, desta vez na construção do acompanhamento de melodias e canções pelo violonista "Dino sete cordas", foi estudado por Remo Pellegrini (2005). Segundo a autora, "Dino sete cordas" foi um dos principais expoentes do acompanhamento do choro tradicional no Brasil, participou de

gravações históricas e que se tornaram referência do estilo para a cultura nacional, e para as gerações de músicos posteriores. Pellegrini, nas páginas 234 e seguintes de seu trabalho (2005) mostra como o violonista construía as suas linhas de acompanhamento ("baixarias") com uma certa coerência, ou seja, baseando-se nas técnicas de apresentação de frases e motivos, e variações dos mesmos motivos - ligando os acordes da harmonia através das frases. É possível observar, nos trabalhos de transcrição e análise feitos pela autora e apresentado em uma tabela (p.234), como o mesmo motivo ou frase é ouvido várias vezes no acompanhamento, variado por processos como transposição de quarta justa acima, segunda menor abaixo, quarta diminuta abaixo com prolongamento, inversão, deslocamento ritmico e outros.

Barry Kernfeld (1995) comenta outro aspecto interessante deste processo de desenvolvimento de motivos na improvisação do Jazz. Segundo o autor, esta abordagem começou a ser mais largamente utilizada no Jazz a partir da metade do século XX. Segundo o autor, isto se relaciona com a própria linguagem harmônica usada no estilo, que ao final dos anos 1950 começou a empregar elementos de modalismo e outras concepções de improvisação, como o free Jazz. Nos anos anteriores, um dos principais gêneros do Jazz era o *bebop*, que possui andamentos rápidos e harmonia bastante movimentada - geralmente com um ou dois acordes por compasso. Produzir solos usando o desenvolvimento de motivos neste contexto musical é bastante difícil, como argumenta o autor. Talvez por isso, com o advento desses novos elementos da linguagem musical (acordes mais estáticos no *modal Jazz* e libertação da harmonia no *free Jazz*) o uso deste processo tenha se tornado mais comum:

Quando o modal Jazz e o free Jazz começaram a oferecer alternativas à harmonia convencional - seja por se concentrar em acompanhamentos estáticos, ou por rejeitar a necessidade do improvisador tocar de acordo com o acompanhamento - a improvisação motivica começou a ser usada de forma mais corrente. Alguns intérpretes se sentiram motivados ao serem libertados daquilo que percebiam como uma camisa de força harmônica: a progressão de acordes dos temas *standard* de Jazz. (KERNFELD, 1995, p. 145, tradução nossa⁶⁷)

Arnold Schoenberg (1970) recomenda que, nos processos de composição, quando a peça composta tem um andamento rápido, um menor grau de variação dos motivos deve ser

⁶⁷Tradução livre, do original: When modal Jazz and free Jazz began to open up alternatives to conventional harmony - either by focusing on static accompaniments or by rejecting the need for an improviser to accord with the accompaniment - motivic improvisation began to take on a much greater currency. Some players were thrilled to be freed from that they perceived as a harmonic straitjacket: the chord progression of standard Jazz themes.

empregado. Segundo o autor, em andamentos rápidos a percepção das variações torna-se mais difícil para o ouvinte:

A variação nunca deve por em perigo a compreensibilidade ou a lógica. A compreensibilidade requer limitação da variação, especialmente se as notas, harmonias, formas dos motivos ou contrastes se seguem uns aos outros em uma sucessão rápida. A rapidez obstrui o entendimento de uma ideia. Desta forma, peças com tempo rápido exibem um menor grau de variação. (SCHOENBERG, 1970, p. 20, tradução nossa⁶⁸)

Ou seja, podemos pensar que tanto do ponto de vista do intérprete que produz o solo quanto para o ouvinte, os andamentos rápidos e muitas mudanças harmônicas são elementos que dificultam a interpretação e a compreensibilidade do discurso musical, especificamente na nossa discussão, da improvisação.

Desta maneira, outra abordagem usada pelos intérpretes na construção de seus solos, que fora amplamente usada na primeira metade do século XX, segundo Kernfeld (1995) é a formulaica - que se ampara no vocabulário musical incorporado pelo intérprete, e discutiremos a seguir.

2.3.3 Improvisação formulaica; recombinação de frases do vocabulário do intérprete; exemplo de Nelson Faria em *Paca Tatu Cotia Não*.

Kernfeld (1995) diz que uma abordagem para improvisação muito usada por vários intérpretes é a chamada formulaica. Segundo o autor, na abordagem formulaica a improvisação pode se basear em um tema - não necessariamente o tema da peça, mas nos *licks* ou fórmulas do intérprete, que são repetidos e recombinações para gerar um solo:

Assim como a improvisação por meio de paráfrase, a improvisação formulaica pode se basear em um tema, na estrutura rítmica e harmônica que se mantém inviolados em termos de fórmula de compasso, duração das frases, relações tonais e direção harmônica geral. Um tema, entretanto, é tratado com maior liberdade do que na improvisação por paráfrase. A sua melodia não precisa permanecer reconhecível.

⁶⁸Tradução livre, do original: Variety must never endanger comprehensibility or logic. Comprehensibility requires limitation of variety, especially if notes, harmonies, motive-forms or contrasts follow each other in rapid succession. Rapidity obstructs one's grasp of an idea. Thus pieces in rapid tempo exhibit a lesser degree of variety.

Em vez disso, sobre a repetição de uma estrutura existente, surge uma nova melodia. (KERNFELD, 1995, p. 137-138, tradução nossa⁶⁹).

Podemos pensar em abstrato que nesta abordagem também pode estar presente a ideia de coerência estrutural de Schuller (1958), só que de maneira um pouco estendida (e não estritamente, como exposto pelo autor). Isso porque na improvisação formulaica, mesmo que o improviso não guarde relação com o tema (tematismo) e desenvolvimento de motivos (que trás continuidade de ideias), o improviso pode trazer sentido de narratividade, por exemplo:

- 1) ao relacionar coerentemente as frases e harmonia (como a concepção vertical de fraseado, definida por Russell);
- 2) ao relacionar as frases e forma (macroforma tema-improvisos-tema);
- 3) ao relacionar frases diferentes para recaírem nos pontos de apoio das mudanças harmônicas e/ou nas mudanças de seção;
- 4) ao relacionar frases e criação de arco narrativo - pelo uso de frases pouco densas/muito densas/pouco densas para criar um arco típico.

Ao analisar o solo feito na música Koko por Charlie Parker (p. 138), Kernfeld (1995) demonstra o uso de frases ou "fórmulas" que são usadas para constituir o solo. As frases são apresentadas sucessivamente, e re combinadas umas com as outras. Há menos variação e transformação dos motivos aqui do que na improvisação motívica, como veremos adiante. Dentro do que já discutimos, podemos pensar que as fórmulas ou frases desta abordagem naturalmente vêm do vocabulário melódico do intérprete, como comenta o autor: "Determinados músicos e grupos com frequência criam um repertório de fórmulas (os seus *licks*), as quais eles usam de novo e de novo em suas músicas." (KERNFELD, 1995, p. 137, tradução nossa⁷⁰).

A ideia de que Charlie Parker foi essencialmente um improvisador formulaico ganhou força com o trabalho de Charles Owens (1974). O autor transcreveu cerca de 250 solos do

⁶⁹Tradução livre, do original: Like paraphrase improvisation, formulaic improvisation may be based on a theme, the rhythmic and harmonic structure of which remains inviolate in terms of meter, phrase lengths, tonal relationships, and principal harmonic goals. A theme, however, is treated with greater freedom than in paraphrase improvisation. Its melody need not retain recognizable. Instead, against repetitions of an existing structure, a new melody emerges.

⁷⁰ Tradução livre, do original: Particular musicians and groups often create a repertory of formulas (their *licks*), which they use again and again in their music.

intérprete, demonstrando como o músico possuía um vocabulário de pequenas frases que durante as performances eram re combinadas e acabavam gerando um solo. Desta forma, segundo Owens (1974), os improvisos de Parker guardam pouca relação temática com a melodia da música tocada. Henry Martin (1996) analisa novamente o trabalho de Parker, e mostra que, embora as improvisações do músico sejam essencialmente formulaicas, há relações temáticas entre o solo e a melodia que não são tão evidentes, mas estão presentes. Elas se manifestam, por exemplo no uso da mesma estrutura de *voice leading* (condução de vozes) do tema nos improvisos (grosso modo, a condução do fraseado da improvisação baseando-se nos mesmos pontos de apoio harmônico do tema, notadamente por terças e sétimas dos acordes).

Um exemplo de intérprete da Música Instrumental Brasileira que parece possuir traços formulaicos em sua concepção de improvisação é o guitarrista brasileiro Nelson Faria (1963-). Uma frase melódica recorrentemente usada pelo mesmo será mostrada para embasar o argumento. A seguinte descrição de sua carreira pode ser lida em seu website⁷¹:

Um dos mais importantes músicos brasileiros, Nelson Faria tem em sua bagagem musical 12 CDs gravados, 8 livros editados sendo que 2 deles com edições nos EUA, Japão e Itália, 1 DVD com o grupo NOSSO TRIO e a Video-aula Toques de Mestre, além da participação como músico, arranjador ou produtor em mais de 200 CDs de artistas nacionais e internacionais. (FARIA, 2016)

Em seu livro didático para o ensino de improvisação *A Arte de Improvisação* (FARIA, 1991), o autor explica conceitos, estratégias teóricas e práticas para que o estudante aprenda a improvisar melodicamente sobre harmonias típicas de música popular improvisada. O livro contém diversas frases melódicas que o autor coloca como "soluções" para improvisação em cada situação harmônica. A frase número 2 do livro, abaixo, vem precedida no livro pelo seguinte comentário: "construída basicamente sobre a escala A mixolídia b9, b13 com nota de aproximação cromática (D# ->E e G# ->A), esta frase funciona sobre a cadência V7 ou IIm7(b5) - V7 que prepara o acorde menor" (FARIA, 1991, p. 39):

⁷¹ Website do músico: <http://www.nelsonfaria.com/>

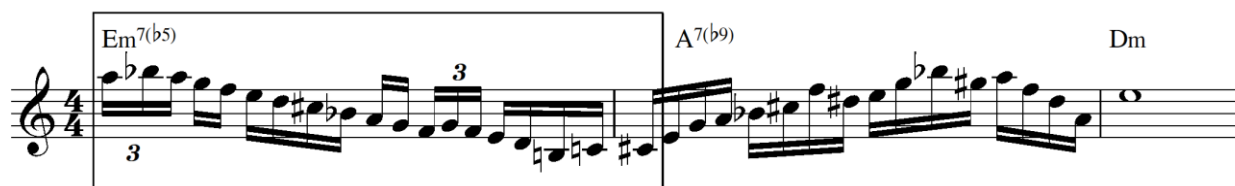


Figura 34: Frase 2 do Livro de Nelson Faria (FARIA, 1991, p. 39). Observação: O quadrado destacando a primeira parte da frase foi feito por nós.

Em nossa pesquisa escutando a discografia do autor, pudemos constatar algumas performances em que trechos (maiores ou menores) dessa frase são tocados pelo músico em situações harmônicas semelhantes à recomendada em seu livro. A primeira parte da frase 2 do livro parece ser muito usada pelo guitarrista - em seus improvisos o músico recorrentemente começa um trecho com a primeira parte da frase, e termina com algo um pouco diferente a cada vez que toca. A música *Paca Tatu Cotia Não*, de autoria do baixista Nico Assumpção, faz parte do repertório dos trabalhos de Faria. Na interpretação dessa música presente no CD *Three* (FARIA, 2000), podemos perceber o trecho da frase acima, do livro (transposta para Cm, dó menor), no improviso do guitarrista:



Figura 35: Trecho do improviso de Nelson Faria em *Paca Tatu Cotia Não*, do CD do *Three* (FARIA, 2000) em [01:41], interpretação denominada por nós de N2.

Nos quatro improvisos pesquisados do guitarrista em performances de *Paca Tatu Cotia Não* percebemos o uso dessa frase. São as interpretações, em ordem cronológica:

N1) Em apresentação ao vivo no evento chamado "Baixo Brasil" (FARIA, 1995), em formato de trio com Nico Assumpção (baixo) Lincoln Cheib (bateria) - a frase pode ser ouvida em [04:28] do vídeo;

N2) Versão do CD *Three*, a transcrita acima (FARIA, 2000), com os mesmos músicos de N1; a frase pode ser ouvida em [01:48] do vídeo;

N3) Versão do DVD do Nosso Trio, lançado por volta de 2007⁷², com os músicos Ney Conceição (baixo elétrico) e Kiko Freitas (bateria); a frase pode ser ouvida em [02:48] do vídeo; em [03:22] ouve-se uma frase similar no improviso, mas na harmonia da parte B da música;

N4) Versão do programa de entrevistas transmitido *online* "Um café lá em casa" (FARIA, 2015), apresentado por Nelson Faria e tocado em formato de duo com seu convidado Ney Conceição (baixo elétrico) - a frase pode ser ouvida em [02:07] do vídeo;

A harmonia de improvisação da primeira parte deste tema possui os acordes Cm7, Eb7, D7, G7, nessa ordem, com dois acordes por compasso, repetindo os dois compassos em um ciclo harmônico. Ou seja, percebe-se, que há um acorde dominante no final do ciclo que retorna à tônica, Cm7. Como se vê no livro do autor, a frase é uma solução ou fórmula possível de ser usada quando há uma situação harmônica dominante-tônica. Na frase 2 do livro, podemos encarar a longa frase como uma "preparação" para o acorde de Dm, que é o mesmo que ocorre na música *Paca Tatu Cotia Não* - só que transposto para a tonalidade de Cm (dó menor). Ou seja, parece que esta frase integra o repertório de fórmulas ou ideias do guitarrista, e é um recurso metodológico-prático, uma "solução" possível que ele usa para improvisar na situação "preparação para acorde menor". E o intérprete recombina esta frase com outros elementos a cada vez que toca - pois o final da frase é diferente em cada uma das quatro performances. Pela recorrência desta frase nas quatro performances pesquisadas, vemos que a abordagem de Faria, neste aspecto (assim como Kreisberg), possui elementos que a aproxima um pouco à concepção de solo e não de improviso. Ao mesmo tempo, pelo fato de ocorrer a recombinação de frases e em cada performance a frase aparecer em um trecho diferente da performance, revela que a concepção de Faria não é de tocar uma "seção de caráter improvisatório" (como em Marco Pereira) premeditada, mas um misto entre as duas concepções (solo e improviso).

⁷² Por uma pesquisa em sites de compras na internet o DVD se encontrava esgotado em algumas lojas online como a Amazon e no próprio site do artista Nelson Faria. O ano de lançamento do DVD também não foi encontrado, mas possivelmente se deu após 2005, ano de lançamento do primeiro cd do grupo Nosso Trio, um dos trabalhos de Faria, de acordo com o site do artista. O vídeo da performance foi assistido no YouTube (FARIA, [s.d.]), e o link se encontra nas Referências.

2.3.4 Livre tematismo e outras hipóteses analíticas sobre o solo de Izaías Bueno em *Cochichando*.

Em um trabalho mais recente, Almir Côrtes (2012) mostra como o uso do "formato *chorus*" para a improvisação no choro têm se tornado mais comum nas últimas décadas - a improvisação com a adoção de práticas mais próximas ao Jazz, com o uso de uma das seções da forma musical para a improvisação. O autor cita o exemplo de vários intérpretes da Música Instrumental Brasileira ligados ao choro, dos últimos 30 ou 40 anos aproximadamente, que cada vez mais adotam este formato, como Paulo Moura, Zé da Velha, Izaías Bueno de Almeida e Nailor Azevedo "Proveta". O autor cita um exemplo da interpretação do choro *Cochichando* de Pixinguinha/João de Barro/Albeto, faixa 7 do álbum *Moderna Tradição* (2004). Nesta faixa, percebe-se que é adotado o formato *chorus* na seção C da música, usada para improvisação. Todos os músicos participantes improvisam como solistas, um após o outro, nesta seção. Abaixo há a transcrição do solo de bandolim de Izaías Bueno de Almeida, feita por Almir Côrtes (2012, p. 1396). A pauta superior mostra o solo improvisado, e a inferior, a melodia da parte C da música:

$\text{♩} = 100$

Figura 36: Melodia da seção C (pauta inferior, em [03:20], interpretado com bastante liberdade e ornamentações) e improviso (pauta superior, em [04:38]) de Izaías Bueno em *Cochichando*, do CD *Moderna Tradição* (2004)

Podemos ver na transcrição e ouvir na gravação⁷³ que, embora o solo seja idiomático, no sentido de Derek Bailey (1993), ele não é uma reexposição ornamentada da melodia da seção C, como no exemplo anterior de Jacob do Bandolim. No entanto, parece que as frases

⁷³ Ao escutarmos a referida gravação de *Cochichando*, percebemos que o clarinete toca em background e faz alguns "comentários musicais" no mesmo momento do improviso do bandolim. Entretanto, para fins de desenvolver o raciocínio da dissertação de forma coerente com os conceitos discutidos neste capítulo, nesta parte da discussão apresentamos algumas hipóteses analíticas sobre os motivos iniciais do improviso de Izaías Bueno analisando apenas a relação do improviso de Bueno com o tema, com seu vocabulário melódico, e com o idiomatismo do choro. No terceiro capítulo, apresentaremos uma outra hipótese analítica que pode ter originado o motivo 1 do improviso de Bueno: o motivo 1 pode ter se originado à partir de um arpeggio tocado pelo clarinete em seu *chorus* anterior ao de de Bueno - a discussão se encontra no item 3.4.1, na página 140. Esta hipótese está mais relacionada com a discussão da interação entre músicos na criação de narrativas improvisadas, por isso foi apresentada no terceiro capítulo.

do improviso guardam alguma relação de semelhança com o tema. Se olharmos para os dois primeiros compassos da transcrição, o solo se baseia em um arpeggio descendente do acorde de Ré maior (passando pela nota B) que é apresentado em um grupo de semicolcheias deslocado ritmicamente a cada vez que é apresentado - recurso também usado por Sonny Rollins em *Blue 7*, como mostrado por Schuller (1958). A melodia do tema, por sua vez, apresenta uma outra ideia musical, que se baseia em um tipo de fraseado muito comum no vocabulário de música brasileira, de se enfatizar na melodia a sexta e quinta notas da escala do acorde maior, como mostrado por George Farias (2014). O solo e a melodia seguem, cada um com seu material melódico que guarda alguma relação um com o outro, mas parecem ser "histórias" distintas.

Podemos observar que a ideia de desenvolvimento de motivos está presente no improviso do bandolinista. Ele não está tocando notas "aleatoriamente", como diz Scott Henderson. No começo do improviso o músico toca um arpeggio descendente de Ré com a sexta acrescentada, e repete esta mesma ideia três vezes, usando deslocamento rítmico. No quarto compasso do improviso, percebemos o surgimento de um motivo de duas notas repetidas (G E). O mesmo motivo pode ser visto no compassos 6, 7 e 8, transformado por diminuição intervalar (notas G F# no c. 6 e F# E no c. 7 e 8) e deslocamento rítmico, já que a primeira nota do motivo é tocada em tempo diferente a cada vez que surge. No compasso 5, vemos um arpeggio ascendente de A# diminuto com sétima.

Ou seja, podemos argumentar que nestes nove primeiros compassos do solo, o material musical produzido veio de dois motivos básicos (arpeggio e duas notas repetidas) que foram desenvolvidos:

Motivos básicos do começo do improviso



Figura 37: Motivos básicos do começo do improviso de Izaías Bueno em *Cochichando*

Estes motivos são provenientes do tema original? Podemos indagar se o primeiro motivo do improviso (arpeggio de Ré com sexta descendente) seria uma inversão do primeiro

motivo do tema (notas F, F#, B) com uma nota acrescentada (procedimento de adição) para completar o arpegio - transformando F F# B (ascendente) em A F# D B A (descendente):

The figure shows three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff shows measure 1 with the 'Motivo original - do tema c. 1' (F, F#, B) and the 'Motivo do improviso c. 1' (A, F#, D, B, A). The second staff shows measure 5 with the 'Motivo invertido' (A, F#, D, B, A) and 'C/ Aumentação intervalar (nota F# para A)'. The third staff shows measure 9 with 'C/ Adição (nota D entre A e F# - surge desloc. rítmico)' and 'C/ Adição (nota A ao final da frase)'.

Figura 38: Possível processo de variação que originou o motivo 1 de Izaías Bueno em *Cochichando*

Podemos pensar que este primeiro motivo do improviso também poderia ter vindo de outros trechos do tema. O arpegio de sol menor com sétima maior no compasso 13 poderia ser transformado dando origem ao arpegio descendente de Ré com sexta do improviso:

The figure shows three staves of music in G major. The first staff shows measure 17 with the 'arpegio de Gm(maj7) do c. 16 do tema' and its '1) arpegio retrógrado'. The second staff shows measure 21 with '2) transposição diatônica p/ terça acima' and '3) deslocamento rítmico'. The third staff shows measure 25 with '4) adição da nota A no final da frase'.

Figura 39: Outro possível processo de variação que originou o motivo 1 de Izaías Bueno em *Cochichando*

Da mesma maneira, o segundo motivo poderia ter sua origem em diversos trechos da parte C do tema, por exemplo nos compassos 4 ou 14:

Motivo 2 do imp. e possíveis motivos originários:

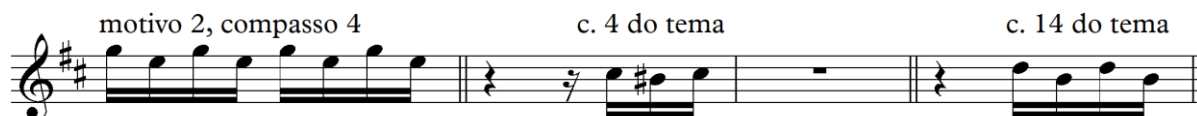


Figura 40: Motivo 2 e possíveis motivos originários de Izaías Bueno em *Cochichando*

O segundo motivo parece guardar uma relação mais direta com o tema. O primeiro teve que passar por vários processos de transformações a partir do material do tema, como mostrado acima, para que se chegasse ao motivo do improviso. Portanto, levanta-se a questão: neste pequeno trecho ocorre a ideia de tematismo, ou o motivo do tema foi transformado demais a ponto de se tornar irreconhecível, como dizem Schoenberg (1970) e Kernfeld (1995)?

Sendo o material do improviso vindo do tema ou não, podemos considerar que ocorre neste pequeno trecho o desenvolvimento de motivos na construção do solo, pelo uso de repetições e variações nos nove primeiros compassos, como mostrado acima. Neste pequeno trecho, o ouvinte poderia acompanhar o improviso como um material originado do tema ou como algo novo, uma melodia nova que é proposta pelo intérprete e é desenvolvida - a sua "história contada". Esta "história" do improviso não necessariamente está relacionada à história contada pelo tema da música, e pelos demais solistas em seus improvisos.

Este tipo de improvisação, em que ocorre o desenvolvimento de motivos, mas o material germe da improvisação não vem do tema é denominado de "livre tematismo" por Gabriel Santiago (2006).

Se observarmos este trecho do solo do bandolinista de uma maneira mais abrangente, podemos perceber que tanto o tema quanto o improviso são idiomáticos, pois apresentam elementos do choro tradicional (fraseado com uso de arpeggios, anacruses com três semicolcheias, síncope). Ou seja, podemos pensar que o material do improviso e do tema vieram do idioma, e não do vocabulário do intérprete ou tema, já que o uso de arpeggios (material base do motivo 1, por exemplo) é um elemento recorrente no estilo.

A abordagem do improvisador pode ter sido por desenvolvimento de motivos, por livre tematismo ou até mesmo formulaica, se baseando em suas próprias frases e *licks*. De qualquer forma, sob qualquer abordagem que possamos olhar analiticamente, ou que o intérprete tenha se baseado metodologicamente na hora de tocar, observamos que o improviso de Izaías Bueno é construído como um novo discurso musical. Izaías está apresentando mais

do que sua capacidade de ornamentar e de interpretar melodias, mas expõe ou "cria" o seu solo com base em seu vocabulário melódico internalizado através de sua vivência e estudo musical, e da maneira que aprendeu a manipular este material, nos termos que discutimos anteriormente. Neste sentido, o improviso do músico pode ser visto como uma forma de expressar a sua individualidade, a sua maneira particular de tocar.

2.3.5 Considerações sobre os procedimentos revisados, sua relação com a narratividade e com a dicotomia inventividade *versus* coerência.

Acima fizemos uma revisão de alguns procedimentos de manipulação melódica: paráfrase, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica e livre tematismo. Podemos dizer que são abordagens de improvisação usadas na criação das narrativas musicais (improvisos e solos) - são recursos para o improvisador "contar a sua história". Ao mesmo tempo que os procedimentos são ferramentas que podem auxiliar o intérprete na performance (maneiras de pensar para se improvisar, na prática), eles podem nos auxiliar na análise musical, para compreendermos a estrutura do improviso. Por exemplo, como identificamos seis padrões recorrentes nos dois improvisos de Kreisberg, poderíamos argumentar que isso demonstra que o intérprete possui alguns mecanismos formulaicos de improvisação neste contexto de guitarra a solo (itens 1 a 6 discutidos). Entretanto, em seus improvisos podemos perceber o emprego de outros procedimentos, como o desenvolvimento de motivos (por exemplo, pela repetição de padrões com arpeggios em duas oitavas, e repetição de tríades descendentes C, Bm e Am). Estes mesmos materiais podem caracterizar tanto uma abordagem formulaica quanto o desenvolvimento de motivos (pelo uso de repetição com variações).

