

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANTÔNIO CARLOS SANTOS MEIRA

**LIVRE IMPROVISACÃO COMO PROCESSO
DE COMPOSIÇÃO MUSICAL:
ELABORAÇÃO DE PERFORMANCES MUSICAIS**

GOIÂNIA

2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

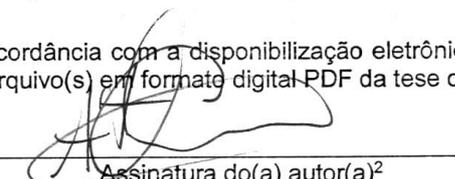
Nome completo do autor: Antônio Carlos Santos Meira

Título do trabalho: Livre Improvisação como Processo de Composição Musical: Elaboração de Performances Musicais

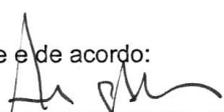
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 19 / 03 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

ANTÔNIO CARLOS SANTOS MEIRA

**LIVRE IMPROVISAÇÃO COMO PROCESSO
DE COMPOSIÇÃO MUSICAL:
ELABORAÇÃO DE PERFORMANCES MUSICAIS**

Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado ao Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida

GOIÂNIA

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos Meira, Antônio Carlos
LIVRE IMPROVISACÃO COMO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO
MUSICAL: ELABORAÇÃO DE PERFORMANCES MUSICAIS
[manuscrito] / Antônio Carlos Santos Meira. - 2017.
54 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. livre improvisação. 2. ruído. 3. escuta. 4. performance. 5.
composição. I. Guerra de Almeida, Anselmo, orient. II. Título.

CDU 78

AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada aos meu pais Antônio e Leny Meira, e minhas irmãs Patrícia, Juliana, Sabrina e sobrinhos.

Aos meus amigos de Minas Gerais: Rafael Carneiro, Danilo Derick, Iberê Sansara, Henrique Rocha, Elias Mendes, Moreno Teixeira, Pedro Dias, Gustavo Souza, Tabajara Belo, Pamelí Marafon, Thiago Costa, Emilio Castilho, Luís Felipe, Pedro Vilani (in memórian), participantes das primeiras incursões espontâneas ao redor das sonoridades soltas.

Em especial aos meus amigos no estado de Goiás que estiveram presentes comigo nesta caminhada, Lucas Ceccato, Kemuel Kesley, Jake Arnold, Breno Bragança, Rozinaldo Miranda, Noel Carvalho, Luís Ranna, Gabriel Alencar, Felipe Coelho.

Aos meus amigos do EROTORI, AVEEVA, MUNDHUMANO, COR DE FUBÁ, CABARÉ POLIFÔNICO, Bernardo de Almeida Monteiro, Filipe Barbosa, Benedikt Mensing, Arthur Amaral, África Bili, Thais Hamada e em especial à Sara Uchôa. Ao Prof. Anselmo por acreditar na proposta. A CAPES pelo financiamento dessa pesquisa durante o último ano.

E a todos os amigos que por força do tempo e de espaço não estão citados aqui, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Essa pesquisa é uma proposta direcionada para a prática de Livre Improvisação, elaboração de performances e composições na perspectiva musical contemporânea. Procura no decorrer do texto entender esta prática musical no contexto de seu surgimento, influências estéticas e seus desdobramentos até a atualidade. Este texto se subdivide em três partes. A primeira parte discute através de revisão bibliográfica a nascente estética da Livre Improvisação. A segunda parte analisa a poética do conteúdo relacionada a sonoridade e a poética de abertura no âmbito da forma. A terceira parte constitui da elaboração de processos que envolvam novas tecnologias e análise em sessões de Livre Improvisação.

Palavras-chave: livre improvisação, ruído, escuta, performance, composição.

ABSTRACT

This research is a proposal directed at the practice of free improvisation, elaboration of performances and compositions in the contemporary music perspective. Seeking throughout the text to understand this musical practice in context of its emergence, aesthetic influences and its development to the present. This text is divided into three parts. The first part discusses through a literature review the nascent aesthetics of free improvisation. The second part analyzes the poetics of content related to sound and the initiation of poetry within the form. The third part is the development of process involving new technologies and analysis of free improvisation sessions.

Key words: free improvisation, noise, listening, performance, composition.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	xi
ÍNDICE DE EXCERTOS	xii
INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE: A NASCENTE DA LIVRE IMPROVISAÇÃO	3
A IMPROVISAÇÃO E O JAZZ	4
A IMPROVISAÇÃO E A MÚSICA DE CONCERTO NO SÉCULO XX	8
POÉTICA DA LIVRE IMPROVISAÇÃO	11
SEGUNDA PARTE: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	17
A MÚSICA NO RUÍDO, O RUÍDO NA MÚSICA	18
DO OBJETO SONORO À ESCUTA REDUZIDA.....	20
Escuta reduzida	23
Escuta musical.....	23
Escuta natural.....	23
Escuta acusmática.....	23
“OBRA ABERTA” POR UMBERTO ECO.....	24
TERCEIRA PARTE: INTERAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL.....	28
EXPERIMENTOS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO/ INTERAÇÃO HOMEM MÁQUINA	29
Interação Homem-Máquina:	30
SESSÃO 1: MÚSICA COM COMPUTADORES	31
SESSÃO 2: <i>MINICOSMOS</i> , PEÇA PARA BUMBO SINFÔNICO, TANTÃ, PRATO, OBJETOS E PD	34
SESSÃO 3: <i>CARTOGRÁFICA</i> , IMPROVISAÇÃO INSTRUMENTAL GUIADA.....	40
ELABORAÇÃO DE PERFORMANCES.....	47
CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	33
Figura 2	34
Figura 3	36

ÍNDICE DE EXCERTOS

Excerto 1	37
Excerto 1.1.....	38
Excerto 1.2.....	39
Excerto 2	42
Excerto 2.1.....	43
Excerto 2.2.....	44
Excerto 2.3.....	45
Excerto 2.4.....	46

INTRODUÇÃO

Tanto a palavra liberdade quanto a palavra improvisação são dotadas de variados sentidos semânticos. Juntas, as duas palavras como categoria de uma prática musical coletiva ou solitária adotam uma postura musical bastante democrática. No entanto as interpretações advindas do entendimento do termo costumemente trazem muita confusão ao entendimento de seu sentido. A palavra improvisação tal como é usada pelo senso comum deixa transparecer segundo Braxton problemas de interpretação devido à sua aplicação ampla e vaga no uso cotidiano. Fato que a palavra “Improvisação” transmite a ideia de algo inacabado e de nenhum valor duradouro (BRAXTON, *apud* GARY, 2009). A palavra liberdade por outro lado poderia suscitar uma vaga ideia de bagunça ou anarquia. A Livre Improvisação, uma prática musical com meio século de história, nos coloca algumas destas questões. Tentamos delinear através deste trabalho nossa experiência com essa prática musical, possibilidades e paradoxos vivenciadas nessa música.

