

Investigando a consciência durante a improvisação

David Ganc¹

UNIRIO/PPGM- DOUTORADO
SIMPOM: *Práticas Interpretativas*
davidganc@gmail.com

Resumo: Este artigo relata um experimento realizado durante um processo de investigação sobre a improvisação e a interpretação na obra do saxofonista e compositor Nivaldo Ornelas. Esta pesquisa se embasou em conceitos dos autores Nettle, Benson e Berliner, assim como envolveu a organização de uma tipologia que reúne diversas categorias de improvisação. O experimento se deu sob condições controladas de gravação e objetivou estudar como três músicos experientes se comportariam melodicamente ao improvisar sobre material harmônico desconhecido por eles, extraído de uma música de Ornelas. Tal processo visou investigar se a consciência está presente no curso de uma improvisação e como é possível aferi-la. Por intermédio das transcrições dos improvisos e das entrevistas realizadas com os músicos posteriormente, se pôde observar que os improvisadores realizaram uma análise melódica em tempo real. Constatou-se que eles recorreram a estudos passados durante a execução. Por fim, concluiu-se que a consciência está presente nas diversas categorias de improvisação, incluída a realizada sobre harmonia desconhecida.

Palavras-Chave: Improvisação; Consciência; Transcrição.

Investigating consciousness during improvisation

Abstract: This article reports an experiment carried out during a research process on improvisation and interpretation in the work of the saxophonist and composer Nivaldo Ornelas. This research was based on the concepts of the authors Nettle, Benson and Berliner, and also involved the organization of a typology that brings together several categories of improvisation. The experiment took place under controlled recording conditions and aimed to study how three experienced musicians would behave melodically when improvising on harmonic material unknown to them, extracted from a song by Ornelas. This process aimed to investigate whether consciousness is at work in the course of an improvisation and how it can be measured. Through the transcriptions of the improvisations and the interviews, carried out afterwards with the musicians, it was observed that the improvisers performed a real time melodic analysis. It was noticed that they resorted to past studies during their performances. Finally, it was concluded that consciousness is present in the various categories of improvisation, including the one performed on unknown harmony.

Keywords: Improvisation; Consciousness; Transcription.

1. Introdução

Em nossa tese de doutorado *Improvisação e Interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*² (GANC, 2017), defendida na UNIRIO, investigamos e analisamos sua música de câmara e seus solos improvisados. Com o intuito de propiciar a reflexão sobre a

¹ Orientador: Dr. Marco Tulio de Paula Pinto; coorientador: Dr. Fabio Adour da Camara.

² Para informações sobre o compositor/saxofonista veja em <https://www.nivaldornelas.com.br/>

improvisação, foi realizada uma experiência para investigar se a consciência opera, no decorrer de um solo improvisado. Como consciência compreendemos o próprio pensamento e a intuição que a mente tem de seus atos e estados (ROUDINESCO; PLON, 1998). A nosso ver, a consciência está em ação quando um músico recorre mentalmente a estudos teóricos sobre harmonia funcional, bem como às experiências práticas que acumulou durante a sua trajetória, no curso de uma improvisação.

Com 40 anos de prática, constatamos que ao realizar uma improvisação com uso de partitura contendo cifras, temos um determinado resultado. Por outro lado, ao improvisar a mesma progressão harmônica sem partitura, o resultado é outro. A visualização das cifras dispara um processo mental no qual o conhecimento armazenado é acessado de forma consciente. Isto induz o músico a buscar estudos previamente realizados. Ao tocar sem conhecimento do material harmônico, o processo é diferente, pois a consciência não está no comando da ação que se dá em um plano no qual não temos acesso voluntário.

Para o etnomusicólogo Bruno Nettl (1974, 1998) o repertório musical composto ou improvisado pode ser visto como a personificação de um sistema. Uma maneira para descrever este sistema seria dividi-lo em unidades. Segundo ele, estas unidades são os “blocos formadores/construtores” (*building blocks*) originados de uma tradição musical acumulada ao longo da história. Ao improvisar, os músicos fazem uso destes blocos, escolhendo-os, combinando-os, recombinao-os e rearranjando-os. Tais blocos podem ser representados por diferentes parâmetros, entre os quais citamos: motivos melódicos, sequências harmônicas, padrões rítmicos, forma, sequências intervalares e muitas outras possibilidades. O autor crê que a identificação de um ponto de partida é um bom recurso para o entendimento do processo improvisatório. Para ele, esses pontos de partida são o que há de mais próximo de um método paradigmático na pesquisa sobre a improvisação. Os exemplos dados por Nettl (1998) na música ocidental são: escalas e arpejos na *cadenza* do concerto; o tema dado para um organista improvisador; e, no *jazz*, as progressões harmônicas (*chord changes*), bem como os *standards*.