Cabe refletir como cada procedimento se comporta frente à dicotomia inventividade *versus* coerência. Como vimos, na paráfrase a coerência é mantida à medida que o material novo é produzido por ornamentação em torno do material original, ao passo que a inventividade é garantida justamente pela introdução de algo novo - e não a mera repetição do material original. O desenvolvimento de motivos garante a inventividade por transformar o material original por exemplo por Adição, Sequência ou Aumentação Rítmica (processos mostrados); o material novo tem algo que guarda relação com o original, mas apresenta também algo diferente e variado. Entretanto, tanto na paráfrase quanto no desenvolvimento de motivos, se o processo de variação for muito complexo, possivelmente o ouvinte não

consegue compreender a ideia e estabelecer a continuidade da narrativa musical - e a ideia de coerência fica prejudicada. A improvisação formulaica se usada em sentido estrito provavelmente guarda pouca relação com o tema - já que o material novo vem do vocabulário do improvisador. Entretanto, se o intérprete possuir um bom vocabulário melódico, pode ser que seja observado um alto grau de inventividade e coerência em um sentido idiomático de improvisação. Ou seja, mesmo que o improviso guarde pouca relação com o tema, se o músico dominar as técnicas e linguagem musical do estilo, é possível que sua improvisação possua uma boa narratividade. Finalmente, em relação ao livre tematismo, a ideia de coerência musical holística da macroforma tema-improvisos-tema fica prejudicada à medida que o material germe para a construção da improvisação não advém do tema. Portanto, neste aspecto o Livre tematismo é mais inventivo do que coerente. Entretanto, pode-se observar que no improviso possivelmente ocorrerá uma coerência interna, pelo uso acentuado dos processos de Desenvolvimento de motivos - sendo, neste aspecto, mais coerente do que inventivo.

Neste sentido, nos perguntamos: O que trás uma boa narratividade aos improvisos? A produção de um arco narrativo é um elemento *necessário* para a produção de boa narratividade? Qual o papel do idiomatismo musical na narratividade da improvisação? Para chegarmos a algumas respostas para as perguntas, que conciliem tudo o que discutimos, precisamos considerar os vários pontos.

Podemos chegar a algumas considerações com base em tudo o que vimos:

1) Uma improvisação não necessariamente usa apenas um dos procedimentos comentados - em grande parte das vezes, há uma mistura das abordagens.

2) Dentre quaisquer das abordagens, introduzir inventividade *em demasia* em um improviso pode acarretar consequências negativas: por exemplo, paráfrase ou desenvolvimento de motivos com muita ornamentação/variação complexa pode tornar o motivo irreconhecível, trazendo descontinuidade da narrativa.

3) Em relação à produção do arco narrativo, não dispomos de dados e arcabouço teórico que nos permita afirmar com segurança que ele seja um elemento necessário para a produção de boa narratividade. Ou seja, um improviso temático mas que não produza o arco pode apresentar boa narrativa? Talvez sim, não podemos dizer conclusivamente; e para responder com mais clareza, teríamos que aprofundar a definição e revisão bibliográfica dos conceitos discutidos (principalmente o de arco narrativo).

4) Schuller elenca o tematismo como um importante elemento na coerência musical total da macroforma tema-improvisos-tema. Entretanto, na visão do autor, Charlie Parker era um "gênio" como improvisador, e Parker hoje é considerado essencialmente um improvisador formulaico pelos demais autores que citamos. Na improvisação formulaica, o tematismo pode não estar muito presente, se grande parte do improviso for baseado nos *licks* do intérprete. Se abandonarmos a ideia (de Schuller) de que um bom improviso deve possuir um tematismo holístico (relações reconhecíveis dos motivos-germe do improviso com o tema), podemos considerar outras estratégias de produção de narratividade - que não estejam atreladas à ideia de tematismo. Por exemplo, nos parece que um improviso que produza um arco narrativo típico, mas que careça de tematismo, pode trazer boa narratividade. Como sugerimos no tópico sobre improvisação formulaica, um intérprete pode possuir uma boa quantidade e variedade de *licks* e estratégias de performance que o permitam improvisar de maneira a construir um improviso com variação de densidade/intensidade do discurso musical. Em outras palavras, estamos argumentando que um improviso que possua boa narratividade não necessariamente tem que guardar relação com a melodia do tema. Podemos ainda levantar a hipótese de que um improviso pode ser majoritariamente formulaico e inventivo, sem coerência interna (oposto ao livre tematismo), e possuir boa narratividade.

5) Podemos sugerir como um começo de reflexão que a questão do idiomatismo musical talvez desempenhe um papel importante na narratividade dos improvisos. Consideremos que o processo de comunicação musical se dá através da representação cognitiva e de um nível estésico, como dizem Sloboda (2008) e Nattiez (2002), que fica à cargo do ouvinte. Pode ser um fator positivo no reconhecimento dos sons como um discurso musical (pelo ouvinte), se eles (os sons) possuírem características do idioma musical esperado para o contexto de escuta. Ou seja, o espectador de um show de música popular improvisada talvez espere ouvir determinado tipo de improviso, que reconhece como improviso legítimo, possuidor de narratividade (criação melódica que possua determinados parâmetros como escalas, *licks* e inflexões do estilo musical, guarde relação com a harmonia e macroforma, por exemplo). O mesmo argumento pode ser usado para o tematismo e para a produção de arco narrativo, tendo em vista que são processos tipicamente presentes em música popular improvisada.

Diante disso, nos parece que a questão da narratividade é complexa, com vários fatores que podem estar relacionados, serem interdependentes ou não (tematismo, arco narrativo, idiomatismo). Reconhecemos que o tematismo é uma boa estratégia de se criar

narratividade holística da macroforma. Sugerimos que a produção do arco narrativo típico em um improviso, independente do tematismo, também pode ser. Além disso, apesar de algumas questões gerais estarem claras com as reflexões que fizemos (principalmente os pontos 1 e 2), outras carecem de investigação mais profunda. Vale dizer, ainda, que embora tenhamos dado exemplos de trechos musicais em cada procedimento apresentado, a aplicação destes conceitos em um improviso como um todo é que pode revelar mais claramente alguns aspectos e dicotomias das discussões. Como vimos na exposição do conceito de livre tematismo, não pudemos determinar, com clareza, qual foi o procedimento usado por Izaías Bueno para construir o começo de seu improviso. Da mesma forma, Kreisberg parece usar tanto procedimentos formulaicos quanto de desenvolvimento de motivos. Mas podemos considerar que os improvisos analisados possuem características de boa narratividade - eles não apresentam "notas aleatorias", desconexas. Nos exemplos discutidos neste trabalho parece que há sempre algo que o ouvinte pode "entender", acompanhar a "história" contada.

Fizemos este panorama geral de alguns procedimentos usados pelos intérpretes, e maneiras pelas quais podemos observar um solo sob o ponto de vista de uma melodia individual. Gostaríamos agora de ampliar nossa perspectiva e analisarmos não apenas um solo isoladamente, mas o solo concomitantemente com que é tocado pelos músicos "acompanhantes". Desta forma, poderemos observar como a interação entre os intérpretes desempenha um papel importante na construção da narrativa musical dos improvisos.

3 INTERAÇÃO ENTRE OS MÚSICOS EM PERFORMANCE IMPROVISADA

3.1 Improvisação como conversa musical entre os intérpretes. Comunicação musical e "extramusical" entre os músicos.

Alguns trabalhos de autores como Ingrid Monson (1996), Paul Berliner (1994), Pablo Passini (2013) e David Martins (2012) têm pensado esta questão da narrativa musical improvisada sob o ponto de vista da interação entre os músicos. Se ampliarmos a nossa metáfora de que improvisar um solo sobre uma harmonia é "contar uma história" através das notas musicais, estes autores nos sugerem que a história é contada não apenas pelo solista que improvisa, mas por todos os músicos presentes na performance. Como discutimos anteriormente, os processos de improvisação se manifestam de diversas formas em cada grupo musical ou intérprete. Em relação a este aspecto da interação na criação improvisada, vemos que em cada grupo ela acontece de maneira diferente, como comentaremos em alguns exemplos a seguir. No trabalho do Trio corrente, do qual faremos um estudo de caso adiante, a interação entre os músicos é um elemento marcante.

Na citação que vimos anteriormente o baterista Max Roach sugere que quando está improvisando é como se estivesse "conversando consigo mesmo" - "Quando eu toco, é como ter uma conversa comigo mesmo." (MAX ROACH apud BERLINER, 1994, p. 192). O músico diz isso no sentido de que tudo aquilo que toca tem relação com o que tocou anteriormente - trata-se de um fluxo musical contínuo. Entretanto, os autores acima nos mostram que em grande parte das manifestações musicais improvisadas do Jazz, essa conversa, além de ser uma conversa do solista "consigo mesmo", é uma conversa com os demais músicos que participam da performance: "Uma boa improvisação é social e interativa assim como uma conversação; um bom músico se comunica com os outros músicos da banda. Se isso não acontece, não é um Jazz com qualidade." (MONSON, 1996, p. 84, tradução nossa⁷⁴)

Nicholas Cook (2007), ressaltando o aspecto comunicativo entre os músicos no Jazz, propõe que a improvisação solo seja, na verdade, um caso especial de improvisação coletiva:

⁷⁴ Tradução livre, do original: Good improvisation is sociable and interactive just like a conversation; a good player communicates with the other players in the band. If that doesn't happen, it's not good Jazz.

Na verdade, suspeito que faça mais sentido ver a improvisação solo como um caso especial de improvisação coletiva do que o contrário.(...) O "Nós" intersubjetivo de Schutz, ativado por meio da experiência de um "tempo interno" comum, abarca não apenas o Eu e os outros instrumentistas, mas também o público. Como BERLINER (1994, p.459) coloca, "os performers e ouvintes formam um circuito de comunicação no qual as ações de cada um afetam continuamente o outro. (COOK, 2007, p. 13-14)

Pela interação ser um elemento que influencia a performance do solista, há de se considerar o mesmo na análise musical, o que, segundo o autor, pode impor algumas dificuldades:

Nessas circunstâncias, faz sentido ver a improvisação solo como um caso especial da improvisação em grupo, na qual os "outros" estão invisíveis e que, consequentemente, coloca dificuldades maiores, e não menores, para o analista. (COOK, 2007, p. 14)

Como vimos anteriormente, em diferentes grupos musicais há elementos mais ou menos estabelecidos nos arranjos e performances. Paul Berliner (1994) comenta que, em geral, há na tradição do Jazz alguns costumes de que os solistas toquem solos com um ou dois *chorus*, e solos com durações parecidas entre si:

Os artistas também regulam determinados aspectos da performance, como a ordem dos solos, a duração das performances, limitando ao músico a improvisar talvez um ou dois *coros*. Ante a ausência de pautas específicas, a convenção social dita que os solos deveriam ter mais ou menos a mesma duração. Nesse sentido, o improvisador pega a duração do primeiro solista. (BERLINER, 1994, p.294)

Nas performances de *My Favorite Things* de John Coltrane isso não ocorria, como mostrado por Monson (1996) e comentado anteriormente. Pablo Passini (2013) também mostrou, ao analisar as performances de Paul Motian Trio, que as durações dos solos e a da performance total é variada em cada uma delas. Passini ainda mostra que a ordem dos solos nas performances também varia. Ou seja, se o tamanho e a ordem dos solos a serem improvisados não são pré estabelecidos, como os músicos sabem em que momento um solo em execução irá terminar e começará o próximo? Quem será o próximo músico a assumir o papel de solista ou de "destaque"? Haverá mais um *chorus* de solo ou ocorrerá o retorno à melodia do tema? Muitas vezes, estas questões são decididas no momento em que os músicos estão tocando.

Quando vemos e ouvimos as performances improvisadas, percebemos que os músicos tocam em um constante estado de comunicação musical e "extramusical", que ajudam a guiar os elementos indeterminados das performances. Há várias formas de comunicação "extramusical" - olhares, falas, gritos e gestos feitos pelos músicos (aqui chamados grosseiramente de "extramusicais" por não serem produzidos pelos instrumentos principais dos intérpretes).

Alguns exemplos de comunicação musical e "extramusical" podem ser vistos na performance da música *Amazonas* no show do grupo de João Donato no programa SESC Instrumental (2010⁷⁵). Trata-se de uma música tocada pelo grupo formado por quatro músicos: João Donato (piano), Luiz Alves (contrabaixo acústico), Robertinho Silva (bateria) e Ricardo Pontes (saxofone). No momento de [06:15] do vídeo, o contrabaixista Luiz Alves está terminando o seu solo individual, que teve duração de apenas um *chorus*. Ao vermos o vídeo, parece que os demais músicos não sabem se ele vai continuar improvisando por mais um *chorus*. Neste momento, o músico vai "desconstruindo" seu solo - aos poucos retorna a tocar em uma região mais grave do instrumento, e vai voltando para a função de "levada" de acompanhamento. Ao mesmo tempo que comunica desta maneira "musical" o final de seu solo, olha para o pianista líder do grupo, Donato, sinalizando com o olhar e com um movimento com a cabeça que está finalizando o seu solo (comunicação "extramusical"). Donato entende o olhar do companheiro de palco e logo em seguida, ao final do solo do contrabaixista, volta à melodia do tema da música, seguindo a macroforma TEMA - IMPROVISOS - TEMA tradicional. Em seguida, toca-se o tema e, ao final do mesmo, surge uma "coda" em que os músicos ficam repetindo a "levada" característica da música várias vezes. Após algumas repetições dessa levada final, que também parece ter duração indeterminada ou flexível, o pianista Donato diz uma palavra direcionada aos demais músicos : "Água!". Ao ouvir essa palavra, todos os músicos entendem o sinal passado pelo "líder" e tocam juntos a convenção musical ensaiada, encerrando a música. Essa palavra dita pelo pianista, como se sabe, é uma das maneiras pela qual o pianista se comunica com seus companheiros em diversas performances ao vivo e em gravações de estúdio, como se pode ver neste artigo do jornal Estadão (2010). Em outro show de Donato, no "Bossa Nova in Concert" (2005)⁷⁶, também podemos perceber a comunicação visual do pianista com o saxofonista Ricardo Pontes, acenando com a cabeça que o saxofonista deveria ser o próximo a improvisar seu solo - em [3:26] do vídeo.

⁷⁵ Este show foi acessado no website YouTube e o link está nas referências deste trabalho.

⁷⁶ Este show foi acessado no website YouTube e o link está nas referências deste trabalho.

Essa comunicação ou interação entre os músicos se dá não apenas na decisão do tamanho e ordem dos *chorus* a serem improvisados. Em cada grupo, é possível percebê-la em maior ou menor grau, de acordo com a maneira de tocar do grupo e do intérprete e com a própria "disposição" dos músicos para se comunicarem.

Neste sentido, Kernfeld (1995) argumenta que o fato de haver um solista improvisador como destaque não impede que os outros músicos também estejam criando e improvisando:

O solo improvisado é um padrão tão tradicional do Jazz que não requer muitos comentários especiais, exceto dizer que o foco no solo não impede que ocorram improvisações entre os músicos acompanhantes. Talvez isso seja a natureza da improvisação - a liberdade de invenção, o virtuosismo, e a elaboração de ornamentação permitiu que existisse o papel de solista - e não o fato de improvisar que distingue o solista dos músicos acompanhantes. (KERNFELD, 1995, p. 120, tradução nossa⁷⁷)

Podemos pensar que, durante uma performance que envolve improvisação, em certa medida todos músicos estão a todo momento improvisando. Durante o solo de um músico do grupo, o outro pode fazer uma intervenção ou "comentário musical" à ideia tocada pelo solista. Ou pode ser que apresente uma ideia musical em *background* ao que está sendo tocado no solo, ou uma ideia contrapontística. Este comentário pode até ser algo "inesperado" ou "criativo", ou, nos termos que temos colocado aqui, a contribuição musical do acompanhante no discurso ou narrativa musical - expressão de sua individualidade, a expressão de sua "voz".

O trabalho de Passini (2013) por exemplo, mostra como na concepção do grupo Paul Motian Trio há essa forte disposição de comunicação entre os músicos durante toda a performance. O autor mostra como um músico modifica a sua maneira de tocar em função do outro e do contexto musical do momento. Por exemplo, o autor mostra como os músicos do trio vão construindo texturas musicais ao longo das performances em que cada um, com seus recursos musicais disponíveis em seus instrumentos, contribui para a construção desta textura. Há um trecho da performance do trio em que o guitarrista Bill Frisell e o saxofonista Joe Lovano começam a tocar algumas frases musicais improvisadas em stacatto. Neste momento da performance, o baterista Paul Motian vinha acompanhando os demais com uma "levada"

⁷⁷Tradução livre, do original: Solo improvisation is such a standard event in Jazz that it requires no special comment, except to say that a focus on soloing does not preclude improvising among accompanists. It may well be the nature of an improvisation - the freedom of invention, the virtuosity, and the ornamental elaboration allowed a soloist - and not the fact of improvising that distinguishes that soloist from the accompanists

ritmista usando o prato "ride" da bateria, que, como se sabe, produz um som sustentado e de continuidade sonora. Ao perceber que os demais músicos apresentam estas ideias em stacatto, o baterista "reage" a este contexto musical, e muda a levada que estava tocando, deixando de tocar o ride e concentrando sua levada na "caixa" da bateria, junto com a ideia apresentada pelos outros músicos. A caixa, como se sabe, produz um som com menos sustentação, mais stacatto se comparada ao ride. Neste sentido, pode-se perceber que o baterista modificou a sua forma de tocar em função do que foi tocado pelos outros músicos, e a fim de dar mais força à ideia apresentada pelos demais.

Percebe-se por este e vários outros exemplos comentados por Passini que o grupo está a todo momento buscando tocar em função do outro - comunicar-se através da música e produzir a música coletivamente. O autor mostra que o grupo cria a sua música com o intuito de promover a celebração do momento, e daquilo que é imprevisível. Dentro de uma estrutura fixa (no caso, o *blues* de 12 compassos *Misterioso*, de Thelonious Monk), os músicos criam novas melodias, harmonias e ritmos em um processo de interação entre si. O autor opina que nas peças analisadas, a interação parece ser o que guia a construção musical - e que isso é um dos fortes elementos que caracterizam o Jazz:

O que sim podemos afirmar é que nessa performance há um movimento constante, uma busca do encontro, da interação, e que essa busca está fortemente canalizada por esse momento único, pelo tema. Esse “*tentar o encontro*” (no sentido amplo da palavra) é um elemento que caracteriza o Jazz como gênero. (PASSINI, 2013, p. 86)

A forma de criação musical do Jazz e da música de concerto parece possuir diferenças conceituais. Em relação ao resultado sonoro ouvido numa sinfonia clássica, por exemplo, podemos perceber que ocorrem diversas formas de interação entre os instrumentos, entre as seções de cordas, sopros, e que essa interação é um elemento importante na apresentação da narrativa da obra. Como comentamos brevemente nas linhas anteriores, ao executar uma composição como essa (uma sinfonia clássica), os intérpretes seguem um roteiro ou *script* estabelecido pela partitura. Essa partitura é transformada em música pelo intérprete, num processo que envolve interação entre os músicos e também a contribuição de cada intérprete na construção do total sonoro, como mostra Nicholas Cook (2007). Entretanto, no Jazz e nos estilos de música popular discutidos aqui, este texto musical aproxima-se ainda mais da noção de *script* de Cook, pelo fato das partituras usadas pelos músicos (quando existentes) são na maioria das vezes *leadsheets*, e pelo processo de performance envolver em grande medida a

liberdade de criação espontânea. Elementos musicais como duração dos arranjos, ordem dos solos, maneira de tocar os acompanhamentos, andamento a ser usado, dinâmicas a serem empregadas e inúmeros outros elementos, são muitas vezes indeterminados de antemão e decididos na hora da performance, como vimos nas linhas anteriores.

Nas linhas seguintes, Monson (1996) argumenta que, ao interpretar uma música de concerto do século XVIII, os músicos geralmente têm menos liberdade de alterar ou mesmo ornamentar o que está escrito na partitura. Fazendo uma analogia com a língua escrita, a autora diz que um concerto poderia ser pensado de forma que cada intérprete ou grupo de instrumentos, ou ideias musicais, poderia representar, através da música, um personagem em um romance. A "história a ser contada" possui um começo, meio e fim estabelecidos pela partitura. No Jazz também existe a narração de uma história, mas muitas vezes não se sabe muito bem qual o rumo a história poderá tomar, e exatamente qual será o caminho percorrido. Isso ocorre porque na narrativa no Jazz, principalmente nas seções de improvisação, há este espaço para contar a sua própria história. E dentro desta perspectiva de interação entre os músicos, a história contada se assemelha muito mais a uma conversa do que a um romance:

A indivisibilidade da interação musical e pessoal mostra o problema de se pensar sobre a improvisação no Jazz como um texto. No momento da performance, a improvisação no Jazz simplesmente não tem nada em comum com um texto (ou seu equivalente musical, a partitura), pois é uma música composta através de interação face-a-face.

(...)

Uma partitura do século dezoito, entretanto, é muito mais parecida com um romance no sentido de Mikhail Bakhtin (1981) do que uma conversação: se um romance retrata múltiplas personagens e pontos de vista, todos através da caneta de um único autor, uma partitura apresenta linhas musicais, instrumentos, contrapontos, pontos, texturas e harmonias coordenadas pelo compositor. A performance destes textos musicais - transformação da notação em som - inclui múltiplos participantes, mas na música clássica ocidental os intérpretes geralmente não têm permissão para alterar ou (em alguns repertórios) mesmo ornamentar a notação musical. Na improvisação do Jazz, como vimos, todos os músicos estão constantemente tomando decisões em relação a o quê tocar e quando tocar, tudo dentro do espaço do *groove*, que pode estar ou não organizado em torno de uma estrutura de *chorus*. Os músicos são participantes da composição, que podem "dizer" coisas inesperadas ou extrair respostas dos outros músicos. A intensificação musical é aberta em vez de pré-determinada e altamente interpessoal em caráter - estruturalmente muito mais similar a uma conversa do que a um texto. (MONSON, 1996, p. 80 e 81, tradução nossa⁷⁸)

⁷⁸ Tradução livre, do original: The indivisibility of musical and interpersonal interaction underscores scores the problem of thinking about Jazz improvisation as a text. At the moment of performance, Jazz improvisation quite simply has nothing in common with a text (or its musical equivalent, the score) for it is music composed through face-to-face interaction. (...) An eighteenth-century century score, however, is far more like a novel in Mikhail Bakhtin's (1981) sense than a conversation: if a novel portrays multiple characters and points of view all refracted through a single author's pen, a musical score presents multiple musical lines, instruments, counterpoints, points, textures, and harmonies coordinated by the composer. Performance of these musical texts-

Chamemos a atenção para o trecho da citação da autora "a intensificação musical é aberta em vez de pré-determinada". Podemos aceitar essa ideia de que a improvisação possui uma narrativa aberta, mas de maneira crítica. Na prática, podemos ver que muitos artistas desenvolvem seus improvisos seguindo ideias e procedimentos pré-estabelecidos, como a criação de um arco narrativo de densidade/intensidade musical, como vimos no capítulo anterior e exemplificado pela própria autora, e o uso de procedimentos de manipulação do material melódico que podem se caracterizar como mais ou menos previsíveis - o estilo de improvisação cada artista. Como temos mostrado ao longo deste trabalho, parece haver vários mecanismos estabelecidos de criação musical que são manipulados criativamente pelos músicos, que demonstram que a improvisação ocorre, muitas vezes, dentro de certos parâmetros e esquemas pré-estabelecidos, e não aleatoriamente ou de forma totalmente aberta.

A metáfora de pensar a narrativa musical improvisada como conversação também está presente em autores que analisam a Música Instrumental Brasileira. Paula Valente (2010) em seu trabalho sobre o desenvolvimento da improvisação ao longo da história do choro, também comenta dessa forma de criação no gênero. E acrescenta que as performances dos músicos não se baseavam em partitura (esta era muitas vezes inexistente). A aprendizagem do repertório para posterior execução era feita através da audição, como comentamos anteriormente:

Segundo Weffort (2002, p.27), em geral, o que acontecia na roda de choro se baseava na memória musical e a interação que ocorria entre os instrumentistas ficava muito próxima da "conversação". A imitação através da audição de discos possibilitava ao aprendiz buscar possíveis soluções para a reprodução de determinados temas, pois até pouco tempo atrás, a audição era praticamente o único recurso utilizado para a aprendizagem; a expressão "tocar de ouvido", que aponta para a capacidade auditiva do músico de choro, era algo de extrema importância para os músicos deste gênero. (VALENTE, 2010, p. 278)

Sendo uma conversação, a performance assume muitas vezes um caráter informal. O resultado da "execução musical" depende da disposição dos músicos para conversar entre si, e

transformation of the notation into sound-includes multiple participants, but in Western classical music performers are generally not allowed to alter or (in some repertoires) even embellish this musical notation. In Jazz improvisation, as we have seen, all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it, all within the framework of a musical *groove*, which may or may not be organized around a chorus structure. The musicians are compositional participants who may "say" unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than predetermined and highly interpersonal in character - structurally far more similar to a conversation than to a text.

de todo o contexto interpessoal, do local em que a performance está ocorrendo, da situação da performance. É o que afirma Eric Hobsbawm (2014):

É claro que a casualidade tem muito a ver com esse tipo de criação musical que, de certa forma, é como uma boa conversa ou uma boa partida de futebol, onde qualquer coisa - a combinação de um determinado grupo de pessoas, a presença de uma pessoa especialmente estimulante, um bom público, ou apenas um ambiente agradável - pode fazer toda a diferença do mundo. (HOBSBAWM, 2014, p. 183)

Essa informalidade pode ser percebida, por exemplo, na performance de João Donato comentada anteriormente. Como observado, no final do solo de contrabaixo, em que não se sabe se haverá mais um *chorus* de solo do intérprete ou o retorno ao tema, ocorre o momento de interação em que o músico sinaliza o fim do seu solo. Após esse sinal, o pianista, Donato, começa a tocar a melodia do tema e o saxofonista, Ricardo Pontes, se reaproxima do microfone para tocar a melodia junto com Donato. É interessante observar que Pontes se desloca vagarosamente em direção ao microfone, mesmo após perceber o sinal de que o tema retornaria. O saxofonista acaba chegando no microfone após Donato ter tocado a primeira frase do tema, e a partir da segunda frase toca a melodia junto com o pianista. E não há problema algum neste atraso - tudo acontece com muita informalidade, sem compromissos grandes com o arranjo, como uma brincadeira musical. Percebe-se pelos olhares e gestos dos músicos que estão, de fato, conversando através da música e dos gestos, sorrisos e olhares que direcionam uns aos outros.

