

Revisão bibliográfica preliminar do conceito de *Storytelling* como parte de pesquisa em improvisação musical

Rafael Gonçalves¹

UNIRIO/PPG-Doutorado

SIMPOM: *Teoria e prática da interpretação musical*

rafaelxgoncalves@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta uma revisão preliminar das pesquisas desenvolvidas em torno do conceito *storytelling*, termo usado por alguns autores que estudam improvisação em música popular. São citadas as pesquisas de Paul Berliner, Sven Bjerstedt, Klaus Frieler *et al* e Martin Norgaard para delimitar o conceito, entender as características do *storytelling* em improvisação, investigar as habilidades que os intérpretes precisam desenvolver, além de observar o uso de diferentes abordagens de performance improvisada. Primeiramente, são expostas as ideias gerais do conceito de *storytelling*. Muitos músicos expoentes dizem que tocam como se fossem "contar uma história com a música". É analisado como não ocorre a produção de uma história concreta, mas um discurso com os elementos musicais. Assim, são elencadas algumas características do *storytelling* em improvisação, como expostos por Berliner e Bjerstedt, como: produção de picos e vales de intensidade musical e a diretriz do músico tocar de acordo com sua voz interior (*inner voice*), em um processo de criação espontânea, que ocorre no momento em que se toca. São elencadas algumas habilidades para a produção de *storytelling*, como: tocar de acordo com a harmonia, e estar presente e concentrado no momento da performance. São apresentados alguns dados das pesquisas quantitativas de Frieler *et al*, que mostram em que medida os elementos do *storytelling* são observados a partir de uma análise mais objetiva de dados extraídos de transcrições de partituras e fonogramas da base de dados Weimar. É apresentada, ainda, uma relação entre individualidade e *storytelling*, em que se argumenta que a busca pelo desenvolvimento de uma habilidade pessoal e particular de improvisação é um elemento importante para improvisadores da música *jazz*.

Palavras-chave: *Storytelling*; Improvisação; Performance; *Jazz*; Música Popular Improvisada.

Preliminary Bibliographic Review of the Concept of Storytelling as Part of Research in Musical Improvisation

Abstract: The present work presents a preliminary review of the researches developed around the storytelling concept, term used by some authors who study improvisation in popular music. The researches of Paul Berliner, Sven Bjerstedt, Klaus Frieler *et al* and Martin Norgaard are cited to delimit the concept, to understand the characteristics of storytelling in improvisation, to investigate the skills interpreters need to develop, and to observe the use of

¹ Agência de fomento: CAPES. Orientador: Prof. Dr. Clifford Korman.

different performance approaches. First, the general ideas of the storytelling concept are exposed. Many leading musicians say they play as if they were "telling a story with the music". It is analyzed how the production of a concrete history does not occur, but what occurs is a discourse with the musical elements. Thus, some characteristics of storytelling in improvisation, as exposed by Berliner and Bjerstedt, are shown as: the production of peaks and valleys of musical intensity and the guideline of the musician playing according to his inner voice, in a process of spontaneous creation, which occurs in the moment of performance. Some skills are listed for the production of storytelling, such as: playing according to harmony and being present and focused at the moment of performance. We present some data from the quantitative researches of Frieler et al, to see in what extent the elements of storytelling are present from a more objective analysis, from data extracted from transcriptions of scores and phonograms of the Weimar database. It is also presented a relation between individuality and storytelling, in which it is argued that the search for the development of a personal and particular ability of improvisation is an important element for improvisers of the jazz music.

Keywords: *Storytelling*; Improvisation Performance; Jazz; Improvised Popular Music.

Introdução

Este texto traz um recorte de uma pesquisa de doutorado em Música, cujo tema é improvisação em música popular. Como objetivos da pesquisa, tem-se revisão de conceitos teóricos e desenvolvimento do pesquisador como intérprete. Como resultado da pesquisa, será apresentado ao final da mesma um recital de violão e guitarra e a tese, que relacionará a revisão dos conceitos estudados e sua aplicação prática. Em virtude do espaço disponível neste artigo, muitos dos conceitos aqui expostos não serão totalmente explorados - o que acontecerá na elaboração da tese.

