

Revista Música Hodie, Goiânia - V.13, 362p., n.1, 2013

ARTIGOS CIENTÍFICOS

Parâmetros de Improvisação Encontrados nas Músicas não ocidentais: estudos para elaboração de propostas em contextos formativos

Ana Luisa Fridman (USP, São Paulo, SP, Brasil)
tempoqueleva@yahoo.com.br

Resumo: Visando contribuir para uma abordagem mais abrangente e reflexiva em torno da prática da improvisação, discorremos sobre materiais, procedimentos e conceitos encontrados em alguns fazeres da música não ocidental. Com este objetivo, detalhamos alguns destes materiais no *raga* do norte da Índia, no *tarab* árabe e em alguns estudos sobre a percussão africana. Ao final de nosso artigo fazemos uma proposta de desdobramento de alguns dos materiais e conceitos abordados em uma atividade de improvisação sob parâmetros rítmicos assimétricos direcionada para músicos adultos. O artigo que apresentamos aqui é parte de uma pesquisa de doutorado em fase de finalização e o referencial teórico utilizado consiste em estudos da Etnomusicologia, estudos de pesquisadores que abordam especificamente a prática da improvisação e pesquisadores de origem não ocidental que tratam dos fazeres musicais de suas respectivas culturas.

Palavras-chave: Improvisação musical; Música não ocidental; Parâmetros rítmicos na música; Contextos formativos em música.

Music Improvisation Parameters Found in Non-Western Cultures: studies for the development of proposals in educational contexts

Abstract: Aiming to contribute to a broader and thoughtful approach around the improvisation practice, we describe some materials, procedures and concepts founded in the music making of some non-Western cultures. With this goal in mind, we detail some of those materials in the North Indian raga, in the Arabian tarab and in some studies about African percussion. At the end of our paper we make a deployment proposal based on the materials and concepts of our previous studies in a music improvisation activity under asymmetric rhythms directed to adult musicians. This article is part of a doctoral research being finalized and the theoretical reference of this study consists in Ethnomusicology studies, specific studies on music improvisation and studies from non-Western researches about their own music making.

Keywords: Musical improvisation; Non-Western music; Rhythmic parameters in music; Educational contexts in music.

1. Outras músicas e a valorização da improvisação

Segundo o etnomusicólogo BRUNO NETTL (2009), na história da musicologia, a improvisação sempre teve um papel menor. Citando as crescentes pesquisas na área da Etnomusicologia, o autor observa que os estudos relativos à improvisação ainda representam uma parte menos significativa das abordagens sobre processos musicais em geral¹ (NETTL In: RUSSEL; NETTL, 2009, p. 1-4). Com relação à própria definição do conceito de improvisação, o guitarrista inglês Derek Bailey discorre justamente sobre a dificuldade de se estabelecer uma única definição para tal prática, considerando que esta ocorre em diversos contextos, como no jazz tradicional, no free jazz, na improvisação livre e em alguns contextos das músicas não ocidentais, suscitando diferentes definições:

A improvisação possui o aspecto curioso de ser ao mesmo tempo a mais praticada de todas as atividades musicais e a menos reconhecida e compreendida [...] A improvisação está em constante mudança e reajuste, nunca é fixa, muito evasiva para qualquer análise ou descrição precisa [...] Qualquer tentativa de descrever a improvisação deve ser, sob um certo aspecto, uma representação deturpada.² (Bailey, 1993, p. ix)

Embora nosso objetivo não seja encontrar uma definição exata para a prática da improvisação, mas sim refletir sobre a mesma, queremos trazer alguns pontos que reforcem

sua importância e que contribuam para sua abordagem. Pensando nesse aspecto, observamos que, em grande parte da performance na música não ocidental, a improvisação é considerada como um ápice na performance, sendo que a habilidade de improvisar é tida como o estágio máximo que um músico pode atingir. Em estudo sobre a performance musical a partir de tratados musicais elaborados por antigos³ teóricos persas e árabes, Stephen Blum cita a passagem do teórico árabe Al-Farābi em seu tratado *Kitāb al-musiqi al-kabir* sobre os três estágios pelos quais o músico passa até atingir sua maturidade (a adaptação dos três estágios é nossa)

- **Estágio 1:** Em seu primeiro estágio, os músicos são dependentes dos hábitos que adquiriram tanto em relação a um instrumento quanto às circunstâncias que envolveram esse aprendizado. Nesse estágio o músico tenta imitar artistas reconhecidos e ainda não pode criar nem interpretar nada novo.
- **Estágio 2:** Nesse estágio o músico ainda é dependente de seu ambiente de formação, mas já é capaz de elaborar pequenas melodias. Como exemplo, o autor cita uma prática da Pérsia conhecida como *javāb-e avāz*, na qual o instrumentista improvisa uma resposta a cada frase do cantor.
- **Estágio 3:** Nesse último estágio o músico tem total autonomia criativa, sendo que neste terceiro nível o músico é capaz de desenvolver coerentemente tudo que sua imaginação possa conceber (FARĀBI apud BLUM In: RUSSEL, NETTL, 1998, p. 33).

