

Improvisação Jazzística: uma discussão terminológica

Julio Merlino¹

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO/PPGM

SIMPOM: *Etnomusicologia/Música Popular*

julioerlino@gmail.com

Resumo: O termo improvisação, apesar de seu significado amplo para além das práticas musicais, frequentemente é associado ao gênero musical “jazz”, o que faz com que a expressão improvisação jazzística fique indefinida ou se encerre no âmbito da música popular norte-americana do início do século XX. No entanto, com o sucesso do gênero musical “jazz” em diversas partes do mundo e suas fusões com variados gêneros musicais, pouco a pouco, este foi perdendo sua nacionalidade exclusiva e passou a ser considerado como uma música sem fronteiras. A partir daí, artistas de diversas partes do mundo passaram a incorporar em suas práticas musicais aquilo que o gênero “jazz” sempre teve de mais característico – a improvisação. Esta não se dá somente na criação de partes solistas melódicas, mas também nos acompanhamentos da seção rítmico-harmônica e pode variar em gradação do que e o quanto será improvisado na performance musical. Com a fusão da improvisação característica do gênero musical “jazz” e variados elementos de outros gêneros, a identificação de um modus operandi improvisatório passou a configurar o termo jazz não somente como um gênero musical, mas também como uma forma de se tocar qualquer gênero musical. No presente trabalho discuto as definições terminológicas dos termos improvisação e jazzístico como resultado da investigação destes para uma pesquisa mais ampla sobre os processos cognitivos de formação de sentido musical na improvisação jazzística, a partir das teorias cognitivas e do estudo da memória.

Palavras-chave: Improvisação; Jazz; Coerência musical; Cognição musical; Formação de sentido musical.

Jazz Improvisation: a terminological discussion

Abstract: The term improvisation, despite its broad meaning beyond musical practices, is frequently associated with the musical genre “jazz”, rendering the expression jazz improvisation without definition or restricted to the scope of the African-American musical tradition of the beginning of 20th century. However, with the global success of the musical genre “jazz” and its fusions with several different musical genres, jazz as a musical genre gradually lost its exclusively nationality and became a borderless music. From that point, artists from several parts of the world began to incorporate into their own musical practices that what jazz had always had of more characteristic – improvisation. Not exclusively for solo melodic parts, but also for the accompaniment of the rhythm section, improvisation varies in what and at which extend something will be improvised during a musical performance. With

¹ Orientador: Prof. Dr. Marcos Nogueira.

the merging of this improvisation from the musical genre “jazz” with several elements from other musical genres, the identification of a improvisational *modus operandi* came to characterize the term “jazz” not only as a musical genre, but as a way of playing any other musical genre. In the present work I discuss the terminological definitions of both the terms “jazz” and “improvisation” as a result of an ongoing investigation of these subjects for a broader research on the cognitive processes of rendering of musical meaning in jazz improvisation, from the standpoint of the cognitive theories and the study of memory.

Keywords: Improvisation; Jazz; Musical Coherence; Musical Cognition; Musical Meaning.

1. Introdução

Como ouvimos música? Como uma peça musical faz sentido? O que é coerência em música? Estas são as principais questões que pesquisadores da área de cognição musical têm buscado responder. Na maioria dos casos, tais indagações parecem estar circunscritas à esfera da percepção musical e à investigação da produção de sentido do ouvinte de uma *obra musical* pré-formada e identificável como item particular de um repertório, aos moldes da tradição da música europeia escrita. Este paradigma requer, obrigatoriamente, uma relação dialética entre uma obra musical pré-formada e identificável objetivamente e um ouvinte que a percebe, que a experimenta. Tal relação, por si só, já apresenta um problema difícil de resolver: o conceito de *obra musical*. Em meio às suas reflexões sobre o que viria a ser uma *obra musical*, Butterfield (2002) faz uma diferenciação entre esta última e um *objeto musical*, citando como exemplo um solo improvisado de jazz, que, segundo ele, seria facilmente reconhecido como um *objeto musical*, mas não como uma *obra musical*. Para Butterfield, um objeto musical é “uma formação cognitiva responsiva às restrições situacionais da performance, e distinta das noções convencionais de obra musical” (2002, p. 333). Em outro debate, Rosenwald “localiza” a *peça musical* em algum lugar entre a partitura e suas performances (1993, p. 61-62), argumento este, que Cook (2001) usa como ponto de partida para afirmar que *obra musical* e as performances desta são parte de um todo indissociável (p. 16) – a partitura é um roteiro para o “processo irreduzivelmente social” que é a performance (p. 14). Já para Ingarden (1986), obra e performance são duas coisas distintas, impossíveis de serem tratadas como partes de algo único – “cada obra musical é um objeto que perdura no tempo” (p. 8), e a performance é “acima de tudo um processo acústico”, “uma ocorrência individual” (p. 5).