1. Improvisação e *storytelling*: ideias gerais

Podemos observar que a improvisação se ocorre de diferentes maneiras ao longo da história do *jazz* e da música popular em geral. Ela parece ter ganhado cada vez mais espaço e força dentro das formas musicais em performances — de improvisações como paráfrases e com poucos *chorus*² de improvisos à improvisação com muitos *chorus* e com formas mais livres, como mostram Paul Berliner (1994) e Ken Burns (2000). Assim, para intérpretes mais antigos como o trompetista Louis Armstrong (1901-71) um esquema geral de improvisação consistia muitas vezes em tocar a melodia em um primeiro *chorus*, fazer variações da melodia no segundo, e em um terceiro, tocar padrões escalares ou arpeggios com maior quantidade de

² Um *chorus* de improviso é uma repetição da forma do tema musical. Em linhas gerais, em uma abordagem de *jazz* tradicional, a seção de improvisos consiste em repetir diversas vezes a forma do *chorus*. A cada repetição os improvisadores tocam novas melodias sobre uma estrutura harmônica proveniente do tema (embora haja espaço para rearmonizações ocasionais).

notas³. Alguns trabalhos mostram como, por exemplo, vários improvisos de Amstrong são muito fortemente baseados em paráfrases da melodia do tema instrumental (HARKER, 1997). Em intérpretes de gerações posteriores, como John Coltrane e Ornette Coleman, percebe-se que há uma maior liberdade nos tamanhos nos solos, forma musical, e um vocabulário menos estritamente ligado ao tema musical. Desta forma, sabendo que a improvisação dentro do *jazz* (e em diferentes gêneros musicais) foi e continua sendo empregada de diversas maneiras em performance, este trabalho visa investigar o que seria o conceito de *storytelling* em improvisação, de acordo com diferentes autores.

Primeiramente, podemos perceber que o termo e conceito *storytelling* é mais correntemente usado na literatura ligada à música popular (principalmente ao *jazz*), em autores como Paul Berliner, e Sven Bjerstedt (2014); e o termo narratividade é mais usado nos estudos de música de concerto, como se vê nos trabalhos de Jean Jaques Nattiez e Katherine Ellis (1990) e Bruno Angelo (2011). Berliner é um autor que contribuiu para a musicologia ligada ao *jazz* e abordou em seu trabalho o tema *storytelling* na improvisação. Percebe-se que o assunto tem ganhado atenção nos últimos anos com pesquisas realizadas em diferentes centros de estudos na Europa, por diferentes abordagens, nos trabalhos de Bjerstedt (2014) e Klaus Frieler *et al* (2015), que mostraremos adiante.

De acordo com os autores revisados, percebe-se que vários improvisadores (como os expoentes John Coltrane, Lester Young e outros) descrevem seu processo de improvisação dizendo que tocam como se fossem "contar uma história com a música"⁴. De acordo com Bjerstedt (2015), o termo *storytelling* tem sido usado por músicos e na literatura tanto de maneira prescritiva como descritiva. Assim, recomenda-se que uma boa estratégia de improvisação é que se "conte uma história" com a música (prescritiva). A pesquisa deste presente trabalho se baseia na visão de alguns autores como Nattiez e Bjerstedt, que afirmam que em geral existe uma dificuldade de se estabelecer relações entre a "história contada" com a música instrumental e a semântica. Neste sentido, estes autores argumentam que podemos perceber a música e os improvisos como se eles contassem uma história, pelo fato dela possuir características como: criação de expectativas musicais, retorno às ideias iniciais, tensão e resolução, assim como nas histórias faladas ou escritas (NATTIEZ; ELLIS, 1990). Assim, é pertinente pensar que a história contada com a música na verdade se trata de um

³ Outra tradução possível seria: fazer um *riff* repetitivo no terceiro *chorus*. A expressão aqui comentada foi traduzida livremente de fazer "routines" no terceiro chorus - ou "high note riff patterns" na interpretação de Lawrence Gushee, como se vê no livro de Berliner (1994, p. 797).