Corroborando o trecho acima, concordamos que a improvisação é uma atividade que exige uma grande habilidade do músico e, ao mesmo tempo, essa habilidade pode reconectar este músico a um processo que requer um grande estado de imersão e desejo. Rogério Luiz Moraes Costa, em sua tese *O Músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, cita este desejo como grande propulsor da improvisação livre. Para Costa o “engajamento efetivo e afetivo” possibilita a ação do performer, que deve estar *imerso no desejo* (COSTA, 2003, p. 83). Neste nosso artigo estendemos esta ideia de Costa para a prática da improvisação como um todo, acreditando que a improvisação plena deve incluir o saber, o pensar e o deixar-se levar pelo desejo, guiado por uma grande potência criativa.

Tendo em vista tais considerações, nosso objetivo aqui é dialogar com formas de improvisação da música não ocidental para se pensar nessa prática sob contextos híbridos, envolvendo fazeres musicais diversos. Nosso propósito é ampliar as abordagens de improvisação existentes, além de atentar para a importância e a inclusão da prática da improvisação em contextos formativos do ocidente. Nossa intenção não é propor uma “orientalização” da prática da improvisação, nem muito menos sugerir alguma abordagem ideal para tal prática, mas sim estabelecer um diálogo prolífico com outros fazeres musicais.

Hoje temos acesso retrospectivo a toda produção de música no ocidente e mais toda a música feita em outros lugares do mundo e de origem não europeia. Esta situação cria condições para um desenraizamento da música atual. Este desenraizamento parece apontar positivamente para o advento de novos tempos onde as estruturas mais profundas da arte, da linguagem e do pensamento se desprendem de suas especificidades idiomáticas para expressar formas mais sutis da existência. (Costa, 2003, p. 29)

Pensando na citação de Costa, podemos dizer que o estudo e a reflexão a partir de fazeres musicais relacionados à prática da improvisação fora do ocidente podem nos levar não só a uma contribuição conceitual nessa área, mas ao encontro de materiais essenciais a toda e qualquer prática criativa.

2. Conceitos e procedimentos de improvisação na música Hindustani

Tomando como exemplo a música feita no Norte da Índia⁴ (Hindustani), observamos que sua natureza é maleável e que a improvisação para os músicos indianos é um fato, um elemento primordial na performance musical. A estrutura principal na qual a música Hindustani se desenvolve é chamada de *raga* e o ciclo rítmico que se estabelece dentro do *raga* é conhecido por *tala*. As configurações melódicas da música Hindustani variam bastante, sendo que há configurações escalares com até 24 alturas definidas por um intervalo mínimo chamando de *sruti*, e configurações de 7 alturas baseadas em um intervalo chamado *svala*. Todos esses elementos são flexíveis e variam bastante de acordo com a performance (JAIRAZBHOY, 2011). É interessante aqui observar que, em estudos da música ocidental, o *raga* é muitas vezes tomado por uma configuração escalar, já que cada *raga* é baseado em uma determinada organização de um conjunto de alturas.

Entretanto, como explica o músico Nazir Ali Jairazbhoy, nascido na Índia e atual professor do departamento de Etnomusicologia da UCLA, em Los Angeles, o *raga* vai além do conceito de escala e de organização melódica, em noções que não encontram equivalência na música ocidental:

O termo *raga* não tem nenhuma equivalência na teoria da música ocidental. O conceito de *raga* é baseado na ideia de que alguns padrões que caracterizam as notas evocam um estado emocional elevado. Estes padrões de notas são compostos por uma fusão de elementos escalares e melódicos, bem como suas figuras melódicas características, nas quais certos intervalos são enfatizados e algumas notas em particular tem um maior foco de atenção.⁵ (Jairazbhoy, 2011, p. 28)

Deste modo, cada *raga* busca emanar um determinado estado emocional através da combinação e do tratamento do material melódico, repassando este estado emocional para o ouvinte. A palavra *raga* em Sânscrito significa “cor” ou “paixão” e está também relacionada à palavra “*ranj*”, que significa “colorir”. Em relação à música, o *raga* pode representar uma maneira de utilizar um material melódico para “colorir a mente do ouvinte com uma determinada emoção ou sensação” (APTE, 1987). Como exemplos de *ragas* citamos o *Bhairav*, tido como o primeiro *raga* e possivelmente inspirado na deusa Shiva⁶ – um *raga* bastante conhecido que costuma ser executado pela manhã – e o *Bahar*, que costuma ser realizado na primavera, em qualquer período do dia (COURTNEY, acesso em: 12/02/2013).

A ideia de utilizar um material melódico para emanar uma sensação em si pode nos conduzir a diferentes formas de pensar nas configurações escalares e na organização do material melódico nos processos criativos. Certamente não queremos aqui idealizar estados emocionais específicos para a prática da improvisação, mas sim pensar nos desdobramentos desta ideia na música ocidental. Neste caso, estamos interessados na imersão emocional na prática da improvisação, pensando em suas possíveis combinações com materiais de improvisação da música ocidental. Também nos parece interessante considerar o papel do ouvinte no processo como participante no momento da improvisação, seja ativamente (executando palmas, voz ou dança), ou como receptor de um estado emocional profundo (por exemplo, emocionando-se com um estado de êxtase ou ápice na improvisação), compartilhado com o performer⁷.