3.2 Performance em "tempo compartilhado" e o dilema da seção rítmica - tocar mais ou menos criativamente?

Podemos perceber que, em geral, a improvisação consiste em criação musical em que há um solista que assume o papel de "destaque" sobre os demais músicos e sobre a música. Entretanto, como mostra Kernfeld (1995), o fato de haver um músico solando durante a música não significa que os demais músicos estejam "apenas acompanhando", ou que também não estejam improvisando. Portanto, se todos improvisam ao mesmo tempo, como é que um solista acaba assumindo a posição de destaque na música? O que faz com que percebamos o papel de "figura e fundo" ou de "destaque" do solista frente aos músicos acompanhantes? Tentaremos discutir nas linhas seguintes que produzir este resultado musical (de figura e

fundo) também é parte da interação entre os músicos. E esta interação se dá num constante jogo ou conflito entre expressão de individualidade do músico *versus* a coletividade do grupo (ou o resultado musical total).

Os autores que estudam as diferentes formas de improvisação em diversos contextos do Jazz mostram como, no momento das performances, os músicos tocam em constante estado de "tempo compartilhado". Isto significa que estão conectados uns aos outros, escutando uns aos outros e reagindo ao que é tocado pelos demais companheiros - como comentamos em diversos exemplos, como em João Donato (2010), John Coltrane (1960) e Passini (2013). Uma das formas de compartilhamento deste momento da performance é a própria noção de *groove* ou *swing* no qual os músicos procuram se encaixar quando tocam, como diz José Menezes (2010):

A pesquisa de percepção de tempo compartilhado (Dorffman 2005, 2006 e 2008; Zagorski-Thomas, 2007; Iyer, 2004; Anders, Friberg and Sundström, 2002) se concentra em como os músicos se encontram ritmicamente como significado são criados a partir de seus esforços coordenados. No Jazz os termos *swing* ou *groove* representam a expressiva e agradável coordenação de micro-tempo entre os músicos que, se não estiver presente, nenhum significado pode ser dado à performance. Isto está claramente afirmado em uma celebrada composição de Duke Ellington/Irving Mills: "It doesn't mean a thing if it ain't ot that swing" [que pode ser traduzido em algo como: "Isto não significa nada se não tem aquele swing"]. A percepção de tempo sincronizada vem da experiência corporal de si mesmo e da sensação de estar no tempo com o outro. (MENEZES, 2010, p. 26, tradução nossa⁷⁹)

Quando os músicos se propõem a tocar juntos, além de usarem suas habilidades como solistas, também usam suas habilidades como "acompanhantes", ou seja - cumprem um papel de dar suporte ao solista que está em destaque. Esse papel é designado pelo o que é chamado no Jazz de seção rítmica (*rhythm section*):

O coração de uma banda de Jazz é a seção rítmica - piano, contrabaixo, bateria e às vezes guitarra - e a sua liberdade vem através do suporte que dão aos solistas. Eles são como os pais em uma família: eles trabalham enquanto as crianças se divertem.

⁷⁹ Tradução livre, do original: The research of shared perception of time (Dorffman 2005, 2006 and 2008; Zagorski-Thomas, 2007; Iyer, 2004; Anders, Friberg and Sundström, 2002) focus on how musicians come together rhythmically and how meaning is created from their coordinated efforts. In Jazz the terms *swing* or *groove* represent the expressive and pleasurable micro-timing coordination between the players without wich any meaning can be ascribed to the performance. This is clearly stated in the title of a celebrated Duke Ellington/Irving Mills composition: "It don't mean a thing if it ain't got that swing". The synchronized perception of time arises out of bodily experience of the self and the sense of being in time with one another.

Mas se a seção rítmica não vai bem, todo mundo passa um mal bocado. (MARSALIS; WARD, 2008, p. 31, tradução nossa⁸⁰)

Na música brasileira, como sabemos, podemos pensar que o "regional" de choro, termo que geralmente é usado para designar a formação tradicional do gênero musical, também possui instrumentos que geralmente assumem papéis mais proeminentes de solistas, e outros como acompanhantes: "Os "regionais" eram compostos por um solista (flauta, clarinete, bandolim), violão 7 cordas, violão de seis, cavaquinho e pandeiro, aparecendo esporadicamente o acordeom e outros instrumentos de percussão." (CORTES, 2012, p. 51-52)

Dentro desta perspectiva comunicativa, podemos observar que tocar em grupo exige que os músicos toquem "um em função do outro". É necessário que os músicos ouçam uns aos outros no momento em que estão tocando, e estejam atentos para reagir aos impulsos comunicacionais musicais e "extramusicais" - como "Água!" em Donato (2010) - propostos pelos demais músicos. É o que corroboram Marsalis e Ward:

Os músicos da seção rítmica devem possuir bons reflexos, porque eles tem que improvisar e criar acompanhamento para alguém que está criando o que está tocando em tempo real. É como esperar que se antecipe o que alguém irá dizer a seguir e encontrar a resposta apropriada para o que foi dito *enquanto ele ou ela está dizendo a frase*. (MARSALIS; WARD, 2008, p. 31, tradução nossa⁸¹)

Desta maneira, podemos pensar que um músico acompanhante deve, além de estar atento aos estímulos comunicativos (principalmente ouvindo os demais), "responder" e se comportar musicalmente de forma adequada, de acordo com o contexto do momento. Não basta que um músico acompanhante toque os acordes certos, a linha de condução do baixo certa e a levada de bateria do estilo - mas é esperado que interaja com os demais músicos, que esteja tocando com esta noção de "tempo compartilhado":

Dizer que um músico "não escuta" ou que seu som "parece vir de algo que ele ou ela praticou" é um insulto grave. Um músico como este talvez toque ideias que preencham satisfatoriamente os requisitos mínimos da harmonia ou da estrutura do

⁸⁰Tradução livre, do original: In actually, the heart of a Jazz band is a rhythm section - piano, bass, drums, and sometimes guitar - and their freedom comes through supporting the soloists They're like the parents in a family: They work while the kids have all the fun. But if that rhythm section isn't right, everyone has a bad time.

⁸¹Tradução livre, do original: Rhythm section players must have great reflexes, because they have to improvise and create accompaniment for someone who is making up what he or she is playing on the spot. It's like being expected to anticipate what someone is going to say next and then find the appropriate response to it *while he or she is saying it*.

chorus, mas falham em responder bem aos outros músicos da banda. (MONSON, 1996, p. 84, tradução nossa⁸²)

Entretanto, há a necessidade de dar "suporte" ao solista, e este suporte é dado de diversas maneiras. De forma geral, os acompanhantes desempenham sua função mantendo certa regularidade nas "levadas rítmicas", para fornecer uma "base" ou fundação sobre os quais os solistas improvisarão. Esta base é criada com os elementos idiomáticos de cada gênero musical. No Jazz e nos estilos de música brasileira, vemos que tradicionalmente cada músico das seções rítmicas e músicos acompanhantes (no regional, por exemplo) desempenham "funções" dentro do grupo. Por exemplo, como mostrado por Remo Pellegrini (2005), o violão de 7 cordas na tradição do choro tem uma função de acompanhamento, dando suporte harmônico e elaborando contracantos graves às harmonias e melodias tocadas pelos demais músicos do grupo. Wynton Marsalis e Geoffrey Ward comentam que os instrumentos da seção rítmica do Jazz podem manter uma certa regularidade nas suas "levadas" (desta forma fornecendo um maior suporte musical ao solista), ou tocar com menos regularidade e mais criativamente, interagindo musicalmente com o que é tocado pelos demais instrumentistas:

No Jazz, o contrabaixo fica entre dois mundos: Ele deve tocar o que chamamos de *vamp*, repetindo as mesmas notas diversas vezes em ciclo? Ou ele deve tocar um swing com semínimas? Ou ele deve interagir com a melodia - ou fazer das três formas? Quando o contrabaixo e a bateria saem da sua levada de ritmo sincronizada, é menos provável que ocorra um swing ou *groove* na banda - mas a música fica mais complicada e comunicativa entre os músicos. É tudo uma questão de escolhas e expectativas. (MARSALIS; WARD, 2008, p. 31, tradução nossa⁸³)

É o que também também afirma Ingrid Monson (1996):

Há um grau considerável de flexibilidade mesmo nos instrumentos com papéis relativamente fixos da seção rítmica, mas a função primária da seção rítmica é a de prover uma linha do tempo contra a qual o solista pode interagir e construir. A qualidade do swing ou *groove* é produzida por esta tensão dinâmica entre os

⁸²Tradução livre, do original: To say that a player "doesn't listen" or sounds as though he or she is playing "something he or she practiced" is a grave insult. Such a musician may play ideas that fulfill the minimal demands of the harmony or chorus structure but fail to respond well to the other players in the band.

⁸³Tradução livre, do original: In Jazz, the bass is caught between worlds: Should it play what we call a *vamp*, repeating the same handful of notes over and over again? Or should it play quarter-note swing? Or should it interact with the melody - or do all three? When the bass and drums depart from their interlocking rhythmic pattern, the band is less likely to swing or *groove* - but the music becomes more intricate and conversational. It's all a matter of choices and expectations.

elementos relativamente fixos e variáveis do conjunto. Samuel Floyd sugeriu que músicos que swingam estão "Significando na linha do tempo" (Floyd 1991, 273). Solistas às vezes mudam o caráter do que tocam a cada *chorus*, e uma seção rítmica sensível muda o caráter do acompanhamento em resposta. (MONSON, 1996, p. 82-83, tradução nossa⁸⁴):

Em relação à seção rítmica da Música Instrumental Brasileira, o pianista Jovino dos Santos Neto⁸⁵ (2007) diz que ocorre um equilíbrio dinâmico (*dynamic balance*, termo diferente do usado por Monson, que usa *dynamic tension*) entre os músicos solistas e os acompanhantes. O pianista diz que uma boa "base" de samba é criada por um contrabaixo que toca semínimas nos tempos 1 e 2 do compasso 2/4, e o piano que toca acordes em ritmos mais sincopados, fora das "cabeças" dos tempos. Desta forma, cria-se um *groove* abrasileirado, que tem características e peculiaridades próprias, explicadas em mais detalhes por ele. Mas uma coisa mencionada pelo pianista é que existem estes papéis, mas também existe uma liberdade para tocar com mais criatividade, e não ficar repetindo a mesma coisa diversas vezes ao longo dos acordes. O contrabaixo deve tocar basicamente em semínimas, mas não tocar *o tempo todo* desta forma.

Ou seja, vemos que um instrumentista da seção rítmica ao acompanhar um solista vive em um dilema: tocar com mais ou menos regularidade, interagindo mais ou menos com os demais. Por exemplo: na seção rítmica do Jazz, o piano tem primordialmente a função de acompanhamento, apesar de também assumir a posição de solista, como mostrado por Marsalis e Ward (2008). Ao acompanhar o solista, o pianista se comunica com o solista constantemente, contribuindo para o desenvolvimento do solo, como se vê no depoimento do saxofonista Lee Konitz no livro de Paul Berliner (1994):

A relação do solista com o pianista é igualmente importante. "O pianista talvez faça independentemente algo como parte da seção rítmica que chama a atenção, algo que ele esteja direcionando a mim", comenta Lee Konitz. "Se eu ouço o pianista tocar uma figura, eu paro por um momento e reajo à ela. Eu farei alguma coisa como um resultado do que ele fez. Ou talvez o pianista faça algo que é uma reação a algo que

⁸⁴Tradução livre, do original: There is a considerable degree of flexibility even in the relatively fixed instrumental roles of the Jazz rhythm section, but the primary function of the rhythm section is nevertheless to provide the timeline against which the soloist can interact and build. The quality of swinging or grooving is itself produced by this dynamic tension between the relatively fixed and variable elements of the ensemble. Samuel Floyd has suggested that musicians who swing are "Signifying on the timeline" (Floyd 1991, 273). Soloists often change the character of what they play from chorus to chorus, and sensitive rhythm sections change the character of accompaniment in response.

⁸⁵ Jovino dos Santos Neto (n. 1954-) é um dos grandes pianistas brasileiros ligados à Música Instrumental Brasileira, participou por muitos anos do grupo de Hermeto Paschoal, outro renomado músico brasileiro. Possuem inúmeros trabalhos lançados em colaboração e constituem artistas influentes na cultura da Música Instrumental Brasileira. Mais informações podem ser obtidas no website do artista: <http://www.jovisan.net/>

eu toquei. Isso é com certeza uma boa maneira de chamar a minha atenção." (LEE KONITZ apud BERLINER, 1994, p. 359, tradução nossa⁸⁶):

Além da questão de regularidade nas levadas, outro fator a ser observado, que contribui para que a criação musical produza a figura de "solista" e acompanhantes é o emprego adequado de dinâmica pelos músicos. Há a necessidade dos músicos tocarem em dinâmicas compatíveis - ou seja, os músicos devem tocar em níveis de volume que permitam que o solista "sobressaia" na massa sonora total. Em qualquer contexto musical em que se toca em grupo, essa "habilidade" é requerida ou desejada a todos os músicos, como mostrado por Nicholas Cook (2007). No contexto da improvisação ela também é necessária, acrescentando, ainda, que a sensibilidade para tocar em dinâmica compatível envolve também o reflexo para reagir aos estímulos comunicacionais dos demais músicos a todo momento. Ou seja, em se tratando de música improvisada, as dinâmicas nas quais os músicos tocarão muitas vezes não são ensaiadas, mas dependem da sensibilidade dos intérpretes para se adequarem ao contexto da performance em tempo real. No decorrer da música, as dinâmicas podem ser sugeridas ou "solicitadas" (através de gestos comunicacionais musicais e "extramusicais") pelo solista, ou pelos demais músicos participantes da performance.

Portanto, podemos perceber pela discussão feita que as funções de acompanhamento e solista são criadas pela maneira de tocar dos músicos. Cada músico desempenha uma função para que este papel de "figura e fundo" ou de "destaque" para o solista seja percebido pelo ouvinte/espectador.

3.3 Liderança de grupo na música instrumental; exemplos de Miles Davis, Thelonious Monk e Jacob do Bandolim.

Quando diversos músicos se juntam para tocar em grupo, surge a necessidade de cada músico cumprir uma "função" no mesmo. Esta função é mais ou menos estabelecida de acordo com o próprio costume de cada gênero musical - os procedimentos idiomáticos, no sentido de Derek Bailey (1993). Como comentamos acima, músicos da seção rítmica e o

⁸⁶Tradução livre, do original: The soloist's relationship with pianists is equally important. "The piano player might just independently do something as part of the rhythm section that is attention-getting, something he is just directing at me," Lee Konitz points out. "If I hear the piano player play a figure, I'll stop for a moment and then react to that. I'll do something as a result of what he did. Or maybe the piano player does something that is a reaction to something I've just played. That's a surefire way of getting my attention."

"regional" assumem papéis de acompanhar o solista, e o solista assume destaque na música. Ao tocarem em grupo, é preciso que estes vários indivíduos se adequem ao contexto e assumam a postura de performance em "tempo compartilhado", como comentado anteriormente. Desta maneira, através dos vários processos de comunicação musical e extramusical, faz-se possível que a performance aconteça de maneira com que cada músico consiga expressar sua individualidade no seu momento de solo (se o arranjo prever um solo para o músico), ou mesmo expressá-la ao acompanhar os demais solistas (acompanhando criativamente, ou se comunicando musicalmente durante o solo do outro).

Podemos pensar que, se cada músico que participa da performance tocar da maneira que bem entender e não reagir aos estímulos comunicativos de seus companheiros, e não se adequar ao contexto da performance (como tocar em dinâmica adequada, cumprir seu papel no grupo), isso seria a expressão máxima de sua individualidade? Ele estaria tocando da forma que bem entende, sem "respeitar" os demais. Como vimos, não é isso o que ocorre numa boa performance de Jazz, como diz Ingrid Monson: "Uma boa improvisação é social e interativa assim como uma conversação; um bom músico se comunica com os outros músicos da banda. Se isso não acontece, não é um Jazz com qualidade." (1996, p. 84, tradução nossa⁸⁷)

Além desta noção de expressão de individualidade de cada músico, surge também a noção de coletividade - em relação à totalidade do grupo. Estes autores discutidos nos sugerem que um bom intérprete de Jazz, ou de música improvisada em conjunto, é aquele que é capaz não apenas de expressar a sua individualidade, mas de entender e respeitar os diversos papéis ou funções que desempenha durante a performance de uma música. Como vimos, os solistas desempenham um papel de destaque nas performances. Os acompanhantes (músicos da seção rítmica ou do regional) contribuem com o "suporte musical" para o solista e também passam à qualidade de solistas (como no caso do piano, mencionado acima).

Neste sentido, Wynton Marsalis e Geoffrey Ward (2008) argumentam que a essência comunicativa do Jazz enseja nos intérpretes a postura de busca por um equilíbrio musical:

Nossa falta de respeito atual pelo *swing* pode ser relacionado ao atual estado de nossa democracia. É necessário equilíbrio para que se mantenha algo tão delicado como a democracia, um entendimento súbito de como a sua força (ou poder) pode ser expandida através da comunhão e partilha com a força de outra pessoa. Quando isso não é mais compreendido, então começa uma batalha para ver quem é o mais forte, quem toca mais alto, quem consegue obter mais atenção.

⁸⁷ Tradução livre, do original: Good improvisation is sociable and interactive just like a conversation; a good player communicates with the other players in the band. If that doesn't happen, it's not good Jazz.

Os fortes são livres para atacar os fracos.

Isso é o que aconteceu com o *swing*. Os bateristas começaram a "afogar" os baixistas. Os baixistas lutaram de volta com seus amplificadores. Os pianistas começaram a tocar ritmos curtos e agitados para lutar com a caixa da bateria. Os guitarristas da seção rítmica desistiram e foram para casa. Os músicos de sopro ficaram loucos e solaram durante toda a noite em uma única música. O resultado foi um perfeito desequilíbrio, liberdade de expressão sem preocupação com o todo. Embora muitos tenham aceitado esta abordagem sem *swing* (*unswinging*), tenho certeza que um dia os músicos vão avaliar os danos, e em todo o mundo vamos ver um retorno, no Jazz, para o *swing*. (MARSALIS; WARD, 2008, p. 38-39, tradução nossa⁸⁸)

Segundo o autor, este equilíbrio musical é manifesto na prática por alguns elementos musicais, como: 1) a postura de se tocar em grupo em que cada músico desempenha o seu papel (solistas e acompanhantes) com consciência holística da música; 2) os músicos tocarem em dinâmicas adequadas - o problema de músicos que tocam em volumes muito altos; 3) solistas improvisarem solos com tamanhos razoáveis. O autor vai além e faz uma analogia entre performances de Jazz e o estado atual em que vive a democracia nos Estados Unidos. Uma das argumentações de Marsalis e Ward neste livro⁸⁹ é que as mesmas situações de relações interpessoais que estão presentes no nosso cotidiano enquanto sociedade democrática estão presentes numa performance de Jazz. E podemos aprender a lidar com nossas situações do cotidiano à medida que praticamos e entendemos estes conceitos do Jazz. Ou seja, sabemos que durante uma conversa com um grupo de pessoas não é educado e adequado que uma pessoa fale em um volume muito alto ou muito baixo, ou que esta pessoa fale demais e não escute as opiniões dos demais. Da mesma forma, não é adequado que um músico toque em volume muito discrepante dos demais e improvise inúmeros *chorus* sem parar, sem ouvir e interagir com os demais músicos.

Essa observação de Marsalis pode levantar algumas questões e se relacionar com a ideia que temos investigado neste trabalho. Se o instrumento do intérprete é a sua "voz" e expressa a sua abordagem e sua maneira de fazer música (através dos processos de criação de

⁸⁸ Tradução livre, do original: our current lack of respect for the swing can be likened to the current state of our democracy. Balance is required to maintain something as delicate as democracy, a subtle understanding of how your power can be magnified through joining with and sharing the power of another person. When that is no longer understood, it becomes a battle to see who is the strongest, who is the loudest, who can get the most attention.

The strong are free to prey on the weak.

That's what happened to the swing. Drummers started happily drowning out bass players. Bass players fought back with their amps. Piano players began playing short, choppy rhythms to battle with the snare drum. The rhythm guitarists gave up and went home. The horn players just went crazy and soloed all night long on one tune. The result was perfect *imbalance*, freedom of expression without concern for the whole. Though many have accepted this *unswinging* approach, I'm sure that one day musicians will assess the damage, and all over the world we will see a return, in Jazz, to the swing.

⁸⁹ (MARSALIS; WARD, 2008) - o nome do livro é *Moving to higher ground: how jazz can change your life*.

narrativa, manipulação melódica e interação que temos discutido) podemos nos perguntar: A personalidade do músico é expressa na música que improvisa? Ou seja, se constataremos por um trabalho de análise musical que determinado músico desempenha seu papel em um grupo improvisando respeitando os demais músicos e cumprindo sua "função" - significa que isso faz parte da sua forma lidar com as pessoas também fora da música? É uma questão interessante a se refletir.

Podemos pensar que o próprio costume ou convenção dos músicos numa banda de Jazz tocarem solos improvisados com o mesmo número de *chorus* para cada um, como mostrado em Paul Berliner (1994) é um sinal de respeito ou igualdade entre eles. Como se sabe, o solo é o momento do arranjo em que o intérprete assume destaque na música. Se um músico toca um solo muito longo, ou mais longo que os demais, possivelmente o equilíbrio do arranjo, ou da narrativa musical, pode ser prejudicado. Talvez seja este o sentido da crítica feita a Coltrane, que supostamente tocava solos muito longos, como mostrado anteriormente: "Em performances ao vivo, *My Favorite Things* se tornou um veículo para improvisações extensas por Coltrane e seu grupo, e estas ocasionalmente alimentaram a crítica de alguns críticos de Jazz, que diziam que Coltrane tocava 'por tempo demais' (DeMichael 1962,21)". (MONSON, 1996, p. 107, tradução nossa⁹⁰). Ou talvez esta crítica a Coltrane tenha sido pelo fato não de que os seus solos eram mais longos que dos demais músicos, mas que a música como um todo ficava com uma duração longa demais, fora do convencional e esperado pelos ouvintes.

Em relação a esta postura democrática e sobre a questão de "hierarquia" musical entre solistas e acompanhantes, Marina Bastos e Acácio Piedade (2006) observaram uma questão interessante em relação aos gêneros denominados Música Popular Brasileira (MPB) e Música Instrumental Brasileira (MIB). Segundo os autores, os arranjos e práticas de performance típicos da MPB revelam uma clara hierarquia musical e artística entre o cantor os músicos acompanhantes. O cantor é visto como o artista principal e que ocupa uma posição "superior" em relação aos demais músicos que o acompanham. Esta proeminência do cantor parece incomodar os instrumentistas, na medida em que é ele que ganha mais visibilidade e popularidade, e pode cantar com mais liberdade musical.

⁹⁰ Tradução livre, do original: In live performance, "*My Favorite Things*" became a vehicle for extended improvisations by Coltrane and his group, and these often fueled the criticism of Jazz critics that Coltrane played "too long" (DeMichael 1962,21).

Diferentemente da MPB, na MIB a voz é muitas vezes usada como instrumento melódico, cantando os temas musicais e improvisando, mas sem cantar as letras das músicas, uma prática que também está presente no Jazz americano, muitas vezes chamado de *scat singing*⁹¹. Em trabalhos de artistas do nicho ligado à tradição da MIB, como o violonista Toninho Horta e a cantora Joyce, percebe-se que há um esforço e uma concepção musical que reflete uma postura mais "democrática". Esta postura dá margem aos músicos solistas e acompanhantes a participarem mais ativamente da criação musical, de expressarem a sua individualidade. Isso pode ser percebido pela presença nos arranjos de espaços para improvisos dos músicos e pela maior liberdade nas formas de acompanhamento, em arranjos mais "abertos" a comunicação musical e "extramusical" entre os músicos.

Parece que essa questão da "hierarquia" musical e artística mais delimitada é mais acentuada na MPB, mas pode ser percebida também nos trabalhos de música instrumental, tanto na MIB como no Jazz. Isso porque que geralmente cada grupo musical possui um líder. Ou seja, no trabalho dos grupos de música improvisada, como o de John Coltrane, de Miles Davis, Jacob do Bandolim, Paul Motian Trio, de Thelonious Monk, parece haver um direcionamento musical, geralmente dado pelo líder do grupo.

Por exemplo, Christopher Smith no seu artigo *Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance* (1995) mostra como Miles Davis (um dos grandes trompetistas e artistas da história do Jazz)⁹² coordenava a criação musical de seu grupo. Segundo o autor, Miles, uma figura com uma personalidade muito forte, exercia o seu papel de líder criando um ambiente interpessoal muito específico para os resultados musicais que queria alcançar. O autor argumenta e mostra através de depoimentos de vários músicos que tocaram com Miles que as orientações dadas aos mesmos em relação à performance musical, à maneira que deveriam tocar, eram muitas vezes inexistentes ou ambíguas. E o autor argumenta que as orientações eram desta forma não por "desleixo" ou falta de

⁹¹ Esta forma do uso da voz também é presente no Jazz americano, denominado "scat singing". Cantoras como Ella Fitzgerald e mais recentemente Bobby McFerrin se consagraram por usar a voz como instrumento melódico, improvisando melodias assim como os demais instrumentistas. No Brasil, alguns dos músicos que adotam esta prática são, por exemplo Joyce, Toninho Horta, no trabalho de Hermeto Paschoal, e o pianista Belo Horizontino Rafael Martini. Segundo o Dicionário Grove, (SADIE, 1994, p. 828), o "scat singing" é uma "técnica de canto, do Jazz, em que sílabas onomatopáicas, ou sem sentido, são cantadas com melodias improvisadas".

