

Improvisação: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de elaboração

COMUNICAÇÃO

Iara de Melo Ramos Gomes

Universidade de Brasília, UnB – iaramrg@gmail.com

Resumo: A improvisação é prática fundamental no cotidiano do músico popular. A partir de autores como Kernfeld (2001) e Russell (2001), veremos que, muito além de inspiração ou de exploração musical, improvisar requer habilidades e conhecimentos teórico-práticos avançados. Assim, este artigo buscará elucidar e discutir diferentes formas de se conceber solos improvisados. Os resultados parciais dessa pesquisa bibliográfica, organizada em categorias, apontam para um frequente trânsito entre as categorias, mas revelam a predileção de improvisadores por uma ou outra forma de elaboração. Além de atuarem como mecanismos de elaboração criativa, essas formas de concepção podem ser úteis na análise de trechos improvisados, o que abre espaço para novas pesquisas na área.

Palavras-chave: Improvisação. Categorias. Concepção. Mecanismos de elaboração. Música Popular.

Improvisation: The Creation Of Music In The Course Of Performance And Its Mechanisms Of Elaboration

Abstract: Improvisation is essential in the daily practice of the popular musician. From authors like Kernfeld (2001) and Russell (2001), we will see that, beyond inspiration or musical exploration, to improvise requires advanced skills, theoretical and practical knowledge. Thus, this article will elucidate and discuss different ways of conceiving improvised solos. The partial results of this literature research, organized into categories, point to a frequent transit between categories, but reveal the predilection of improvisers for one or another form of preparation. Besides acting as mechanisms for creative elaboration, these forms of solo conceiving can be useful in the analysis of improvised passages, which leaves room for further research in the field.

Keywords: Improvisation. Categories. Conceiving. Mechanisms of elaboration. Popular Music.

O termo *improvisação* pode sugerir, segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, “uma falha em planejar com antecedência, ou um jeito de “se virar” com os meios disponíveis”(NETTL, 2001:1), ou ainda o disfarçar de um erro. Tais sentidos podem ter implicações negativas, pois desconsideram todo um processo epistemológico imprescindível à realização e ao entendimento da improvisação em Música. Na verdade, improvisar é uma atividade alta complexidade, como confirma Nettle (2001): “Em muitas das culturas musicais do mundo, a habilidade de improvisar é altamente valorizada. Em sociedades como as do Oriente Médio e as do norte da Índia, as partes improvisadas de uma performance carregam o maior prestígio.” (NETTL, 2001).

Um conceito de *improvisação* mais adequado e amplamente aplicável ao campo da música pode ser o seguinte: “a criação de música durante a performance” (NETTL e RUSSEL, 1998: 1)¹ – definição que engloba diversas acepções do termo e até mesmo diversas categorias. Atualmente, a representatividade da improvisação musical recai sobre a música popular – universo que busca expressar gêneros e sentidos estilísticos, ou seja, que se utiliza dessa forma de improvisação denominada *improvisação idiomática*. Devido ao amplo

uso do termo “improvisação” ser direcionado à música popular, ao delimitar-se um trabalho também nesse âmbito, torna-se redundante explicitar de que tipo de improvisação está se falando. É comum referir-se à *improvisação idiomática*¹ apenas pelo termo “improvisação”, postura essa que acatarei no desenvolvimento do presente artigo. Criaremos a seguir um espaço de discussão sobre algumas das categorizações e sentidos de *improvisação* mais pertinentes ao seu uso dentro da música popular.

1. Improvisação Parafraseada, Formulada e Motívica

Uma improvisação pode ser descrita e categorizada de muitas diferentes formas. Pode, por exemplo, ser classificada quanto ao modo de se pensar as relações escala-acorde: improvisação horizontal (por centros tonais) ou improvisação vertical (por modos de cada acorde). Pode também ser vista a partir de suas instâncias musicais: improvisação melódica, improvisação rítmica, improvisação contrapontística, etc.