Sobre a improvisação inserida na performance do *raga*, em seus estudos sobre a música Hindustani, Derek Bailey cita a aula demonstrativa que teve na Inglaterra com o guitarrista Viram Jasani, na qual o guitarrista, acompanhado pelo tablista Esmail Sheikh, exem-

plificam a execução de um *raga*. Segundo o depoimento de Jasani recolhido por Bailey, o *raga* começa lentamente, já com ênfase na improvisação, como descrito a seguir:

Quando começamos a performance do *raga*, iniciamos o processo bem devagar. Tocamos então o que chamamos de *alapa*. O propósito da *alapa* é explorar as possibilidades melódicas dentro do *raga*, o que não tem nada a ver com ritmo ou estilo. A primeira coisa a fazer é estabelecer uma nota como ponto de partida. [...] Isto pode ser feito com um *drone* (nota pedal) ou apenas tocando uma frase a partir de uma nota mais grave como ponto de partida. [...] Você então se concentra nessa única nota. Dessa forma você começa a elaborar uma maneira para percorrer a escala em movimento ascendente. Todo esse processo é então repetido com base em um ritmo criado pela cítara [...] Então você escolhe cada nota dessa escala conforme você vai caminhando em movimento ascendente e suas frases são criadas e improvisadas a partir de cada uma dessas notas, e isso é o que faz a performance demorar bastante tempo, talvez, para se conseguir um bom resultado na performance⁸. (Jasani apud Bailey, 1993, p. 6)

Em seguida, Jasani descreve a entrada da tabla na performance, mostrando como o ciclo da *tala* se estabelece através de um tema fixo e, por fim, como o *raga* chega à seu ápice na improvisação:

Quando a percussão entra, e esta é a parte na qual se improvisa um pouco menos, é onde temos uma parte composta e fixa – o instrumentista pode tocar algo de sua autoria ou pode tocar uma melodia tradicional provinda do seu estilo de música; como alguma melodia pela qual o seu professor é famoso, por exemplo. E esta melodia deve ter uma certa duração de tempo, na qual se estabelece um ponto culminante que determina o tempo do ciclo rítmico⁹. [...] Enquanto toco essa melodia repetidas vezes, continuo mantendo o ciclo rítmico, o que deixa o instrumentista de tabla livre para improvisar, sendo que ao final de sua improvisação, nós nos encontraremos no ponto culminante da melodia ao fim do ciclo. [...] Então o tablista mantém este mesmo ciclo rítmico e eu fico livre para improvisar na cítara. Começamos a alternar a improvisação, tendendo a tocar frases cada vez mais rápidas (no sentido virtuosístico), o que pode parecer uma contradição para a atmosfera lenta do *raga*. Mas isso é música indiana. Cheia de contradições, eu temo¹⁰. (Jasani apud Bailey, 1993, p. 6)

A partir do relato de Jasani, ressaltamos os seguintes pontos:

- A exploração inicial de alturas melódicas através da improvisação antes de se estabelecer um ciclo de improvisação a partir de um tema.
- A maneira de relacionar o aspecto sonoro ao aspecto temporal.
- Os reflexos da prática mencionada para se pensar a improvisação e a performance em um contexto global.

Observando o processo inicial do *raga*, vemos que sua primeira parte é de pura exploração do som para estabelecer pouco a pouco uma configuração escalar como material sonoro a ser trabalhado ao longo da performance. É interessante portanto ressaltar o processo de improvisação previamente ligado ao som como material bruto, antes que se estabeleça uma configuração escalar, um tema melódico e um ciclo rítmico. Dentro deste contexto de exploração das alturas melódicas destacamos também como Jasani se refere ao aspecto temporal, mencionando que o performer leva um certo tempo para explorar estas alturas e que a performance não tem duração prevista, nem um tempo pré-determinado. O tempo aqui é aquele em que o performer se dá por satisfeito, quando esgotou suas possibilidades de exploração dentro da improvisação. Podemos então observar que, embora seja comum encontrar a improvisação baseada em um tema com uma duração fixa (como no blues e no jazz,

por exemplo), este aspecto de exploração inicial antes que se estabeleça uma estrutura é um dos diferenciais do processo de improvisação do *raga* indiano¹¹.

Em relação à “contradição” citada por Jasani, podemos notar que os movimentos escalares ascendentes e a velocidade virtuosística no *raga* representam momentos de ápice. Embora estes sejam considerados contraditórios por Jasani, em função do aspecto de exploração lenta e gradual do *raga*, o percurso que se inicia lentamente e costuma chegar a um tipo de ápice pode ser encontrada em performances de outros gêneros musicais que utilizam a improvisação, como no *free-jazz* e no *rock progressivo*, por exemplo. Nos formatos de improvisação do *raga*, entretanto, destacamos a qualidade de envolvimento gradual na performance e na improvisação associada à ideia de tempo maleável, sendo que o performer tem seu próprio espaço de tempo para explorar o som (no caso, representado pelas alturas melódicas) e chegar ao que ele considera ser seu ápice. Observamos aqui que a ideia do tempo flexível e não pré-determinado do *raga* modifica não apenas a atuação do performer/improvisador, mas também modifica o ouvinte que participa desse evento.