⁹² Segundo o dicionário Grove, (SADIE, 1994, p. 256), Miles Davis (1926-1991) foi um "Bandleader de Jazz e trompetista americano. Tocou com Charles Parker no final dos anos 40 e formou seu primeiro quinteto em 1955. Em 1957 começou a fazer gravações orquestrais com Gil Evans, com o qual colaborou em 1949 numa série conhecida como Birth of the Cool; sua interpretação destacava-se pelo lirismo. Os quintetos de Davis com instrumentação tradicional de Jazz, e intérpretes tais como John Coltrane, Sonny Rollins, Bill Evans e Ron Carter, abriram caminho, no final dos anos 60 e início dos anos 70, para uma fusão com instrumentos e estilos de execução de rock, e nos anos 80 apresentou-se também tocando sintetizador."

comprometimento do líder, mas justamente o contrário. Segundo Smith, Miles tinha a consciência de que para alcançar o resultado que queria, de informalidade nas performances, de "liberdade" de criação musical, do aparecimento do "inesperado", de espontaneidade por parte dos músicos, tinha que criar este ambiente de incerteza, de valorizar o momento da performance. E deixava os músicos "livres" para preencherem os elementos musicais indefinidos ou pouco claros com sua criatividade e individualidade.

O pianista Herbie Hancock, em uma palestra (2014) narra vários episódios da época em que tocou com Miles. Em uma delas, Hancock estava passando por uma fase tendo dificuldades para improvisar, se sentindo sem criatividade. Miles, no meio de um show em que percebeu que o pianista tentava superar essa dificuldade, disse ao mesmo: *"Don't play the butter notes"* ("Não toque as notas de manteiga"). Hancock narra que essa frase aparentemente sem sentido, ou de sentido ambíguo, gerou nele uma interpretação pessoal de superação da dificuldade. O pianista interpretou que as notas de "manteiga" eram as notas "óbvias", pertencentes aos acordes. Isso porque manteiga tem gordura, e gordura é uma coisa ruim de se comer ou de se "tocar". De qualquer forma, essa interpretação feita por Hancock levou o pianista a se concentrar e explorar as sonoridades das notas fora dos acordes, as notas de tensão, ampliando as possibilidades melódicas e harmônicas pelas quais vinha usando e o deixavam se sentindo "preso" ou sem criatividade. É interessante pensar que Hancock poderia ter interpretado de forma contrária, e pensado que as notas ruins de serem tocadas eram justamente as notas fora dos acordes - dada a ambiguidade da orientação de Miles.

No processo de criação do álbum *Bitches Brew*, por exemplo, Miles descreve que o resultado musical que queria produzir só poderia vir através de um processo específico de não escrever os arranjos, mas de comandar o grupo através de uma orientação de performance improvisada.

O que nós fizemos no *Bitches Brew* você não conseguiria nunca escrever para uma orquestra tocar. Foi por essa razão que eu não escrevi tudo, não porque eu não sabia o que eu queria; mas porque eu sabia que o que eu queria surgiria de um processo e não de algo pré-arranjado. (Miles Davis apud SMITH, 1995, p. 42, tradução nossa⁹³)

⁹³ Tradução live, do original: What we did on *Bitches Brew* you couldn't ever write down for an orchestra to play. That's why I didn't write it all out, not because I didn't know what I wanted; [but because] I knew that what I wanted would come out of a process and not some prearranged stuff.

É questionável que o resultado musical fosse literalmente "impossível" de ser alcançado se os arranjos fossem todos escritos para uma orquestra. Mas observamos que Miles não pensou na confecção deste álbum usando a ideia de "obra" pura e acabada da música de concerto, mas na ideia de música como um processo de performance. Miles tinha uma ideia aproximada do resultado sonoro que queria obter, mas o resultado alcançado poderia englobar um número grande de variações possíveis - todas respeitando a ideia da composição. Isso se dá pela própria natureza do processo de criação improvisada envolver, de maneira singular no Jazz, a contribuição de cada intérprete na performance, como temos discutido. Neste sentido, cabe pensar que a ideia de "autoria" e de "obra" adquire, nestes gêneros musicais que envolvem improvisação, características bem diferentes da música tradicional de concerto, por exemplo. Aqui, os intérpretes seriam co-autores, ou co-compositores? É uma questão que sugerimos no começo de nossa discussão.

Se comparado com o grupo de Miles Davis, uma forma de criação com elementos mais estabelecidos é a que parecia ocorrer no grupo Época de Ouro, de Jacob do Bandolim. Almir Côrtes (2006) mostra em sua dissertação como o bandolinista tinha uma grande preocupação estética em obedecer os "princípios" ou costumes de interpretação do choro, ao mesmo tempo que imprimia sua qualidade pessoal na maneira de tocar e conduzir seu grupo. Para o autor, confirmando a opinião do violonista Jozé Paulo Becker: "Jacob é um dos precursores do uso da dinâmica no choro, conferindo a este um tratamento camerístico, principalmente no período do grupo Época de Ouro." (CÔRTEZ, 2006, p. 47). Este tratamento camerístico pode ser observado à medida que se trabalha nas interpretações os mínimos detalhes. Ocorre a busca pelo embelezamento da interpretação, com o emprego e desenvolvimento de vários tipos de ornamentações de melodias por Jacob, a busca pelos timbres bonitos e funcionais (que fossem adequados para gravações) dos instrumentos. Cortes, com base em depoimento do músico Ronaldo do Bandolim, sugere que o grupo de Jacob foi um dos primeiros grupos de Música Instrumental Brasileira a usar o processo de gravação "por playbacks" (gravava-se a alguns instrumentos acompanhantes primeiro, e depois outros instrumentos eram adicionados). Estas gravações tinham arranjos com forma estabelecida, e vários elementos de interpretação delimitados. As dinâmicas empregadas pelos músicos também eram arranjadas e combinadas previamente, e faziam parte da composição e performance - não eram sugeridas no momento da performance pelos músicos:

Um fato interessante, algumas das gravações em formato LP (Long Play) foram realizadas da seguinte forma: primeiro o conjunto executava o acompanhamento, depois, por cima da base gravada por este, Jacob inseria o bandolim, ou seja, seus músicos realizavam as nuances de dinâmica sem a presença da melodia. Por certo, os pontos para sua realização estavam pré-definidos, contudo, a dificuldade era maior para se conseguir bons efeitos no resultado final. (CÔRTEZ, 2006, p. 47).

Outro exemplo é a concepção de grupo do Paul Motian Trio, como revisado por Passini (2013). O autor argumenta que, neste grupo, a comunicação entre os músicos e a "busca pelo encontro", a informalidade, são elementos que guiam as performances, dentro de alguns elementos que parecem ser estabelecidos, como mostrados pelo autor e já comentados aqui anteriormente. No grupo de Paul Motian, cada músico parece ter um grande espectro de liberdade de criação musical, respeitados o pulso da música, a forma do *chorus*, e a harmonia de *blues*.

Cliff Korman (1999) também comenta um exemplo interessante ao analisar o trabalho de Thelonious Monk, na música *Criss Cross*, em diversas performances ao longo de 13 anos. O autor mostra como o pianista tinha uma abordagem de improvisação muito temática em seus solos, e parece que procurava dirigir musicalmente os demais músicos de sua banda a usarem essa abordagem:

Como afirmado antes, Monk no seu papel como líder de banda talvez tivesse a intenção de estender o procedimento que usava nas suas improvisações para englobar o trabalho como um todo. Para alcançar este objetivo, os outros membros da banda teriam que relacionar os solos deles aos motivos da composição, com uma compreensão do seu papel na performance. (KORMAN, 1999, p. 192, tradução nossa⁹⁴)

Korman mostra como cada músico da banda de Monk se comportava em meio a essa "orientação" ou direção musical. O saxofonista Charlie Rouse, que tocou na banda de Monk por mais de uma década, parece ter adequado seu estilo de improvisação para se encaixar na orientação de Monk:

Barry Kermfeld no "The New Grove Jazz" afirma que 'Nos anos 1960 (Charlie) Rouse adaptou seu estilo para o trabalho de Monk, improvisando com uma maior deliberação do que a maioria dos saxofonistas de beebop, e repetindo melodias

⁹⁴ Tradução livre, do original: As stated earlier, Monk in his role as bandleader may have intended to extend the procedure he used in his improvisations to encompass the work as a whole. To achieve this, the other bandmembers would have to relate their solos to the motives of the composition, with an awareness of their role in the performance.

eventualmente. Sua forma de tocar solos particularmente com Monk alterna reiteraões do principal motivo do tema com frases formulaicas de beebop. (KORMAN, 1999, p. 112, tradução nossa⁹⁵)

Korman transcreveu e analisou em seu artigo solos de Rouse tocando no grupo de Monk, e mostrou como o saxofonista usava uma abordagem temática, citando vários exemplos. Após essa análise, o autor afirma que Rouse era talvez o músico que mais se encaixava ou "servia" a Monk como seu parceiro: "Parece, portanto, que Charlie Rouse é o solista que serve melhor aos propósitos de Monk como um parceiro. Isto é refletido pelos 13 anos nos quais Monk manteve Rouse como seu saxofonista. (KORMAN, 1999, p. 112, tradução nossa⁹⁶)

Seria interessante observar e comparar os solos de Rouse em outros contextos musicais, para ver se sua abordagem tocando com outros músicos era muito diferente ou semelhante em relação a quando tocava com Monk. Como parece sugerir Kernfeld, citado por Korman acima, Rouse talvez modificou a sua maneira de tocar de acordo com a direção ou orientação de Monk. Korman diz que Rouse é o que melhor "serve" aos propósitos de Monk, tanto que ficou em sua banda por mais de uma década. Ou seja, parece que na banda, como era de se esperar, Monk exercia o papel de líder musical (apesar de ser pianista, e o piano ser muito usado no Jazz como instrumento acompanhador). Estes indícios sugerem que de fato ocorria uma manifestação de papéis de líder e acompanhantes no grupo de Monk, com a existência de uma "hierarquia" mais ou menos explícita. Rouse, mesmo tocando saxofone na banda (um instrumento tipicamente solista no Jazz) parece se comportar de acordo com a orientação do líder. Rouse assume, desta forma o papel de acompanhador do artista principal? Parece que sim, por ter possivelmente modificado sua maneira de tocar, se adequando ao contexto.

No entanto, como discutimos anteriormente, pensar que cada intérprete deve tocar da maneira que bem entender sem se adequar ao contexto ou a orientações do líder, ou sem respeitar os demais, expressando sua individualidade sem preocupação com o coletivo, não parece ser adequado numa performance em grupo tradicional. Ou seja, parece que Miles, Monk, e Jacob, com as suas posições de líderes coordenavam a criação musical de seus

⁹⁵ Tradução livre, do original: Barry Kernfeld in *The New Grove Jazz* asserts that "In the 1960s (Charlie) Rouse adapted his style to Monk's work, improvising with greater deliberation than most bop tenor saxophonists, and restating melodies often. His distinctive solo playing with Monk (...) alternates reiterations of the principle thematic motif with formulaic bop runs.

⁹⁶ Tradução livre, do original: It appears, then, that Charlie Rouse is the soloist who best serves Monk's purposes as a partner. This is reflected by the 13-year span in which Monk kept Rouse as his saxophonist.

grupos. Vemos que este processo de criação adquire características próprias em cada grupo ou banda - sendo necessário analisar caso a caso para compreender cada processo. Citamos estes exemplos para mostrar como, novamente, existem várias formas de se relacionar com a improvisação, e como podemos perceber a relação (de tensão?), de presença ou ausência de hierarquia entre indivíduo (ou individualidade) e grupo (coletividade).

Em relação a esta questão da hierarquia musical, Kernfeld (1995) diz que na forma de improvisação coletiva do *free-Jazz*, muitas vezes as posições de hierarquia entre solista e acompanhantes são menos demarcadas. Nesta música por exemplo, parece que todos os *performers* são considerados "iguais", ou criam material musical de igual relevância ao mesmo tempo. Cria-se uma massa sonora ou um *sound field*, resultado do conjunto de todos os sons. É o que comenta ao analisar um trecho do álbum *Ascension* de John Coltrane⁹⁷:

As seções de improvisação coletiva de *Ascension* são completamente igualitárias. Ninguém monopoliza o papel principal. Em vez disso, todos os músicos subordinam sua identidade pessoal para a criação de massas pulsantes de som à medida que a banda trabalha junta em uma espuma de uma emoção comovente e gritante. (KERNFELD, 1995, p. 128, tradução nossa⁹⁸)

De fato, se ouvirmos a referida música, percebemos em vários trechos uma improvisação coletiva, em que não ocorre tanto a posição de "figura e fundo" criada pelos solistas e acompanhantes, como discutimos anteriormente. O *free-Jazz* parece remeter a uma outra maneira de pensar a improvisação em grupo. Muitas vezes, os conceitos de tonalidade, harmonia e escala do Jazz tradicional são abandonados:

Algumas dessas passagens podem ser ouvidas em relação a pequenos e distintas coleções de notas (a escala pentatônica F# A B C# E, por exemplo), mas *clusters* (agrupamentos de notas) e cromatismos operam com uma extensão que ultrapassa qualquer senso sustentável de modalidade ou tonalidade. (KERNFELD, 1995, p. 128, tradução nossa⁹⁹)

⁹⁷ O álbum foi lançado em 1966 pela gravadora Impulse Records dos Estados Unidos.

⁹⁸ Tradução livre, do original: The collectively improvised sections of *Ascension* are completely egalitarian. No one monopolizes the spotlight. Instead, each man subordinates his personal identity to the creation of pulsating masses of sound as the band works together into a froth of impassioned, screaming emotion.

⁹⁹ Tradução livre, do original: Some of these passages can be heard in relation to small and distinct collections of pitches (the pentatonic scale F# A B C# E, for example), but clusters and chromaticism operate to an extent that overwhelms any sustained sense of modality or tonality.

Entretanto, parece que a comunicação musical entre os intérpretes é muito presente. A construção de algo "coerente" ou "estruturado", se é que se pode pensar nestes termos, ocorre também na alternância de seções musicais, a existência de seções solistas e seções em que todos tocam juntos ao mesmo tempo. Kernfeld (1995) cita alguns exemplos de trabalhos de artistas do *free Jazz* e mostra que, dentro deste gênero, há também diferentes formas de criação musical, que misturam práticas, conceitos e abordagens diversas em relação à improvisação.

Passini (2013) observou no estudo que fez sobre o Paul Motian Trio trechos musicais em que a "hierarquia" ou a posição de figura e fundo, ou de destaque do solista frente ao acompanhamento fica obscurecida - levando a uma produção musical em que todos tocam ou assumem o papel de destaque ao mesmo tempo. Segundo o autor, algumas práticas observadas como a relativa "eliminação da linguagem", a disposição para comunicação, e a energia com que os músicos tocam, aproximam a maneira de tocar do trio com as práticas do *free Jazz*. De fato, se ouvirmos *Ascension* (por Coltrane) e alguns trechos de *Misterioso* (por Paul Motian Trio), percebemos que parece haver uma maneira semelhante de tocar em grupo dos músicos.

Existe uma forte tendência do grupo e, fundamentalmente, através de seu líder, Paul Motian, a trabalhar e se comunicar mais visceralmente, não importando tanto o que se toca, mas a energia com que se toca. Esses elementos relacionam essa prática com as práticas do *free Jazz*, onde a relativa eliminação da linguagem faz com que tudo seja um pouco mais corporal, instintivo, visceralmente humano. Ainda assim, o modelo está intacto, pois se trata de um trio de Jazz tocando um *standard*, um *blues* de 12 compassos, I IV V, métrica, formal e harmonicamente dentro do modelo. Digamos que não está no o que, mas no como. O deixar-se levar através da estrutura, do veículo, a lugares desconhecidos e, ao mesmo tempo, a partir do total controle dessa mesma estrutura. (PASSINI, 2013, p. 102)

Como veremos no estudo de caso deste capítulo, no Trio Corrente parece haver uma concepção musical diferente do que em Paul Motian Trio. Se compararmos performances diferentes de uma mesma música pelo Trio Corrente, como versões ao vivo e de estúdio de *Lamentos*, a forma musical é mais fixa, com menos variações na macroforma total da peça.

3.4 Procedimentos típicos de interação e exemplos.

Podemos perceber por todo o exposto acima como a interação entre os músicos desempenha um papel importante na criação musical improvisada. Ela acontece de diversas formas, potencialmente de maneira diferente em cada grupo e em cada performance. Dentro desta perspectiva, é interessante passarmos a observar como as abordagens gerais de improvisação comentadas acima (paráfrase, desenvolvimento de motivos, formulaica e livre tematismo) se misturam a processos comunicacionais entre os intérpretes. Uma maneira interessante de analisarmos os solos é, portanto, a transcrição e visualização simultânea de vários instrumentos. Exemplos deste tipo de transcrição podem ser vistos nos trabalhos de Paula Faour (2006, p. 76), Ingrid Monson (1996, p. 111) e Pablo Passini (PASSINI, 2013, p. 48), que se utilizam deste método de transcrição para evidenciar e tentar interpretar estes gestos comunicativos. A interpretação destes gestos comunicativos depende da análise e escuta da gravação em áudio e vídeo.

A dinâmica comunicacional das performances de música popular improvisada pode ser bastante complexa e envolver vários fatores musicais e "extramusicais", o que representa um desafio a se elaborar uma proposta de definir em categorias os gestos comunicacionais de antemão, em abstrato. Entretanto, podemos perceber que há algumas formas de comunicação bastante recorrentes usadas nos arranjos e na forma de tocar dos músicos em geral. Talvez possamos pensar que estes procedimentos integram a linguagem dos estilos ou idiomas musicais estudados. Comentaremos sucintamente alguns deles.

3.4.1 Paráfrase em tempo real/pergunta e resposta; Exemplo de Izaías Bueno em *Cochichando*.

Na música *Cochichando*, em que analisamos o improviso de Izaías Bueno anteriormente, percebe-se auditivamente vários momentos de interação espontânea entre os solistas (MODERNA TRADIÇÃO, 2004). Há momentos em que um músico toca determinada frase, e outro "responde" ou toca uma frase com desenho rítmico e/ou melódico semelhante. Isso ocorre, por exemplo, no trecho de [02:55] a [03:18], em que o bandolim está terminando de tocar a melodia da seção B (de forma bem ornamentada e com liberdade de interpretação) e apresenta um motivo melódico de duas notas, repetindo-o algumas vezes. A música vai para a seção A e nela clarinete e bandolim começam a improvisar, um imitando e "conversando" com o outro. O clarinete começa seu improviso baseando-se no motivo de

duas notas do bandolim e desenvolve-o, misturando-o a outras frases. Abaixo foi transcrito um trecho, em [03:10], em que é possível ver como um músico toca "respondendo" ao outro (destaque para as duas frases sinalizadas), e finalizam a seção juntos. Possivelmente o clarinetista ouviu a primeira frase tocada por Bueno, que terminou na nota Lá aguda, e tocou uma frase terminando na mesma nota, imitando-o:

The image shows a musical score for two instruments: Bandolim (Izaías Bueno) and Clarinete (som real escrito). The score is in 2/4 time. The Bandolim part starts with a phrase marked A7 and D7, followed by a rest and then a response. The Clarinete part starts with a rest, then responds to the Bandolim phrase. The score includes various musical notations like notes, rests, and trills.

Figura 41: "Pergunta e resposta" - paráfrase em tempo real entre bandolim (Izaías Bueno) e clarinete na música *Cochichando*, do CD *Moderna Tradição* (2004), em [03:10]

Outros exemplos de interação acontecem no decorrer da música, inclusive com a participação ativa dos instrumentos acompanhadores. Em [03:52] o violão de sete cordas repete algumas vezes um motivo rítmico no acompanhamento, tocando-o um pouco mais alto, como se quisesse intencionalmente, neste trecho, assumir certo destaque na dinâmica do grupo. Em [04:00], o saxofone "responde" ou imita o mesmo motivo rítmico, com outras notas, como se estivesse "conversando" com o violão.

Esta interação de pergunta e resposta assemelha-se à paráfrase já apresentada, porém ocorre em tempo real, e o material imitado não é o tema, mas o que acabou de ser tocado por outro músico. Ela pode se misturar a um processo específico do *trading*, mas aqui muitas vezes não há propriamente um espaço combinado de antemão para cada solista - os músicos vão tocando na hora, às vezes alternando frases e deixando espaços para o outro (com pausas ou sustentando notas longas), às vezes tocando juntos propositalmente.

É interessante perceber, ainda, que podemos levantar mais uma hipótese sobre o primeiro motivo do improviso de Bueno, discutidos no segundo capítulo. Na performance, no *chorus* anterior ao improviso de Bueno, quem está improvisando é o clarinetista. No solo de clarinete, em [04:32] podemos ouvir o trecho transcrito abaixo:



Figura 42: Trecho do improviso do clarinete, em [04:32] em *Cochichando* do CD *Moderna Tradição* (2004)

Poderíamos pensar se esta frase destacada, que pode ser vista como um arpeggio de Sol com sexta acrescentada, pode ter sido o impulso comunicativo que gerou o motivo 1 do improviso de Bueno, que começa no próximo *chorus* em [04:38]. O motivo 1 do improviso é este a seguir:



Figura 43: Motivo 1 do improviso do bandolinista Izaías Bueno, em [04:38] em *Cochichando* do CD *Moderna Tradição* (2004)

Podemos ver que existe uma relação entre as frases, as duas são arpeggios com sexta acrescentada, em um motivo com 5 notas. Entretanto, a frase é tocada pelo clarinete apenas uma vez no seu improviso. Diante disso, não podemos determinar, com certeza, se a ideia do arpeggio foi usada (transformada de G6 para D6) como germe para o improviso de Bueno. Podemos constatar que essa é mais uma hipótese analítica sobre qual o processo originou o motivo 1 do improviso do bandolinista - ele pode ter surgido de um impulso comunicativo, e seria uma paráfrase em tempo real do improviso do clarinetista.

Vemos que este tipo de paráfrase em tempo real também ocorre no trabalho de Thelonious Monk. Cliff Korman (1999) analisa o estilo de improvisação dos músicos do grupo do pianista Monk (um dos grandes expoentes do Jazz) em diversas performances da música *Criss Cross* ao longo de aproximadamente 13 anos. O autor mostra como cada músico

tem uma maneira particular de improvisar, e usa em maior ou menor medida as abordagens comentadas acima. E mostra que a abordagem do pianista Monk é bastante temática - seus solos guardam relação com a melodia do tema. Segundo o autor, quando o pianista introduz outras frases (não temáticas) em seus improvisos elas geralmente guardam relação com o solo que precedeu o seu:

As improvisações de Monk são caracterizadas pela constante referência aos motivos da composição. Apesar de ele introduzir outras frases, a ocorrência disto não é muito frequente, e talvez se refiram aos solos que precederam o seu. No *take* 1 de 1951, os compassos 81-86 começam com um fragmento similar ao que aparece no compasso 10 de *Shirab*; o fato de Monk usar o vocabulário bebop nesta passagem pode ser uma referência aos solos que o precederam (Exemplo 7). (KORMAN, 1999, p. 109-110, tradução nossa¹⁰⁰)

Uma hipótese analítica em relação a esta citação, com base no que temos discutido: Monk também mudou sua forma de tocar por causa dos improvisos que vieram anteriormente? Ele que geralmente tocava de maneira mais temática pode ter tocado neste caso de maneira mais *bebop* em geral, para se aproximar conceitualmente dos improvisos anteriores, e garantir continuidade do discurso musical como um todo, uma ligação entre os solos, coerência e unidade na performance. Desta forma, ao adequar sua maneira habitual de tocar pela interação com os demais músicos, vemos que Monk exerce o papel de "líder" musical com certo respeito à coletividade e às demais individualidades, e não apenas expressando sua individualidade?

3.4.2 Variação de textura entre seções; exemplo de Paul Motian Trio.

A seguir, mostramos um trecho de transcrição presente no trabalho de Passini de uma performance do grupo Paul Motian Trio em Nova York, tocando a música *Misterioso*, de Thelonious Monk (2005), e um comentário analítico do mesmo a respeito da forma de tocar dos músicos nesta seção. Podemos perceber que visualizar os três instrumentos ao mesmo tempo, como em uma grade de partitura, facilita e ilustra bem a análise. Neste momento do

¹⁰⁰ Tradução livre, do original: The improvisations of Monk are characterized by constant referral to the motives of the composition. Though he does introduce other phrases, the occurrences are infrequent, and may refer to the solos that have preceded his. In take 1 of the 1951 recording, mm. 81—86 begin with a fragment similar to one which appears in *Shirab*'s m. 10; the bebop vocabulary Monk uses in this passage may itself be a reference to the preceding solos (Example 7).

trabalho, o autor discute como, nesta performance, os músicos interagem entre si e criam em conjunto uma textura musical supostamente não determinada de antemão. Cada músico do grupo, à sua maneira, utiliza os recursos do instrumento para tal fim, como comentado anteriormente:

É interessante o resultado da textura nesta seção. A guitarra também toca a melodia com variantes, mas nos valores rítmicos originais. No entanto, o relevante é que, neste coro, a guitarra vai uma oitava acima, quase na tessitura do sax, o que resulta numa debilitação da função de “acompanhamento” e uma evidentemente maior atividade contrapontística. Em outras palavras, a guitarra passa de um plano, digamos, secundário de percepção a um plano de figura, junto com o sax. Nessa textura contrapontística não deixa de ser importante a articulação mais “stacatto”, os sons curtos, tanto do sax como da guitarra, e o som fechado da bateria. Esse tipo de articulação permite o realce de cada instrumento no conjunto e, ao mesmo tempo, ela iguala a qualidade do som. (PASSINI, 2013, p. 48).