De qualquer maneira, é preciso que haja necessidade de se classificar, sabendo que não há taxonomias estanques nessa área. Quaisquer categorias que se criem estarão sempre em processos complexos de ajuste, de mudança, de intersecção. Para o presente trabalho, o objetivo é discutir formas de elaboração em trechos de solos improvisados. Para tanto, torna-se necessário conhecer os tipos de improvisação classificados quanto às técnicas e aos procedimentos de elaboração criativa: improvisação parafraseada, improvisação formulada e improvisação motívica. Kernfeld (2001) define essas três categorias de forma sucinta:

A improvisação parafraseada é a variação ornamental de um tema ou de alguma parte dele. A improvisação formulada é a construção de um novo material a partir de um variado corpo de fragmentos de ideias. E a improvisação motívica é a construção de um novo material a partir do desenvolvimento de um único fragmento de ideia. Os dois últimos tipos podem ser desenvolvidos tanto em resposta a um tema quanto de forma independente do tema. (KERNFELD, 2001)

A partir das definições do autor, podemos acrescentar alguns comentários pertinentes à abordagem dessas técnicas na música popular. É importante, sobretudo, compreender que os três procedimentos podem ser usados em uma mesma improvisação, alternando-se entre si.

¹ Consideramos aqui o conceito de *improvisação idiomática* de Bailey: “A improvisação idiomática se preocupa principalmente com a expressão de um idioma – como o jazz, flamenco ou barroco – e tira sua identidade e motivação desse idioma.” (BAILEY, 1993: 11)¹

A improvisação parafraseada não é aquela utilizada nos extensos solos improvisados do jazz. Contudo, ela também é essencial ao jazz e a outros gêneros que se utilizam da linguagem jazzística, como o Choro, no que diz respeito à variação praticamente obrigatória da melodia de um tema. Não se toca uma melodia jazzística da maneira como ela está escrita nos *fake books*², nem o instrumentista constrói variações e ornamentações de forma exatamente igual à que ele ouviu em uma gravação ou show. Aliás, nem o mesmo instrumentista, em duas gravações diferentes costuma repetir suas próprias variações da melodia – a não ser quando se trata de um arranjo.

A paráfrase de uma melodia tem suas gradações. Ela pode ser simplesmente a introdução de alguns ornamentos ao tema, mantendo-se o ritmo e as notas exatamente como na canção original, por exemplo. Ela pode também ser um profundo trabalho de reconstrução melódica, chegando a se tornar quase irreconhecível, senão por sua harmonia, forma ou preservação de alguns elementos distintivos, como uma frase ou figura mais importante. Um bom exemplo de improvisação parafraseada é encontrado na interpretação de Jacob do Bandolim:

The image displays two staves of musical notation for a solo by Jacob do Bandolim. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Above the staff, the chords D6/F# and Fdim are indicated. The second staff continues the melody with eighth notes D5, E5, F#5, and G5. Above this staff, the chords D, F#m/C#, and B7 are indicated. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a flat on the final note of the second staff.

Ex. 1: Solo de Jacob do Bandolim sobre o choro Lamento (Pinguinha). Álbum Vibrações, gravadora RCA Victor, 1967. Trecho: 00'47" – 00'59".

Para discorrer sobre a improvisação formulada e motívica é importante que se esclareça o que são fragmentos musicais. Fragmentos são estruturas que podem ser compreendidas como ideias, figuras, formulas, padrões, motivos, etc. No jazz, os fragmentos variados são comumente chamados de “licks” e, no jazz antigo, de “hot licks”. (Kernfeld, 2001). São estruturas idiomáticas abertas, que dependem de um contexto e da manipulação criativa do improvisador para expressarem seus sentidos estilísticos. Dado esse conceito, observamos que as diferenças substanciais entre os procedimentos formulado e motívico

² Coletâneas de partituras cifradas, como o *Real Book*. A maior parte dos *fake books* traz repertório baseado em *standards* do jazz tradicional e contemporâneo, além de temas populares da música brasileira e latina. Alguns *fake books* são publicados e distribuídos de maneira informal, quebrando inclusive restrições legais quanto a direitos autorais. (fonte: Kernfeld, 2001)

residem não no caráter dos fragmentos, mas na forma como eles são manipulados e desenvolvidos na improvisação.