3. Sobre o ouvinte na performance

Pensando nas relações entre o improvisador e seu ouvinte, citamos o exemplo do *tarab*, um dos gêneros encontrados na música tradicional árabe. A palavra *tarab* pode referir-se tanto ao gênero quanto a uma sensação geral relacionada ao êxtase, que é a característica marcante desse tipo de manifestação musical. No *tarab* o ouvinte é considerado como um participante ativo e primordial para alcançar esse êxtase¹² junto ao performer, sendo que o ouvinte pode se manifestar de várias formas durante a performance (RUSSEL, NETTL, 1998). Neste gênero o ouvinte participa ativamente de um processo criativo e pode se expressar livremente durante uma performance, sendo que no ápice da participação do ouvinte, o público pode bater palmas, cantar e dançar durante uma performance, para que esta termine em um estado de êxtase absoluto. A improvisação no *tarab* tem portanto um papel crucial nesse processo, sendo que, nesse caso, a improvisação é associada ao *ato de compor durante a performance*.

Efetivamente, na forma completa do *tarab*, sua performance depende de três fatores inter-relacionados: primeiro, um repertório emocionalmente significativo de recursos de composição partilhados pelos participantes no processo de *tarab*, em segundo lugar, a habilidade do artista de *tarab* de possuir “alma” e ser capaz de conduzir seu desempenho a um estado adequado de êxtase, e terceiro, a disposição musical do ouvinte e sua sensibilidade de comunicação através de intervenções afetivo-musicais durante a performance.¹³ (Racy In: Russel, Nettl, 1998, p. 103)

Ressaltamos nesse trecho não só o conceito de participação do ouvinte na performance de *tarab*, mas também os critérios que envolvem essa participação. Nesse gênero o ouvinte precisa de conhecimentos prévios e sua intervenção não é feita aleatoriamente, mas sim de uma forma emocionalmente comprometida com um estado de êxtase almejado tanto pelo ouvinte quanto pelo performer. O ouvinte tem então recursos para interagir de acordo com suas emoções, mas há regras para estas intervenções, incluindo o respeito mútuo entre performer e ouvinte para chegarem juntos ao êxtase.

Com estas observações não estamos defendendo diretamente esse tipo de manifestação de uma audiência durante uma performance, mas sim a participação de um ouvinte comprometido com uma escuta seletiva. Dessa forma, observamos que o ouvinte pode ter

mais acesso ao próprio conceito da improvisação (ou às várias formas de se pensar sobre esta prática) assim como a performance que envolve a prática da improvisação pode ter uma ambiência gerada pelas interações entre performer e ouvinte. Conseqüentemente, tanto o performer quanto o ouvinte podem se preparar para uma performance. Como exemplos da recontextualização de tais interações, citamos os formatos de *conferência/recital*, praticados em congressos de música e apresentações que incluem uma sessão de diálogo entre performer e público. Podemos citar também apresentações que envolvem a participação dos ouvintes durante a performance no modo de se dispor no espaço, como apresentações em que o ouvinte pode caminhar livremente pelo espaço durante a performance, ou também integrar sonoramente, como no gênero *tarab*.

4. Procedimentos rítmicos relacionados à improvisação

Embasados nos estudos de Simha Arom, David Locke e Martin Clayton, a primeira observação que devemos fazer acerca dos procedimentos rítmicos utilizados na música não ocidental é de que há certas concepções rítmicas que diferem bastante das concepções da música ocidental. Nem sempre podemos relacionar estes procedimentos com a ideia ocidental de compasso ou métrica, por exemplo, mas podemos pensar em como reorganizar alguns destes procedimentos em contextos híbridos, como faremos adiante. Para ilustrar esta nossa primeira consideração, podemos citar o exemplo do *raga* indiano, na qual o tempo, além de maleável, tem um caráter circular, representada pelo ciclo da *tala*:

[...] na *tala*, o tempo 1 representa tanto o fim de um ciclo quanto o início do próximo ciclo; na verdade, os princípios do ciclo da *tala* contrastam fortemente com a maioria dos princípios rítmicos da música ocidental, que geralmente termina no último tempo. A *tala* tende a sugerir um nível de movimento contínuo, característico dos ciclos¹⁴. (Clayton, 2008, p. 15)

Pensando ainda sobre o uso da métrica na *tala* indiana, Clayton observa que, por um lado, a métrica construída pela utilização de compassos serve como localizador (quando apontamos algum evento em um determinado compasso), o que acontece também na música ocidental. Por outro lado, na *tala* indiana, segundo CLAYTON (2008, p. 19), a organização métrica também envolve a ideia de *recorrência de padrões rítmicos*, sendo que a música parece estar voltando sempre ao mesmo lugar no tempo, mas de uma forma cíclica, evolutiva.