O presente texto está dividido em três partes, a primeira parte aborda o nascimento da prática da Livre Improvisação através das práticas musicais de onde esta se originou. Nesta parte analisamos o contexto estético e político nas práticas musicais que formam as bases referenciais para a Livre Improvisação, ou seja, o *jazz* no momento de seu afastamento do mercado musical. Do *bebop* ao *free jazz* percebe-se uma postura refratária ao mercado de música como entretenimento no período que vai da década de 40 à 60, conduzindo os músicos à um afastamento das tradições e posturas musicais vigentes. Esse afastamento conduz à formação de uma nova estética musical que se tornou uma prática musical mais autônoma e expressiva para os músicos de *jazz*. Enquanto isso a música de concerto se abria a exploração do campo sonoro total. E, libertando o intérprete das restrições da notação, trouxe para a música de concerto do século XX a abertura ao conceito musical de indeterminação e aleatoriedade, requerendo do intérprete uma postura compositiva na interpretação de peças que muitas vezes se davam como incompletas.

A segunda parte fundamenta a Livre Improvisação com relação ao seu conteúdo, tendo como abordagem o conceito de objeto sonoro na perspectiva de Pierre Schaeffer (1988). Schaeffer aborda questões sobre a escuta dos sons e o uso que se faz deles. O autor desenvolve os conceitos de escuta reduzida e do objeto

sonoro como correlatos. Através dessa teoria ele fundamenta a música concreta, na qual a gravação e manipulação de sons concretos eram o meio pelo qual se chegava a nova música. Com relação ao nível da forma recorremos ao conceito de “Obra Aberta” cunhado por Umberto Eco e publicado em 1962. Nessa ocasião Eco discorre sobre a poética das artes contemporâneas em relação a noção de abertura na obra de arte.

A terceira parte consiste de uma exposição de recursos e métodos de interação entre computador e o músico instrumentista. Esta sessão constitui o memorial descritivo de três performances musicais, sendo elas: uma performance de livre improvisação com computadores, objetos e instrumentos musicais. Aqui os músicos interagem a partir da própria plataforma computacional, operando-as e incluindo sons que estão fora dos programas disponíveis no ambiente, o piano que estava na sala e alguns instrumentos de percussão entre outros objetos. Nesta sessão apresentamos um manuscrito da peça musical intitulada *Minicosmos*. A peça foi escrita em decorrência da pesquisa acerca da interação homem/máquina. Foi escrita para bumbo sinfônico, outros instrumentos de percussão e objetos em interface de interação com o computador. Trata-se de uma composição escrita com uso de notação indeterminada cuja decisão sobre o fluxo sonoro, ordem de execução das partes fica à escolha do intérprete. Pode ser executada por ou um ou dois músicos, sendo que um dos músicos opera o computador e o outro músico executa a parte escrita para os instrumentos de percussão. Descrevemos nessa parte também o resultado de uma das execuções da peça *Cartográfica*, com a apresentação de sua partitura. A peça foi escrita para quatro instrumentistas, funciona como uma guia para livre improvisação, descrevendo modos de ataque e articulação do material sonoro.

PRIMEIRA PARTE:
A NASCENTE DA LIVRE IMPROVISAÇÃO

A IMPROVISAÇÃO E O JAZZ

Na música popular do século XX gravada em estúdio no mundo ocidental, o *jazz* se apresenta como uma expressão musical que tem na improvisação uma de suas características mais marcantes. O *jazz* fez um percurso, em cerca de 60 anos, no qual se desenvolveu e se ramificou em vários estilos diferentes. O *free jazz*, um gênero de *jazz* baseado na liberdade de expressão individual dos músicos tinha como característica a improvisação em termos estruturais. Esse modo de improvisar é diferente da improvisação como acontecia por exemplo, no *swing jazz* onde os músicos improvisam sobre a estrutura harmônica já dada pela composição. Segundo Villavicencio (2008, p. 55), “o advento do *free jazz* pode ser rastreado até a década de 1940 quando o *bebop* era desenvolvido em boates no Harlem em Nova Iorque”. Esse gênero de *jazz* era tocado em pequenos grupos em vez das tradicionais *Big Bands* de *swing jazz*. Nessa formação instrumental os músicos já buscavam uma libertação não somente do ponto de vista da estética musical, mas também uma libertação comportamental. Obviamente essa situação é parte de um contexto bem mais complexo, cujo reflexo se manifesta também na estética musical. Segundo Eric Hobsbawm (1989), o *jazz* antigo nasce dos negros pobres e desfavorecidos e sobretudo indignos e desrespeitados¹. A evolução do *jazz* é uma expressão política, uma forma de rebelião contra a inferioridade do negro e formas tradicionais de *jazz*.

Segundo Villavicencio (2008, p. 56), o *swing jazz* representou o liberalismo corporativo sobre um arranjo econômico social, a produção em massa e a ideia do *American Way of life*. Ao contrário das *big bands* em que a música era voltada pra entretenimento incluindo dança, o *bebop* trouxe de volta a liberdade de criação que não era preponderante no *swing*. O *bebop* estabelecia uma estrutura de conversação, nesse caso a improvisação era análoga ao processo conversacional o que trazia para a linguagem de *jazz* uma abordagem através da retórica, como idioma. Com o advento do *bebop* a técnica instrumental foi ampliada de maneira incontestável. Trompetes passaram a explorar o limite de sua tessitura, soando como se fossem flautas, saxofones tocavam mais rápido e explorando uma diversa gama de sonoridades, o contrabaixo desenvolveu um virtuosismo até então inexplorado e a bateria passou a soar como um sussurro, trazendo para a linguagem musical uma ampla variedade rítmica.

¹ Mais informações sobre o assunto em História Social do Jazz (HOBSBAWM, 1989, p. 225).

Vinte anos depois, na década de 1960, o *free jazz* revoluciona a música de seu tempo através das inovações mais radicais trazidas pelos músicos de *jazz* modernos. Considera-se a origem desse *jazz avant-garde* na música de artistas como John Coltrane, Sun Rá, Pharoah Sanders, Miles Davis, Cecil Taylor, Anthony Braxton e Ornette Coleman entre outros. O *free jazz* trouxe para a linguagem *jazzística* uma maior variedade de sonoridades, podendo o músico explorar o som de seu instrumento de formas até então inusitadas.

No livro do *jazz* (BERENDT, HUESMANN 2014, p. 46), os autores apontam algumas novidades surgidas com o *free jazz*, sendo elas:

1. O avanço sobre o espaço livre de uma tonalidade expandida, que inicialmente passou a impressão de atonalidade, em todo caso mantendo-se a polarização subdominante tônica.
2. Uma nova concepção rítmica caracterizada pela dissolução da métrica, do pulso e da simetria.
3. A adesão à música do mundo como forma de abertura a todas as grandes culturas musicais, como Índia, África, Japão e os países árabes.
4. Uma ênfase no parâmetro intensidade como nunca se vira anteriormente.
5. Uma expansão da nota musical para o âmbito do ruído.