⁴ Na ocasião de gravação da composição Giant Steps, John Coltrane dizia sobre a dificuldade de improvisar na progressão harmônica, e que mesmo assim queria contar uma história dos negros com seu improviso: "Like...tellin them black stories[...] I don't want to tell no lies[...]" (John Coltrane apud IYER, 2004) .

discurso com os elementos musicais, não sendo, portanto, uma história concreta (BJERSTEDT, 2015a).

Em geral as pesquisas aqui revisadas concentram-se em analisar a improvisação sob o ponto de vista sintático-musical, ou seja, em perceber como elementos musicais como escalas, frases, acordes, aspectos como dinâmica, quantidade de notas, registro, são manipulados por diferentes músicos para que produzam seus improvisos.

2. Características de *storytelling* em improvisação

Berliner (1994) expõe o resultado de sua pesquisa que abarca diversos aspectos do *jazz*, principalmente em relação aos processos de formação e desenvolvimento dos músicos, estuda a maneira como os mesmos se relacionam em uma comunidade, e analisa elementos musicais que compõem o estilo. O autor cita entrevistas que fez com cerca de 50 músicos ligados ao *jazz*, faz análises de transcrições em partituras, gravações e uma revisão bibliográfica dentro da temática de improvisação e performance. Para Berliner e seus entrevistados, algumas diretrizes gerais que estão relacionadas à produção de um improviso com *storytelling* são:

1) "começar o solo do início⁵" - por exemplo, usando um fraseado mais simples, com frases curtas e espaçadas no começo do improviso, e aos poucos construir o solo a partir deste material. 2) Produzir improvisação com picos e vales, ou picos de intensidade musical; 3) Produzir improvisação como uma unidade coerente musicalmente, em que os materiais do improviso estejam correlacionados, que possuam continuidade de ideias (ou tematismo interno); 4); Alguns músicos sugerem pensar à medida que se toca em personagens e um roteiro que se quer contar, como uma pequena história, tentando transmitir essa história com a música; 5) Introduzir elementos musicais no começo do improviso e retomá-los ao final; 6) Procurar relacionar o improviso com associações evocadas pelos títulos e letras das músicas é uma estratégia usada⁶; 7) Relacionar o improviso com o clima (*mood*) geral da composição. Muitos músicos relatam que o estado mental e emocional que se colocam, a estratégia de performance que adotam e o material musical que empregam são diferentes de acordo com as características da música em questão — se a música é em andamento mais lento, como uma balada, ou mais rápido, ou se é uma música mais dançante, ou melancólica, ou com *flavor gospel* (intenção ou sabor religiosos).

⁵ Esta expressão foi traduzida de "start the solo from the beginning", usada por um dos entrevistados de Berliner.

⁶ Berliner relata que o saxofonista Dexter Gordon, por exemplo, antes de começar a improvisar em uma balada jazz, cantava alguns trechos das letras, para evocar seu significado.

Bjerstedt fez uma pesquisa qualitativa (2014) entrevistando cerca de 15 músicos suecos experientes e revisou uma vasta bibliografia do conceito de *storytelling* e improvisação. O autor analisa (2015a) como o conceito de *storytelling* na verdade se trata de uma metáfora, e como tal recebe diferentes interpretações e aplicações pelos músicos e estudiosos da área. Neste sentido, os entrevistados do autor interpretam esta metáfora aplicando-a à música não de maneira literal, mas abstrata. Para estes, a produção de *storytelling* está ligada à individualidade, à carreira e mais especificamente à "comunicação, expressão, missão e visão" através da música. Na visão do autor, com base em seu estudo e entrevistas (2014), algumas características de *storytelling* em improvisos são:

1) Caráter improvisatório: experimentação de ideias novas, não repetição de ideias musicais literalmente a cada novo improviso produzido; 2) Elementos musicais diferentes concorrem para a expressividade e são usados em conjunto para garantir uma expressão holística; Esta manifestação musical do improvisador revela uma necessidade do mesmo de “dizer algo” com a música, de uma maneira urgente; 3) Voz pessoal: a improvisação no *jazz* tem como caráter essencial a "voz instrumental" do improvisador. Entrevistados dizem que músicos experientes que possuem uma voz pessoal, por possuírem esta habilidade, são capazes de dizer algo tão fortemente, com conteúdo tão específicos, ou criar climas (*moods*) e expressões, que fazem com que o ouvinte associe os improvisos ouvidos a um "sentimento da vida" (*feeling of life*), ou algo do tipo; 4) A história ou expressão: alguns entrevistados dizem valorizar o “fluir interno” (*inner flow*) - perceber que algo está sendo tocado externando algo de dentro para si, e está sendo criado e contado no momento (*just now*). Além disso, conta-se uma história (discurso musical) com as notas, mas as notas devem conter não apenas uma boa precisão técnica, mas ou conteúdo ou alma — que é o que faz com que o ouvinte seja afetado pela improvisação; 5) Simplicidade, presença e criação de coerência: para alguns entrevistados, muitos bons improvisos são simples se analisados (escalas diatônicas, sem cromatismos), mas muitas vezes possuem lógica interna que os fazem especiais, além da própria qualidade sonora do material tocado. Outro fator é que a familiaridade com a peça musical é importante para os ouvintes, para que percebam que, muitas vezes, uma boa improvisação é a criação de coerência em variações improvisadas em um material bem conhecido; assim, alguns músicos dizem que uma boa improvisação transcende a forma, e o músico consegue criar livremente sobre ela.

Podemos pensar criticamente se as características colocadas nos estudos de Berliner (1994) e Bjerstedt (2014) são comuns à improvisação em geral, e quais seriam realmente específicas de um improviso com *storytelling*. Outro fator a se refletir, como

indicado nos estudos de Bjerstedt e da semiótica de Nattiez, é que o processo de comunicação musical envolve a produção do improviso pelo músico (nível poiético), que pode ter intenção deliberada de *storytelling* ou não. Este improviso passa à sua recepção pelo ouvinte (nível estésico), que pode perceber as características de *storytelling*, ou não. Uma hipótese levantada por Frieler *et al* (2015) é que os ouvintes percebem os estados emocionais transferidos através da performance pelo performer (mesmo que ele não esteja afetado ao tocar), em um processo chamado de *empathic coupling*:

O *empathic coupling* pode ocorrer, por exemplo, se as curvas de intensidade percebidas são interpretadas como o resultado de estados emocionais no performer que são transferidos para a performance. Isso não requer que estes estados emocionais estejam presentes de fato no performer. A mera possibilidade desta interpretação é suficiente para o *coupling* ocorrer (assim como um ator pode projetar emoções sem que as esteja sentindo). (FRIELER *et al.*, 2015, p. 69-70, tradução livre⁷).

Ainda assim, podemos pensar se a presença de *storytelling* pode ser gradativa (mais ou menos presente), ou se sua caracterização é um caso de presença ou ausência total. Na visão do saxofonista Roland Keijser, um dos entrevistados por Bjerstedt (2014), talvez não seja possível produzir um improviso sem *storytelling* — pois sua presença viria de uma consequência intrínseca (talvez inevitável) do processo de improvisação, e natural do processo de comunicação musical.

3. Habilidades para o *storytelling* e estratégias de performance

Há algumas habilidades necessárias para a produção de improvisação em geral, e que devem ser dominadas pelo músico para que seja capaz de assumir eficientemente estratégias de performance de *storytelling*, segundo com Berliner: 1) é preciso que o músico consiga produzir suas frases de acordo com a harmonia do tema; 2) Saber utilizar procedimentos como o desenvolvimento de motivos. Assim, o músico deve empregar um equilíbrio entre repetição e variação dos motivos; 3) Desenvolver uma continuidade do *groove* no fraseado; 4) Emprego de diversidade de materiais no improviso (variedade em ritmo, melodia, forma, textura, cor, desenvolvimento, contraste e balanço); 5) Saber produzir tensão e resolução (arco narrativo ou picos de intensidade musical) — considerando o solo