A improvisação formulada é o tipo de improvisação mais evidente no jazz, é aquela observada nos longos solos instrumentais, repletos de *licks*. Nesses solos, as fórmulas se combinam, formando um repertório de fórmulas que expressam um sentido idiomático. Cada gênero musical possui seu próprio repertório de fórmulas, e até mesmo alguns subgêneros são identificáveis através desse repertório, como acontece nos subgêneros do jazz por exemplo. Podemos definir fórmulas como modelos que geram estruturas que, combinadas entre si, geram frases musicais com sentido idiomático. Assim, para se improvisar no jazz, e em outros gêneros, é preciso aprender fórmulas, mas a fórmula em si não é o foco da atenção do ouvinte, como acontece com o motivo. Com algumas fórmulas aprendidas, o improvisador já pode tocar algo inteligível, mas talvez mecânico. O próximo passo, sem o qual a criação espontânea não se efetiva, é aprender a variar as fórmulas, ou seja, transformá-las em ideias. Para tanto, utiliza-se de recursos como aproximações cromáticas, transposição, combinações entre as fórmulas, modificação de terminações, inserção de tensões, variações rítmicas, etc. Dessa forma, o improviso desenvolve seu sentido estilístico como um todo, se tornando mais coerente e autêntico.

Vejamos a seguir um exemplo de improvisação formulada, no solo do pianista Kenny Barron sobre o tema *Have You Met Miss Jones*:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The time signature is 2/4. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with accidentals (sharps and naturals). Above the staff, the following chords are indicated: F7M, D7(b9), Gm7, C7, Bb7, and D7. The staff ends with a double bar line.

Ex 2: Solo de Kenny Barron sobre a canção *Have You Met Miss Jones* (Richard Rodgers e Lorenz Hart). TV: 100 GOLD FINGERS'95 (Live in Japan), 1995. Trecho: 01'17" – 01'22".

Na improvisação motívica, um ou mais motivos³ - mas sempre poucos – formam a base para a construção do solo improvisado, ou de uma parte dele. A partir disso, o motivo deve ser desenvolvido conforme trabalhado na área da composição musical, só que em tempo real. Há muitas formas de se desenvolver um motivo, dentre elas podemos destacar: diminuição, aumento, inversão, ornamentação, transposição. A ideia aqui, diferentemente do que ocorre na improvisação formulada, está representada pela própria apresentação do motivo em suas diferentes faces. A atenção do ouvinte deve, inclusive, estar centrada em

³ Uma ideia musical curta, melódica, harmônica, rítmica, ou qualquer combinação desses três. Tradução da autora. Texto original: "A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three". (Drabkin, 2001)

acompanhar o motivo e seu desenvolvimento para uma efetiva apreciação do solo. (Kernfeld, 2001)

De acordo com Kernfeld (2001), a improvisação motívica era muito pouco usada no jazz anterior a 1950. Uma das razões apontadas pelo autor é que seria complicado desenvolver motivos sobre uma harmonia com constantes mudanças de acorde. Contudo, se bem trabalhada, essa forma de improvisação é rica e resulta em solos muito bem estruturados. No *jazz modal* (vertente do jazz em que as harmonias são mais paradas) e no *free jazz* (jazz totalmente improvisado, sem tema nem base harmônica pré-estabelecidos), já são encontradas ocorrências significativas desse tipo de improvisação. Bons exemplos do jazz modal são encontrados no solo de John Coltrane em *So What*, do álbum *Kind of Blue* (1959) – ver exemplo 3 – e na faixa título do álbum de Coltrane *Impressions*. Exemplos do free jazz incluem as improvisações de Don Cherry e Gato Barbieri no álbum de Cherry *Complete Communion* (1965). (Kernfeld, 2001).



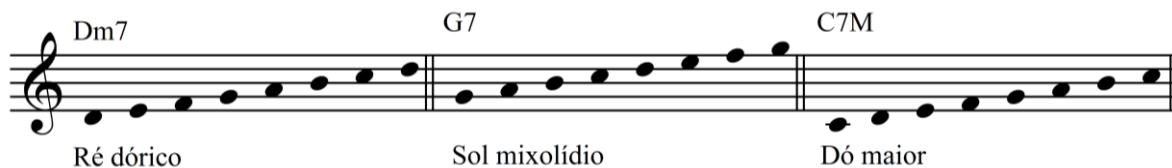
Ex.3: Solo de John Coltrane sobre o tema *So What* (Miles Davis). Álbum *Kind of Blue*, gravadora Columbia Records, 1959. Trecho: 03'25" – 03'37".