Berendt e Huesmann (2014), nos dizem que “a liberdade almejada pelo *free jazz* esteve fundada (e na maioria das vezes de forma consciente) numa rejeição cabal às normas musicais provenientes da Europa”. Rejeição essa que transcendia o campo estético musical abarcando aspectos políticos e étnicos. Dessa maneira consideravam que quanto mais longe estivessem dos elementos formais e harmônicos do “continente branco” mais distante estariam também de seus aspectos raciais, sociais, culturais e políticos (BERENDT, HUESMANN, 2014, p. 47). De outro modo, os músicos de *jazz* se lançaram cada vez mais ao descobrimento de novas culturas musicais, em especial aos países árabes e a Índia. Desde a segunda metade da década de 1940 já era possível notar uma certa inclinação ao Islã por parte dos afro-americanos dos Estados Unidos, ou seja mais ou menos desde o surgimento do *jazz* moderno. Durante esse período dezenas de músicos de *jazz* se converteram ao islamismo e muitos adotaram um nome árabe. A crença por trás dessas atitudes era a de que rompendo com as religiões brancas seria possível se distanciar de maneira mais efetiva do homem branco. O contexto do *free jazz* é marcado por um distanciamento ideológico das referências culturais oriundas da

cultura ocidental. Num mundo entre duas guerras em que os EUA esteve diretamente envolvido, a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã, esse distanciamento é, conscientemente, expresso pelos afro-americanos dos EUA nesse período por meios sonoros musicais.

De acordo com Berendt e Huesmann a liberdade ilimitada na fase inicial do *free jazz* segundo a maioria dos improvisadores não passa de uma ilusão (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 52).

É preciso acabar com a ideia de que o *free jazz* é uma música desestruturada, em que se improvisa compulsivamente e cada qual toca o que bem quer, sem atentar ao conjunto. Toda música de verdade -também o *free jazz*- é estruturada, necessita de um vocabulário, de um sistema de regras. Entretanto, o *free jazz* parte da convicção de que tanto esse vocabulário quanto esse sistema de regras, diferentemente das formas de *jazz* anteriores, não são mais introduzidos de fora nem aceitos como algo fixo, antes se desenvolvem a partir da execução e nela encontram seu fundamento. O que move a improvisação livre é a necessidade de negociar essas “regras de execução” a cada vez (BERENDT, HUESMANN 2014, p. 51).

Esta passagem expressa uma aproximação, já existente naquela época, entre o *free jazz* e a prática musical que hoje chamamos de livre improvisação. Nos parece óbvia a pertinência dessa afirmação pois, segundo Macedo (2016, p. 28), muitos músicos de livre improvisação tiveram a sua formação no *jazz*.

Deixando de lado o contexto da época, do gênero musical e a carga histórica que desabou nos dias atuais. Para os autores do livro do *jazz*, numa situação musical em que as regras de execução são negociadas a cada vez, os músicos devem se mostrar capazes de introspecção, de ouvir a si mesmos e de estar atento aos demais. Peter Niklas Wilson nos diz no livro do *jazz* que: “o som improvisado transporta pra dentro e não pra fora” (BERENDT, HUESMANN, 2014, p. 51). O que reforça a necessidade de introspecção e escuta por parte dos músicos. O compositor Cornelius Cardew, pupilo de Stockhausen, era também livre improvisador e entusiasta do *free jazz* e identificou sete virtudes da improvisação: “simplicidade, integridade, ausência de ego, tolerância, prontidão, identificação com a natureza e a aceitação da morte”. (BERENDT, HUESMANN, 2014, p. 51).

Em 1969 foi criado em Chicago a AACM, *Association for the Advancement of Creative Musicians*, essa associação tinha como objetivo promover a realização de concertos e atividades educativas. A AACM explorou uma grande variedade de metodologias, desenvolvendo novas ideias sobre timbre, sons,

identidade, coletividade, técnica instrumental estendida, prática de performance, a relação da improvisação com a composição, forma, escrita, tecnologias de música computacional, invenção de instrumentos acústicos, instalações e esculturas cinéticas (VILLAVICENCIO, 2008, p. 58).

Como será possível perceber, a semelhança das expressões musicais na Europa se dará em torno da ideia de expansão dos aspectos ligados a produção sonora. Através do uso de técnicas estendidas e exploração do campo sonoro. A relação existente da improvisação com a composição a valorização do potencial criativo das pessoas envolvidas no fazer musical são fundamentais em ambos os casos guardadas as devidas diferenças.

A IMPROVISACÃO E A MÚSICA DE CONCERTO NO SÉCULO XX

Em 1958 durante o festival de Darmstadt, John Cage apresentou as composições *Variations* e *Variations I*. A indeterminação e a aleatoriedade causaram uma grande discordância entre Cage e a cena musical europeia. Cage distinguiu a indeterminação e as operações de acaso da seguinte maneira: “No caso de operações de acaso (aleatoriedade) sabe-se mais ou menos os elementos do universo com o qual se está lidando, enquanto que na indeterminação eu gosto de pensar que estou fora do círculo de um universo conhecido, e lido com coisas que não sei nada sobre” (CAGE, *apud* KOSTELANETZ, 2009, p. 222)².

Cage não era exatamente um entusiasta da improvisação mas ele é apontado como uma das principais influências para o ressurgimento da improvisação na composição musical durante a década de 60 (GRIFFITHS, *apud* VILLAVICENCIO, 2008). Segundo Griffiths, “a cultura musical ocidental não apresentou elementos musicais necessários para a improvisação se desenvolver, então compositores como Cage muitas vezes se viram obrigados a improvisar”. Cage não estava tão interessado na improvisação em si, mas sim em um método de composição que tivesse embasado na indeterminação e aleatoriedade. As referências de Cage não vieram só da música mas também da pintura e da arquitetura. As ideias composicionais de Satie também inspiraram Cage na elaboração de seu método de composição baseado na indeterminação e aleatoriedade (VILLAVICENCIO, 2008, p. 61-62).

Após o festival de Darmstadt em 1958, vão surgir uma grande variedade de composições em que o intérprete encontra maior participação no processo de criação musical. O que fortaleceu e exigiu do intérprete um comportamento mais engajado com relação à improvisação. Compositores como Stockhausen, Cornelius Cardew e Bussoti escreveram diversas obras nessa perspectiva.

O envolvimento de Cage com temas naturais lhe proporcionou uma reconciliação com a improvisação musical. “Sua aversão à improvisação vinha de sua devoção à disciplina e do silenciamento de sua própria voz. A improvisação preocupada com a auto expressão lhe parecia indulgente e decadente” (PRITCHETT, 1993, p. 194). A obra de Cage ocorre de uma revolução conceitual

² Cage em entrevista concedida para Kostelanetz, em *Conversing With Cage*.

devido a sua aproximação com o Zen e demais formas do pensamento oriental incidindo sobre o fazer musical ocidental. A abertura que Cage proporciona aos intérpretes em suas obras se relacionam com algumas dessas formas do pensamento oriental. Pelo interesse de nossa pesquisa achamos por bem transcrevermos aqui alguns aforismos pinçados do livro *Tao-Te King* (O livro do sentido da vida). Nessa incursão buscamos uma aproximação com o seu sentido filosófico a fim de conceber um entendimento mais próximo em torno de nossa inspiração através das propostas de Cage, para o desempenho desta proposta de pesquisa. O livro é constituído de textos políticos com alto teor filosófico e conceitual. Está dividido em duas partes, *Tao* (sentido: direção e significado do movimento cósmico), *Te* (vida). Buscamos como um experimento, extrair dessa rede complexa de conceitos apenas uma ideia, a noção de não ação, devido à falta de tempo e espaço nessa oportunidade de pesquisa.