⁷ Tradução livre, do original: Empathic coupling can, for example, occur if the perceived intensity curves are interpreted as the result of emotional states in the performer and transferred to the performance. This does not demand that these emotional states are de facto present in the performer. The sheer possibility of this interpretation is sufficient for the coupling to take place (just like an actor can project emotions without actually experiencing them).

como um todo, e de aumento de intensidade musical de um *chorus* para outro; 6) Improvisar de forma mais ou menos premeditada. Improvisar, em essência, requer que se experimente ideias novas. Mas experimentar ideias novas em tempo real pode representar um risco de falhar ou não conseguir apresentar a ideia de maneira bem executada. Com experiência, o músico ganha cada vez mais confiança para fazê-lo. Músicos experientes assumem risco controlado de performance.

Algumas habilidades elencadas por Bjerstedt (2015b) e seus entrevistados para a produção de *storytelling* são, por exemplo, 1) atenção no momento presente (*openness*): "estar aberto, estar presente no momento, ser capaz de escutar ao mesmo os outros e sua voz interior" (2015b, p. 2, tradução livre⁸); 2) Muitos músicos dizem que às vezes é melhor "não pensar" quando se vai improvisar. Ou seja, agir no momento, ou com intuição⁹: "Não cumprir expectativas. Não tentar expressar algo específico" (Joakim Milder apud BJERSTEDT, 2015b, p. 2, tradução livre¹⁰); 3) Tocar com equilíbrio (*balance*) na abordagem para improvisar: "equilíbrio entre conhecimento e expressividade, entre sentido e sensibilidade, entre seriedade e leveza, e entre polaridades na vida como humor e melancolia, ou alegria e dor" (2015b, p. 3, tradução livre¹¹).

O trabalho de Martin Norgaard (2011) mostra resultados interessantes sobre estratégias de performance envolvendo improvisação, que citaremos resumidamente. Trata-se de um estudo qualitativo feito com sete músicos americanos experientes, que realizaram para a pesquisa um improviso melódico (com registro em gravação e transcrição) em progressão de *blues* acompanhados por um ritmo de bateria. Em seguida, o autor conduziu entrevistas com os músicos que, ouvindo a gravação, acompanhando a transcrição na partitura, descreveram a maneira que pensaram para improvisar. Os resultados obtidos pelo autor corroboram muito do que é citado pelos entrevistados de Berliner e Bjerstedt.

Norgaard identificou que os músicos tinham duas formas de pensamento em geral: "olhar para frente" (pensar no que seria tocado), e o "olhar para trás" (monitoramento da evolução do improviso). Foram identificadas quatro estratégias usadas pelos músicos para geração de material musical: 1) banco de ideias (*idea bank*) — uso de música memorizada,

⁸ Tradução livre, do original: "being open, being present in the moment, being able to listen both to others and to one's inner voice".

⁹ Podemos considerar que esta abordagem se relaciona com a maneira intuitiva de pensamento descrita por Stephen Nachmanovich (1990), colocada como valiosa e importante para produção de improvisação por este autor.

¹⁰ Tradução livre, do original: "Not to fulfill expectations. Not to try to express something specific".

¹¹ Tradução livre, do original: "balance between knowledge and expression, between sense and sensibility, between being serious and easy-going, and between polarities in life such as humour and melancholy, or joy and pain".

*licks*¹², frases incorporadas no vocabulário melódico do improvisador; 2) priorização harmônica (*harmonic priority*) — uso de notas com base em sua relação com a progressão harmônica); 3) priorização melódica (*melodic priority*) — escolha de notas com base no formato da linha melódica; 4) continuidade da linha melódica (*ongoing line*) — recapitulação de música tocada antes no solo. Estas quatro estratégias podem ser agrupadas em duas abordagens gerais de performance, segundo o autor: o modo de performance teórica (*theory mode*), em que o improvisador toca com foco em priorização harmônica e no banco de ideias, e o modo de performance espontânea (*play mode*), em que se toca com foco em monitoramento da evolução do improviso e interação entre os músicos e elementos musicais.