Como exemplo prático do questionamento levantado sobre espontaneidade e racionalidade, observamos que é recorrente entre os músicos a percepção de que, muitas vezes, na gravação de um improviso em estúdio, o primeiro *take* é o “melhor”, por ser o mais espontâneo, o menos “pensado”. Com a repetição, as novas tentativas são cada vez mais racionais, pois ao se familiarizar com a progressão harmônica, a escolha das notas torna-se cada vez mais consciente. Muitas vezes, após gravar estes *takes* em sequência, sempre com o

intuito de escolher o “melhor” improviso, músico e produtor retornam ao primeiro solo gravado, elegendo-o para ser perpetuado na gravação.

Bailey (1993), Kernfeld (1996), Monson, (1998) e Russel (2001) observaram diversas possibilidades que com frequência são exploradas por improvisadores. A partir destes estudos, organizamos uma tipologia que aglutina um amplo espectro de improvisação. Em muitos casos, esta pode ser qualificada simultaneamente em mais de uma categoria. Os tipos listados no Quadro 1 podem ser híbridos e transitórios. O ponto em comum entre eles reside no fato de que a improvisação opera dentro de certas restrições.

Categoria	Características	Indicadores
1. Vertical (Russel, 2001)	Prioriza a harmonia	Improvisador opta por escalas ³ relativas ao acorde em curso, variando conforme a harmonia prossegue
2. Horizontal (Russel, 2001)	Prioriza a melodia	Improvisador busca uma escala que englobe uma sequência de acordes compreendendo vários compassos ao usar notas em comum aos acordes em movimento
3. <i>Inside</i> (Kernfeld, 1996)	Uso de notas pertencentes à harmonia em curso	Uso de linhas consonantes utilizando notas pertencentes aos acordes do trecho escolhido
4. <i>Outside</i> (Kernfeld, 1996)	Desvios da estrutura harmônica	Busca dissonâncias de forma deliberada
5. Idiomática (Bailey, 1993)	Realça parâmetros indicativos de um gênero	Improvisação realizada dentro de um contexto idiomático, pertencente a um determinado gênero, período ou estilo, com suas “regras” implícitas
6. Não idiomática (Bailey, 1993)	Livre (<i>free</i> ⁴)	Improvisações que não se encaixam na categoria acima
7. Parafraseada (Kernfeld, 1996)	Embelezamento melódico	Uso de variações e ornamentações no tema, que permanece reconhecível; o solista se mantém próximo da melodia ⁵
8. Formulada (Kernfeld, 1996)	Frases prontas (<i>licks</i> ⁶)	Criação de novo material combinando um conjunto de ideias fragmentadas com frases pré-concebidas
9. Motívica (Kernfeld, 1996)	Desenvolvimento de um motivo	Construção de novo material a partir de um fragmento rítmico e/ou melódico
10. Modal (Monson, 1998)	Poucos acordes, com longa duração	Uso de modos e muita liberdade na escolha de notas e escalas pelo improvisador.

Quadro 1 - Tipologia de improvisação. Fonte: O autor (2018).

2. A experiência

A fim de investigar o grau de consciência que pode ocorrer durante uma improvisação, realizamos uma experiência na qual gravamos três músicos improvisando em

³ Em seu método, Russel usa escalas e modos como sinônimos (MONSON, 1998).

⁴ Certamente o autor se refere ao movimento musical *Free Jazz*, liderado por Ornette Coleman (1930-2015).

⁵ Muito usado no choro.