2. Improvisação Vertical e Horizontal

Outra classificação pertinente ao estudo da improvisação na música popular diz respeito à improvisação vertical e horizontal. Esses são conceitos de George Russell, extraídos de seu renomado trabalho *The lydian chromatic concept of tonal organization* (2001). Para o autor, são esses os dois principais caminhos que direcionam o pensamento do improvisador.

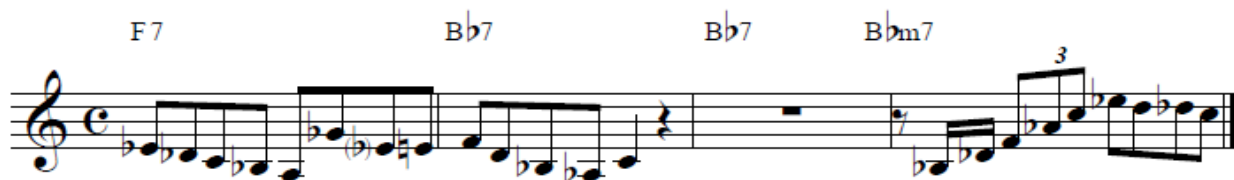
Na improvisação vertical, o músico constrói seu solo baseando-se em cada acorde. Para isso, utiliza-se de escalas de acorde (modos), criando uma gravitação vertical, que clarifica a harmonia em suas colocações melódicas. O improvisador que faz essa opção precisa ter pleno conhecimento da harmonia e das relações escala-acorde, teorizadas pelo jazz. Um exemplo simples é, numa progressão IIm7 V7 I7M, pensar no modo Dórico sobre o segundo grau, no modo Mixolídio sobre o quinto grau e no modo Maior sobre o primeiro grau

(Valente, 2009). Ao pensar dessa maneira as notas de cada acorde recairão sobre os tempos fortes do compasso. Em Dó Maior teríamos o seguinte:



Ex.4: Modos usados para delinear a concepção de improvisação vertical.

Essa forma de pensar representa a busca por uma sonoridade que evidencie as mudanças harmônicas. Para tanto, além de trabalhar dentro de cada modo, o improvisador utiliza-se de arpejos do acorde e suas tensões e de passagens cromáticas – conforme o exemplo abaixo:



Ex.5: Solo de Charlie Parker em *Donna Lee* (Miles Davis). Master Take 5, gravadora Savoy Records, 1947.

Trecho: 01'09" – 01'14".

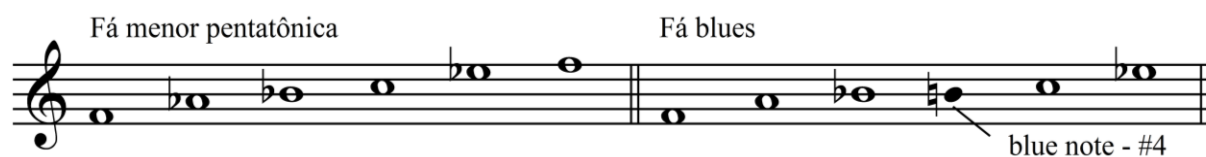
Na improvisação horizontal, o músico também precisa de conhecimentos harmônicos e das relações escala-acorde, contudo ele pensa de forma mais geral, identificando centros tonais e trabalhando com apenas uma escala por trecho, encaixando-a não mais sobre cada acorde, mas sobre toda uma progressão. O improvisador que cria gravitação mais horizontal pode pensar apenas no modo maior do primeiro grau sobre toda a progressão IIm7 V7 I7M, conforme exemplo abaixo:



Ex.6: Escala de Dó maior, utilizada para delinear a concepção de improvisação horizontal.

É claro que todas as notas dos modos Dórico e Mixolídio estarão disponíveis na escala maior do primeiro grau, e pode parecer que não há uma diferença significativa entre os resultados sonoros da forma vertical ou horizontal de se pensar. Contudo, a sonoridade obtida a partir do pensamento horizontal se torna mais linear e evidencia muito menos as mudanças de acorde. Muitas escalas podem ser trabalhadas dessa maneira mais generalizadora, mas as escalas pentatônica e blues são as mais encontradas. Essas escalas oferecem maior

flexibilidade na sua combinação com harmonias diversas por serem escalas de apenas 5 e 6 notas, respectivamente. Podemos notar a similaridade entre elas, como demonstra Aebersold (1992), no tom de Fá menor:



Ex.7: Similaridades entre escala pentatônica e escala blues (Aebersold, 1992: 30)

Um exemplo de improvisação horizontal com a escala blues (Fá blues) pode ser identificado no solo de Joe Handerson, sobre “*song for my father*”, de Horace Silver.