4 . Pesquisa quantitativa de Frieler *et al*; exemplo de arco narrativo e intensidade musical

A pesquisa de Frieler *et al* (2015) tem uma motivação de tentar averiguar, através de metodologias quantitativas e qualitativas, em que medida podemos aferir concretamente os elementos musicais do *storytelling* em improvisos. Para tanto, os autores utilizam 300 improvisos¹³ da base de dados Weimar, constituída dos fonogramas e transcrições dos solos, que foram analisados com auxílio de *softwares*¹⁴ e também por análise qualitativa pelos próprios pesquisadores.

Um recurso citado por diversos autores para que se tenha uma boa estratégia de improvisação é que se produza um arco narrativo musical¹⁵, um improviso que comece com baixa intensidade, caminhe à alta intensidade e termine em baixa intensidade musical. O trabalho de Frieler *et al* mostra, entre outras questões, em que medida podemos averiguar a produção deste arco, como ele é produzido por diferentes intérpretes, e através de quais elementos musicais.

Uma hipótese levantada por Frieler *et al* é que, situações do cotidiano em que sons de alto volume (intensidade) se fazem presentes, geralmente, representam instabilidade, insegurança e nocividade à saúde — gritos, choro, associados a raiva e medo; e sons com alto

¹² O termo *lick* é usado para designar uma frase musical, ou um pequeno motivo musical, usados pelo improvisador. Um *lick* pode ser uma frase característica de um intérprete consagrado (por exemplo, uma frase tocada de forma recorrente por Charlie Parker), ou ser uma frase que remete a elementos musicais de um estilo ou gênero musical.

¹³ Os improvisos analisados são de diferentes estilos e intérpretes do jazz como Charlie Parker, Louis Armstrong, Sonny Rollins, Pat Metheny e outros.

¹⁴ Alguns dos procedimentos usados pelos autores foram a transcrição para MIDI das notas dos improvisos para identificação de altura de nota, e análise do fonograma para determinar intensidade (volume) das notas tocadas.

¹⁵ O arco narrativo musical é um esquema típico de produção de um improviso em que se começa o improviso com uma baixa intensidade musical, caminha-se a uma alta intensidade (no clímax), e termina-se em baixa intensidade. Esse esquema típico é usado não apenas em improvisação, mas em composição musical em geral, e também na literatura, como se pode ver na pirâmide de Freitag. Para uma explicação mais detalhada do arco narrativo musical, ver o trabalho (GONÇALVES, 2017).

volume como turbina de avião, máquinas, trovão. Isso pode contribuir para que façamos, em geral, uma associação de que, em música, alto volume representa alta intensidade musical. Desta maneira, um dos elementos hipoteticamente usados na construção de arcos narrativos musicais seria a variação de dinâmica (que é geralmente percebida como variação de intensidade musical) ao longo dos improvisos.

Em linhas gerais, os resultados obtidos nos estudos mostram que uma parcela relativamente pequena dos solos possui a produção explícita do arco narrativo. No estudo 1 dos autores, por exemplo, apenas 10,1% dos solos apresentaram curvas de dinâmica (volume) significativas; Dos 31 solos que apresentaram as curvas, grande parte (15) apresentou a forma convexa esperada (baixo, alto, baixo); Em relação ao parâmetros de altura de nota, 18,8% (38 solos) apresentaram curva convexa de altura de nota; O estudo 2 feito pelos autores, utilizando uma metodologia também quantitativa, mostra resultados um pouco diferentes do estudo 1, mas, ao mesmo tempo, seguindo a mesma tendência esperada. Estes estudos corroboraram a tendência esperada de ocorrência do clímax na segunda metade dos solos, e mostraram que a dinâmica e altura de nota estão normalmente relacionadas. O estudo 3 conduzido ainda mostrou resultados interessantes quanto aos elementos musicais, como a tendência de ocorrência de paráfrases e silêncios mais no começo dos solos (pode-se relacionar com o tematismo e o uso de espaço elencado por Berliner como "começar o solo do começo"); Elementos de alta intensidade musical ("gemidos" ou "gritos" produzidos pelos instrumentos - *screams* e *honks*) tendem a ocorrer mais na segunda metade dos improvisos, corroborando os dados dos estudos 1 e 2.