Completando a ideia de organização métrica, citamos também os padrões rítmicos da música africana, que nem sempre se baseiam em compassos, sendo muitas vezes construídas a partir de uma unidade rítmica formada por relações de periodicidade (LOCKE, 1998). Tais relações são frequentemente construídas através da polirritmia, a partir de uma cadeia de padrões interligados, organizados a partir de um pulso primário. Simha Arom, em seus estudos sobre a polirritmia encontrada na região central da África, adota a expressão *isoperiodicidade* no lugar de compassos, ao se referir à organização métrica africana. Para AROM (2004, p. 211), a ideia de compassos implica em uma organização formada por tempos fortes, fracos e acentuações, conceitos que não se aplicam à música africana.

Sobre as assimetrias e construções métricas irregulares encontradas na música não ocidental, podemos dizer que o conceito ocidental de assimetria também pode ser interpretado de diferentes maneiras. Na *tala* indiana, por exemplo, há ciclos de 16¹⁵, 14, 12, 10, 9 e 7 tempos¹⁶, sendo que alguns destes ciclos, sob o ponto de vista da música ocidental,

podem ser considerados assimétricos, embora representem a duração regular de um ciclo. Na música africana, a noção de pulsação também pode ser vista de uma forma diferenciada: na música ocidental, quando falamos em pulsação, pensamos em células de igual duração, representadas por uma determinada figura musical (uma semínima como pulsação de um compasso quaternário, por exemplo). Em algumas regiões da África, a pulsação pode ser composta por mais de uma figura musical, marcando uma periodicidade (duas semínimas e uma colcheia, por exemplo), o que pode também ser visto como um padrão rítmico irregular na música ocidental. Neste último caso, o que determina a métrica na percussão africana é um ciclo estabelecido pela variação da duração das células rítmicas, utilizando uma combinação de células mais longas com células mais curtas. Este tipo de diferenciação, na qual sentimos a pulsação através da combinação entre células mais curtas e mais longas, pode ser também estendida à forma de agrupar os ciclos da *tala* indiana, como vemos nos exemplos abaixo:

- Ciclo *Matta*, 9 tempos formados pelo agrupamento de 2+3+4;
- Ciclo *Jhaptal*, 10 tempos formados pelo agrupamento de 2+3+2+3;
- Ciclo *Brahma*, 14 tempos formados pelo agrupamento de 2+3+4+5.

Tal procedimento, em termos ocidentais, pode ser considerado irregular ou assimétrico, mas ocorre como consequência natural de fatores ligados à expressão e à performance, como vemos nas observações de Clayton (2008):

A diferença é que na música indiana (como, aliás, na maioria da Ásia central e ocidental, e na música dos Balcãs), um dos principais níveis de pulsação que contribui para uma sensação métrica pode ser, em termos ocidentais, irregular [...] na qual alguns pulsos parecem ser mais longos do que outros. [...] Esse tipo de construção métrica pode estar relacionada a uma série de outros fenômenos, em particular, ao uso de métricas nos Balcãs e no Oriente Médio aparentemente ligados a ritmos de dança, nos quais batidas longas estão relacionadas a passos mais lentos, e a distinção entre sílabas longas e curtas está relacionada à prosódia de algumas línguas.¹⁷ (p. 40)

É interessante portanto notar que, na música não ocidental, a assimetria foi construída a partir de uma expressão ligada à corporalidade – pensando também na estreita relação entre música e dança –, ao canto e à exploração de combinações métricas ligadas ao aspecto cíclico.

É provável, portanto, que o uso de pulsações “irregulares” como parte integrante de uma estrutura métrica seja bastante difundida, sendo encontrada na Índia e em várias outras regiões da Ásia, em grande parte da África e Europa Oriental (e, provavelmente ausente em grande parte da música tonal da tradição europeia).¹⁸ (Clayton, 2008, p. 41)

Pensando na assimetria rítmica, nossa consideração nesse trecho é observar que, sob o ponto de vista da música tradicional ocidental, muitos dos procedimentos rítmicos encontrados na música não ocidental podem ser considerados assimétricos e irregulares. Entretanto, a assimetria, nos casos que citamos, é consequência natural de uma determinada organização rítmica, em prol de uma fluência musical. Em outras palavras, estamos dizendo que a assimetria e as métricas complexas baseadas na polirritmia podem ser tratadas de maneira orgânica, não artificial. Tal abordagem pode contribuir para trazer, da mesma forma orgânica, o conceito de assimetria e o estudo de parâmetros rítmicos complexos para o aprendizado musical, pensando em um contexto global de formação.

5. Desdobramentos

O estudo que apresentamos aqui é parte de uma pesquisa de doutorado em fase de finalização, sendo que, associados a outros estudos sobre a música não ocidental, elaboramos e aplicamos quatro oficinas de improvisação em alunos de graduação e pós-graduação em música¹⁹. As oficinas que elaboramos almejam trabalhar a expressão da improvisação sob parâmetros rítmicos complexos, sendo que o trecho que vamos amostrar está diretamente ligado ao estudo que acabamos de apresentar aqui.