⁶ Jargão utilizado no *jazz*.

tempo real sem conhecimento prévio da harmonia. Foram convidados ao estúdio solistas experientes, escolhidos por sua destacada carreira na arte da improvisação: Jessé Sadoc (*flugelhorn*), Marcelo Martins (saxofone tenor) e Vittor Santos (trombone). Optamos por executantes de diferentes instrumentos para evitar recorrências idiomáticas. Na base pré-gravada utilizamos 16 compassos extraídos da música *Rua Genebra* de Ornelas. Escolhemos esta progressão harmônica por seu andamento médio e ambiente tonal. Um outro fator que influenciou esta escolha envolveu o fato de que existe um improviso gravado de Nivaldo com esta mesma harmonia (ORNELAS, 2009). No Exemplo 1 mostramos a transcrição dos primeiros quatro compassos deste improviso, para fazer uma análise comparativa com os solos dos convidados. Nota-se a predileção pelas tensões dos acordes e o uso de pausa nos primeiros tempos dos compassos.

Exemplo 1: primeiros quatro compassos do improviso de Nivaldo Ornelas de *Rua Genebra*.

Na metodologia, para ter o máximo controle na coleta de dados, adotamos o mesmo procedimento para os três músicos. Foram realizados dois *takes* de gravação com cada um, sendo que nenhum esteve presente durante as gravações dos outros. Para o primeiro *take*, foi comunicado apenas que o objetivo da gravação era para pesquisa acadêmica sobre improvisação, sem informações sobre o conteúdo musical. Assim, na primeira gravação, a improvisação foi realizada sem partitura e rigorosamente “de primeira”. Sem nenhuma escuta prévia do acompanhamento e sem edições, repetições e/ou correções. Após essa gravação, fornecemos, a partitura contendo os 16 compassos com as cifras (Exemplo 2) e um curto espaço de tempo para eles analisarem as cifras. Em seguida, foi feito o segundo *take* do mesmo trecho, agora com a visualização das cifras.

Exemplo 2: primeiros oito compassos de *Rua Genebra* usados para a experiência de improvisação.

Após a gravação entrevistamos os músicos colhendo suas impressões sobre a linha de pensamento adotada nas suas execuções. Nos exemplos 3, 4 e 5 podemos ver a transcrição⁷ dos primeiros quatro compassos dos dois *takes* dos três solistas:

Exemplo 3: primeiros quatro compassos dos improvisos de Jesse Sadoc.

Exemplo 4: primeiros quatro compassos dos improvisos de Marcelo Martins.

Exemplo 5: primeiros quatro compassos dos improvisos de Vittor Santos.

Pelas transcrições observamos que para tráfegar melodicamente em território harmônico desconhecido, no primeiro *take*, Sadoc e Martins, assim como Ornelas, adotaram a estratégia de deixar acéfalo quase a totalidade dos compassos. Os músicos escutavam primeiro o piano para interagir em seguida. Assim, adquiriam tempo para assimilar o plano harmônico e escolher as notas com propriedade. Santos optou por uma abordagem diferente, procurando uma grande linha que caminhasse pelas mudanças de acordes.

Em relação ao segundo *take*, as falas são similares. Sadoc afirma que a cifra é um mapa, norteando o caminho harmônico a ser percorrido, assim não precisa “agir só com reflexo” (em entrevista concedida). Quanto ao reflexo musical, o trabalho sobre improvisação dos educadores musicais Kenny e Gellrich (2002), nos auxilia nesta questão. Os autores

⁷ As partituras propositalmente não estão transpostas.

desenvolveram um modelo especulativo de cognição sobre o que acontece durante o processo improvisatório. Eles investigaram os instintos de antecipação e reação dos músicos, concernentes aos eventos musicais e procuraram medir a reatividade dos músicos. Segundo os autores o experimento carece de uma maior comprovação científica. Apesar disso, mais importante do que a quantificação do tempo de reação e de antecipação musical, é a sugestão final dos mesmos, ao dizerem que as categorias mais recorrentes nos improvisadores são as que envolvem memória de curto e médio prazo. Já as que demandam uma consciência expandida têm mais chance de ocorrer durante músicas com andamento lento e com o *uso de pausas*. Essa estratégia foi usada por Ornelas, Sadoc e Martins em seus improvisos.