5. Individualidade e *Storytelling*

É interessante observar que existe na tradição da música popular, principalmente do *jazz*, uma conexão entre individualidade e *storytelling*. Como argumentam Wynton Marsalis e Selwyn Hinds (2005) e podemos constatar em citações de artistas como o saxofonista John Coltrane, no trabalho de Vijay Iyer (2004) e do guitarrista Pat Metheny, no livro de Richard Niles (2009), existe no *jazz* uma busca pela autenticidade pessoal, uma busca por conquistar uma habilidade de produzir um discurso musical próprio. De acordo com os autores, assim como também mencionado pelos vários músicos suecos entrevistados por Bjerstedt, cada músico possui uma "voz interior" (*inner voice*), que é única e deve ser expressada através de sua arte. De acordo com Stephen Nachmanovich (1990), essa busca se relaciona com um busca geral de autoconhecimento pessoal e expressividade inerente ao ofício do artista – a busca pela “musa”, “gênio” ou *play*.

Para Bjerstedt (2015b), a habilidade de *storytelling* do músico pode ser usada para conferir autenticidade ou validade à sua produção artística através de duas maneiras: a autenticidade pela tradição e a autenticidade pessoal (da voz interior). Na primeira, pensa-se no trabalho do músico e sua relação com a tradição estilística musical e questões culturais e sociais (por exemplo a questão do preconceito racial e da desigualdade social nos EUA). O engajamento do artista às questões de tradição musical (de estilo) e social pode ser considerado mais ou menos necessário pelo mesmo (e para o ouvinte), de acordo com seu posicionamento pessoal (cultural e estético) quanto aos dilemas de tradição *versus* individualismo, ou abordagem ortodoxa *versus* heterodoxa¹⁶. Quando se pensa em autenticidade pessoal, segundo o autor, pode-se relacionar a autenticidade do trabalho do músico com o desenvolvimento da sua voz interior (*inner voice*), o desenvolvimento de suas habilidades musicais, independentemente de sua conexão cultural com a tradição. De fato, vemos que diferentes artistas (assim como os ouvintes) se engajam mais ou menos às questões culturais e políticas de seu tempo. Uma hipótese levantada por Bjerstedt é que talvez os músicos jazzistas dos países escandinavos (como os suecos, que o autor estuda mais profundamente) se concentrem mais na autenticidade pela voz interior do músico, e o jazz americano esteja mais ligado à autenticidade pela tradição e ligação às questões políticas.

De qualquer forma, a produção do discurso musical próprio é central na improvisação do *jazz*, segundo Bjerstedt (2014). Para o autor, “o *storytelling* no *jazz* permite que o improvisador avance como um ser humano, e que expresse suas experiências emocionais de uma maneira verdadeira” (BJERSTEDT, 2015c, p. 504, tradução livre¹⁷). A improvisação pode ser vista como “a individualidade sendo mostrada através de som estruturado” (BJERSTEDT, 2015a, p. 56, tradução livre¹⁸). Outros autores apontam como os músicos em um grupo de música popular improvisada tocam em conjunto, como se estivessem em uma conversa, em que todos se escutam e reagem ao que é tocado pelos demais músicos, criando a música em tempo real e coletivamente. Neste sentido, existe uma relação entre individualidade e coletividade em música popular improvisada, conforme argumentei em um trabalho anterior (GONÇALVES, 2017).

¹⁶ Este é um argumento de Bjerstedt, que o autor exemplifica com trechos das suas entrevistas com os músicos suecos. Podemos observar também nos depoimentos de alguns artistas como o brasileiro Jacob do Bandolim (CÓRTEZ, 2006) e o trompetista americano Wynton Marsalis, (MARSALIS; HINDS, 2005), como existe um respeito pela tradição dos estilos musicais a que estão ligados (tocar e improvisar de acordo com uma sonoridade e fraseado específica do choro ou do *jazz* tradicionais), ao mesmo tempo em que há busca pela inovação e tentativa de desenvolver algo próprio e individual (GONÇALVES, 2017).