Contudo o presente artigo trata especificamente da performance de “obras” ao menos parcialmente não constituídas em momento anterior à performance, ou seja, a pesquisa

em questão aborda a obra musical criada concomitantemente à sua execução, por meio de improvisação. Neste caso, ouvinte e intérprete, cada um do seu modo, experimentam a música pela primeira vez. De acordo com Zbikowski (2002), é necessário concatenar diversas frases musicais em uma construção cognitiva passível de ser lembrada, para que a música faça algum sentido, para que se configure coerência no discurso musical.

Coerência ocorre quando as várias partes que constituem uma entidade musical estão conectadas de tal maneira que estas partes similares a outras entidades se tornam proeminentes. (p. 27.)

Zbikowski se baseia no conceito de *motivo* de Schoenberg (1995), fazendo uma analogia deste com um conceito de *nível básico de categorização* da teoria cognitiva de Roger Brown (1965, citado por Zbikowski, 2002, p.34), como explicação para a formação de sentido musical. A percepção destes motivos e o processo de categorização dos mesmos é explicado pelas interações entre as memórias ecóica, de curto prazo e de longo prazo (Snyder, 2001), que seriam os dispositivos cerebrais acionados na escuta musical. Qual seria a relação entre o entendimento de coerência e memória na improvisação? Trechos musicais improvisados podem ser coerentes e ter sentido musical? De acordo com Ingrid Monson (2002), improvisar não é uma atividade de criação completamente aleatória, existe sim, por parte do improvisador, a preocupação com a construção de solos coerentes, e, para atingir tal objetivo, existem “recursos musicais por meio dos quais os músicos constroem solos convincentes e continuidade temática” (p. 123). Para tentar responder tais questionamentos, faz-se necessário, primeiramente, compreender a acepção de termos como *improvisação* e *jazz* (ambos frequentemente associados um ao outro) e determinar com precisão como tais conceitos serão entendidos na presente pesquisa.

2. Improvisação e Jazz

O termo *improvisação* possui um significado amplo, podendo se referir à “criação de uma obra musical, ou à forma final de uma obra musical, enquanto esta está sendo executada” (NETTL, 2016), ou a uma resposta espontânea de atores a alguma situação em tempo real numa performance teatral (GESELL, 2006, p. 15), podendo ainda ser considerado “um termo relativo, (...) sempre numa dialética com as estruturas pré-existentes da performance verbal” (SAWYER, 1999, p.1). No entanto, no que diz respeito às práticas musicais de improvisação, apesar da diversidade de práticas improvisatórias ao longo da história e também nos dias de hoje, o termo, em música, é frequentemente associado ao gênero musical norte-americano conhecido como *jazz* (BECKSTEAD, 2013, p. 69-71). De

fato, jazz, para alguns autores, já representa quase que um sinônimo de improvisação: “o termo ‘jazz’ pode se referir a comportamentos improvisatórios muito variados e pode ser apropriado de diversas formas diferentes, dependendo de a que gênero se refere” (ZACK, 2000, p. 228). Talvez por este motivo ocorra a associação constante da improvisação com o gênero – jazz.

A partir dos anos 1980, devido ao seu grande sucesso e adesão por músicos de diversas partes do mundo, o gênero musical “jazz” parece ter abdicado de sua nacionalidade exclusiva para configurar uma prática globalizada.

o jazz dos anos 1980 e 1990 não podia mais ser descrito restritivamente como “Afro-Americano”, (...) tinha se tornado uma parte inextricável da cultura musical mundial (Gioia, 1997, p. 376.)