Martins relata que, para ele, a improvisação sem a visualização das cifras é mais espontânea e aquela com partitura se torna mais controlada. Com o uso das cifras, o saxofonista afirma que determinados elementos que fazem parte de seu repertório, aparecem naturalmente. Para Santos, boa percepção e conhecimento acumulado são os pré-requisitos necessários para que o músico se aventure nessa penumbra harmônica. No segundo *take*, para o trombonista, a partitura cifrada é uma constatação da sequência harmônica por ele já memorizada. Torna-se então, um guia para a conferência de detalhes na escolha das notas do improviso.

Quanto à técnica adotada pelos músicos, conforme colhido nas entrevistas, Sadoc afirmou que inicialmente buscou reconhecer as cadências que definem o caminho harmônico, em seguida procura classificar os acordes como maior ou menor. Depois procurou a existência de tensões na estrutura superior tentando também reconhecer se a sétima é maior ou se o acorde é dominante. Ele também identificou os empréstimos modais usuais na MPB, uma área familiar para ele. Martins pensa de forma parecida com Sadoc. Agindo reativamente pelo reflexo, ele procurou ouvir os acordes dominantes para intuir que caminho melódico/harmônico tomar, buscando os movimentos cadenciais II-V. Santos, por sua vez, observou que não vislumbra muito espaço para a improvisação que não seja consciente. Para ele, em tempo real, sua mente analítica trabalha sob as instruções da Harmonia Funcional, conscientemente buscando reconhecer as funções dos acordes, para assim, segundo sua opção estética, escolher as notas que julga serem pertinentes.

Para aferir o uso de consonâncias e dissonâncias da linha melódica improvisada em relação à harmonia, fizemos a análise melódica de todas as notas de todos os solos, avaliando-as em relação ao acorde que esteja em curso. Classificamos as notas como estruturais do acorde (NEA) e como notas tensões (NT). Como NEA, consideramos 1, 3, 5 e 7

e, como NT, consideramos 9, 11, 13 e suas variantes (*b9*, #9, #11, *b13*). Foram descartadas as notas de passagem, os cromatismos e as ornamentações. O Quadro 2 sintetiza os dados.

SOLISTA	TAKES	CATEGORIA	Nº DE NOTAS	%
SADOC	Take 1	NEA	64	55,66
		NT	51	44,34
	Take 2	NEA	72	58,53
		NT	51	41,46
MARTINS	Take 1	NEA	49	65,33
		NT	26	34,67
	Take 2	NEA	74	63,25
		NT	43	36,75
SANTOS	Take 1	NEA	53	65,43
		NT	28	34,57
	Take 2	NEA	48	67,60
		NT	23	32,40

Quadro 2 - Resumo da análise melódica dos 3 solistas. Legenda: NEA (Notas estruturais do acorde), NT (notas tensões). Fonte: O autor (2017).

Da categorização, podemos depreender que todos os solistas tenderam a linhas melódicas majoritariamente consonantes, e que a relação consonância/dissonância se manteve bastante parecida entre os dois *takes* de todos os solistas, o que pode ser um dos fatores constitutivos do estilo de cada um.

Conclusões

A experiência mostrou-se profícua na obtenção de resultados pertinentes à investigação de uma forma operacional da consciência no curso de uma improvisação. As falas dos solistas demonstraram exemplos práticos representativos de pressupostos sobre improvisação enunciados pelos autores que adotamos como referencial teórico na tese (NETTL, 1974 e 1998; BAILEY, 1992; BERLINER, 1994 e BENSON, 2003).

Entre algumas definições sobre improvisação levantadas na tese, destacamos: “Improvisação musical é impulsionada principalmente pela mente inconsciente, envolvendo a imaginação dialógica, fazendo referência a toda a herança cultural de um improvisador, em um único lampejo”⁸ (nossa tradução) (CASALS; MORELLI, 2007, p. 1). Todos os solistas afirmaram que conscientemente recorreram a seus estudos passados para transitar nas harmonias desconhecidas. Nesta “imaginação dialógica”, esse determinado músico “permite” que as esferas consciente e não consciente dialoguem, ora calcando-se em estudos passados,

⁸ Musical improvisation is driven mainly by the unconscious mind, engaging the dialogic imagination to reference the entire cultural heritage of an improviser in a single flash.