Como o *Tao* é um conceito que pertence à uma rede complexa de conceitos, e que por si só também é uma rede complexa de conceitos e para evitarmos divagações e devaneios trazemos aqui dois aforismos retirados do livro:

O *Tao* que pode ser pronunciado
 não é o *Tao* eterno.
 O nome que pode ser proferido
 não é o nome eterno.
 Ao princípio do Céu e da Terra chamo “Não ser”.
 À mãe dos seres individuais chamo “Ser”.
 Dirigir-se para o “Não-ser” leva
 à contemplação da maravilhosa Essência;
 dirigir-se para o Ser leva à contemplação das limitações espaciais.
 Pela origem, ambos são uma coisa só,
 diferindo apenas no nome.
 Em sua Unidade, esse Um é mistério.
 O mistério dos mistérios
 é o portal por onde entram as maravilhas.

(LAO-TSE, 2006, p. 37)

O *Tao* é um eterno não-fazer,
 e mesmo assim nada fica sem ser feito.
 Se os príncipes e os reis souberem como preservá-lo,
 todas as coisas se farão por si mesmas.
 Se elas se fizerem por si mesmas, provocando a cobiça,
 eu as desterro pela simplicidade que não tem nome.
 A simplicidade que não tem nome gera ausência de desejos.
 A ausência de desejos cria a serenidade
 e o mundo se endireita por si mesmo.

(LAO-TSE, 2006, p. 73)

Esses aforismos nos ajudam numa imersão ao pensamento filosófico próximo as questões estéticas que Cage opera em suas composições aleatórias. O princípio da não-ação, não-intenção são parte dos conceitos que vigoram na noção de abertura nas propostas de Cage. Todavia a emancipação do intérprete pelas estruturas aleatórias era utópica. Segundo Menezes “os intérpretes acostumados com a escritura a qual se atinham anteriormente receberam a liberdade de decisão concedida pela obra aberta muito mais como um peso do que qualquer outra coisa”. A solução adotada pelos intérpretes era a preparação de várias versões da mesma obra a ser executada. (MENEZES, *apud* COSTA, 2003, p. 83). Boulez em sua crítica à música aleatória e indeterminada argumenta que: “Se o intérprete pode modificar o texto é preciso que essa modificação seja requerida por ele e não seja pra ele uma sobrecarga” (BOULEZ, *apud* COSTA). Entendemos que essa modificação do texto se dá dentro de um determinado contexto onde a cumplicidade requerida ao intérprete sujeita-o a uma série de respostas condicionadas ao texto. Como no caso do *jazz*, onde sobre um tema específico o intérprete faz variações instantâneas, aqui se opera uma conjuntura regida por conceitos também específicos.

POÉTICA DA LIVRE IMPROVISAZÃO

Como vimos anteriormente a livre improvisação cria suas próprias regras de execução momento a momento. “O que move a improvisação livre é a necessidade de negociar essas regras a cada vez” (BERENDT, HUESMAMM, 2014, p. 51). Ao nosso entender a questão que surge daí é que: se sou livre pra tocar como quero, até que ponto posso me aprofundar na experiência da liberdade?

A livre improvisação na perspectiva desse trabalho é tomada como prática musical em relação de interface com a composição musical. Através da livre improvisação tomada como plataforma de expressão e experimentação em música, percorremos uma etapa criativa significativa do fazer musical. O problema da tentativa de definir uma prática musical marcada pela indefinição colocaria esse trabalho contra uma corrente de 50 anos de história. A livre improvisação pode ser referida muito mais significativamente pelo que não é do que pelo que ela é. Quando nos atentamos para as interfaces possibilitadas por essa prática é que conseguimos captar melhor o seu conceito. De maneira resumida, a livre improvisação pode ser entendida como um ambiente de livre expressão e interação sonora.

Uma marca fundamental da livre improvisação é seu caráter diverso e acessível. Isso porque de acordo com Bailey (1993, p. 83), a livre improvisação pode abrigar diversos estilos musicais, diversos tipos de músicos e diversos conceitos sobre a ideia de música e improvisação. Para o autor a prática de improvisar livremente deve ser historicamente mais antiga que qualquer outra prática musical. Sendo então uma espécie de pré-música, a primeira performance musical que a humanidade conheceu. Essa perspectiva ilustra o caráter selvagem e primitivo de uma prática sonora determinada pela liberdade de expressão.

Nos nossos dias, a música de livre improvisação tem como marca a liberdade de restrições determinadas por alguns conceitos. “Sua liberdade não é construída através de conceitos, mas é anterior à eles” (GARY, 2009, p. 26). Segundo Gary, os livre improvisadores tocam tentando marcar o espaço não demarcado. A diferença da livre improvisação, segundo Bailey, reside nas oportunidades para renovar ou alterar o conhecido e assim provocar um caráter aberto que por definição não é possível na improvisação idiomática. A confusão

comum acerca da livre improvisação, na opinião de Bailey, seria associá-la à música experimental de vanguarda. Para o autor, atitudes e preceitos associadas à vanguarda tem muito pouco a ver com as realizadas pela maioria dos improvisadores. Apesar de uma busca por inovações através da improvisação, não é comum entre os improvisadores uma postura vanguardista (BAILEY, 1993, p. 83). Esse posicionamento reflete uma postura natural da livre improvisação já que não podemos tratá-la na categoria de gênero musical. Sua existência nega a rotulação e o pertencimento unívoco a qualquer corrente estética.

Bailey supõe com alguma precisão que o ímpeto para a prática de livre improvisação, vem do questionamento da linguagem musical, ou mais precisamente das regras da linguagem musical. Como primeira referência nesses termos consideramos junto com Bailey o efeito desse questionamento no *jazz*. O *jazz* era a música mais dedicada à prática da improvisação no momento em que nasce a livre improvisação. Em segundo lugar, os resultados desenvolvidos muito mais cedo na linguagem musical da Europa. A música de vanguarda da Europa exerceu grande influência na música praticada pelos grupos de livre improvisação. Segundo Macedo (2016, p. 25) mesmo com a negação de uma única estética musical a música de concerto do século XX, conduzidas por compositores como Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Schaeffer, Edgard Varèse entre outros, teve grande importância na formação estética dessa nova prática musical.

Segundo Villavicencio (2008, p. 66), o *jazz* teve um grande impacto na Europa durante a década de 1960. Conforme a informação do autor as duas vertentes musicais se encontram quando muitos músicos de *jazz* emigraram para Europa em busca de melhores salários. Na Europa interagiram com os músicos da *avant-garde* que haviam sido influenciados pela estética da composição contemporânea. Dessa forma os dois movimentos exerceram grande influência um sobre o outro. Os pioneiros dessa prática podem ser considerados em artistas como Dereck Bailey guitarrista inglês que formou com o contrabaixista Gavin Bryers e o baterista Tony Oxley o *Joseph Holbrooke trio* em 1963 (MACEDO, 2016, p. 27). E em grupos como *Nuova Consonanza* fundado por Franco Evangelisti em 1964 e *New Music Ensemble* fundado na Califórnia em 1963 (VILLAVICENCIO, 2008, p. 67).