1

Saxofone Tenor
(escrito oitava acima
do som real)

Guitarra Elétrica
(escrito oitava acima
do som real)

Bateria

3

segue padrão de abertura do cymbal

Figura 44: Textura musical contrastante com o que estava sendo tocado anteriormente (nos improvisos), criada na reexposição do tema *Misterioso*, interpretado por Paul Motian Trio (2005), em [09:54]. Transcrição acima baseada em (PASSINI, 2013, p. 48), mas editorada para ser usada neste trabalho.¹⁰¹

101 Nos anexos deste trabalho, encontra-se uma folha mostrando a notação usada para escrita das partes de bateria no mesmo.

Ao escutar a gravação da performance mencionada, neste trecho, nos chama a atenção o contraste de textura que é criado pelos músicos ao entrar no mesmo - que é o da reexposição do tema *Misterioso*, com o trecho anterior - que é o da seção de improvisos. Pela concepção musical do grupo, podemos considerar que os músicos não combinaram previamente que tocariam especificamente esta textura produzida na reexposição (textura mais em *stacatto* em geral, em oposição a tocarem com sons mais sustentados e cheios, como na seção anterior, dos improvisos). Entretanto, parece que o mecanismo "fazer contraste com o que veio anteriormente" - é o que guiou a construção desta nova textura - e não "tocar mais *stacatto*". Ou seja, o que estamos querendo dizer é que se o objetivo fosse tocar *stacatto* provavelmente o baterista poderia tocar o utilizando principalmente a caixa da bateria, e não o cymbal "aberto" no tempo nos tempos fortes, como o fez - isso porque a caixa tem, naturalmente, um som menos sustentado, mais *stacatto*. E os demais instrumentos poderiam tocar ainda mais *stacatto* do que estão tocando. A guitarra nos compassos 2 e 4 toca inclusive algumas notas longas (semínimas pontuadas) se comparado ao contexto mais *stacatto*. Vemos que cada músico, nesta mudança de seção, muda um pouco a sua maneira de tocar, e permanece tocando desta nova forma durante a reexposição. Se ouvirmos a referida performance, de [09:30] até o final, [11:09], passando pelo trecho transcrito, em [09:54], perceberemos as mudanças a seguir:

1) Se olharmos para o que o saxofone está tocando no trecho acima, veremos que ele toca semicolcheias quase ininterruptamente. Ouvindo o final do trecho que antecede esta seção da reexposição, percebemos que ele estava tocando utilizando a divisão de colcheias.

2) A guitarra, que estava tocando numa região grave começa a tocar uma oitava acima - ficando inclusive em registro mais agudo que do Saxofone, mantendo uma atividade contrapontística com o mesmo. Ao repetir a ideia que estava tocando, agora uma oitava acima, o guitarrista mantém a coerência da sua narrativa individual (pela repetição), ao mesmo tempo que varia a densidade ou intensidade do discurso musical pela mudança do registro.

3) A bateria estava usando muito o bumbo, prato *ride* e caixa, e passa a usar, na reexposição do tema, prioritariamente o *cymbal* - assumindo mais uma função de acompanhamento, tocando menos criativamente a partir da reexposição.

Portanto, podemos questionar: até que ponto houve uma interação espontânea entre os músicos na criação desta textura da reexposição? Parece que este mecanismo, criar contraste entre seções, é um mecanismo típico na música improvisada - possivelmente cria uma variação na densidade do discurso musical, gerando interesse para o ouvinte. Neste exemplo analisado, cada músico toca, nesta mudança de seção, aquilo que acredita ser adequado para o momento - contando com a sua criatividade individual, mas ao mesmo tempo interagindo com os estímulos dos demais. Refletindo sobre este ponto, não parece coerente querer encontrar, através da análise musical, unidades estruturais que se encaixem perfeitamente em uma ideia objetiva de composição musical, como *tocar stacatto*, ou uma textura perfeitamente executada pelos músicos com uma ideia "coerente" como diz Schuller (1958). Isso porque, como temos discutido, a narrativa musical deste tipo de música improvisada é criada com alto grau de liberdade e espontaneidade.

3.4.3 *Trading*, dar espaço para os músicos acompanhantes, repetição de *riff* para "firmar o groove"; *break*, *the shout chorus* e outros procedimentos.

Trading

Um procedimento muito usado no Jazz é o *trading* - é comum durante os solos de bateria, ou mesmo para alternar solos entre os demais músicos. Nesta forma de comunicação, os músicos em vez de assumirem a posição de solistas durante um *chorus* inteiro, dividem a música geralmente de quatro em quatro compassos, e cada músico toca uma frase ou faz um pequeno solo nestes compassos. "Em qualquer caso, a troca com a bateria é chamada de troca a cada quatro, oito, dois, ou um compasso. (...) Simplesmente dizer "quatro" ou "oito" no palco significa que você quer tocar em *trading* com o baterista." (MARSALIS; WARD, 2008, p. 37, tradução nossa¹⁰²). Este procedimento pode ser percebido, por exemplo, no arranjo de "Garota de Ipanema" do primeiro CD do Trio Corrente (2003). Em vez do arranjo contemplar um *chorus* inteiro de solo de bateria, o piano alterna com a bateria, cada um improvisando durante 6 compassos. Outro exemplo de *trading* no trabalho do Trio Corrente será mostrado

¹⁰²Tradução livre, do original: In any case, the exchange with drums is called trading fours, eights, twos, or ones, for that matter. (...) Simply saying "fours" or "eights" on a bandstand means you want to trade with the drummer.

adiante neste trabalho, no estudo de caso que discutiremos as performances da música *Lamentos*.

Dar espaço para os músicos acompanhantes

Outro recurso muito utilizado pelos músicos é o que Monson (1996) comenta ao analisar um improviso do trompetista Freddie Hubbard e sua interação com os demais músicos. A autora mostra como Hubbard, durante seu solo, começa a tocar repetidamente um motivo ou frase musical no estilo de frase de acompanhamento, um *riff*. Desta forma, ao determinar para si mesmo um papel de regularidade típicas de um músico da seção rítmica, o trompetista instiga os demais músicos a tocarem mais criativamente, como se durante um trecho do improviso de Hubbard os demais músicos deixassem um pouco a posição de "acompanhantes" ou de "fundo" e passassem à "solistas" e "figura":

O colchete 5 (compassos 35-36) mostra a interação entre a bateria e o piano que acontece no quarto *chorus*, em que Hubbard por algum tempo toca uma figura como um *riff* que se repete a cada dois compassos. Esse papel musical de seção rítmica assumido pelo solista libera a seção rítmica para interagir mais entre si. O piano se torna mais proeminente, Davis toma mais liberdade com a harmonia do que no *chorus* anterior, e Louis Hayes toca mais ritmos cruzados. (MONSON, 1996, p. 83, tradução nossa¹⁰³)

Repetição de *riff* para "firmar o *groove*"; diferença da repetição no desenvolvimento de motivos

Outra forma semelhante de uso de repetição é o que comenta o saxofonista Joshua Redman. Segundo o músico, uma maneira do solista tentar estabelecer e induzir firmemente o *groove* ou o *swing* da música para os demais músicos e para o público é através da repetição de um pequeno fragmento musical. Esta forma de repetição tem uma intenção diferente da forma com que geralmente Sonny Rollins usa a repetição em seus solos, como comenta

¹⁰³Tradução livre, do original: Bracket 5 (mm. 35-36) shows the interaction between drums and piano that sets up the top of chorus 4, in which Hubbard takes over part of the time function by playing a two-bar repeating riff figure. This assumption of a rhythm section-like role by the soloist frees the rhythm section to interact more among themselves. The piano becomes more prominent, Davis takes more liberty with the harmony than in the preceding chorus, and Louis Hayes sets up more cross-rhythms.

Redman. Para Redman, assim como vimos pela análise de *Blue 7* por Schuller (1958) anteriormente, o uso de repetição em Rollins acontece, muitas vezes, em função do desenvolvimento de motivos e tematismo. Ou seja, vemos como o mesmo procedimento musical usado por um músico durante o seu solo, a repetição de um fragmento musical, pode ter intenções diferentes:

É muito diferente do jeito que o grupo Illinois Jacquet usaria a repetição nos solos do '*Jazz at the Philharmonic*' - sabe, repetição de riff para fazer a banda seguir adiante e fazer a plateia acompanhar. É muito poderoso e excitante, mas é um recurso específico. Para mim, o uso de repetição do Sonny não é bem isso. Ela está sempre a serviço de um fluxo. É como se ele estivesse falando para você e ele faz um argumento, e faz de novo e de novo. É como se fosse: 'Esse é o meu argumento, e agora vou seguir adiante'. (JOSUA REDMAN apud RATLIFF, 2008, p. 132, tradução nossa¹⁰⁴)

Break, the shout chorus e outros procedimentos.

Podemos ver que existem vários procedimentos comunicacionais recorrentemente usados na música improvisada, convencionados de antemão nos arranjos ou determinados na hora da performance. Além dos procedimentos mostrados, Marsalis e Ward (2008) comentam outras situações típicas nos arranjos de Jazz em que ocorrem estas comunicações entre os músicos, por exemplo: *the shout chorus* - procedimento muito utilizado em big bands, de repetição de um motivo musical no final da música ou no final de um solo para aumentar a intensidade musical do solo, conduzindo ao clímax da música e sinalizando que uma seção da música está para terminar. Outro procedimento é o *break* - convenção nos arranjos em que todos os músicos do grupo param de tocar por determinado número de compassos e um músico, geralmente o solista, preenche este tempo de pausas com uma frase musical, mantendo o ritmo e o pulso da música para que todos retornem a tocar juntos. Outros exemplos de interação típicos e análise de performances específicas são mostradas por Paul Berliner (1994).

¹⁰⁴Tradução livre, do original: It's very different from the way Illinois Jacquet would use repetition in his '*Jazz at the Philharmonic*' solos— you know, riff-based repetition to get the band going and get the crowd going. That's very powerful and exciting, but it's a kind of specific device. To me, Sonny's use of repetition is not like that. It's always in service of a flow. It's as if he were speaking to you and he made a point, and he makes that point again, and again. It's just like, 'This is my point, and now I'm moving on.'

3.4.4 Considerações sobre os tópicos discutidos de interação e sua relação com a narratividade

Gostaríamos de refletir brevemente sobre como os tópicos deste capítulo se relacionam com a narratividade musical. Se considerarmos a performance como uma "conversa musical" que ocorre em um "tempo compartilhado" pelos músicos, vemos que o processo de criação das narrativas musicais improvisadas não é concebido individualmente, mas produzido de forma coletiva. Com base no que discutimos, podemos chegar a algumas considerações:

1) Para a criação de um improviso acompanhado, não basta que o solista produza um improviso com boa narrativa individual (por exemplo com tematismo, arco narrativo e procedimentos elencados no capítulo 2), mas ele depende que os músicos acompanhantes cumpram seu papel com adequação.

2) Para que um improviso possua o papel de "destaque" necessário, é preciso que os músicos produzam intencionalmente a imagem de "figura e fundo", que se dá pelo emprego de dinâmica e conteúdo musical adequado pelos mesmos. Ou seja, os músicos acompanhantes não devem tocar mais alto que o solista, e o material que tocam em geral deve servir para dar suporte ao mesmo;

3) Vimos como a regularidade das "levadas" ou padrões de acompanhamento é um fator importante para dar suporte ao solista. Para o solista há o dilema inventividade *versus* coerência na criação de seu improviso. Da mesma forma, consideramos que para os músicos acompanhantes também existem algumas dicotomias, como tocar com mais ou menos regularidade, reagir mais ou menos a estímulos comunicacionais, seguir mais ou menos a direção musical dada pelo *bandleader*.

4) Se o improviso considerado individualmente pode ser mais ou menos premeditado ("solo" ou "improviso"), a interação em performance coletiva também pode ser. Alguns fatores potencialmente geram espontaneidade na narrativa: os dilemas de performance dos músicos acompanhantes naturalmente dão margem à espontaneidade e criatividade - e sua contribuição (dos acompanhantes) na construção da narrativa musical. Sob outro ângulo, se o solista toca com uma abordagem de "improvisação", e propõe uma narrativa espontânea em seu improviso, bons músicos acompanhantes reagirão ao estímulo proposto, tocando algo que

seja adequado para a situação. Como resultado, tanto aquilo que é tocado pelo solista quanto pelos acompanhantes seria pouco premeditado - seriam produzidos coletivamente de acordo com o que discutimos.

Por outro lado, vimos que em música popular improvisada há processos típicos de interação (*trading*, dar espaço aos músicos acompanhantes, repetição de *riff* para firmar o *groove*, variação de textura entre seções, paráfrase em tempo real, *break*, *the shout chorus* e outros). Podemos questionar se a presença destes processos em uma performance pode retirar o caráter espontâneo da mesma. Por exemplo, na paráfrase em tempo real, se espontâneo o material a ser parafraseado, pode revelar uma abordagem espontânea de performance. Ao mesmo tempo, se ela ocorre em um momento do arranjo previamente estabelecido, em relação a este aspecto ela é premeditada. O *trading* é muitas vezes um elemento "combinado" de arranjo. Assim como a paráfrase em tempo real, o material musical tocado pelos músicos no *trading* pode trazer espontaneidade, mas o fato de se saber previamente que ela ocorreria no arranjo revela um caráter premeditado.

Analisamos criticamente a variação de textura entre seções em *Misterioso*, por Paul Motian Trio. Não pudemos perceber na textura nova produzida, na reexposição do tema, uma ideia "coerente" e unificadora (como tocar *stacatto*), que embasasse a ideia de que os músicos constroem algo premeditado (como em uma composição musical escrita). Neste sentido, argumentamos que parece que o material tocado por cada músico à partir da reexposição foi espontâneo (cada um tocou o que acreditou ser adequado), mas o fato de criar o contraste entre seções provavelmente não foi, ou ocorreu dentro deste esquema típico. Desta forma, se considerarmos afirmativa essa hipótese, vemos que neste exemplo também há um elemento premeditado (o procedimento "criar variação de textura entre seções") e outro espontâneo (o material tocado por cada músico).

5) Diante dos procedimentos típicos de interação comentados (no item 3.4 e subitens), podemos pensar que estes impulsos comunicativos musicais contribuem para a construção dos improvisos. Vimos que quando um intérprete se apropria de um motivo do outro, isso pode ser o germe para a construção do seu improviso. Este motivo, obtido através deste processo de comunicação, pode dar origem a um trecho do solo gerado por algum processo de desenvolvimento de motivos, e misturado aos demais procedimentos já comentados.

Neste sentido, além das questões levantadas no capítulo anterior - se os dois motivos originários do começo do solo de Izaías Bueno seriam temáticos, no sentido de Schuller (1958) ou se seriam advindos de um "livre tematismo", como proposto por Gabriel Santiago

(2006), ou vindos do vocabulário do intérprete, poderíamos pensar, ainda, se eles se originaram desta perspectiva comunicativa entre os músicos, como propõe Monson (1996). Ou seja, qual foi a abordagem conceitual (paráfrase, desenvolvimento de motivos, formulaica, livre tematismo) ou "impulso" comunicativo que gerou os dois motivos iniciais do solo de Izaías Bueno? De certa forma, pode ser que não consigamos obter uma resposta objetiva para a pergunta. Como mostramos, os motivos iniciais do improviso de Bueno podem ter vindo de diferentes trechos do tema, do próprio vocabulário do intérprete, ou até por paráfrase em tempo real (no caso do motivo 1) do improviso do clarinete. Por isso é interessante entrevistar e ouvir os próprios intérpretes falando de suas metodologias práticas para improvisar, como o fizemos com Victor Wooten (2008) e Scott Henderson (1992), para ver se a maneira como pensam para tocar, a organização dos procedimentos práticos (paráfrase, desenvolvimento de motivos, tematismo) condiz ou não com o que conseguimos constatar pela análise musical.

Assim como observamos no capítulo anterior, algumas questões ainda podem ser investigadas mais profundamente, como a relação do arco narrativo e interação. Em tese a produção de um arco narrativo, por exemplo, pode também ser pensada do ponto de vista coletivo. Neste sentido, teríamos que refletir como os parâmetros de variação de densidade/intensidade musical devem ser tratados pelos músicos acompanhantes. E também deveríamos refletir em que medida os músicos acompanhantes deveriam produzir o arco - ou manter o material que tocam de maneira mais regular, para que haja um contraste proposital entre solista e músicos acompanhantes.

Por tudo o exposto, podemos considerar que os processos de interação influenciam na construção da narrativa musical em música popular improvisada - podendo ser uma influência construtiva ou não, a depender da forma com que os músicos tocam. No segundo capítulo discutimos a questão de narratividade musical concentrando-nos nos processos sintáticos que envolvem a construção de improvisações, analisadas individualmente. Desta forma, vimos que para "contar a sua história" com os improvisos, os músicos tipicamente utilizam-se dos processos revisados (tematismo, arco narrativo, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica, livre tematismo e paráfrase). Neste terceiro capítulo, ampliamos nossa perspectiva e mostramos como a interação entre os músicos desempenha um papel importante na construção das narrativas improvisadas, analisando-as sob o ponto de vista coletivo (ou holístico, ou global, ou do resultado final). Assim como no segundo capítulo, mostramos processos típicos de interação, analisando-os sob o ponto de vista sintático (*trading*, dar espaço aos músicos acompanhantes, repetição de *riff* para firmar o *groove*, variação de textura

entre seções, paráfrase em tempo real, *break*, *the shout chorus* e outros). Dentro das perspectivas dos dois capítulos (individual e coletiva), vimos como a construção das narrativas podem ser mais ou menos premeditadas. Portanto, concordamos com Monson, que diz que a "história contada" com os improvisos em uma boa performance de Jazz (e segundo nossa visão, na música popular improvisada como um todo) é feita coletivamente, e não individualmente.

3.5 Estudo de caso: Três performances de *Lamentos* pelo Trio Corrente. Contextualização, identidade artística do grupo e análise de procedimentos musicais encontrados.

Nesta parte da discussão, gostaríamos de analisar o trabalho do Trio Corrente em algumas performances selecionadas, aplicando os conceitos discutidos até aqui. O Trio Corrente é um grupo de música instrumental muito atuante no estado de São Paulo, e nos últimos anos atuante em todo o Brasil e no exterior. Trata-se de um trio de música instrumental, composto pelos músicos: Fábio Torres (pianista), Paulo Pauleli (contrabaixista) e Edu Ribeiro (baterista)¹⁰⁵.

O Trio possui mais de dez anos de carreira. Gravaram 4 CDs¹⁰⁶ em estúdio: *Trio Corrente volume 1* (2003), *Trio Corrente volume 2* (2011), *Song for Maura* (2013) e o recente *Trio Corrente volume 3* (2016). Com o CD *Song for Maura* contaram com a participação do saxofonista e clarinetista cubano Paquito D'Rivera, um expoente na vertente do chamado *latin Jazz*. Este CD recebeu várias premiações, dentre elas o décimo quinto Grammy Latino, em 2014¹⁰⁷.

Esta parceria do Trio com Rivera trouxe para o grupo uma maior visibilidade nacional e internacional. A premiação recebida trouxe uma grande repercussão dentro do nicho ligado à música instrumental, e parece ter impulsionado ainda mais a carreira do Trio. Desde então, o

¹⁰⁵ Várias informações mais detalhadas, fotos dos músicos, escuta dos CDs já lançados, e outros detalhes da carreira do grupo podem ser encontradas no site oficial do Trio, que tem sido constantemente atualizado: <http://triorcorrente.com/>

¹⁰⁶ Estes CDs se encontravam disponíveis para escuta gratuita no website do grupo ao longo desta pesquisa, mas no momento da conclusão desta dissertação já não estavam mais disponíveis no website. Entretanto, o CD pode ser encomendado pelo site do grupo, e escutado via *streaming* através de vários websites populares de escuta musical pela internet, mencionados no website do grupo.

¹⁰⁷ Uma matéria sobre o prêmio pode ser encontrada no endereço *online*: <http://www.paquitodrivera.com/song-maura-wins-best-latin-jazz-album-latin-grammys/> ; a indicação do prêmio também se encontra no site: <https://www.grammy.com/>.

Trio têm mantido uma agenda constante de shows e projetos - se apresentaram com a orquestra Jazz Sinfônica em São Paulo em 2014¹⁰⁸, com a qual está previsto o lançamento de um DVD do concerto; tocaram em diversos festivais e locais célebres do circuito de música Instrumental, como a casa *Blue Note* em Tokyo; têm recebido críticas positivas em diversas revistas internacionais (como a revista *Downbeat*) e por artistas consagrados do meio Jazzístico e da Música Instrumental Brasileira, como Ron Carter, Rosa Passos, João Bosco, Raul de Souza e Claudio Roditi.

O grupo publica novidades e conteúdo musical constantemente em seu site oficial e em sua página na rede social Facebook - como, por exemplo, vídeo aulas com dicas de Edu Ribeiro (baterista do Trio) de como tocar algumas de suas "levadas" na bateria; e algumas partituras de arranjos do Trio são disponibilizadas gratuitamente para os músicos que acompanham o trabalho e querem estudá-las.

Sabemos que o formato de "piano trio" - trio com piano, contrabaixo e bateria é um formato tradicional tanto no Jazz quanto na música brasileira. Vários artistas ficaram consagrados por desenvolver um trabalho neste formato, como os Jazzistas pianistas Herbie Hancock, Bill Evans, e mais recentemente Brad Mehldau. Segundo o crítico José Domingos Raffaelli (2009), nos anos 1960 houve uma via de mão dupla em relação à influência do Jazz na música brasileira (notadamente a bossa nova) - ambos se influenciavam. Neste época, segundo o autor, um gênero musical usava muito o piano trio e acabou sendo conhecido por "samba Jazz" - justamente por misturar elementos da tradição de música brasileira (do samba) às improvisações Jazzísticas:

Nesse período surgiram os trios de piano-baixo-bateria que fariam história tocando temas brasileiros com improvisação Jazzística, o que germinou e cristalizou definitivamente o samba-Jazz. Entre dezenas deles, despontaram Tamba Trio (LPs "Tamba Trio", "Avanço" e "Tempo"), Sambalanço Trio (LP "Sambalanço Trio"), Milton Banana Trio (LPs "Samba é isso - vol. 4", "Balançando" e "Vê"), Salvador Trio (LPs "Salvador Trio" e "Rio 65 Trio"), Tenório Junior Trio (LP "Embaló"), Bossa Três (LP "Bossa Três em Forma"), Jorge Autuori Trio (LPs "Vols. 1 & 2"), Primo Trio (LP "Sambossa"), além do Embalo Trio, Bossa Jazz Trio e Trio 3-D. (RAFFAELI, 2009, p. 3-4)

¹⁰⁸ <http://www.Jazzsinfonica.org.br/> - Descrição retirada deste website oficial: "Com formação bastante singular, a Jazz Sinfônica une a orquestra dos moldes eruditos a uma big band de Jazz. O resultado é uma sonoridade exclusiva, que tem lhe conferido protagonismo na criação de uma nova estética orquestral brasileira por meio de arranjos contemporâneos e únicos."

Percebemos como este formato e esta prática de performance, que alia elementos da música brasileira ao Jazz já é praticado há bastante tempo. Como se pode observar no trecho abaixo, retirado do site oficial do Trio Corrente, os músicos do Trio reconhecem e valorizam a influência de diversas tradições da música popular em seu trabalho:

O Trio Corrente é o encontro feliz de três músicos que pensam e sentem a música da mesma maneira, assim como dela esperam coisas parecidas. Unidos estamos também por nossas referências, nossas memórias musicais: em cada nota tocada, tacitamente concordamos sobre o suíngue inimitável de Cesar Camargo Mariano, Luizão Maia e Paulo Braga ao acompanhar Elis Regina nos anos 70. Ou ainda sobre os mistérios insondáveis produzidos por Herbie Hancock, Ron Carter e Tony Williams ao acompanhar Miles Davis nos anos 60. Talvez almejemos reunir mundos aparentemente contraditórios como, de um lado, a síntese, a concisão da canção brasileira e, de outro, a prolixidade benigna do Jazz e do choro. A busca da beleza simétrica e perfeita das melodias e harmonias de Jobim e o experimentalismo e a liberdade de Hermeto e Coltrane. A música que aqui apresentamos não poderia ser mais sincera: ela representa nosso respeito pelo passado e nosso desejo de liberdade e criatividade. Esperamos que aproveitem. (TORRES; PAULELI; RIBEIRO, 2015)

Neste sentido, vemos como o trabalho do Trio se insere nesta tradição da música popular. Podemos dizer que o trabalho do Trio se enquadra naquilo que hoje têm se denominado de Música Instrumental Brasileira (MIB), como o fazem Marina Bastos e Acácio Piedade (2006). Para Acácio Piedade (2005), neste gênero (a MIB) está presente a chamada fricção de musicalidades - que em linhas bem gerais, seria a ocorrência de elementos de linguagem musical brasileira e estrangeira (notadamente do Jazz americano) nas manifestações musicais. Estes elementos de "nacionalidades" ou tradições diferentes são usados em conjunto nas músicas, mas ao mesmo tempo que se misturam, consegue-se perceber estas diversas influências nos trabalhos dos grupos brasileiros.

3.5.1 *Lamentos* como releitura pelo Trio Corrente. Diferenças gerais com outras interpretações

Feita esta pequena contextualização do trabalho do Trio, gostaríamos de analisar comparativamente três performances da música *Lamentos*, e comparar as mesmas com interpretações de outros artistas. Usaremos os conceitos e abordagens deste trabalho para tentar entender como é construída a narrativa musical do grupo, e se podemos perceber como

se dá o jogo entre individualidade e coletividade no Trio, e em que medida podemos considerar a versão de *Lamentos* do Trio como uma releitura ou recriação.