ora impulsionado pela intuição. Santos, em sua entrevista corrobora e sintetiza esta “imaginação dialógica” como a “[...] associação da percepção empírica iluminada pelo conhecimento [...]”. As respostas obtidas nas entrevistas são consonantes com a ideia de Benson (2003), na qual o músico mais preparado é aquele que está mais apto a ser espontâneo. Sadoc em sua entrevista afirmou que pode antecipar o que vai “fazer na frente”. Isto confirma a “improvisação planejada” de Benson, pois para este autor ser espontâneo e ter um pensamento preliminar ao solo são atividades compatíveis. Podemos dizer que, para improvisar na harmonia desconhecida, os três solistas buscaram subsídios conscientes ao fazer análises em tempo real, procurando reconhecer as funções e as inter-relações dos acordes.

O processo descrito pelos músicos denota uma estratégia racional para transitar em um ambiente desconhecido e também corrobora com escritos de Nettl. Desta forma, conscientemente, o músico acessa em sua memória, estruturas harmônicas por ele já reconhecidas ou utilizadas em alguma situação passada. Esses “pontos de partida” (NETTL, 1998) dão suporte inicial e deflagram grupos de notas relacionados a determinadas progressões harmônicas e estruturas rítmicas, muitas vezes recorrentes e características de determinados gêneros. Assim, o músico faz uso de um repertório próprio, fragmentado em trechos disponibilizados em sua “prateleira virtual”.

As conclusões apontam que os músicos tenderam a linhas melódicas consonantes. Pelo fato deles recorrerem a estudos passados ao fazer a análise harmônica em tempo real, conforme colhido nas entrevistas⁹, verifica-se que a consciência esteve presente em todos os *takes*. Tal constatação foi inicialmente compreendida como uma oposição à assertiva de Ornelas de que evita pensar durante o seu tocar. No entanto, constatou-se que o procedimento preparatório de Nivaldo para improvisar já envolveu: gravações caseiras em fita cassete¹⁰, de “bases” para seu estudo, feitas em meados dos anos 1960 com violão e metrônomo; a transcrição de solos de grandes jazzistas¹¹, assim como o hábito do estudo prévio da harmonia ao piano. Esta metodologia aponta que o plano consciente, está, em algum grau, embutido e presente no tocar de Ornelas, mesmo quando ele se depara com situações novas. O mesmo se

⁹ A entrevista é uma importante ferramenta para deslindar o pensamento de um solista improvisador. Foi extensamente utilizada por Berliner (1994) em seu denso estudo etnográfico que visou encontrar o *modus operandi* dos jazzistas norte-americanos.

¹⁰ Antecipando assim o método de estudo de improvisação *Play-A-Long* de James Aebersold, que inclui bases gravadas com piano, baixo e bateria e as partituras em todas as transposições.

¹¹ Procedimento usual na pedagogia do jazz.

verificou no experimento, já que os três improvisadores acessaram de modo consciente recursos acumulados ao longo de sua prática musical.

Referências

- BAILEY, Derek. *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1992.
- BENSON, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1994.
- CASALS, David P.; MORELLI, Davide. Remembering the future: an overview of co-evolution in musical improvisation. *The International Computer Music Association*, Volume 2007. Disponível em: Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2007.043>. Acessado em 28/03/2015.
- GANC, David. *Improvisação e Interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. 386f. Tese (Doutorado em Música) - Centro De Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro, 2017.
- KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. *The science & psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002.
- KERNFELD, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan Press Limited; New York: St. Martin's Press, 1996.
- MONSON, Ingrid, Oh Freedom, George Russel, John Coltrane, and Modal Jazz. In: NETTL, Bruno; RUSSEL Melinda. *In the course of performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 149-168, 1998.
- NETTL, Bruno. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 1, p. 1-19, Oxford University Press, 1974.
- _____. 'Introduction. An art neglected in scholarship', in NETTL, Bruno e RUSSEL Melinda. *In the course of Performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1998.
- ROUDINESCO Elizabeth; PLON Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUSSELL, George. *Lydian chromatic concept of tonal organization*. Cambridge, USA: Concept Publish Company, 2001.

Discografia Consultada

ORNELAS, Nivaldo. *Fogo e Ouro*, Rio de Janeiro, Compact Disc, Mayomel Music PP004, 2009.