A oficina que vamos amostrar baseia-se na improvisação sob um parâmetro rítmico construído pela combinação métrica de $13/8+13/8+10/8+10/8+7/8+7/8$, estabelecendo um parâmetro de diminuição de três colcheias a cada dois compassos.

Para auxiliar no processo de internalização desse parâmetro, foram utilizados padrões vocais que fazem parte dos sistemas mnemônicos²⁰ por associação silábica utilizados na música indiana. Nesse sistema, é comum associar determinados padrões silábicos – geralmente referentes às onomatopeias que correspondem aos sons da percussão – aos padrões rítmicos dos ciclos da tala, como auxiliar para sua memorização²¹. Em nossa oficina, estes padrões vocais não correspondem necessariamente à sons de instrumentos de percussão, mas têm, como na música indiana, o papel de auxiliar na memorização de estruturas rítmicas. Vejamos então alguns dos exercícios propostos nesta oficina:

Exercício 1, preparação corpo/ritmo a partir de um parâmetro de diminuição:

Neste primeiro exercício introduzimos um pequeno parâmetro de diminuição, baseado na estrutura métrica de $5+4+3+2$, $4+3+2$, $3+2$. Dispondo os participantes em um grande círculo, pedimos que acentuassem o tempo forte dessa estrutura com palmas, marcando a pulsação com os pés. Depois acrescentamos a acentuação feita com dois sons (duas colcheias) e pedimos que o exercício fosse realizado com deslocamento livre, sendo que os passos continuaram marcando a pulsação. Em seguida, pedimos aos participantes que interagissem entre si e marcassem essa acentuação (com um som e dois sons da segunda vez) com movimentos em dupla, mudando de dupla à medida que se moviam pela sala.



Figura n.1: Exercício com parâmetro rítmico de diminuição.

Exercício 2, estrutura rítmica com fonemas extraídos da música indiana:

Nesta etapa introduzimos o parâmetro rítmico que vamos trabalhar na improvisação, utilizando vocábulos do *Solkatu* indiano. Fizemos este exercício em círculo, apenas utilizando a voz. Em seguida, dividimos o grupo em dois e propusemos a realização dessa estrutura em cânone, com defasagem de seis colcheias.



Figura n.2: Estrutura rítmica tema da oficina.

Exercício 3, estrutura de improvisação utilizando voz e movimento:

Neste exercício, primeiro realizamos uma combinação do parâmetro rítmico de diminuição, alternando os fonemas do exercício anterior com um padrão rítmico composto de palmas e pés (Figura 3, abaixo). Fizemos o exercício na disposição do grupo em círculo e em seguida pedimos para que a parte dos pés fosse realizada com deslocamento livre pela sala. Quando a estrutura rítmica foi internalizada, propusemos a improvisação vocal, percussiva ou pelo movimento, no trecho em que antes realizamos o padrão rítmico. Como não estabelecemos nenhuma configuração escalar para a improvisação, nesse momento o material a ser utilizado na voz é livre, incluindo melodias, frases faladas, frases percussivas e demais possibilidades.

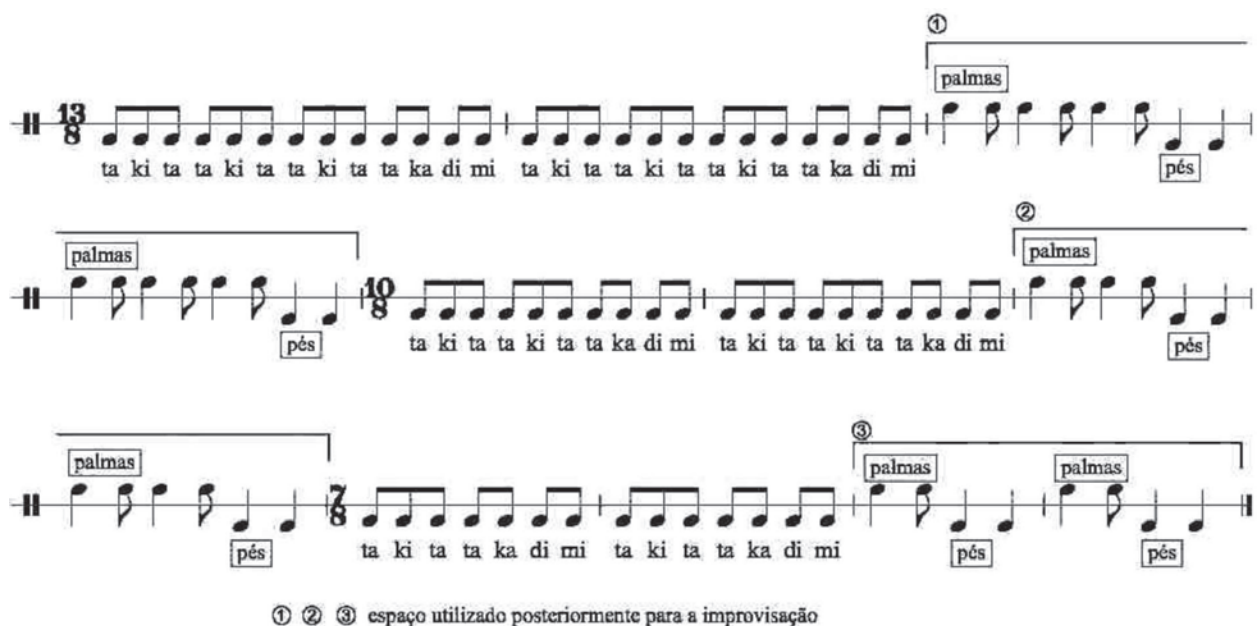


Figura n.3: Estrutura criada para improvisação utilizando o movimento e percussão vocal.