Ex.8: Solo de Joe Handerson sobre o tema *Song for my father* (Horace Silver). Álbum *Song for my father*, gravadora Blue Note, 1965. Trecho: 04’32” – 04’39”.

Convém ainda ressaltar que o modo de pensar do improvisador (vertical ou horizontal) nem sempre fica claro em seus solos, pois a fusão dessas duas abordagens é muito comum. Ou como coloca Valente (2009): “Notamos em cada improvisador uma tendência ou preferência por um desses tipos de abordagem, mas ambos os modos caminham lado a lado e durante o improviso observamos, nem sempre muito claramente, as passagens de um modo ao outro” (Valente, 2009: 27).

Finalmente, considerando a pesquisa bibliográfica realizada em torno de todas as categorias discutidas no presente artigo, e os exemplos musicais que ilustram a concepção utilizada pelo improvisador, podemos destacar algumas considerações finais. A partir de metodologia baseada em ampla pesquisa audiográfica e bibliográfica, foram selecionados trechos musicais que bem representassem o estilo e a concepção improvisatória do performer. Verificamos, assim, que a maior parte dos improvisadores mencionados frequentemente transita entre categorias nas suas concepções de solo, inclusive sem deixar transparecer em todo momento qual foi a abordagem mais utilizada. É o caso de John Coltrane, que, ainda no mesmo solo do qual foi destacado o trecho que representa a improvisação motívica (Ex. 3), utiliza-se de *licks* formulados. Os aspectos verticais e horizontais também se alternam e se confundem no solo de Joe Handerson (Ex.8). Contudo, um olhar mais amplo revela uma predileção dos improvisadores por uma ou por outra forma de elaboração. A partir da

pesquisa realizada para seleção dos exemplos musicais, evidencia-se, por exemplo, que Jacob do Bandolim se utiliza muito mais da improvisação parafraseada – típica concepção do estilo do Choro. Kenny Barron possui vasta discografia com o mesmo caráter formulado e vertical, demonstrando domínio de arpejos, fraseados e cromatismos do *Bebop* e de *licks* do Blues. Coltrane apresenta duas fases distintas. Percebemos que em seus primeiros álbuns se destaca a improvisação mais formulada e vertical. Contudo, a partir de seu contato com o jazz modal, ele demonstra maior predileção pela concepção motívica.

Como este trabalho se concentra na primeira parte de minha dissertação de mestrado, tais considerações são ainda, de certa forma, parciais, já que as análises mais completas ainda serão perpetradas. Para além dos resultados preliminares, podemos entrever contribuições mais densas desta pesquisa para a área da performance e da análise musical. A partir da elucidação e discussão de cada abordagem, as categorias de improvisação se mostram como grandes auxiliares para análises de trechos improvisados e como importante material de estudo e de elaboração criativa para instrumentistas. Combinado a outras teorias e ferramentas de análise, como a Teoria das Tópicas (Piedade, 2005) e a Teoria Escala Acorde (Pacheco, 2010), o estudo das formas de se conceber uma improvisação musical traz uma maior consciência sobre a performance, estimulando novas pesquisas na área.

Referências:

- AEBERSOLD, Jamey. *How to play and improvise Jazz*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1992, v.1.
- BAILEY, D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- KERNFELD, B. “*Improvisation*”, *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2a ed. Oxford: Grove's Dictionaries Inc., 2001
- NETTL, Bruno et alii: “*Improvisation*”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed. London: Macmillan, 2001.
- NETTL, B. e RUSSELL, M. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- PACHECO, G. C. “*Que acorde é esse aí?*” pluralidade: o processo criativo da resignificação de estruturas harmônicas e melódicas. 2010. 159 p. Dissertação (mestrado em música). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Revista Opus, 11, 2005, p. 197-207.
- RUSSELL, G. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brodeline, Concept PublishingCO, 2001.
- VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Notas

¹ Tradução realizada pela autora. Texto original: “the creation of music in the course of performance” (NETTL e RUSSELL, 1998: 1)