No trabalho de Almir Côrtes (2006) podemos ver um trecho do depoimento de Jacob do Bandolim ao Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, em 1967, em que o músico fala sobre a riqueza da música *Lamentos*¹⁰⁹:

Ao ser questionado sobre a possibilidade de improvisar na música Ingênuo (Pixinguinha/Benedicto Lacerda) Jacob dá a seguinte declaração: Bom, eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo que ele compôs, porque eu não estou absolutamente vinculado àquilo que o compositor fez e eu não sou obrigado a reproduzir exatamente igual. Posso reproduzir da maneira que me apraz, como um pintor que reproduz um quadro da natureza que se apresenta a todos de uma forma e ele interpreta de outra. Então não é o desejo de improvisar, de ser original, é de encontrar dentro dessas frases uma riqueza tal que me dá capacidade, ela que me dá capacidade, essa capacidade não é minha, é que a composição é tão bem feita, é tão sutil, é tão requintada em todos seus detalhes, que me dá possibilidades inúmeras, como o caso do *Lamentos*, quantos arranjos diferentes você ouviu do *Lamentos*? hã? Você já ouviu “N” arranjos e ainda ouvirá muito mais, porque a riqueza do *Lamentos* permite isso. Então você tem de onde extrair, você tem essência, você tem gabarito, você tem alicerce de onde, onde se agarrar, onde fazer alguma coisa, agora quando a coisa é vazia você não faz nada (JACOB DO BANDOLIM, 1967 apud CORTES, 2006, p. 25)

De fato, como previu o bandolinista, vários artistas da música brasileira gravaram e tocam constantemente a música em shows - ela se tornou um *standard* (assim como os de Jazz) da música brasileira. Segundo algumas fontes de pesquisa na internet¹¹⁰, a música *Lamentos* parece ter sido composta após um episódio, em 1928, em que Pixinguinha e seus companheiros do grupo Os oito Batutas foram discriminados por serem negros - e foram obrigados a entrar pela porta dos fundos em um hotel no Rio de Janeiro. A letra para a música foi feita por Vinicius de Moraes em 1962 - e, como observamos, não menciona o episódio e trata de outra temática. Vinicius fez a letra apenas para a primeira parte da música. Quando tocada em forma de canção, a parte B da melodia de *Lamentos* é tocada por instrumentos ou pela melodia entoada com a voz, sem letra, como o faz o grupo MPB4 (1977).

¹⁰⁹ A música *Lamentos* é um choro de Pixinguinha, que ganhou letra de Vinicius de Moraes. A partitura com cifra e melodia ("*leadsheet*") da música encontra-se em anexo ao final deste trabalho, retirada de (CARRASQUEIRA, 1997, p. 60 e 61).

¹¹⁰ As fontes pesquisadas foram dois artigos: um artigo de Marcos Aurélio Ruy no blog Vermelho (2013) e outro no blog Dr. Zem (2011), ambos citando o depoimento do flautista Altamiro Carrilho no livro "Os sorrisos do choro", de Julie Koidin, como fonte de referência.

Côrtes (2006) transcreveu a interpretação de *Lamentos* de Jacob do Bandolim do disco *Vibrações*, de 1970. Podemos perceber pela transcrição que o arranjo do bandolinista segue algumas características que comentamos em relação ao choro tradicional: 1) não há seção específica para improvisação; 2) elementos interpretativos "mais improvisados" ou mais ornamentados ocorrem geralmente nas repetições de seções - como se pode perceber na variação da maneira de tocar a melodia na primeira e segunda seção, A1 e A2, da interpretação (CORTES, 2006, p. 137); 3) a gravação possui um arranjo "fechado", com forma estabelecida, a saber: Introdução, A1, A2, B1, B2, A3, Coda.

Além disso, percebemos ao ouvir a gravação que há elementos que parecem ser típicos do trabalho de Jacob, como argumenta o autor. As convenções rítmicas e convenções de dinâmica tocadas pelos músicos revelam um esmero pela confecção do arranjo, e uma concepção musical do "líder" do grupo que preza pela produção de um resultado sonoro com certo grau de especificidade. Ou seja, dentro dos termos que temos discutido aqui, parece que os músicos que participaram desta gravação, e que tocavam com Jacob, tinham de tocar de acordo com essas diretrizes - e seu espaço para "criação" ou expressão de sua individualidade tinha de se encaixar dentro do estilo musical, e ainda dentro dos parâmetros pré-estabelecidos do arranjo. Curiosamente, podemos perceber algumas semelhanças entre o arranjo de Jacob e do Trio Corrente, que comentaremos a seguir.

Foram selecionadas três performances do Trio para análise, chamadas de P1, P2 e P3, em ordem cronológica:

P1) Em 2003 (provavelmente, ou anterior), Versão do CD Corrente Volume 1 (2003);

P2) Em Janeiro de 2012, show no Festival de Artes de Brasília; (2012)

P3) Em Abril de 2012, show em Frankfurt, na Alemanha. (2012b)

Tomando a performance P1 do Trio Corrente como referência, abaixo mostraremos o trecho do começo da melodia de A de interpretado por artistas diferentes, para compararmos:

Lamentos

(comparativo de interpretações da melodia inicial)

Pixinguinha / Vinicius de Moraes

Samba

$\text{♩} = 125$
 Fábio Torres (piano)

$\text{♩} = 70$
 Jacob do Bandolim

$\text{♩} = 92$
 Zizi Possi

$\text{♩} = 86$
 Ademilde Fonseca

Mo re____ na tem pe na
 Mo re____ no tem pe____ na Mas

5
 Torres

Jacob

Possi
 ou veo meu____ la men____ to ten tei____ em vão

Fonseca
 ou ve____ o meu la men____ to ten____ to em vão_

Figura 45: transcrição de interpretações por diferentes intérpretes dos primeiros compassos da seção A de *Lamentos*, para análise.¹¹¹

Podemos perceber que Fábio Torres interpreta a melodia de forma bem diferente do que está escrito na *leadsheet* do *songbook* de Pixinguinha¹¹², e do que a maioria dos outros intérpretes pesquisados¹¹³. Em sua interpretação, Torres toca a melodia do quarto e quinto

¹¹¹ Nas interpretações de Zizi Possi, Jacob do Bandolim e Ademilde Fonseca, a música é tocada na tonalidade de D maior, mas na transcrição colocamos todas as versões na mesma tonalidade, C maior (a mesma do Trio Corrente), para facilitar a comparação.

¹¹² A *leadsheet* está em anexo, contém cifra, melodia e letra, versão do *songbook* editado por Maria José Carrasqueira (1997).

¹¹³ Foram ouvidas três gravações de *Lamentos* em formato de canção, nas interpretações de Zizi Possi (1993), Ademilde Fonseca ([S.d.]) e do grupo MPB4 (1977).

compassos da seção A em uma divisão rítmica diferente do usual - toca-a em contratempo junto com uma convenção rítmica com os demais músicos do Trio. Se imaginarmos cantar a letra da canção : "Morena, tem pena, mas ouve o meu lamento" de maneira a tentar "encaixar" ou cantar na mesma divisão rítmica que Torres interpreta a melodia no piano, veremos que a dicção não fica muito coerente - pois divide-se algumas palavras ao meio. Por exemplo, no trecho da convenção rítmica do quarto e quinto compassos da seção A, a letra seria "ouve o meu lamento" - e se cantássemos a letra sobre a melodia como Torres a toca, as palavras ficariam muito divididas: "ou - veo meu la - men - to", com os *staccatos*, ou notas curtas. Dividir as palavras "ouve" e "lamento" ao meio, cantando-as de forma *non legato* não parece ser a maneira usual de interpretação da linguagem deste tipo de canção. Dentre algumas várias interpretações cantadas pesquisadas e ouvidas por nós através das plataforma digital YouTube, não encontramos nenhuma que utilize essa convenção rítmica, e que divida as palavras desta forma.

Parece que Torres, ao tocar a melodia, não estava tentando evidenciar a letra, mas tocar a melodia usando o instrumento como a sua voz. Aqui podemos retomar a analogia que fizemos no primeiro capítulo, de que os músicos ao tocarem utilizam seus instrumentos como sua voz, como seu meio de expressão. Ou seja, Torres parece ter procurado como a melodia poderia soar melhor pensando nas características do seu instrumento, na sua maneira particular de tocar, na concepção musical do Trio e em uma ideia de arranjo específica para esta música. Podemos observar que o pianista quis evidenciar nos quatro ou cinco primeiros compassos uma linha cromática existente na estrutura da melodia, modificando-a um pouco de acordo com a sua interpretação. A junção das quatro modificações abaixo permite evidenciar este cromatismo (da nota E à nota G):

1) Torres acrescenta uma nota cromática (Eb) logo no começo da melodia (formando E Eb D - na anacruse).

2) No segundo compasso, Torres suprime a nota Eb da melodia "original" (ou da forma usualmente tocada), para que se preserve o cromatismo da nota C à B.

3) No terceiro compasso, Torres acrescenta a nota Bb à melodia, ligando cromaticamente as notas B e A, (nota também não tocada/cantada por nenhum dos outros intérpretes)

4) No quarto compasso, Torres acrescenta a nota Ab, no intuito de manter a ideia cromática descendente, ligando A a G (do quinto compasso).

Também podemos perceber que Torres é o único intérprete dos quatro que toca as notas dos compassos cinco e seis em *stacatto* e com uma divisão rítmica diferente (valorizando os contratempos) - pois é um elemento de arranjo do Trio Corrente.

Além disso, vemos como o andamento escolhido por cada intérprete é bem diferente - nas gravações das transcrições acima varia de 86 bpm até 125 bpm na do Trio Corrente, versão com andamento mais rápido. Além das gravações transcritas, ouvimos outras gravações, e chamamos a atenção para algumas interpretações bem diferentes das demais: 1) interpretação em formato de duo com Marco Pereira (violão) e Paulo Sérgio Santos (clarinete), em que o andamento é bem mais lento, cerca de 56 bpm (2011). Nesta versão, os músicos tocam com o andamento bem flexível e relaxado, quase como uma balada; em diversos momentos ocorrem fermatas e dilatações do tempo. A interpretação assume um caráter bem lírico e contemplativo. 2) Outra versão interessante é a de Hamilton de Holanda (bandolim) em duo com o pianista cubano Chucho Valdés (2013). Nesta versão, o andamento escolhido é de 100 bpm. É interessante observar que o pianista ao acompanhar faz uma levada de acompanhamento bem estilizada de acordo com os ritmos cubanos - antecipando os baixos em vez de tocá-los nas primeiras semicolcheias de cada tempo. Desta forma, a música assume um *groove* e pulsação diferente da tradicional de samba e choro habitualmente tocada por intérpretes brasileiros. Podemos perceber, ainda, características peculiares de cada interpretação das transcrições acima:

- Jacob utiliza alguns ornamentos típicos de ornamentos típicos da sua forma de tocar, como estudado por Almir Cortes (2006). São por exemplo: o *glissando* no compasso cinco, e os mordentes nos compassos quatro e oito.

- Zizi Possi (assim como Fábio Torres) suprime uma nota e conseqüentemente a palavra "Mas". Essa palavra não é suprimida por Ademilde Fonseca, e está presente na letra colocada no *songbook* de Pixinguinha (1997).

- Nos compassos 6 e 7 percebemos que Zizi Possi canta duas notas diferentes na melodia do que os demais intérpretes: Possi Canta C - E, e os demais tocam/cantam B-C - que parece ser de fato a melodia "certa" ou mais tradicional da música.

- Ademilde Fonseca usa bastante *vibrato* na voz, talvez por ser a maneira própria de cantar de sua época (n. 1921 - 2012) e de seu estilo musical.

Por estas observações acima, podemos ver que cada intérprete acaba fazendo várias escolhas interpretativas. Torres interpreta a melodia à sua maneira, colocando a sua

personalidade na forma de tocar, na maneira em que ele e seu grupo escolhem aonde fazer convenções rítmicas, qual andamento usar, que notas tocar como notas curtas ou longas, e neste caso até suprimindo e adicionando notas à melodia "original" na sua interpretação (evidenciando a linha melódica). No entanto, percebemos que essa liberdade de interpretação não descaracteriza a essência da música - ou seja, ao ouvirmos a performance P1 conseguimos perceber que é uma releitura de *Lamentos*.

A tabela abaixo mostra alguns elementos das três performances de *Lamentos* do Trio Corrente, e facilita a comparação:

	Duração total aproximada	Andamento	Forma
Performance P1 Versão do CD Corrente Volume 1 (2003)	06:38	122 - 139 bpm, subindo ao longo da performance	INTRO Tema AAB Solo piano AAB Solo baixo AAB Solo bateria AAB (trading durante todo o solo) Tema AABA CODA
Performance P2 show no Festival de Artes de Brasília; (2012)	08:04	138 - 152 bpm, subindo ao longo da performance	Mesma forma, exceto Solo baixo (2 <i>chorus</i> ?) Solo bateria (2 <i>chorus</i> ? segundo <i>chorus</i> parecem ser incompleto)
Performance P3 show em Frankfurt, na Alemanha. (2012b)	06:20	136 - 148, subindo ao longo da performance	Mesma forma da perf. P1

Figura 46: Tabela comparativa das três performances de *Lamentos* pelo Trio Corrente

Após escutar e assistir o vídeo das performances¹¹⁴, é possível chegar a algumas observações sobre o trabalho do Trio, que analisaremos a seguir.

3.5.2 Elementos estabelecidos de arranjo, mantidos nas três performances:

-Pela tabela acima, percebemos que os andamentos das performances do Trio Corrente são similares, principalmente nas performances P2 e P3, ao vivo e tocadas no mesmo ano de 2012. Nas três o andamento sobe progressivamente ao longo da interpretação.

-A forma de P1 e P3 é a mesma;

- A ordem dos solistas é a mesma nas três performances;

- Percebemos que existe uma forte disposição de comunicação entre os músicos e a construção de uma narrativa musical coletiva, com vários elementos de comunicação musical e extramusical, nos termos que falamos anteriormente;

- A convenção rítmica abaixo sempre ocorre na exposição (e reexposição) dos temas no quarto e quinto compassos da seção A:

The musical score is for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The time signature is 2/4. The Piano part features a series of chords: Cmaj7, Dm7, Em7, F6, and Bb7. The Baixo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bateria part has a pattern of eighth notes with cymbal accents during the 'levada' and 'segue' sections.

Figura 47: Convenção rítmica no quarto e quinto compassos da seção A do tema de *Lamentos*, presentes nas três performances, P1, P2 e P3.

¹¹⁴ O link para as performances está disponível nas Referências.

- Na exposição dos temas, ocorre a "divisão" da parte B (que possui 32 compassos) em quatro subseções, de 8 compassos cada. O baterista Edu Ribeiro e os demais músicos variam as levadas de acompanhamento na parte B geralmente de 8 em 8 compassos. Geralmente, nas partes 1 e 3 do B, baixo e bateria tocam mais ritmicamente, com convenções rítmicas contrastantes com a "levada" tradicional, que parecem surgir "na hora" e são mantidas por 8 compassos. Nas partes 2 e 4, ocorre uma levada mais "solta" (Edu Ribeiro toca no *ride* nestes trechos, e Pauleli conduz uma levada de samba de semínimas); Durante os improvisos isso também ocorre, e parece ser um "recurso" ou procedimento que os músicos adotam ocasionalmente - em que conseguem criar um momento ritmicamente interessante, condizente com a forma musical e valorizado pelas mudanças de seção e mudanças harmônicas da música. Comentaremos alguns exemplos (E1 e E2) onde isso ocorre:

E1) Na performance P1, em [03:25] está ocorrendo um improviso de baixo, e o baixista começa a tocar ritmos mais marcados e parece dar uma intenção de polirritmia, ou de um ritmo mais "criativo" em relação ao pulso de 2/4 em semicolcheias que estava improvisando anteriormente (e no qual se baseia o *groove* da música). O baterista acompanha e muda a divisão rítmica do prato cymbal de semicolcheias para colcheias, e aos poucos parece tentar "captar" e imitar a ideia rítmica proposta pelo baixista, e durante alguns segundos um toca "perseguido" o outro, e em determinado trecho, em [03:33], o baterista toca a ideia junto com o baixista, com a mesma divisão rítmica. É interessante observar que este trecho dura 8 compassos, e no próximo momento em que há uma mudança harmônica (a harmonia estava em Dm7 e vai para E7), piano e bateria tocam juntos um "acento" no novo acorde, marcando esta mudança harmônica, em [03:35]. Ou seja, parece que foi criado um "momento" de polirritmia, ou de criatividade rítmica construído com interação entre os músicos, e que todos saíram dele no momento da mudança harmônica.

E2) É interessante observar que um procedimento semelhante é o que ocorre na mesma performance, P1, de [02:19] a [02:25], também por 8 compassos e no mesmo trecho em relação à forma do *chorus* (8 primeiros compassos do B), durante o improviso do pianista. Torres neste trecho apresenta um motivo rítmico novo e desenvolve-o, repetindo-o e variando-o; Durante este trecho de 8 compassos, o baterista e baixista tocam em *background* uma ideia rítmica em ostinato que contrasta com a levada que faziam antes. Quando ocorre a mudança harmônica para E7, volta-se à uma levada mais tradicional (a bateria e baixo deixam de tocar o ositinato) e Torres abandona o motivo que tocou durante estes 8 compassos.

E3) Entretanto, como podemos perceber este procedimento não é usado literalmente da mesma forma em todas as ocasiões:

O mesmo procedimento é usado na reexposição do tema da performance A, de [05:44] a [05:53]. Este trecho é o final da primeira parte B, e vai ocorrer a repetição de B. O baterista toca a convenção rítmica do final de B e, em vez de voltar para a condução de semicolcheias, como seria o esperado, continua fazendo a sua "levada" com a mesma divisão rítmica usada na convenção do final do B, só voltando à condução "normal" quando ocorre a mudança harmônica para E7, em [05:53], o mesmo trecho da forma em que ocorreu a demarcação rítmica no improviso do baixo.

Em relação a esta maneira de tocar, é interessante observar como o próprio pianista Fábio Torres explica conceitualmente como trabalham em grupo. Conscientemente e em sintonia um com o outro, adotam uma maneira específica de tocar - trabalhando o *groove* em nível de precisão "milimétrica", valorizam nos arranjos e na forma de tocar as dinâmicas e a criação de nuances. O trecho abaixo faz parte de um programa de entrevistas em que o Trio Corrente participou¹¹⁵:

Pergunta: Quais as semelhanças do Trio Corrente com o Nenê Trio, fora a formação?

Fábio Torres: A formação é a mesma, mas a maneira de tocar é bem diferente. O Nenê Trio tem uma pegada assim, bem *free*, eles tocam bem livres, e eles tocam com uma intenção bem - vamos supor, quem conhece John Coltrane, aquele coisa *A Love Supreme*, toca "pra fora".(...) E o Trio Corrente tem uma coisa diferente que é do repertório, que a gente gosta de tocar *standards* brasileiros, a gente gosta de pegar uma música bem conhecida e tocar de uma maneira bem diferente, e também eu acho que talvez a gente trabalhe mais a dinâmica, tem mais as nuances, embora lá também tenha. Mas o desenvolvimento é diferente, e a gente trabalha também muito o *groove*, o "swing milimétrico", que é uma coisa que a gente curte trabalhar também. (TORRES; RIBEIRO; PAULELI, 2011) - trecho em [22:12] do vídeo.

Como podemos perceber na análise que estamos fazendo, em relação à forma musical, a concepção do Trio Corrente não é bem *free*, mas tem um tamanho de *chorus* de improviso estabelecido, procedimentos específicos usados (convenções rítmicas, *trading*).

- O solo de bateria sempre começa com o procedimento do *trading* com o piano, ou seja, alternando o solo com o pianista Fábio Torres - e depois o baterista para de alternar com o pianista, e continua a desenvolver seu solo.

¹¹⁵ A entrevista ocorreu no programa Estúdio Showlivre, em 2011. Foi acessado pela internet e o link para o vídeo se encontra nas Referências.

- Nas três performances, o solo de baixo começa sem o acompanhamento do pianista - cria-se um hiato textural entre o solo do piano e o solo de baixo, que começa logo a seguir. Podemos supor que este é um elemento que faz parte do arranjo do grupo, e faz parte de uma concepção de variação da densidade do discurso musical. Esta variação textural ocorre no momento musical de mudança de seção e mudança de solista - e é um elemento que ajuda a demarcar esta mudança, chamando a atenção do ouvinte de que uma "nova história" vai começar com o próximo improviso. Podemos pensar que este recurso (de mudança da textura musical) cria um efeito parecido com o que vemos em uma peça de teatro, quando se mudam as luzes de cena, ou os objetos do cenário, ou ainda quando, em um filme, a câmera está direcionada a um personagem que fala, e de repente, a câmera se direciona a outro personagem - que começa a falar.

-Polirritmia e indução de outra pulsação rítmica (que não o de samba em 2/4) ocorrem em vários momentos nas três performances. Em muitos trechos essa ideia parece surgir de forma espontânea, em momentos inesperados, principalmente nos improvisos. Isso pode ser percebido:

PR1) no improviso de baixo na P2, em [03:30], em que Pauleli toca melodias usando uma divisão de tercinas, induzindo uma pulsação de *shuffle*, como se estivesse improvisando em 12/8 - e o baterista, ao perceber a ideia proposta, também começa a tocar nesta pulsação. Isso ocorre por alguns segundos, até que em [03:40] Pauleli começa a tocar novamente seu fraseado usando o pulso de 2/4 em semicolcheias.;

PR2) No improviso de bateria de Edu Ribeiro em P2, em [05:24] a [05:31] o baterista Edu Ribeiro faz o mesmo procedimento - toca este trecho com o pulso de 12/8 e após, retorna ao pulso de 2/4.

PR3) O mesmo procedimento pode ser percebido ainda, de [05:38] a [05:43] da performance P3, e de [06:00] a [06:07] de P1, ambos na última seção A da reexposição do tema. É curioso perceber que durante os oito primeiros compassos desta seção surge uma mudança de pulsação para a fórmula de compasso 12/8. Em P3 é onde isso ocorre de forma bem intensa - todos mudam juntos a pulsação e tocam como se estivessem em 12/8, adequando a maneira original que tocam a essa nova pulsação. Em P1 o piano e baixo mudam menos sua maneira de tocar o trecho, mas a bateria faz a mudança de forma bem clara. Em P2 esse procedimento não ocorre. Isso nos faz pensar que este é um procedimento de arranjo previamente combinado, mas que não precisa ser usado *sempre*. Aí parece vir o elemento da espontaneidade. Como grupo, o Trio Corrente parece ter desenvolvido vários mecanismos de

construção de texturas musicais em conjunto - momentos de interesse rítmico que têm como "cartas na manga". A maneira como usualmente tocam o tema está mostrada na transcrição abaixo. No trecho comentado desta performance P3, cada músico faz ajustes na sua maneira de tocar, nas levadas de acompanhamento e melodia para se adequar à pulsação em 12/8, incluindo *ostinatos*, e valorizando um fraseado em tercinas.

Lamentos

Samba

Pixinguinha / Vinicius de Moraes

$\text{♩} = 125$ $C\%_6$ B^7

Piano

Baixo

Bateria

base de levada segue

5 C^{maj7} Dm^7 Em^7 F^6 Bb^7 A^7

Piano

Baixo

Bateria

acentos com cymbal durante a levada segue

Figura 48: Maneira que o Trio Corrente apresenta os primeiros compassos do tema de *Lamentos* (parte A) nas três performances, P1, P2 e P3.

Portanto, podemos perceber claramente que há várias ideias estabelecidas de arranjo, que parecem não variar muito. E espaço para improvisação ocorre dentro da liberdade que a obediência a estes arranjos permite.

3.5.3 Elementos peculiares de cada performance:

Nas performances analisadas o recurso da **paráfrase** da melodia parece ter intenção comunicativa de "mostrar aonde se está" ou de propor um "encontro musical" na forma da música, quando os improvisos se tornaram complexos, como veremos a seguir.

-Em P2, o pianista Fábio Torres usa a paráfrase como recurso para sugerir a volta ao tema após o improviso de bateria. Em P2 a performance começa com a mesma forma que as demais (P1 e P3), que parece ser a forma combinada do arranjo. Toca-se o tema na forma AAB, e o piano faz seu improviso de um *chorus*. O improviso que se segue é o de baixo. Pauleli, em vez de fazer um *chorus* de improviso como nas demais performances, faz dois. A seção do solo de bateria começa em [04:28], após o de baixo - a seção começa com o piano improvisando por 8 compassos, parte do *trading* presente no arranjo. A bateria segue e improvisa 10 compassos, em que Edu Ribeiro começa a "construir uma história" com um motivo rítmico, repetindo-o e variando-o. A seguir, em [04:42] Torres em vez de tocar e seguir improvisando pelos seus 6 compassos, como previsto no arranjo (presente nas P1 e P3), toca apenas um acorde e uma pequena frase melódica (2 compassos) e dirige um olhar para Ribeiro, como se estivesse querendo comunicar que o baterista estaria livre para fazer seu solo, sem o *trading* com o pianista. O pianista estava sentado de frente para o piano, e ainda se vira no banco ficando de costas para as teclas, afastando as mãos do mesmo, o que deixa mais claro para Ribeiro que ele estaria livre para improvisar à vontade, sem se preocupar com o *trading*.

A partir de [04:42], o baterista segue fazendo seu improviso de forma livre, sem o *trading* com o pianista. Aos poucos, parece que Ribeiro vai deixando de se preocupar com a forma da música e passa a improvisar dentro do *groove* de samba. Ele continua improvisando, entra em um segundo *chorus* (agora não muito demarcado) e vai tocando com bastante sentido de narrativa, construindo uma história, desenvolvendo motivos, variando-os - mas não parece estar em uma relação clara do que toca a forma do tema original. O baterista foi para um improviso livre, e percebemos que ocorre um momento de dúvida para o ouvinte e para os

músicos que estão tocando. *Por quanto tempo Ribeiro continuará tocando? Como voltaremos ao tema?* Essas são perguntas que fazemos quando ouvimos. Ocorre aqui uma situação parecida com a que comentamos anteriormente, na performance de João Donato na música *Amazonas*, em que não se sabia se o contrabaixo continuaria improvisando por mais um *chorus*.