Em 1987, o Congresso Nacional dos EUA declarou o jazz (gênero musical) como “tesouro nacional” com a Resolução nº 57, cujo principal proponente, John Conyers, relatou ter encontrado o gênero em diversas regiões do mundo, dentre elas Moscou, Japão, Caribe e países da Europa, “nos quais as pessoas pensavam que a forma de manifestação artística (o jazz) era própria deles” (Conyers, como citado em Walser, 2002, p.301). É possível que essa apropriação do jazz por músicos de diversas nacionalidades distintas e, conseqüentemente, as fusões do gênero jazzístico com gêneros musicais diversos tenham levado o termo a um novo significado. Estas fusões se tornaram evidentes com o surgimento de termos como: *fusion jazz*, *latin jazz* e *brazilian jazz* (GIOIA, 1997).

Pela mistura de elementos e práticas de outros gêneros musicais é provável que tenha “sobrado” do gênero jazzístico justamente aquilo que é tão fortemente associado a ele: a *improvisação*, fazendo com que o termo perdesse sua maior representatividade como denominador de gênero musical e passasse a referir um *modus operandi*. Como afirma o professor de musicologia da universidade do Michigan, Travis A. Jackson, “o melhor entendimento [sobre o jazz] pode resultar de uma mudança na ênfase em características estáticas para o foco nos *processos* envolvidos na performance jazzística” (Jackson, 2002, p.90). O que Jackson define como “características estáticas” são os conteúdos harmônicos, melodias, configurações rítmicas, forma e timbres. Sua proposta é entender o jazz como um jeito de tocar música, seja ela norte-americana ou não. Assim sendo, basicamente o que determinaria a abordagem jazzística em uma determinada performance é, principalmente, a improvisação de acompanhamentos e solos calcados em interações espontâneas entre os músicos.

As estruturas no repertório jazzístico (ou de músicas de qualquer outro repertório que frequentemente são utilizadas pelos músicos de jazz, como músicas folclóricas, obras do repertório da música de concerto europeia, etc.) não são tão rígidas como muitos parecem acreditar. Durante a performance, é possível que uma introdução seja completamente improvisada; o número de repetições de uma melodia ou de parte desta pode também variar. A “levada” (padrão rítmico-harmônico de acompanhamento), quando estabelecida anteriormente, sofrerá diversas alterações imprevistas no ato da performance, geralmente de acordo com a estrutura formal que se configurar ao longo da música, tanto quanto para criar dinâmicas diferentes. As progressões harmônicas, quando existentes, também sofrem diversas alterações espontâneas. A própria escrita das progressões harmônicas no jazz – feita por meio da cifragem alfanumérica, já proporciona e demanda certo grau de improvisação (Merlino, 2008). Nenhum elemento musical está imune à improvisação em uma performance jazzística, tudo pode e é, frequentemente, alterado pela “comunicação” entre os músicos.

(...) jazz poderia ser melhor definido não com base em suas formas características, harmonias e ritmos, mas baseado naquilo que os músicos do jazz fazem com variados elementos da performance. (JACKSON, 2002, p. 90.)

Partindo deste ponto de vista, fica fácil entender a frequente presença em festivais de jazz de artistas como o pianista dominicano Michel Camilo, os cubanos Paquito D’Rivera e Arturo Sandoval, assim como artistas brasileiros como a pianista Eliane Elias, Hermeto Pascoal e a cantora Leny Andrade, mostrando, por exemplo, que o “jazz brasileiro expandiu-se muito além da bossa nova” (Gioia, 1997:375).

3. Improvisação Jazzística

Considerando o panorama apresentado e o foco temático assumido pela presente pesquisa, devo frisar que a experiência de improvisação aqui investigada será entendida como *improvisação jazzística*, que passa a figurar uma prática musical específica: junto a definição de improvisação em música como *criação de música no ato da performance* com a especificidade desta criação espontânea relacionada ao *approach* jazzista. Não se trata aqui da “resposta espontânea” de Gesell 2006, p.15)², ou da “dialética da performance verbal” de Sawyer (1999, p.1)³. Não estou também referindo exclusivamente o jazz de Charlie Parker ou Duke Ellington. *Improvisação jazzística*, portanto, passa a ser um conceito entendido como

² Reação de um ator ou atriz a uma situação inesperada durante uma encenação.