Considerações finais

Ao aplicarmos exercícios como os amostrados aqui em contextos formativos, o trabalho com materiais e procedimentos que consideramos pouco utilizados nesses contextos mostrou-se eficaz para auxiliar o músico a desenvolver seus processos criativos sob outros parâmetros. Em virtude das diferenças existentes entre os grupos com os quais trabalhamos, certamente ocorreram pequenas variações na aplicação das propostas de improvisação, considerando que cada grupo possuía uma dinâmica de trabalho distinta. Em nossas oficinas, pudemos constatar que a abordagem sugerida pôde contribuir para a reflexão e para o desenvolvimento de aspectos tais como: concentração ou estados de atenção, coordenação

nação motora e acuidade rítmica a partir do movimento corporal e interação em grupo fundamental para a vivência do músico.

Além disso, consideramos que, mais do que o desenvolvimento de materiais expressivos para a prática da improvisação em ambientes e contextos diversos, despertamos a atenção para o fato de que não existem limites geográficos ou contextuais para a busca destes materiais. Em relação aos resultados alcançados, podemos dizer de forma generalizada, que fomos bem sucedidos na proposta de interação em grupo na improvisação, mas que nem todos os participantes conseguiram alcançar uma fluência musical dentro dos parâmetros rítmicos propostos, devido ao pouco tempo dispendido para cada oficina. O que pretendemos aqui, foi despertar a atenção do músico para um leque maior de possibilidades e, principalmente, convidar mais músicos em formação para a prática e o estudo da improvisação. De uma forma geral, concluímos que a improvisação baseada em parâmetros rítmicos mais complexos demanda mais tempo do que uma oficina para ser realizada de forma fluente. Entretanto, constatamos que tal abordagem abre novas possibilidades para a prática da improvisação em geral, o que, para nós, mobiliza a continuidade desse tipo de proposta.

Notas

- ¹ Observamos que, apesar da consideração de Nettl, o estudo da improvisação vem ganhando espaço em trabalhos como os de Nettl, Campbell, Bailey, Berliner, Berkowitz e Costa, embora ainda não haja reflexos significativos destes estudos na formação do músico adulto.
- ² “Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood [...] Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description [...] any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misrepresentation.” (Bailey, 1993, p. ix).
- ³ Referimo-nos aqui a tratados escritos nos anos de 1.400 a 1.500, embora o estudo ao qual nos referimos cite tratados anteriores a este período (RUSSEL, NETTL, 1998).
- ⁴ A música do sul da Índia (música Carnática) e a música do norte (música Hindustani) possuem características bem distintas. A música do sul é mais estática, ligada a uma tradição milenar e mais utilizada em contextos religiosos. A música do norte, embora também ligada à tradição, vem de uma região de intensa invasão e migração, incluindo a colonização alemã e inglesa. Entre os reflexos destas diferenças, observa-se que a prática da improvisação musical, embora exista nas duas regiões, é mais encontrada na música Hindustani.
- ⁵ “The term *rāg* has no counterpart in Western musical theory. The concept of *rāg* is based on the idea that certain characteristic patterns of notes evoke a heightened state of emotion. These patterns of notes are a fusion of scalar and melodic elements, as well as, its characteristic melodic figures in which certain intervals are emphasized and attention is focused in particular notes.” (Jairazbhoy, 2011, p. 28).
- ⁶ Deusa indiana que representa a “transformação”.
- ⁷ A seguir estenderemos essa discussão a partir das explanações sobre o gênero *tarab*, da música árabe.
- ⁸ “When we start a performance of the *raga* we start very slowly. We play what is called *alapa*. And the purpose of *alapa* is to explore the melodic possibilities within that *raga*, which has nothing to do with rhythm or style. And the first thing we do is to establish the keynote. [...] This can be done with a *drone* or just by playing a phrase up the keynote. And you take out one note and concentrate on that one note. And in this way you work your way up to the scale. The whole thing is then repeated on the basis of a rhythm created, in this case on the *sitar* [...] And you pick out each note of this scale as you go up to the scale and your phrases are created and improvised around each particular note, and this is why it takes such a long time, perhaps, to play a good performance.” (Jasani apud Bailey, 1993, p. 6).
- ⁹ Para determinar a duração desse ciclo rítmico, alguns estudos mencionam um recurso denominado *tihai*, que consiste na utilização de um padrão rítmico repetido 3 vezes, que funciona como uma espécie de “ponte” que indica o fim de uma improvisação rítmica no ciclo da *tala* (Clayton, 2008).
- ¹⁰ “Where the drums come in, and this is where improvisation perhaps begin to get a little less, is where one has a fixed composition-one can either make up a composition or you can play a traditional tune from your style of music; one which your teacher is famous for, perhaps. And this tune may have a certain length of time, and there is an emphasized point in that tune which corresponds to the emphasized point in the time cycle. [...]