A prática da livre improvisação é abordada por Bailey como uma linguagem musical neutra, não idiomática. Para Bailey (1993), “na livre improvisação

não há um idioma ou linguagem pré-estabelecidos, a prática não se submete a nenhum idioma particular, coletivo, social, tribal, histórico, geográfico, embora com eles dialogue”. Entretanto, percebe-se que tal prática é marcada por determinados signos e caracteres que constituem um (sistema). Esta visão é expressa na crítica de alguns improvisadores em relação ao conceito cunhado por Bailey (MACEDO, 2016, p. 30). O argumento principal, segundo Macedo é que nenhuma prática musical pode acontecer fora de um idioma. Contudo, sua execução nega qualquer pertencimento em particular, todavia sem deixar de dialogar com idiomas e estilos musicais. Distinguimos então duas formas de improvisação segundo a perspectiva de Bailey: a) improvisação idiomática já mencionada aqui, é realizada através dos sistemas, idiomas e gêneros musicais, b) improvisação não idiomática, acontece num espaço intermediário e é regida pelos critérios da escuta e da interação.

Entendemos dessa forma que a improvisação idiomática está subordinada as regras impostas pela temática do discurso musical no qual se manifesta, que por sua vez também está subordinado a uma linguagem musical determinada, seja o *jazz*, o *choro*, o *rock*, etc. Já a improvisação não idiomática não está subordinada a um tema musical previamente estruturado enquanto uma composição acabada. Esta gera seu próprio tema e sua própria linguagem momento a momento ao longo de sua realização.

De acordo com o pensamento de Bailey (1993), a livre improvisação acontece em um espaço intermediário entre o fazer musical e a composição. Mesmo não comprometida com nenhum sistema ou idioma musical não tem por eles uma postura de negação, mas com eles flerta e dialoga. Em outras palavras os sistemas e idiomas musicais permanecem como uma reserva de estímulos emocionais e texturas que podem ser evocadas no percurso de uma prática de livre improvisação. Para Bailey a natureza da livre improvisação é semelhante à natureza da música pois toda execução musical é fugaz, sua realidade se dá no momento da performance. Mesmo havendo documentos que se relacionam com esse momento (notação, gravação, memória, eco) eles não determinam a música. “A improvisação despreocupada de documentos residuais ou preparatórios está em completa harmonia com a natureza não documental da performance musical e sua efemeridade compartilhada dá-lhes uma compatibilidade única” (BAILEY, 1993, p. 142). Esta colocação de Bailey aborda a principal característica da livre improvisação na opinião da maioria de seus adeptos. A sua efemeridade é a marca

mais fundamental de sua realização, e não seus marcadores estéticos. Muito embora a maioria dos improvisadores adotem uma postura de negação a sua fixação através de gravações e outros suportes, acreditamos que essas decisões servem aos propósitos específicos de cada grupo. Entre os grupos pioneiros dessa prática é inclusive possível perceber certa divergência em torno dessa discussão. Segundo Macedo (2016) a não fixação e a não permanência da música livre improvisada é um caráter bastante caro aos livre improvisadores. Apesar disso é possível encontrar várias gravações de livre improvisação de um artista como o próprio Bailey.

De todo modo, buscamos uma conexão entre a livre improvisação e outros campos do fazer musical mais precisamente neste trabalho entre improvisação e composição. A distinção entre as duas segundo Howard (1991, p. 22), seria que a improvisação é música composta em um contexto real de tempo e a composição seria música composta em um contexto temporal diferido. Bailey, no entanto, argumenta que para os improvisadores não existe distinção entre um e outro, as duas práticas são completamente integradas (BAILEY, 1993, p. 140).

Não descartamos a utilização de idiomas musicais consolidados, para tal tomamos como referência o pensamento de John Zorn que manifesta discordância acerca de uma hierarquização dos estilos de música, entretanto não define a prática musical à qual este músico se dedicava.

O que eu recuso completamente é a concepção de que a música é uma hierarquia: as chamadas formas complexas, ou seja, o clássico posto acima do jazz, que por sua vez mais complexo, é posto acima do blues, que, por sua vez é posto acima da música pop ou do que quer que seja. Todas estão no mesmo nível! E todas devem ser respeitadas da mesma maneira (ZORN, *apud* BERENDT; HUESMAMM, 2014, p. 173).

Entendemos essa opinião como reflexo de um interesse por diversas linguagens musicais não se restringindo ao pertencimento ou uso exclusivo de nenhum gênero musical em particular. Não simplesmente pela negação de pertencimento, mas sobretudo porque essa é uma decisão que preserva a liberdade criativa e irrestrita.

O autor Rogério Costa (2003, p. 54), descreve as práticas de livre improvisação em que participa sendo a intervenção de cada músico pensada enquanto uma camada da textura total se conectando com o todo e com outras

camadas. Nesse contexto cada músico se insere numa qualidade de tempo no qual as decisões são tomadas na hora, podendo cada um apresentar uma grande variedade de ações. Embora estas ações sejam limitadas e condicionadas pela história de cada músico se somam dentro desse sistema de interação numa perspectiva original. O conceito de livre improvisação do ponto de vista de Rogério Costa (2003), se fundamenta a partir de um discurso sonoro. Discurso esse que toma o material sonoro como objeto da própria composição, ou seja, a livre improvisação em princípio se preocupa em compor sons ou instantes sonoros. Essas ações sonoras descrevem uma relação com o conceito de *objeto sonoro* desenvolvido no âmbito da *musique concrète*. A música concreta era composta de sons naturais modificados e reorganizados, esse conceito foi cunhado pelo francês Pierre Schaeffer (GRIFFTHS, 1998, p. 146). Criando suas obras a partir de sons gravados e modificados, seu trabalho acontecia a partir de sons concretos, e não de ideias musicais herdadas dos modelos composicionais clássico-romântico.

De acordo com Costa a ideia é partir do mínimo, do que é comum a qualquer música: o som. Portanto necessariamente o uso do som deve se sobrepor ao uso da nota e de seus sistemas: modal, tonal, atonal, etc.

No contexto mesmo de uma performance, ou durante o percurso de atividades de um grupo estável de improvisação, acontece uma espécie de tipologia e morfologia concretas: os sons são comparados e analisados empiricamente. Eventualmente, neste processo surge uma forma/estrutura (resultado da articulação linear dos objetos) em movimento dinâmico. [...] Neste sentido é importante notar o quanto essa prática de livre improvisação conforme a concebemos aqui, só será possível historicamente, a partir da configuração de uma escuta contemporânea – múltipla e intensiva (COSTA, 2003, p. 14).

Nessa passagem o autor descreve suas práticas musicas em aproximação com a “música concreta instrumental”. O conceito de música concreta instrumental foi desenvolvido por Helmut Lachenmann a partir de 1968 e se refere ao conceito de música concreta de Schaeffer, trabalha com a possibilidade de tradução de sons gravados concretos para a ação sonora instrumental.