Situações musicais como essa naturalmente surgem quando se toca de uma maneira improvisada. A solução para estas dúvidas, já que não se trata de uma composição totalmente escrita, depende da solução proposta por algum músico - através de alguma forma de comunicação musical ou "extramusical". A solução na maioria das vezes é proposta pelo improvisador ou solista principal, pois é ele quem carrega no seu improviso a função de guiar e dar direcionamento à narrativa musical. Entretanto, como temos visto, esta solução pode vir de outro músico, e tudo depende de um músico tocar em função do outro, saber responder aos estímulos propostos, entender e reagir ao que o outro músico está tocando, "aceitar a solução". Neste sentido, Ingrid Monson (1996) após analisar algumas performances de Jazz, conclui como se dão algumas dessas relações de construção de uma narrativa musical improvisada:

Quando o solista comete algum erro em se manter na forma da música, os membros acompanhantes geralmente irão tentar articular a estrutura mais claramente para que o solista possa se encaixar novamente. Quando (como acontece aqui) um solista permanece em um ponto diferente do ciclo da música através de vários *chorus*, entretanto, uma banda sensível se ajustará ao solista, mesmo que ele ou ela esteja tecnicamente incorreta dentro do contexto da forma original. Mesmo que erros em manter a forma não sejam tão frequentes, a importância da habilidade de se recuperar destes momentos é algo que vários músicos mencionaram. (MONSON, 1996, p. 161, tradução nossa¹¹⁶)

Como prevê Monson, quando existem dúvidas em relação à forma, os músicos tentam voltar à forma tocando de maneira bem clara, para que todos voltem a estar musicalmente juntos novamente. É o que ocorre na "solução" proposta pelo pianista Fábio Torres. Nesta performance, P2, o pianista sugere a "volta ao tema" em [06:24] ao tocar os últimos três acordes da seção B da música (A7sus, Ab7sus e G7sus, todos sem a fundamental do acorde e com baixo na sétima - possivelmente a forma que Torres habitualmente toca o acorde, já que

¹¹⁶ Tradução livre, do original: When a soloist makes a mistake in keeping the form, the accompanying members will generally try to articulate the structure more clearly so that the soloist can get back on. When (as happens here) a soloist remains in a different spot in the time cycle over several choruses, however, a sensitive band will adjust to the soloist, even if he or she is technically incorrect within the context of the original time cycle. Although mistakes in keeping the form are not that frequent, the importance of the ability to recover from these moments is something that several musicians mentioned.

há um baixista no Trio tocando as fundamentais). Ou seja, Torres utiliza neste trecho da P2 uma paráfrase do ritmo dos acordes do tema - é um elemento que os demais músicos reconhecem, sendo um recurso para chamar a atenção dos mesmos para o retorno ao tema. Torres toca os acordes e ao mesmo tempo dirige um olhar ao baterista.



Figura 49: Últimos três acordes da seção B do tema de *Lamentos* da performance P2 em [06:24]; paráfrase usada pelo pianista Fábio Torres para sugerir a volta ao tema, após o solo livre do baterista Edu Ribeiro.

- Outro uso de paráfrase pode ser percebido na performance P3, de [04:05] a [04:35]. O baterista utiliza explicitamente a paráfrase da melodia da seção B (que no tema é tocada pelo piano) no seu improviso, durante praticamente toda a seção. Ele toca literalmente a divisão rítmica da melodia no aro do tom. É o único improviso seu (das três performances) em que ele utiliza essa abordagem de maneira tão literal - quase como uma "brincadeira", de tão óbvia que é a paráfrase. Este trecho (mais simples) cria um contraste com o restante do improviso, que é notadamente mais virtuoso e complexo.

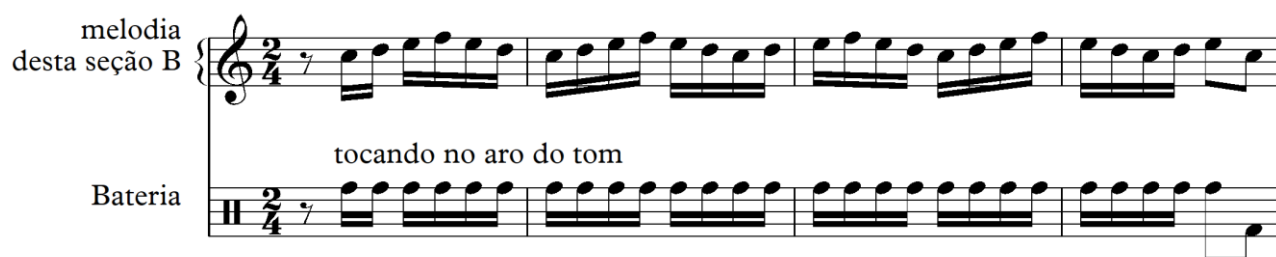


Figura 50: Paráfrase da melodia da seção B no improviso de bateria, na performance P3, de [04:05] a [04:35].

Ao assistir o vídeo, em [04:18], durante este trecho da paráfrase, percebemos uma risada que vem do público, como se tivesse entendido a "brincadeira" do baterista - algo como: "Olha, ele está tocando a melodia na bateria". Em [04:35] o improviso termina e volta-se ao tema; e o público aplaude o improviso, como se tivesse gostado, e possivelmente "entendido" o que Ribeiro tocou, entendido a "brincadeira".

3.5.4 Procedimentos encontrados no solo de bateria de Edu Ribeiro na performance P1:

Uma transcrição completa deste solo de bateria em P1 pode ser encontrada nas referências deste trabalho, feita pelo baterista americano Adam Osmianski (2014).

O improviso é composto por quatro trechos, tocados em *trading* com o pianista. Nos dois primeiros trechos o músico toca uma ideia rítmica que não parece ter relação direta com elementos rítmicos do tema ou do trecho de solo que o precedeu. Ou seja, parece que Ribeiro intencionalmente propõe uma ideia musical nova no começo do seu solo. Isso pode sugerir que o músico adotou uma abordagem de "livre tematismo" de Santiago (2006), ou de um improviso formulaico, mostrado por Kernfeld (1995). Abaixo a análise de alguns procedimentos musicais destacados:

1) Primeiro trecho - P1[03:49] a [03:57] - São 10 compassos de improviso. Começa com uma frase ou motivo inicial que usa a semicolcheia como subdivisão base, que é desenvolvido por alguns compassos; após este motivo inicial, o baterista toca frases misturando elementos ritmicamente mais densos, utilizando também frases em sextinas. Podemos perceber que ocorre um motivo que se repete a cada dez semicolcheias, que começa a ser variado por desenvolvimento de motivos. Já que o pulso e *groove* da música ocorrem em oito semicolcheias (compasso 2/4), isso gera uma sensação de polirritmia - pois o esperado é ouvir um padrão rítmico que se "encaixe" melhor no compasso. Ou seja, o *groove* cria uma expectativa de ouvirmos um fraseado com acentos recaindo no primeiro tempo de cada grupo de quatro semicolcheias, e acentos na primeira das oito semicolcheias - o "tempo forte" do compasso. E essa expectativa é frustrada pela manipulação rítmica de Ribeiro.



Figura 51: Frase inicial do trecho 1 do solo de bateria de Edu Ribeiro em *Lamentos*, na P1. Desenvolvimento de motivos; polirritmia de motivo de 10 semicolcheias sobre pulsação de samba - semicolcheias em 2/4.

2) Segundo trecho - P1[04:02] a [04:10] - São oito compassos de improviso em vez de dez. Apesar disso, tem uma estrutura parecida com a do primeiro trecho. Começa com um segundo motivo em semicolcheia, repetindo-o por alguns compassos, toca uma frase virtuosa

em sextinas, e ao final do trecho, faz uma "virada" ou frase indicativa (em semicolcheias) do retorno ao trading com o pianista. Além disso, os instrumentos da bateria prioritariamente usados no primeiro e segundo trechos são os mesmos: caixa (principalmente), tom grave, bumbo e ocasionalmente prato cymbal (mais usado no segundo trecho do improviso). Neste segundo trecho também percebemos desenvolvimento de motivos e polirritmia com o motivo inicial. No motivo inicial do trecho dois, como se vê na figura abaixo, Ribeiro toca acentos a cada três e duas semicolcheias - que pode ser visto como um padrão de cinco semicolcheias. Ou seja, a polirritmia também ocorre aqui, pelas mesmas razões do trecho um, acima. São procedimentos semelhantes ao que faz o guitarrista Jonathan Kreisberg, como vimos no primeiro capítulo - de induzir uma pulsação rítmica paralela à esperada.



Figura 52: Frase inicial do trecho 2 do solo de bateria de Edu Ribeiro em *Lamentos*, na P1. Desenvolvimento de motivos; polirritmia de motivo de 5 semicolcheias sobre pulsação de samba - semicolcheias em 2/4.

Nos dois primeiros trechos, o baterista deixa de tocar o ride no seu trecho de *trading*. Ribeiro parece intencionalmente criar uma textura diferente de acompanhamento e solo - seria uma variação de densidade musical para criar interesse no ouvinte e destacar ainda mais a mudança da sua "função musical" de acompanhador para solista? Podemos ver nesta vídeo aula do baterista Edu Ribeiro (2015) no canal do YouTube do Trio Corrente, em [07:30], que o músico mostra alguns métodos didáticos e procedimentos musicais que ele estudou - e sugere como exercício para seus ouvintes - de como tocar em *trading*, misturando a parte da condução do estilo em questão com frases na caixa da bateria. No vídeo o baterista canta a melodia do *standard* de Jazz *Beautiful Love* e mostra como alternar a condução de Jazz da bateria com um solo (frases escritas em partitura, retiradas de um livro que ele lê), de 4 em 4 compassos. O que ele explica em sua vídeo aula parece ser justamente o que pode ser percebido nestes dois primeiros trechos do solo de *Lamentos*.

Ou seja, podemos ver que Edu Ribeiro estudou e construiu seu vocabulário rítmico de frases e procedimentos musicais (*trading*, estudo de divisão de frases alternando "condução" ou acompanhamento e solo). Isso reforça a ideia que discutimos no primeiro capítulo, de que os músicos constroem sua maneira de tocar e improvisar através do estudo. E isso transparece na música que tocam, podendo ser apurado na análise musical, nosso objetivo neste trabalho.

Podemos inclusive considerar que o uso de alguns procedimentos e frases rítmicas evidenciadas aqui (*trading*, polirritmia, paráfrase) fazem parte do repertório de ideias do baterista - aproximando-se, portanto à uma concepção formulaica de improvisação, em que se pensa que improvisar é na verdade, recombinafrases e procedimentos já incorporados no estudo em tempo real de performance.

3) Terceiro trecho - P1[04:16] a [04:23] - O motivo inicial do terceiro trecho parece ter vindo de uma ideia rítmica apresentada pelo pianista, que o baterista ouve e repete a mesma ideia na bateria, como se estivesse "continuando o mesmo assunto" da conversa musical. Ou seja, é o procedimento de paráfrase em tempo real, ou pergunta e resposta, que comentamos acima. Neste trecho, é interessante perceber que o baterista mantém o prato ride no seu solo que estava usando para a função de acompanhamento (diferentemente dos trechos 1 e 2), preservando a ideia para não perder o fluxo da ideia musical que vinha desenvolvendo. Isso parece ser um elemento de espontaneidade, dentro da proposta de alternância de trechos. Se por um lado a alternância parece ter sido combinada de antemão (o procedimento do *trading*), esta ideia rítmica específica do terceiro trecho parece não ter sido combinada - isso se supõe pelo fato de ela não estar presente nas demais performances. Portanto, este espaço de criação espontânea, mesmo dentro de uma proposta comunicativa combinada (o *trading*), aproxima a maneira de tocar dos músicos do Trio mais à concepção de "improvisação" (espontânea) do que a de "solo" (premeditada).

4) Quarto trecho - P1[04:31] a [04:51] - trecho mais livre, baterista toca frases mais densas, e no final também parece "dar a dica" para voltar ao tema, reduzindo a densidade, complexidade e volume sonoro (dinâmica) do seu solo.

3.5.5 Considerações finais sobre o estudo de caso do Trio Corrente:

Abaixo, colocamos uma tabela comparativa entre as três performances analisadas por nós, do Trio Corrente em *Lamentos* e por Passini do Paul Motian Trio em *Misterioso*:

Grupo	Número de <i>chorus</i>	Duração das performances	A ordem dos solistas é variável?	Há solo coletivo?	A exposição do tema tem tamanho variável?
Trio Corrente	5,7,5 + intro e coda nas três perf.	[06:38], [08:04], [06:20]	Não	Não	Não
Paul Motian Trio	14, 30, 18	[8:10], [13:30], [11:08] aprox.	Sim	Sim	Sim

Figura 53: Tabela comparativa entre as três performances de *Lamentos* pelo Trio Corrente e as três performances de *Misterioso* por Paul Motian Trio

Tomaremos os dados acima, das três peças de cada grupo, como uma amostra que pode representar, de maneira geral, a concepção musical de cada um. Percebe-se que em todos os elementos analisados: número de *chorus*, duração das performances, ordem dos solistas, presença de solo coletivo, exposição do tema com tamanho variável, o Trio Corrente se comportou de maneira mais definida do que o Paul Motian Trio. Pudemos constatar através dessa comparação os argumentos que apresentamos ao longo do trabalho - de que cada grupo possui uma concepção de liberdade quanto a forma musical e abordagem de performance. Talvez a liberdade de Paul Motian Trio também seja reforçada pelo fato do grupo estar tocando um tema com forma curta, *blues* de 12 compassos, o que pode naturalmente exigir dos músicos mais criatividade e liberdade para criação de contrastes musicais (e interesse para o ouvinte) em uma performance longa se comparado com *Lamentos* - tema com forma mais longa (80 compassos do tema e 80 de improvisos; com forma AAB, mais 8 de introdução e oito de coda; o A possui 24 compassos e o B, 32).

No Trio Corrente não há a presença do solo coletivo. Com base nisso, podemos dizer que ocorre menos interação entre os músicos do Trio Corrente, se comparado ao Paul Motian Trio? Nos parece que não, pois como discutimos, a produção dos planos de solista e acompanhante, figura e fundo, requer que os intérpretes toquem em "tempo compartilhado" - estejam a todo momento se ouvindo e reagindo aos estímulos dos companheiros de palco. Ou seja, para que haja o "tempo compartilhado", os músicos têm que estar atentos e ouvindo uns

aos outros e tocar de forma adequada - e isso é uma forma de interação que também está presente em Paul Motian Trio. O que podemos concluir com os dados da tabela e do estudo é que os músicos do Trio Corrente tocam com mais regularidade nas levadas, estabelecem parâmetros musicais e os procuram interpretar de maneira bem tocada, trabalham o "swing milimétrico", como disse o próprio pianista do grupo, Fábio Torres.

Constatamos no estudo que o Trio utiliza alguns dos procedimentos mostrados no segundo capítulo para a construção de sua narrativa musical, como, por exemplo: desenvolvimento de motivos e paráfrase pelo baterista Edu Ribeiro, paráfrase para voltar ao tema pelo pianista Fábio Torres e variação de densidade/intensidade do discurso através da variação de textura entre seções e intra-seção (por exemplo - divisão da parte B de 8 em 8 compassos, com "levadas" distintas em cada trecho). Novamente, isso mostra como os músicos não estão tocando e improvisando aleatoriamente - o uso destes procedimentos sintáticos possivelmente dão um sentido de "história contada", ou de narrativa, na medida em que o material musical está correlacionado e é inteligível.

Pudemos perceber, através do estudo de caso das três performances de *Lamentos* pelo Trio Corrente que o grupo possui uma concepção musical própria e sofisticada. Observamos elementos que diferenciam a releitura pelo Trio com outros intérpretes e vimos como a versão do grupo é singular. Percebemos que a inteligibilidade da narrativa musical do Trio Corrente é feita de maneira bem organizada: a forma musical é muito bem definida por elementos musicais, elementos de arranjo estabelecidos como convenções rítmicas e *trading*. Nas três performances analisadas, ocorrem momentos em que os músicos acompanhantes tocam bastante "criativamente", de maneira sincopada e com bastante atividade musical, mas essa atividade não parece nunca suprimir o solista - parece haver a escolha consciente de sempre se produzir a imagem de "figura e fundo" musicais - pela proeminência do solista/improvisador ao longo das performances.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho discutimos questões de individualidade, narratividade e interação na música popular improvisada. No primeiro capítulo, percebemos como a busca pela individualidade de interpretação é um valor perseguido pelos intérpretes. Argumentamos que no repertório discutido, muitas vezes a intenção do intérprete é justamente o "fazer diferente", criar a sua nova versão pessoal para um *standard* já conhecido, ou mostrar seu trabalho através das improvisações. Isto se dá em oposição a uma forma de se produzir música (mais ligada à música erudita) em que os papéis de compositor e intérprete são muito demarcados e ligados pela partitura. Talvez isto tenha origem no fato da tradição de música clássica, em geral, ser mais ligada à partitura (música como texto) e a música popular improvisada à uma tradição oral-aural (ligada à audição). Embora possamos ter uma visão crítica da separação estrita entre as duas tradições, ela parece ser ainda presente nos dias de hoje, no contexto brasileiro.

Argumentamos que a improvisação muitas vezes ocupa um papel de destaque nas performances de música popular improvisada. Vimos que o desenvolvimento de um vocabulário melódico para improvisação é um processo de formação pelo qual passam os músicos. Nos embasamos em autores como John Kratus (1995) - expusemos resumidamente seu modelo dividido em 7 estágios distintos de aprendizagem de improvisação, Hal Galper (2000) e depoimentos de artistas como Pat Metheny (NILES, 2009). Este vocabulário melódico fica explícito na música que os improvisadores produzem, e pode ser estudado na análise musical, como fizemos com o estudo de caso do guitarrista Jonathan Kreisberg. Através das transcrições e análises, observamos padrões recorrentes no estilo do músico, nos itens 1) a 6), a saber: intercalação de acordes com o fraseado melódico, uso de arpeggios em duas oitavas consecutivas, arpeggios com notas de tensão, aproximações cromáticas, uso de escalas alteradas, polirritmia e manipulação métrica. Discutimos como o fraseado de Kreisberg parece ter uma preocupação com uma concepção vertical de improvisação, como definida por George Russell (2001).

No segundo capítulo, vimos como ocorre a construção de narrativas musicais nos improvisos, explorando a metáfora "contar uma história" com os improvisos. Discutimos como ocorrem diferentes abordagens de improvisação por cada intérprete, em relação à preparação prévia ou não do material a ser tocado no improviso. Refletimos sobre o uso dos

termos "improviso" e "solo", sugerindo que o primeiro termo seria mais adequado quando o material apresentado na interpretação seria eminentemente "novo"; e o segundo termo, quando o material tocado é bem próximo de uma versão bem definida, anterior, do material musical. Mostramos como os improvisos de Jonathan Kreisberg em *My Favorite Things* em duas interpretações distintas (uma ao vivo e a do CD *One*) possuem elementos de vocabulário melódico recorrente - o que aproxima as abordagens ao conceito de "solo". Entretanto, ao mesmo tempo as performances possuem diferenças no vocabulário de improvisação, na introdução e *coda* - que sugerem um traço que as aproximam à abordagem de improvisação. Desta forma, podemos sugerir que a abordagem de Kreisberg nas peças analisadas mistura um pouco das duas concepções mencionadas.

Vimos as dificuldades da semântica textual e musical, no que diz respeito a estabelecer significados concretos aos sons instrumentais, através da reflexão sobre depoimentos de artistas como Pat Metheny e John Cage, dialogando com autores como John Sloboda (2008) e Jean-Jaques Nattiez (2002). Desta forma, nos concentramos na análise musical em um nível sintático - em relação às estruturas de vocabulário melódico, e como elas são manipuladas para a construção de solos e improvisos.

Estudamos o arco narrativo típico encontrado em improvisações - que se dá pela variação de densidade/intensidade da improvisação através da manipulação de parâmetros musicais como dinâmica, quantidade de notas e textura musical. Elencamos os parâmetros colocados por Ingrid Monson (1996) e Turi Collura (2008) e refletimos brevemente sobre a influência de cada um na criação do arco. Aplicamos estes conceitos ao analisarmos como se dá o arco narrativo típico nos dois improvisos de Jonathan Kreisberg já estudados no primeiro capítulo. Vimos que nos dois improvisos ocorre a criação do arco narrativo, mas em cada um o arco é criado utilizando diferentes parâmetros musicais: em *My Favorite Things* o clímax do improviso é criado principalmente pela variação do número de notas, de poucas notas a muitas notas, retornando a poucas notas, ao longo do improviso. Em *Caravan*, a seção de clímax é criada pela polirritmia e manipulação métrica, e pela produção de uma textura mais rica do que o começo e meio do improviso (em que o fraseado é preponderantemente melódico, com alguns acordes intercalados). A textura mais rica possui acordes de 5 sons com emprego de cordas soltas e uso de paralelismo do *shape* do acorde da mão esquerda.

Revisamos alguns procedimentos usados em improvisação (como Paráfrase, desenvolvimento de motivos e livre tematismo). Mostramos exemplos dos procedimentos e sua análise. Ao analisarmos o improviso de Izaías Bueno e conceituarmos o livre tematismo,

nos perguntamos se poderíamos determinar, de fato, qual procedimento foi usado pelo intérprete para criar seu improviso. Vimos que para o improviso de Bueno, o intérprete poderia ter "pensado" ou usado diferentes raciocínios metodológico-práticos para chegar ao resultado encontrado, e o motivo originário do improviso poderia ter sido tanto um motivo hipotético quanto o outro. Desta forma, vimos que muitas vezes a análise musical não consegue determinar qual foi o procedimento usado, ou qual o motivo originário do germe para o improviso. Refletimos com a crítica de Schuller (1958) sobre a questão do tematismo e coerência na improvisação, e consideramos, com base no estudo, que há sempre em uma dicotomia em improvisação: inventividade *versus* coerência. Pensamos como cada abordagem estudada se comporta frente a esta dicotomia e a relação das mesmas quanto às questões de narratividade. Como conclusão do segundo capítulo, consideramos que talvez o tematismo e produção de arco narrativo sejam estratégias independentes de produção de boa narratividade em improvisos. Ou seja, consideramos que, em tese, um improviso pode ter boa narratividade sem aderir à ideia de tematismo da macroforma tema-improvisos-tema. O conceito de livre tematismo se relaciona com essa ideia (embora não discutida com esse foco por Santiago). Consideramos que, em tese, a improvisação formulaica também pode apresentar boa narratividade sem aderir ao tematismo da macroforma. Em relação ao arco narrativo típico, não pudemos determinar se ele é um elemento necessário para a produção de boa narratividade. Sugerimos que o idiomatismo musical pode ser um fator positivo na produção de boa narratividade, tendo em vista a comunicação musical depender da produção de sentido pelo ouvinte (entender a "história contada"), o que é facilitado se a mesma possuir elementos tradicionais de cada estilo musical.

No terceiro capítulo, estudamos como a interação musical desempenha um papel importante na criação de música popular improvisada. Vimos que uma boa performance é como uma "conversa musical" como diz Ingrid Monson, e que os músicos constantemente tocam em estado de "tempo compartilhado", como diz José Menezes. Mostramos alguns exemplos de uso dos procedimentos de manipulação melódica misturados a processos de interação - como paráfrase em tempo real no solo de Izaías Bueno, e contraste entre seções e intra-seções em Paul Motian Trio e Trio Corrente. Discutimos, através dos exemplos de Miles Davis, Jacob do Bandolim e Thelonious Monk, como o papel do *bandleader* (líder do grupo) pode orientar a concepção musical do mesmo, direcionando a maneira dos músicos tocarem. Relacionamos as questões discutidas de interação com a produção de narrativa musical improvisada, considerando que a produção de uma boa narrativa é feita coletivamente, e não

individualmente. Algumas questões careceram de investigação mais profunda, como a relação entre o arco narrativo e processos de interação. Entretanto, argumentamos que:

1 e 2) Os músicos acompanhantes devem cumprir seu papel tocando com conteúdo e dinâmica adequados para produzir a imagem de "figura e fundo" com o solista;

3) Os músicos acompanhantes vivem alguns dilemas de performance, como tocar com mais ou menos regularidade, reatividade a estímulos, e de acordo com a direção do *bandleader*;

4) A ocorrência de interação pode ser mais ou menos premeditada. Por exemplo, os dilemas dos músicos acompanhantes dão margem à espontaneidade. Em contrapartida, os mecanismos típicos de interação podem revelar aspectos premeditados de performance.

5) Os mecanismos de interação contribuem para a produção de narrativa musical improvisada. Por exemplo, o improvisador pode se apropriar de um elemento musical tocado pelo músico acompanhante e vice e versa. Neste sentido, sugerimos outra hipótese sobre o solo de Izaías Bueno em *Cochichando*: o motivo inicial do improviso pode ter surgido através de paráfrase em tempo real do improviso do clarinete, anterior ao do bandolim.

No estudo de caso do Trio Corrente constatamos como a releitura de *Lamentos* pelo Trio é feita de maneira singular, ao compará-la com as interpretações do mesmo tema por outros intérpretes. Podemos ressaltar o andamento escolhido pelo Trio (mais rápido que as outras interpretações) e as alterações na melodia do tema pelo pianista, Fabio Torres, como elementos de destaque analisados mais a fundo. Constatamos o uso de procedimentos estudados no segundo capítulo pelo grupo, como paráfrase em tempo real, usada para comunicação entre os músicos norteados a performance, e desenvolvimento de motivos pelo baterista Edu Ribeiro em seu improviso. Além disso, percebemos que elementos espontâneos (como a paráfrase em tempo real) se misturam a procedimentos combinados de arranjo, como o *trading* e as convenções rítmicas mostradas. Em nosso estudo, analisamos e descrevemos diversos destes procedimentos que fazem parte do arranjo do grupo, assim como situações peculiares de cada performance. Ao comparar as performances e concepção musical do Trio Corrente com as do Paul Motian Trio, vimos como as abordagens de cada grupo parecem ser bem distintas. O Trio Corrente parece trabalhar com elementos mais estabelecidos de arranjo, como a duração e ordem dos solos, convenções e papéis mais definidos de cada músico. Apesar disto, argumentamos que a dinâmica de interação entre os músicos do Trio Corrente é também intensa, assim como em Paul Motian Trio - pelo fato de nos dois grupos haver a

presença consciente de produção de "figura e fundo" e performance em "tempo compartilhado". Diante disso, consideramos pelo estudo que o trabalho do Trio possui uma grande sofisticação e rebuscamento de linguagem de improvisação. Há forte presença de comunicação e interação musical e "extramusical" entre os músicos na narrativa improvisada.