While I repeat this tune over and over I'm maintaining this time cycle, which leaves the tabla player free to improvise and he will come back and end his improvisations at the same point of emphasis...Then he maintains the cycle and I am free to improvise, and we alternate, tending to play much faster phrases, which might seem a contradiction, to its slower atmosphere. But that's Indian music. Full of contradiction, I am afraid." (Jasani apud Bailey, 1993, p. 6).

¹¹ Aqui podemos citar o aspecto da exploração prévia do material sonoro também na improvisação livre e na composição contemporânea, observando que muitos compositores contemporâneos do ocidente foram influenciados pelos materiais encontrados nas músicas não ocidentais.

¹² Na música árabe, o êxtase atingido especificamente pelo performer é denominado de *saltanah*.

¹³ "In effect, the full shape of a *tarab*, performance depends on three interrelated factors: first, an emotionally meaningful stock of compositional devices shared by participants in the *tarab* process; second, the skill of the tarab artist who possesses "soul" and may be able to render his performance in an appropriate ecstatic state; and third, the listener's musical disposition and sensitivity communicated through direct emotional-musical input." (Racy In: Russel, Nettl, 1998, p. 103).

¹⁴ "[...] in a *tala*, beat 1 represents both the end of the cycle and the beginning of the next; indeed, the principles of the *tala* cycle contrasts sharply with the rhythmic principles of most Western music which generally ends on the last beat. The *tala* tends to provide a degree of perpetual motion characteristic of cycles." (Clayton, 2008, p. 15).

¹⁵ O ciclo de 16 tempos é bastante utilizado e é chamado de *Tintal*.

¹⁶ Os tempos no *raga* indiano são chamados de *mātras*.

¹⁷ "The difference is that in Indian music (as, incidentally, in much West and Central Asian, and Balkan music) one of the principal pulse levels which contributes to a sense of meter may be, in Western terms, irregular [...] at which some pulses appear to be longer than others. [...] This kind of metrical construction may be related to one or more of a number of other phenomena in particular, the use of apparently related meters in the Balkans and the Middle East as dance rhythms, where long beats correlate to *heavy* dance steps; and the distinction between long and short syllables in the prosody of some languages." (Clayton, 2008, p. 40).

¹⁸ "It may be, therefore, that the use of "unequal" beats as an integral part of metric structure is actually rather widespread, being found in India and several other regions of Asia, much of Africa, and Eastern Europe (and, perhaps, rather unusually absent from most tonal music in the European tradition)." (Clayton, 2008, p. 41).

¹⁹ Para visualizar as atividades propostas dentro dessa pesquisa de doutoramento, preparamos um registro em vídeo que pode ser encontrado no endereço <http://goo.gl/JvcF5>.

²⁰ O processo mnemônico é aquele que se utiliza de associações imagéticas ou sonoras como suporte para a memorização. Em nosso caso, estamos citando o processo que associa sílabas com padrões rítmicos.

²¹ Na *raga* hindustani, esse sistema de associação silábica é conhecido por *Bol* e no Sul da Índia, por *Solkatu* ou *Konokol*.

Referências bibliográficas

APTE, Vasudeo Govind. *The Concise Sanskrit English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidas, 1987.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. England: Da Capo Press, 1993.

CLAYTON, Martin. *Time in Indian Music: rhythm, metre and form in North Indian rag performance*. EUA: Oxford University Press, 2008.

COSTA, Rogério L. M. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. 2003. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. São Paulo, PUC, 2003,179f.

COURTNEY, David e COURTNEY, Chandrankantha. *Fundamentals of Rag*. Disponível em: <http://chandrankantha.com/articles/indian_music/raga.html>. Acesso em: 12/02/2013.

JAIRAZBHOY, Nazir Ali. *The Rāgs of North Indian Music: their structure and evolution*. Bombay: Popular Prakashan, 2011.

LOCKE, David. *Drum Gahu: an introduction to African Rhythm*. Nevada, USA: White Cliffs Media, 1998.

NELSON, David P. *Solkattu Manual: an introduction to the rhythmic language of South Indian music*. EUA: Wesleyan University Press, 2008.

NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda (Org.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. London: The University of Chicago, 1998.

Ana Luisa Fridman - Pianista, compositora e arranjadora graduada em Música e Dança pela UNICAMP, com mestrado em composição e performance pelo California Institute of the Arts e cursos de extensão realizados na Guildhall School de Londres. Atualmente finaliza o doutorado em Música na USP, com pesquisa sobre as influências da música não ocidental na improvisação, incluindo as integrações entre música e movimento como proposta didática, sob a orientação de Rogério Luiz Moraes Costa.