Consideramos que a performance de livre improvisação por si mesma é auto suficiente em relação à um processo externo de composição. Mas seu caráter aberto permite interfaces com múltiplos processos de elaboração. São notáveis as obras escritas para grupos de livre improvisação, podemos citar aqui as obras de Cornelius Cardew, *Treatise* e *Tiger's mind* (1963), e também a peça musical em

forma de jogo do saxofonista John Zorn intitulada *Cobra* (1984). O *Cobra* de Zorn nos serviu durante alguns ensaios como uma espécie de partitura guia para as execuções de livre improvisação. A peça é composta de uma série de cartas divididas por cores, letras números e símbolos, para cada carta existe um sinal correspondente. As cartas produzem o efeito de controlar o fluxo da improvisação sem designar, todavia, o conteúdo do que está sendo tocado. Já as peças de Cardew, "*Treatise*" trata-se de uma composição visual de linhas gráficas cujo significado em termos de sons jamais é especificado. A peça pode ser tocada por qualquer número de músicos e todos são livres para interpretá-la como quiser. *Tiger's mind* de Cardew consiste de uma partitura textual dividida em duas partes, *Daypiece* e *Nightpiece*. Os dois textos sugerem que se toquem as ações dadas na ordem dada. Todos os músicos devem decorar o texto, novas ações e situações podem ocorrer simultaneamente, ou intercaladas, também a sucessão dos eventos podem ser alteradas.

O livre improvisador Tom Hall escreveu um método de improvisação livre que ele chamou "*Free Improvisation: A Practical Guide*". Nos primeiros capítulos desse método ele delinea alguns aspectos da livre improvisação de acordo com o que ele acredita serem as qualidades dessa prática. Para ele cada pessoa tem uma quantidade de conhecimento inato de como ser um improvisador através da experiência na própria vida (HALL, 2009, p. 7). Segundo o autor na livre improvisação a unidade básica é o som, sendo a nota também um tipo de som. Concordando que a unidade básica seja o som, todo o nosso universo pessoal do som torna-se disponível para nós em seu uso na improvisação. Podemos escolher o que tocar livremente, sem medo de estar errado porque não existe nenhuma combinação intrinsecamente certo ou errado. Mas aceitar essa liberdade também é aceitar a responsabilidade pessoal de nossas escolhas. Cada um deve desenvolver uma consciência pessoal de como as escolhas afetam a música que se cria coletivamente. Para o autor a livre improvisação é uma declaração de si mesmo, do seu estar no mundo por isso é necessário ser autêntico e verdadeiro. Hall (2009, p. 7), aponta que é útil começar um processo de livre improvisação com um conjunto de acordos que crie uma máxima abertura, e esses acordos irão se desenvolver ao longo do tempo conforme o foco específico de qualquer grupo.

**SEGUNDA PARTE:
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

A MÚSICA NO RUÍDO, O RUÍDO NA MÚSICA

Segundo Wisnick, o jogo entre som e ruído constitui a música:

O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros). (WISNICK, 1989, p. 33).

Essa relação apontada por Wisnick, entre som e ruído, provocará na música do século XX uma busca por uma estética musical capaz de refletir a realidade sonora da época. Cujas realizações foram possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico da era pós-moderna. Segundo o autor, “a partir do século XX opera-se uma grande reviravolta no campo sonoro filtrado dos ruídos”. Toda espécie de barulhos e ruídos agora passam a ser considerados como integrantes da linguagem musical. É o ruído se convertendo em material musical (WISNICK, 1989, p. 43).

O ruído além de se tornar parte da vida urbana industrial, é absorvido pela linguagem musical renovando-a e questionando-a. Em 1913 Luigi Russolo (1885-1947), escreve em seu Manifesto Futurista que “as orquestras tradicionais não são mais capazes de captar a imaginação de uma cultura imersa no ruído”. Russolo argumenta que a vida antiga era silenciosa, o mais extremo ruído não era nem intenso, nem variado, nem prolongado. Exceto pelas manifestações da natureza, (furacões, tempestades, cachoeiras e avalanches), a natureza era silenciosa. Em meio ao silêncio que pairava entre os povos primitivos o som possibilitado por uma corda esticada, um cano perfurado foi considerado por uma natureza sagrada e atribuído aos deuses. Durante a idade média a música era reservada aos padres que a utilizavam a fim de enriquecer seus ritos (RUSSOLO, 1967, p. 5). Assim nasceria a ideia do som como algo diferente e independente da vida e daí resultou segundo o autor a música.

O ouvinte de hoje que deseja fazer um recorte histórico em busca de uma escuta imaginativa e reflexiva poderá se beneficiar dessa referência histórica por uma imersão diacrônica e dialética com o passado. O habitat urbano apresentado por Russolo em o Manifesto Futurista inaugura uma paisagem sonora ocupada pela

produção de ruídos industriais e automobilísticos. Toda espécie de barulhos de uma grande cidade com alta taxa populacional convivendo e produzindo ruídos compõe o imaginário auditivo da época.

Inspirado na paisagem sonora da época, Russolo criticou a música feita pelas orquestras e o uso que nelas se fazia do som. Um ano depois de escrever o Manifesto Futurista, Russolo apresenta em uma série de concertos em Londres um instrumento de ruídos que ele chamou de *intonarumori*. Seu instrumento foi destruído em um incêndio durante a segunda grande guerra. Todavia depois da guerra o Manifesto Futurista se tornou uma referência e inspirou vários músicos e compositores.

A invenção das tecnologias de reprodução e fixação do som abriram um novo campo de exploração, comerciais e experimentais, para as artes musicais. Gramofones, vitrolas, rádios e sintetizadores transformaram o meio sonoro de uma realidade acústica para eletroacústica. O desenvolvimento técnico do pós guerra permitiu que se desenvolvessem dois tipos de música que tinham como ponto de partida a produção de ruídos com base em máquinas sonoras (WISNICK, 1989, p. 47). A *Elektronische Musik* e a *Musique Concrete*, deram início a uma corrida em direção ao controle dos sons de origem eletroacústica. A música concreta se dedicou a gravação e manipulação de ruídos reais e a música eletrônica se dedicou a produção e síntese de ruídos artificiais através de sintetizadores.

A música concreta nasce na França em 1948 com os experimentos de Pierre Schaeffer e colaboração do compositor Pierre Henri. Chamada *musique concrète* devido aos sons concretos utilizados essa nomeação também se opõe a música erudita tradicional, dita abstrata. O nascimento dessa música ocasionou uma supressão da notação tradicional, bem como da figura do intérprete e dos instrumentos musicais tradicionais. Seus primeiros experimentos se deram no Estúdio de Rádio e Televisão Francesa de Paris (*Radiodiffusion Télévision Française*). Daí é fundado o *Club d'Essai* conhecido hoje como GRM (*Groupe de Recherches Musicales*). Os experimentos se davam por meio de gravações de ruídos reais. A fita magnética e os discos com sulco fechado permitiram a Schaeffer a manipulação do material sonoro, podendo revertê-lo, recortá-lo e sobrepor o material sonoro (MENEZES, 2008, p. 15).

Na Alemanha os primeiros experimentos começaram em 1949. Em 1951 é fundado na cidade de Colônia o estúdio de música eletrônica NWDR. Essa

empresa era liderada pelo compositor e musicólogo Herbert Eimert (1897-1974) e pelo foneticista Weiner Meyer Eppler (1913-1960) e contou com a participação de compositores como Karlheinz Stockhausen e Henry Poussuer. O foco principal da *Elektronische Musik* se deu na produção de sons artificiais através do uso de geradores de som ou ruído, filtros moduladores e sintetizadores. Em oposição a escola francesa que trabalhava com ruídos reais, a música eletrônica na Alemanha se interessava pela síntese e combinação de seus próprios sons (MENEZES, 2008, p. 16).