¹⁷ Tradução livre, do original: “(...) jazz storytelling allows the improviser to come forward as a human being, to express her or his own emotional experiences in a truthful manner”

¹⁸ Tradução livre, do original: “individuality coming forward through structured sound”.

Considerações finais

É interessante constatar que pesquisas feitas em diferentes épocas, regiões do globo, e entrevistados diversos, apontam para algumas características em comum: o uso da metáfora do *storytelling* na prática e no discurso sobre a improvisação musical. Vemos que muitas das observações apontadas pelas diferentes pesquisas são semelhantes, como a necessidade de se desenvolver habilidades específicas para o *storytelling*. Trabalhos relativamente recentes e ainda em desenvolvimento apontam mais objetivamente (do que os anteriores) algumas tendências que ocorrem em produção de discursos musicais improvisados, como o fato de que dinâmica e altura de nota estão normalmente relacionadas (FRIELER et al., 2015). Vemos que há algumas questões a serem discutidas, como se a presença do *storytelling* é um caso de presença ou ausência total, ou pode ser algo gradativo em um improviso — e a questão colocada por um dos entrevistados de Bjerstedt, de que talvez não seja possível produzir um improviso sem *storytelling*.

A revisão preliminar elaborada neste trabalho contribui para a presente pesquisa na medida em que enseja uma reflexão crítica sobre os processos de performance e improvisação, tema central de investigação da mesma. As estratégias de performance expostas por Norgaard, as habilidades a serem desenvolvidas e os parâmetros objetivos já encontrados alimentam e norteiam a pesquisa com subsídios teóricos, a serem aplicados no estudo instrumental prático do autor. Pretende-se desenvolver e usar estes conceitos no repertório a ser apresentado pelo pesquisador em recital ao final da pesquisa. Além disso, esta revisão possibilitou o contato com diferentes metodologias, que poderão ser aplicadas em estudos específicos na pesquisa — alguns deles já em fase de elaboração, como a transcrição e análise de improvisos.

Referências

- ANGELO, Bruno. Subsídios para uma Narratividade em música. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, p. 1653–1658, 2011.
- 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*. [s.l.]. Tese (Doutorado em Música). Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014.
- _____. The jazz storyteller: Improvisers' perspectives on music and narrative. *Jazz Research Journal*, v. 1, p. 37–61, 2015a.

_____. Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, v. 10, n. 2, p. 1–8, 2015b.

_____. Landscapes of musical metaphor and musical learning: The example of jazz education. *Music Education Research*, v. 17, n. 4, p. 499–511, 2015c.

BURNS, Ken. *Jazz*. EUA. PBS, (documentário em DVD), 2000.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do bandolim*. [s.l.]. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

FRIELER, Klaus. et al. “Telling a Story.” On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos. *Empirical Musicology Review*, v. 11, n. SEPTEMBER, p. 68–82, 2015.

GONÇALVES, Rafael. *Individualidade, Narratividade e Interação em Música Popular Improvisada*. [s.l.] Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2017.

HARKER, Brian. “ Telling a story ”: Louis Armstrong and coherence in early jazz. *Current Musicology*, n. 63, p. 46–83, 1997.

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

MARSALIS, Wynton.; HINDS, Selwyn Seyfu. *To a young jazz musician: letters from the road*. New York: Random House, 2005.

NACHMANOVICH, Stephen. *Free play: Improvisation in Life and Art*. New York: Tarcher / Penguin, 1990.

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

NILES, Richard. *The Pat Metheny Interviews: the inner workings of his creativity revealed*. 1. ed. [s.l.] Hal Leonard, 2009.

NORGAARD, Martin. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. *Journal of Research in Music Education*, v. 59, n. 2, p. 109–127, 2011.