³ Sawyer se refere à relação entre a improvisação relativa à espontaneidade da fala, e os padrões de conversação associados à situações como “rituais, negociações, fofocas, saudações e conversações” (1999, p.1).

criação no ato da performance musical de partes solistas melódicas, podendo estas ocorrerem em contextos mais tradicionais, do ponto de vista da prática estilística tonal, ou com variados graus de liberdade em relação a esta prática, como exemplificado originalmente em performances de artistas do *free jazz* (Anderson, 1996, p.1).

De um modo geral, podemos afirmar que a improvisação jazzística pode variar entre parcial ou total. O primeiro seria uma situação na qual existe um arranjo⁴ com estrutura formal e participação de cada instrumento especificada. Poderia ser um arranjo escrito para uma *big band*, por exemplo. Neste, toda a parte a ser executada pelos sopros (Trompetes, trombones e saxofones) estaria especificada na partitura, havendo liberdade para improvisação somente em caso de um solo. Mesmo assim, ainda haverá partes completamente dependentes de improvisação para serem executadas, como o *comp*⁵, por exemplo. Os instrumentos da seção rítmico-harmônica (guitarra, piano, baixo e bateria), numa situação destas, executariam partes escritas como as dos sopros, mas também executam acompanhamentos baseados em cifras alfanuméricas⁶, as quais descrevem estruturas de acordes, mas os padrões rítmicos e escolha das posições das notas dentro dos acordes são improvisadas. Num âmbito intermediário, tem-se uma melodia e uma progressão harmônica (como as do *Real Book*⁷, por exemplo) que os músicos utilizam como ponto de partida para a performance. Neste caso, o roteiro formal, levadas e solos são improvisados, apenas a melodia da música e sua harmonização, geralmente com algumas variações, são conservados. No outro extremo, não há nem uma progressão harmônica, nem uma melodia, nem uma levada a ser seguida, tudo é improvisado.

“Não há dúvida de que a maior contribuição para a revitalização da improvisação na música ocidental do século XX é o jazz” (Bailey, 1993, p.48). A citação anterior talvez elucide um pouco melhor a razão pela qual a improvisação é frequentemente associada ao gênero musical “jazz” (Beckstead, 2013, p.69 a 71), e falar em *improvisação jazzística* então, na melhor das hipóteses, pode soar como um pleonasma para muitos. Em vista destas constatações, numa pesquisa que busca investigar os processos cognitivos envolvidos na

⁴ Nova versão e/ou adaptação (para uma formação instrumental diferente) de uma música pré-existente. Frequentemente envolve a composição de pequenos trechos como: introdução, coda, e outras partes da música original. No jazz, a figura do arranjador surge juntamente com as *big bands* na década de 1930.

⁵ Abreviação derivada das palavras *accompany* e *complement*, utilizada para se referir ao acompanhamento rítmico-harmônico realizado por instrumentos como piano, guitarra, violão, etc. (Kernfeld, 1995, p.240).

⁶ Ver MERLINO, Julio. *A Cifragem Alfanumérica: uma revisão conceitual*. Dissertação de Mestrado - EM-UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

⁷ Uma coletânea de partituras de músicas consagradas do repertório jazzístico.

formação de sentido musical na improvisação jazzística, torna-se imprescindível precisar o que se quer dizer com *improvisação jazzística*.