De acordo com Wisnick, “de lá pra cá os sintetizadores se desenvolveram e se massificaram e marcam forte presença nas músicas de massa onde excitam permanente corrida ao timbre” (WISNICK, 1989, p. 48). A eletrificação dos instrumentos como diz Wisnick, fez da guitarra elétrica um dos sons mais marcantes do nosso tempo. Tendo em vista esse histórico de produção e manipulação sonora, bem como da escuta, a música que fazemos hoje esta completamente vinculada com esse percurso. A música concreta representa nessa pesquisa uma abordagem em relação a parte do material musical usual dentro da livre improvisação. O que se segue é uma exposição dos conceitos ligados a escuta e a sonoridade em correlação, do ponto de vista de Pierre Schaeffer.

DO OBJETO SONORO À ESCUTA REDUZIDA

A nova música de Schaeffer exigiu também novas ferramentas para que se pudesse interagir com ela. Falamos da supressão da notação tradicional, do intérprete e dos instrumentos musicais, a sua plataforma de existência se dava agora em fita magnética e discos com sulco fechado. Os instrumentos que a possibilitavam eram os microfones e o Estúdio de Rádio e Televisão Francesa de Paris. A música eletroacústica coloca em xeque toda uma disciplina musical herdada da música erudita tradicional. Aquilo que era baseado no gesto instrumental e vocal em função de uma produção sonora apoiada no paradigma altura duração será alçado a um novo patamar. A nova música ambiciona a totalidade do campo sonoro, tal empreita coloca a escuta em uma correlação direta, crítica e especializada consigo. O *objeto sonoro* é o material central na abordagem de Schaeffer e a ele corresponde uma escuta especializada a escuta reduzida.

Para Schaeffer “a noção de objeto sonoro, aparentemente simples, nos obriga rapidamente a apelar à teoria do conhecimento, e as relações do homem com o mundo” (SCHAEFFER, 1988). Pelo estudo do objeto intencional objetiva chegar as intuições da essência das coisas. Schaeffer propõe à partir desse método a análise do objeto sonoro mediante o descondicionamento da escuta natural (MELO, 2007, p. 65).

Para Schaeffer (1988, p. 162), “se deixo de me identificar cegamente com minha experiência perceptiva, que me apresenta um objeto transcendente, então me faço capaz de captar essa experiência ao mesmo tempo que o objeto que lhe me proporciona”.

Schaeffer então começa a definir o objeto sonoro em princípio pelo que ele não é.

a) *O objeto sonoro não é o instrumento tocado.*

O que Schaeffer considera por objeto sonoro não se identifica com uma fonte sonora instrumental, se ouvimos o som de um violino ou outro instrumento qualquer, fazemos alusão com o som emitido pelo instrumento.

b) *O objeto sonoro não é a fita magnética*

Ainda que materializado na fita magnética, o objeto sonoro como definido por Schaeffer também não está sobre ela. A fita é um suporte sonoro, um sinal acústico. Escutado por um animal, uma criança, uma pessoa de outra civilização este sinal toma outro sentido. O objeto só, é objeto de nossa escuta e relativo à ela. Podemos atuar fisicamente sobre a fita fazendo cortes, modificando a velocidade mas só a escuta de um ouvinte especializado pode informar sobre os resultados perceptíveis de sua manipulação. Não por vir de um mundo sobre o qual podemos intervir, o objeto sonoro deixa de estar inteiramente contido em nossa consciência perceptiva.

c) *Os mesmos centímetros de fita magnética podem conter objetos sonoros diferentes*

As manipulações mencionadas acima não modificaram um objeto sonoro com uma existência intrínseca. Criarão outros. Existem correlações entre as manipulações em uma fita e suas várias condições de leitura, as condições da escuta e do objeto percebido.

d) *O objeto sonoro não é um estado de alma*

“Os objetos sonoros não se modificam com as variações de escuta de um indivíduo à outro, nem com as incessantes variações de nossa atenção e sensibilidade. Os objetos sonoros se deixam descrever e analisar muito bem, podemos conhecê-los”. (SCHAEFFER, 1988, p. 113).

Essas descrições constam da primeira exposição sobre os objetos sonoros no Tratado dos objetos musicais. Segundo Schaeffer (1988, p. 163), “o objeto sonoro aparece quando levo à cabo material e espiritualmente uma redução tal qual a redução acusmática.” Os dados provenientes dessa escuta só se referem ao próprio acontecimento sonoro em si. Não me atento à nada por meio dele, não me atento à sua causa ou origem sonora. O que interessa é o próprio som e o que se pode identificar nele. Portanto, segundo Schaeffer (1988, p. 166), ao escutarmos um objeto sonoro proporcionado pelo chiado de uma porta, podemos desinteressarmos pela porta para nos interessarmos mais pelo chiado. Porém a história da porta e do chiado coincidem no tempo. A coerência do objeto sonoro é a do acontecimento energético, ou seja seu gesto de origem. Esta unidade seria na fala uma unidade de respiração ou de articulação, em música a unidade do gesto instrumental. Dessa forma o objeto sonoro se situa no encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta. O objeto sonoro em resumo pode ser abordado como a produção de um objeto através da experiência de uma escuta. O objeto sonoro acampa no território da escuta, portanto compreender o objeto sonoro passa pela necessidade elementar de compreender a escuta.

Passemos agora as noções de escuta levantadas por Schaeffer a partir de seu *“Traité des objets musicaux”*. Segundo o Schaeffer (1988, p. 163) a cada âmbito de objetos corresponde assim um tipo de intencionalidade. Cada uma de suas propriedades remete as atividades da consciência de que são constitutivas, e assim o objeto percebido já não é a causa da percepção mas sua correlação. Para Schaeffer durante muito tempo os limites da música e dos músicos esteve ligado aos limites do fazer musical, fabricação de instrumentos e limites do virtuosismo. Fora esses aspectos, as técnicas eletroacústicas desmascararam os limites da escuta musical e o ouvido surge como a origem primeira de toda apreciação musical.

Escuta reduzida

A escuta reduzida tem como foco as características do objeto sonoro, visa a compreensão das qualidades inerentes a esse material desconectado de qualquer sistema ou idioma musical, portanto sem intenção semântica. “A escuta reduzida é uma intenção de escuta no qual trabalham todas as atividades de percepção para um único objetivo final: o objeto sonoro” (SCHAEFFER, 1988).

Escuta musical

Segundo Schaeffer (1988, p. 166) sua estrutura de alturas pode ser desmembrada em vários objetos musicais, coincidindo exatamente com as notas musicais. Ela é semelhante a escuta linguística.

Escuta natural

Para Schaeffer, essa é uma escuta estruturada na nossa experiência cotidiana, que nos faz recorrer a indícios extra sonoros como causalidade. Podemos tomar como exemplo o som de um violino, violão ou o som de um carro que passa. Estaremos aptos a reconhecer a causa desses eventos sonoros através da nossa experiência cotidiana.