Desta forma, pudemos constatar através desta dissertação como diferentes intérpretes e grupos constroem suas narrativas musicais improvisadas e como usam os procedimentos revisados. Ficamos com a ideia de que a liberdade de criação na música popular improvisada que segue a macroforma tradicional do jazz (tema-improvisos-tema) geralmente acontece dentro de parâmetros musicais (que podem ser mais ou menos estabelecidos) - forma musical, vocabulário melódico e harmônico, tamanho e ordem dos improvisos, produção de arcos narrativos típicos, interação, produção de "imagens" de figura e fundo por dinâmica e conteúdo musical adequado tocado por cada intérprete da performance. Podemos considerar que a criação musical neste tipo de repertório se dá num jogo de expressão da individualidade de cada músico e sua relação com os demais músicos em tempo real - um senso de individual e coletivo que se faz presente nas performances que envolvem improvisação em grupo.

5 REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Antonio. **Arranjo: um enfoque atual**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. primeira. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- BAILEY, Derek. **Improvisation Its Nature and Practice in Music**. USA: Da Capo Press, 1993.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu De Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília**, p. 931–936, 2006.
- BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Trad. Maria Teresa de Rezende Costa. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Trad. Maria Teresa Rezende Costa. Rio de Janeiro: [s.n.], 1986.
- BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: The infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BJERSTEDT, Sven. **Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor**. Tese (Doutorado). Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/record/4387738>>.
- BURNS, Ken. **Jazz**. (documentário). Direção de Ken Burns. Produção de Ken Burns. EUA:PBS, 2000. DVD. 1140 minutos
- CARRASQUEIRA, Maria José. **O melhor de Pixinguinha: melodia e cifras**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais: Performance E Experiência Na Música Popular Instrumental Brasileira**. Dissertação (mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 2005.
- COLLURA, Turi. **Improvisação, volume I: práticas criativas para a composição melódica na música popular**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- COLTRANE, J. **My favorite things**. EUA: Atlantic Records, 1960 (LP) - a versão ouvida é a do CD de remasterização feito pela mesma gravadora, de 2004.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto : música e/enquanto performance. **Per Musi**, n. 14, p. 5–22, 2006.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. **Per Musi**, n. 16, p. 7–20, 2007. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf>.

COOKE, Deryck. **The language of music**. Londres: Oxford University Press, 1959.

CORTES, Almir. Uso do “formato chorus” para improvisação na prática atual do choro. **Anais do II Simpom**, v. 2, n. 2, p. 1390–1399, 2012.

CÔRTEES, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do bandolim**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

DONATO, João. **Amazonas**. SESC Instrumental. (audiovisual). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D__MBLxiBmg>. Acesso em: 5 jul. 2015.

DONATO, João. **Bossa nova in concert**. (audiovisual). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mCxYD620JrQ>>. Acesso em: 5 jul. 2015.

ESTADÃO. **Álbum “Água” reúne Paula Morelenbaum e João Donato**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,album-agua-reune-paula-morelenbaum-e-joao-donato,617073>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um Improvisador: O estilo de Nailor Azevedo**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

FAOUR, Paula. **Acompanhamento pianístico em bossa nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

FARIA, Nelson. **Paca Tatu Cotia Não, versão ao vivo no programa “Baixo Brasil”**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UvpPTFGX8ck>>. Acesso em: 6 fev. 2017.

FARIA, Nelson. **Paca Tatu Cotia Não, versão do CD Three, de 2000**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kYatFtHJg_E>. Acesso em: 2 fev. 2017.

FARIA, Nelson. **Paca Tatu Cotia Não, versão do DVD Nosso Trio**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LJT999Uzj5o>>. Acesso em: 6 fev. 2017.

FARIA, Nelson. **Paca Tatu Cotia Não, versão do programa “Um café lá em casa”**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KJfNghFX1iw>>. Acesso em: 6 fev. 2017.

FARIA, Nelson. **Release de Nelson Faria**. Disponível em: <http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Home.html>. Acesso em: 6 fev. 2017.

FARIAS, George Manoel. Convenções e invenções em torno da tópica 5 - #5 - 6 - no processo musical nacionalista no Brasil. **Per Musi**, n. 29, p. 147–153, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio**. primeira e. [s.l.: s.n.], 1980.

FILHO, Walter Nery. **O estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica**. monografia (especialização em Música). Faculdade de Música Carlos Gomes, 2008.

FONSECA, Ademilde. **Lamentos**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eASoA0et83w>>. Acesso em: 27 out. 2016.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

GALPER, Hal. Developing style. **Jazz Improv Magazine**, v. 2, n. 4, p. 1–4, 2000. Disponível em: <<http://www.halgaper.com/articles/developing-style-part-1>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

GALPER, Hal. **The illusion of an instrument**. (audiovisual - aula em workshop). 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y_7DgCrziI8>. Acesso em: 30 mar. 2015.

GINELL, Richard S. **Biografia de Gunther Schuller no website AllMusic**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/gunther-schuller-mn0000645009/biography>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

GUERRA-PEIXE. **Melos e Harmonia Acústica - Princípios de composição musical**. Opus. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático (vol. 2)**. terceira e. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

HANCOCK, Herbie. **The Ethics of Jazz: The Wisdom of Miles Davis**. 13/04/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg>>. Acesso em: 6 jun. 2015.

HARPER, Colter. **Jazz Guitarist Jimmy Ponder: a Case Study of Creative Processes and Identity Formation in American Popular Music**. Dissertação (mestrado em Etnomusicologia). University of Pittsburgh, 2006. Disponível em: <http://pitt.summon.serialssolutions.com/link/0/eLvHCXMwY2BQSE01MTFIMTU1N08yMDZPtEg1SDY2NUk1Mks1NjY1AN9ziFhRiVSauwKxMKXmiTJlu7mGOHvogg4-iocOYsSbmFuYmhmbGYox8CaCln7nlYC3iKWIM7CmAeMpVRxUdooDzRFn4IiwdI70i_Jxg3CFYFy9YvA-Jr3CEnFgUQ2OZl0jPQMAKdoqwa>.

HENDERSON, Scott. **Melodic Phrasing**. (audiovisual - vídeo-aula). USA: Alfred Pub Co, 1992.

HOBBSAWM, Eric J. **A história social do Jazz**. Trad. Angela Noronha. 11. ed. [s.l.]: Paz e Terra, 2014.

HOLANDA, Hamilton de; VALDÉS, Chucho. **Lamentos - CD O Mundo de Pixinguinha**. Disponível em: <https://play.google.com/music/listen#/album/Bufeions3qwlembmro5dfu4dlzy/Hamilton+de+Holanda/Mundo+de+Pixinguinha>. Acesso em: 2 nov. 2016.

HÜHN, Peter *et al* (Orgs.). **Handbook of Narratologia**. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.

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

KARAM, Sérgio. **Guia do Jazz**. Porto Alegre: L&PM, 1993.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Orgs.). **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002, p. 117–134.

KERNFELD, Barry. **What to listen for in Jazz**. New York: Yale University Press, 1995.

KORMAN, Clifford. ““Criss Cross” Motivic Construction in Composition and Improvisation. **Annual Review of Jazz Studies**, v. 10, 1999. Disponível em: http://www.academia.edu/12325102/Criss_Cross_Motivic_Construction_in_Composition_and_Improvisation. Acesso em: 25 ago. 2016.

KRATUS, John. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. **International Journal of Music Education**, v. 26, n. 1, p. 27–38, 1995. Disponível em: <http://ijm.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/025576149502600103>.

KREISBERG, Jonathan. **Biografia de Jonathan Kreisberg**. Disponível em: <http://www.jonathankreisberg.com/bio/>. Acesso em: 27 jan. 2017.

KREISBERG, Jonathan. **My favorite Things**. Vídeo de show na França em 07/03/2013. (audiovisual). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=176_h6jz2PM. Acesso em: 1 jan. 2015.

KREISBERG, Jonathan. **One**. New York: New for Now Music, 2013 (CD).

LACHENMANN, Helmut. **Pression**. (partitura de 1969). Disponível em: http://usernamealreadyexists.net/wp-content/uploads/2015/03/helmut_lachenmann_pression_score_v01.pdf. Acesso em: 11 fev. 2017.

LIGON, Bert. **Comprehensive Technique for Jazz Musicians**. 2. ed. [s.l.]: Houston Publishing, Inc., 1999.

MAGALHÃES PINTO, Marcelo G. M.; BORÉM, Fausto. O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo : improvisação e desenvolvimento temático. **Per Musi**, n. 28, p. 102–124, 2013.

MARSALIS, Wynton; HINDS, Selwyn Seyfu. **To a young jazz musician: letters from the road**. New York: Random House, 2005.

MARSALIS, Wynton; WARD, Geoffrey C. **Moving to higher ground: how jazz can change your life**. New York: Random House, 2008.

MARTIN, Henry. **Charlie Parker and Thematic Improvisation**. USA: Scarecrow Press, 1996.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MENEZES, José Mauel Amaro de. **Creative process in free improvisation**. Dissertação (mestrado em "Psicologia para Músicos"). University of Sheffield, 2010.

METHENY, Pat. **Pat Metheny: An interview from Bryant Gumbel of NBC**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXrS4xbpaxQ>>. Acesso em: 10 out. 2016.

MICHAELIS. **Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (Online; verbete “narração”)**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?palavra=narra%25C3%25A7%25C3%25A3o&r=0&f=0&t=0>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MOTIAN, Paul; LOVANO, Joe; FRISELL, Bill. **Paul Motian Trio ~ Misterioso - ao vivo no Village Vanguard (Nova York)**. (audiovisual). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RVKTLTSdtpM>>. Acesso em: 3 nov. 2016.

MPB4. **Lamentos**. (audiovisual). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=azLE4zeJFyg>>. Acesso em: 27 out. 2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite da semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates, cadernos do programa de pós-graduação em música da UNIRIO**, n. 6, p. 7–39, 2002.

NETO, Jovino dos Santos. **The Rhythmic Language of Brazilian Music**. Berklee College of Music, Boston, MA, USA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1HP1oz-7NPg>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

NILES, Richard. **The Pat Metheny Interviews: the inner workings of his creativity revealed**. 1. ed. [s.l.]: Hal Leonard, 2009.

NORGAARD, Martin. How Jazz Musicians Improvise: The Central Role of Auditory and Motor Patterns. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 31, n. 3, p. 271–287,

2014. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2014.31.3.271>>. Acesso em: 9 nov. 2014.

OSMIANSKI, Adam. **Lamento, transcrição do solo de bateria de Edu Ribeiro**. That drum blog. Disponível em: <<http://thatdrumblog.blogspot.com.br/2014/05/solo-transcription-edu-ribeiro-lamento.html>>. Acesso em: 31 out. 2016.

OWENS, Thomas. **Charlie Parker : Techniques of improvisation (Volumes I and II)**. University of California, Los Angeles, 1974.

PASSINI, Pablo. **A Improvisação e o momento: Abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian Trio**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de dino sete cordas em samba e choro**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2005.

PEREIRA, Marco; SANTOS, Paulo Sérgio. **Lamentos**. (áudio). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5fy3Qf4Ghb8>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Anais da ANPPOM**, p. 1064–1071, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/acacio_piedade.pdf>.

POSSI, Zizi. **Lamentos**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MCXTZrXNmsU>>. Acesso em: 27 out. 2016.

POTTER, Gary. Analyzing Improvised Jazz. **College Music Symposium**, v. 32, p. 143–160, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40374206>>.

PRINCE, Gerald. **A Dictionary of Narratology**. [s.l.]: University of Nebraska Press, 1989.

RAFFAELLI, José Domingos. **A História do Samba Jazz**. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/josedomingosraffaelli-ahistoriadosambajazz.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2015.

RATLIFF, Ben. **The jazz ear: conversations over music**. 1ed. (Kind. New York: [s.n.], 2008.

RIBEIRO, Edu. **Trio Corrente Music Workshop - Dica #1 Edu Ribeiro**. (audiovisual). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E1ku4FBtlvU>>. Acesso em: 31 out. 2016.

RIVERA, Paquito D' *et al.* **Song for Maura (com Paquito D' Rivera)**. Disponível em: <<http://triorrente.com/music/song-for-maura-com-paquito-drivera/>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

ROLLINS, Sonny. **Saxophone Colossus**. (CD remasterizado do original). Prestige Records. 1956.

RUSSELL, George. **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization**. 4th editio. Brookline: Concept Publishing Company, 2001.

RUY, Marcos Aurélio. **Pixinguinha e a dificuldade de ser negro no Brasil**. Vermelho. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/206002-1>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

SADIE, Stanley (Org.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTIAGO, Gabriel. **Improvisação musical - técnicas de composição aplicadas à performance musical**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. London: Faber and Faber, 1970.

SCHULLER, Gunther. Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation. **The Jazz Review**, v. 1, n. 1, p. 6-9-21, 1958.

SEBESTIK, Miroslav. **John Cage - About Silence and Traffic - trecho do documentário Ecouté (Listen)**. (audiovisual). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-XygAaOzw>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

SLOBODA, John. **A Mente Musical: A psicologia definitiva da música**. Trad. Beatriz Ilari; Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

SMITH, Christopher. Sense of the Possible Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance. **The Drama Review**, v. 39, n. 3, p. 41–55, 1995.

STEFANO, Reno De. The Wes Montgomery Sound: Sonoric Individualit in Jazz. **IAJE Jazz Research Papers Proceedings**, p. 149–153, 2003. Disponível em: <[http://mapageweb.umontreal.ca/destefar/Montgomery Sound.pdf](http://mapageweb.umontreal.ca/destefar/Montgomery_Sound.pdf)>. Acesso em: 27 nov. 2014.

STRAVINSKY, Igor. **Poetics of Music in the Form of Six Lessons**. London: Oxford University Press, 1947.

THOMAZ, Rafael. **A linguagem musical e violonística de Marco Pereira – uma simbiose criativa de diferentes vertentes**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2014.

TORRES, Fabio; PAULELI, Paulo; RIBEIRO, Edu. **Lamentos - Trio Corrente ao vivo em Brasília (performance P2, de janeiro de 2012 no Festival de Artes de Brasília)**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzHqFJgQ_jw>. Acesso em: 27 ago. 2016.

TORRES, Fabio; PAULELI, Paulo; RIBEIRO, Edu. **Lamentos - Trio Corrente ao vivo em Frankfurt (performance P3, show em Frankfurk, na Alemanha, em 2012)**. 2012b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c2louOmTdyw>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

TORRES, Fabio; PAULELI, Paulo; RIBEIRO, Edu. **Trio Corrente vol. 1**. Disponível em: <<http://triocorrente.com/music/corrente/>>. 2003. Acesso em: 26 ago. 2016.

TORRES, Fabio; PAULELI, Paulo; RIBEIRO, Edu. **Trio Corrente vol. 2**. Disponível em: <<http://triocorrente.com/music/volume-2/>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

TORRES, Fabio; PAULELI, Paulo; RIBEIRO, Edu. **Trio Corrente vol. 3**. 2016. Disponível em: <http://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=8119>.

TORRES, Fabio; PAULELI, Paulo; RIBEIRO, Edu. **Website Trio Corrente**. Disponível em: <<http://triocorrente.com>>. Acesso em: 15 maio 2015.

TORRES, Fabio; RIBEIRO, Edu; PAULELI, Paulo. **Trio Corrente no Estúdio Showlive 2011 - Apresentação na íntegra**. (audiovisual). ShowLivre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKIKhjrO2k>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

TRADIÇÃO, Moderna. Moderna Tradição (música **Cochichando**). 2004. Disponível em: <https://play.google.com/music/m/Tf5xsciy2lkldieaezm5nfuubku?t=Coxixando_-_Moderna_Tradicao>.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro - História e reflexão. **DAPesquisa**, v. 7, p. 272–283, 2010. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/7/files/2010/MUSICA-02Paula.pdf>.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade como modelos de improvisação no choro**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade de São Paulo, 2009.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Liberdade**. O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniaoliberdade-15768665>>. Acesso em: 23 maio 2015.

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos. **XXIII CONGRESSO DA ANPPOM**, n. 1, p. 1–8, 2013. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2250>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

WALLIS, Rob. **Victor Wooten: Groove Workshop**. (vídeo-aula) EUA: [s.n.], 2008.

WIKIPEDIA. **Dramatic arc**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dramatic_structure>. Acesso em: 16 nov. 2016.

WISE, Les. **Bebop Licks for Guitar: A Dictionary of Melodic Ideas for Improvisation (REH Pro Licks)**. [s.l.]: Hal Leonard, 2002.

ZEM, DR. **Como foi criado o choro “Lamentos” de Pixinguinha**. Disponível em: <<http://www.drzem.com.br/2011/08/como-foi-criado-o-choro-lamentos-de.html>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

6 ANEXOS

6.1 Caravan, transcrição do improviso de Jonathan Kreisberg, CD ONE (2013)

Caravan

(interpretado por Jonathan Kreisberg no CD One, de 2013)

Duke Ellington / Juan Tizol

(transcrito por Rafael Gonçalves)

Fast Jazz

♩ = 245 C7(#9) D♭7(#9) C7(#9) C7(#9) D♭7(#9)

solo começa em [2:10]

7 C7(#9) C7(#9) D♭7(#9)

12 Fm⁶ E♭m⁶ D♭m⁶ Bm⁶ C7(#9)

18 D♭omaj7 E♭7(#9) Eomaj7 E♭7(#9) C7(#9) D♭omaj7 E♭7(#9) Eomaj7

24 E♭7(#9) D♭omaj7 C7(#9) D♭omaj7 C7(#9) D♭omaj7 C7(#9)

29 Fm⁶ F7

34 F7(13) B♭7(add9)/D

escala alterada

38 B♭7(sus4)

escala alterada escala alterada

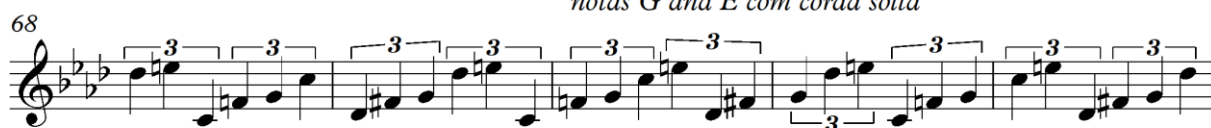
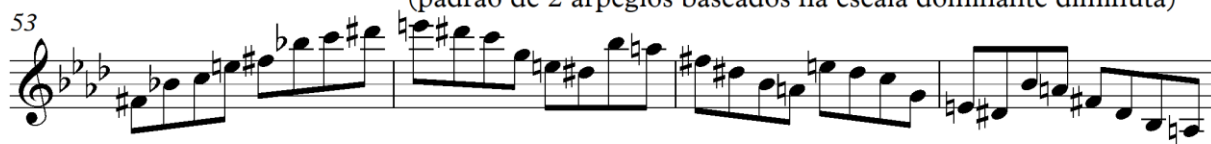
43 E♭7(sus4) A♭9(#11) A♭9(#11) G7(#11)

48 C7(#11) D♭7(#11) C7(#11) D♭7(#11)

Caravan (cont.)

2

(padrão de 2 arpeggios baseados na escala dominante diminuta)



6.2 *My Favorite Things*, transcrição do improviso de Jonathan Kreisberg, CD ONE (2013)**My Favorite Things**

(interpretado por Jonathan Kreisberg no CD One, de 2013)

Medium JazzRichard Rodgers / Oscar Hammerstein
(transcrito por Rafael Gonçalves)

1 *Em*^{6(add9)} *C*^{maj7(#11)}
solo começa em [1:21]

7 *C* *Bm* *Am* *Am*⁷ *D*⁷ *G*^{maj7}

12 *C*^{maj7} *G*^{6%} *C*^{maj7} *F*^{#m7(b5)} *B*⁷ *Em*^{6%}

18 *Em*^{6%} *C*^{maj7} *C*^{6/G}

25 *Am*⁷ *D*⁷ *G*^{maj7} *C*⁶ *G*^{6/B} *C*^{6%}

31 *F*^{#m7(b5)} *B*^{7(#9)} *E*^{maj9} *A*⁶

38 *Am*¹¹ *D*^{7alt.}

43 *G*^{maj7} *C*^{6%} *G*^{maj7} *C*⁶ *F*^{#m7(b5)} *B*⁷

My Favorite Things (cont.)

2
49 Em⁷

55 C(add9)/E A(add9)/C# D⁹(sus4)

63 C⁶ G(add9) C(add9)

69 G(add9) C(add9) B7(b9) Em(maj7)

74 C#7(#9) C⁶

81 C⁶

87 F#m7(b5) B7 Em¹¹

92 C⁶ Am⁹

98 D7(b13) G⁶ C⁶ Gmaj9 F#m7(b5) B7 Emaj7

resolução atrasada

My Favorite Things (cont.)

3

105 *E*maj7

109 *F*[♯]*m*7

111 *C*maj7 *B**m* *A**m*

113 *G*⁶/₉ *C*(add9)/*E* *C*maj7

118 *B*⁷ *fim do solo em [3:01], volta ao interlúdio*

The musical score is written for guitar in G major. It consists of five staves of music. The first staff (measures 105-108) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a bass line. A chord label *E*maj7 is placed above the staff. The second staff (measures 109-110) continues the melodic line, with a chord label *F*[♯]*m*7 above it. The third staff (measures 111-112) shows a more complex melodic pattern with many beamed notes. Chord labels *C*maj7, *B**m*, and *A**m* are placed above the staff. The fourth staff (measures 113-117) features a series of chords, with labels *G*⁶/₉, *C*(add9)/*E*, and *C*maj7. The fifth staff (measures 118-120) begins with a *B*⁷ chord label. It includes a double bar line and a measure with a whole rest, followed by a measure with a half note and a chord. A text annotation *fim do solo em [3:01], volta ao interlúdio* is placed above the staff.

6.3 *Lamentos* (Pixinguinha/Vinicius de Moraes). *Leadsheet* do songbook "O melhor de Pixinguinha" - (CARRASQUEIRA, 1997).

Lamentos

Choro

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha
letra: Vinicius de Moraes

Mo - re - na Tem - pe - na Mas ou - ve o meu la - men
So - zi - nha Mo - re - na Vo - cê nem tem mais pe

to na Ten - to em vão Te es - que - cer Mas o
Ai - meu bem Fi - quei tão só Tem dó,

lhe o meu dor - men to é tan - to Que eu vi - vo em
Tem dó tor - de mim Por - que es - tou tris - te vo em as

pran - to e sou to - do in - fe - liz Não há coi - sa mais tris - te meu ben - zi
sim por a - mor de vo - cê Não há coi - sa mais lin - da nes te mun

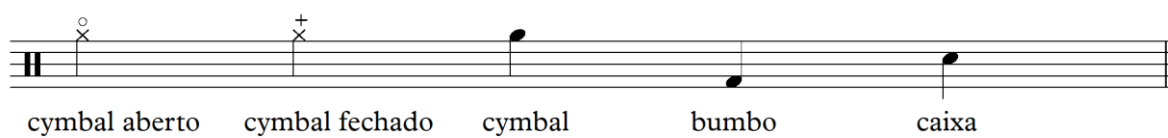
nho que es - te cho - ri - nho que eu te fiz... do Que meu ca - ri - nho por vo cê.

Bm/G# B7 Em Eb5+ Bm/A
 Em/C# F#7 F#7/A# Bm Bm G
 G7 F#7 F#7/A# Bm Bb5+
 Bm/A Bm/G# B7 Em Eb5+
 Em/D Em/C# F#7 F#7/A# Bm D7/A
 G C#/G# F#/A# 1. Bm Bm F#7 2. Bm B7 A7/9 Ao $\text{S e } \oplus$
 $\oplus$ D D7 G G D/F# Bm7 E7/9 A7 D D

Morena
 Tem pena
 Mas ouve o meu lamento
 Tento em vão
 Te esquecer
 Mas olhe o meu tormento é tanto
 Que eu vivo em pranto e sou todo infeliz
 Não há coisa mais triste meu benzinho
 Que esse chorinho que eu te fiz...

Sozinha
 Morena
 Você nem mais tem pena
 Ai meu bem
 Fiquei tão só
 Tem dó, tem dó de mim
 Porque estou triste assim por amor de você
 Não há coisa mais linda neste mundo
 Que meu carinho por você.

6.4 Notação de bateria usada por nós nas transcrições do trabalho.



- 6.5 Solo de bateria de Edu Ribeiro em *Lamentos* do CD Trio Corrente vol. 1 (2003), performance P1 - transcrição feita por Adam Osmianski (2014):¹¹⁷

Lamento
drums by Edu Ribeiro

from the Trio Corrente album
Corrente

Transcribed by Adam Osmianski
www.adamosmianski.com

thatdrumblog.blogspot.com

¹¹⁷ Observação: A notação de bateria usada por Osmianski é ligeiramente diferente da usada por nós, principalmente na localização na pauta dos pratos *cymbal* e *ride*.

2

The musical score is written on six staves, each representing a single line of a drum set (snare drum). The notation uses a double bar line and a '2' to represent a snare drum. The score consists of six staves of music. The first staff has four measures with eighth and sixteenth notes, some with accents (>) and some with 'x' marks. The second staff has four measures with eighth and sixteenth notes, some with accents and 'x' marks. The third staff has four measures with eighth and sixteenth notes, some with accents and 'x' marks. The fourth staff has four measures with eighth and sixteenth notes, some with accents and 'x' marks. The fifth staff has four measures with eighth and sixteenth notes, some with accents and 'x' marks. The sixth staff has four measures with eighth and sixteenth notes, some with accents and 'x' marks. The score includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and sextuplets (marked with '6').