Considerações Finais

Apesar da abrangência do termo *improvisação* e da confusão com o gênero musical “jazz” que o termo *jazzístico* suscita, este último, ao menos, serve para delimitar a improvisação dentro do âmbito das práticas musicais. E mais do que isso, *jazzístico* ainda coloca a improvisação no universo da música popular ocidental, servindo, de certo modo, como um ótimo delimitador terminológico do tipo de improvisação do qual se está falando. Resta ainda, a definição clara do que venha a ser, para esta pesquisa, o termo *jazzístico*. Com o sucesso do gênero musical “jazz” em várias partes do mundo e suas inevitáveis fusões com manifestações culturais musicais de diversas regiões do planeta, pouco a pouco, aspectos característicos do gênero musical norte-americano foram cedendo lugar a elementos típicos de outros gêneros. Assim, restou aquilo que, como já discutido anteriormente neste trabalho, representa a maior contribuição do jazz (gênero musical) para a música popular ocidental, e também aquilo com que este é mais associado: a improvisação. Esta não está restrita a partes solistas melódicas, mas é praticada, em diferentes graus, em todos os aspectos da performance: forma, interpretação da melodia, alterações na progressão harmônica, acompanhamentos rítmicos, etc. Esta prática associada a elementos de gêneros como a salsa, bossa nova, mambo, rock, samba, funk, dentre outros, acabou por transferir a associação feita à improvisação (com o gênero “jazz”) para qualquer outro gênero, que, do mesmo modo que o jazz (gênero musical), empregasse práticas improvisatórias como elemento estrutural. O resultado foi a identificação de um *modus operandi* que leva o nome do gênero musical de sua origem: jazz.

Desta forma, fica definido para fins terminológicos, no presente trabalho, que o termo *improvisação* se restringe especificamente às práticas musicais. O termo *jazzístico* situa essas práticas de improvisação musical no universo da criação, no ato da performance, de partes solistas melódicas em música popular, e não somente do gênero jazz, mas de qualquer outro que se utilize do *modus operandi* homônimo.

Referências

- ANDERSON, Scott. *John Coltrane & Avant Garde Jazz: The Evolution of My Favorite Things*. 1996. Disponível na página <http://coltrane.room34.com/thesis> em 16/09/2010 às 17:42h.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Da Capo Press, Inc., 1993.
- BECKSTEAD, David. *Improvisation: thinking and playing music*. *Music Educators Journal: National Association for Music Education*, 2013.
- BROWN, Roger. *How Shall a Thing Be Called? Social Psychology*. New York: Free Press, 1965.
- BUTTERFIELD, Matthew. *The Musical Object Revisited*. *Music Analysis*, Vol. 21, No. 3, p. 327-380: Wiley, 2002.
- COOK, Nicholas. *Between Process and Product: Music and/as Performance*. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 7, No. 2, p. 1-31: Society for Music Theory, 2001.
- GESELL, Izzy. *Tools for Transformation: improving team performance through improvisation theater theory and techniques*. *The Journal for Quality & Participation*, 2006.
- GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.
- INGARDEN, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- JACKSON, Travis A. *Jazz as a musical practice*. *The Cambridge Companion to Jazz*. Editado por COOKE, Mervyn e HORN, David. Cambridge University Press, 2002.
- KERNFELD, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. St. Martin's Press, 1995.
- LAWRENCE, Rosenwald. *Theory, Text-Setting, and Performance*. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 1, pp. 52-65: University of California Press, 1993.
- MERLINO, Julio. *A Cifragem Alfanumérica – uma revisão conceitual*. Dissertação de Mestrado em Música (Composição), Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2008.
- MONSON, Ingrid T. *Jazz Improvisation*. *The Cambridge Companion to Jazz*. Editado por COOKE, Mervyn e HORN, David. Cambridge University Press, 2002.
- NETTL, Bruno et al. *Improvisation*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, acessado em 12 de janeiro de 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3>.
- ROSENWALD, Lawrence. *Theory, Text-Setting and Performance*. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 1, p. 52-65: University of California Press, 1993.
- SAWYER, R. Keith. *Improvisation*. *Journal of Linguistic Anthropology*. American Anthropological Association, 2000.
- SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Ed. and Trans. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.

SNYDER, Bob. *Music and Memory: an introduction*. Massachusetts Institute of Technology, 2000.

WALSER, Robert. *Valuing jazz. The Cambridge Companion to Jazz*. Editado por COOKE, Mervyn e HORN, David. Cambridge University Press, 2002.

ZACK, Michael H. *Jazz Improvisation and Organizing: Once More from the Top*. Maryland: Institute for Operations Research and the Management Sciences (INFORMS), 2000.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: cognitive structure, theory and analysis*. Oxford University Press, 2002.

<https://www.congress.gov/bill/100th-congress/house-concurrent-resolution/57/text>. Acessado em 12/01/2015, às 18:25h.