Escuta acusmática

A escuta acusmática é a escuta cega onde não se vê a origem dos sons. A origem do termo acusmático remonta ao discípulos de Pitágoras que durante cinco anos escutaram suas lições escondidos atrás de uma cortina sem vê-lo. “Hoje o rádio volta a nos colocar como ouvintes modernos de uma voz invisível, numa condição de experiência semelhante à dos discípulos de Pitágoras” (SCHAEFFER, 1988, p. 56). A dissociação da visão e da escuta para Schaeffer favorece a escuta das formas sonoras, sendo esta uma condição ideal para se trabalhar a percepção o interior do som.

Consideramos na perspectiva desse trabalho que, na livre Improvisação

todas essas escutas podem coexistir em maior ou em menor grau durante uma prática de livre improvisação. Sobretudo a escuta musical e a escuta reduzida representam no nosso trabalho uma dinâmica musical que foi instaurada nas nossas práticas. Pelo fato de que o vocabulário musical de cada um dos membros que sem dúvida permanece vinculada a um histórico cultural, social e geográfico, nas nossas práticas essa perspectiva foi dominante. Era desse espaço também que se buscava uma relação com a escuta reduzida através das explorações sonoras que se davam no percurso das performances.

“OBRA ABERTA” POR UMBERTO ECO

O livro *Obra Aberta* foi publicado em junho de 1962, na obra Umberto Eco reúne uma coletânea de artigos em que discute a poética da arte contemporânea. Trazemos aqui a discussão sobre a obra teórica de Eco por acreditarmos ser ela capaz de explicar, contudo sem fundamentar definitivamente o processo de composição no qual estamos interessados. Eco discorre sobre abertura no sentido de que toda obra acabada permanece aberta em possibilidades de interpretação. Também no sentido em que se encaixa a música contemporânea, a abertura é um recurso estrutural para diversas obras. É em torno desse tipo de abertura que se move o nosso processo de composição. É sobre esse ponto de vista que também entendemos parte do processo da livre improvisação, poderia se dizer da livre improvisação que essa se dá como um organismo em movimento. Cabe pensá-la como um organismo que cria e desfaz formas e texturas, acontece em um momento e em outro já não existe mais.

Para Eco a ideia de *Obra Aberta* aponta para a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa. Para ele, mesmo uma forma fechada e equilibrada conteria em si o dado da abertura interpretativa. Nas palavras do autor:

[...]uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2003, p. 40).

Isto porque de acordo com a teoria de Eco no ato da fruição estética de

uma obra de arte cada receptor traz em si uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada determinada pela perspectiva cultural do indivíduo, seu gosto, tendências e preconceitos pessoais de modo que a compreensão da obra é determinada pela perspectiva individual de cada um (ECO, 2003, p. 40).

O trabalho de Eco reportava-se as transformações ocorridas no universo da música de vanguarda do século XX em que o autor encontrava um tipo de abertura que se diferencia da situação que foi exposta acima. Eco usa como exemplo as obras de compositores como Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luciano Berio (1925-2003), Henri Pousseur (1929-2009). Nesses casos para o autor as obras são abertas num sentido menos metafórico e palpável. As obras desses compositores seriam apresentadas de uma maneira “inacabada” e isso não seria uma visão pejorativa. É de se notar nessas obras a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, na qual dispõe não somente da liberdade de interpretação da obra (como acontece na música tradicional), mas também intervém na forma da composição estabelecendo a duração das notas, a sucessão dos sons ou a ordem dos eventos. O intérprete torna-se co-compositor num exercício de improvisação criadora. O compositor aparentemente desinteressado no resultado final da obra entrega-a ao intérprete mais ou menos como peças soltas de um brinquedo de montar. Segundo o autor:

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo “abertura” que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2003, p. 41).

Essa situação caracteriza que a poética da “abertura” da obra de arte no ato da interpretação, se constitui do encontro entre obra e fruidor resultando em uma multiplicidade de respostas e resultados possíveis para uma determinada obra. A obra se realiza por uma reserva indefinida de significados carregada pela contribuição emotiva e imaginativa do intérprete, mesmo que entregue como forma definida e acabada. Cada fruição da obra a partir dessa perspectiva realiza a obra,

mas não a esgota, cada interpretação é complementar entre si. Cada execução realiza a obra de uma maneira completa e satisfatória ao mesmo tempo que incompleta, pois não oferece simultaneamente todos os resultados possíveis a qual a mesma obra se identificaria.

De outro modo a obra dos compositores pós Weberianos citadas aqui levanta um novo problema acerca da proposição de abertura. Dada a sua capacidade de promover uma nova categoria para o termo. Toma o não mais só como uma possibilidade de múltiplas interpretações mas como um caminho para a construção artística através da criação de obras que ofereçam o máximo de possibilidades de interpretação. Falamos portanto, daquela categoria de abertura em que ao fruidor compete organizá-la e manuseá-la em seu próprio discurso, forma e estrutura colaborando para fazer a obra. Eco então as define como “obras em movimento”.

Tomemos como exemplo as obras desses compositores. A peça de Henri Pousseur, *Trocas*. Para o próprio compositor, mais que uma peça, *Trocas* constitui um campo de possibilidades um convite à escolha. A peça constitui-se de 16 seções, cada uma delas podendo ser conectadas com outras duas, duas outras seções são introduzidas por caracteres semelhantes que evoluem sucessivamente de forma diferente, duas outras podem, ao contrário, convergir para o mesmo ponto. Por fim as duas seções começadas no mesmo ponto podem ser sincronizadas possibilitando uma complexa polifonia estrutural. A possibilidade de começar ou acabar por qualquer uma das seções possibilita uma infinidade de resultados estruturais e de discurso para a obra. O compositor ainda propõe a possibilidade de oferecer a peça ao público desse mesmo modo. Podendo ele mesmo de posse de uma instalação acústica adequada montá-la em sua própria casa na sequência que deseje escutar.

No *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, o compositor entrega ao intérprete numa única e grande folha uma série de grupos. Dos quais deve escolher primeiramente o grupo com o qual começar, e depois um de cada vez qual deve ser conectado ao anterior. Nesse caso a liberdade do intérprete se baseia na estrutura da peça, podendo com autonomia montá-la na sucessão das frases musicais que deseja executar.

Na *Sequenza per flauto solo*, Luciano Berio propõe ao intérprete uma textura musical que consta de uma sucessão de sons e suas intensidades. Já as

durações das notas são dependentes do valor que os intérpretes lhes deseje conferir no contexto das quantidades de espaço, correspondentes a constantes pulsações de metrônomo.

Eco define então três níveis de intensidade em que se apresenta esse problema: 1) as obras “abertas” enquanto obras em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem obras que já completadas fisicamente permanecem abertas a um *continuum* de relações internas que o fruidor deve descobrir no ato da interpretação; 3) cada obra de arte, mesmo que produzida conforme uma explícita ou implícita poética da necessidade, é contudo aberta a uma multiplicidade de leituras possíveis, levando a obra a reviver dentro de uma perspectiva original uma execução pessoal (Eco, 2003, p. 64).

**TERCEIRA PARTE:
INTERAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL**

EXPERIMENTOS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO/ INTERAÇÃO HOMEM MÁQUINA

A interação com um programa computacional, apesar de já não ser relativamente uma novidade no meio musical, não esgota a qualidade das repostas nem os níveis de interação. Porém, o músico que se depara com essa experiência, num primeiro instante poderá enfrentar algumas dificuldades sem, no entanto, deixar de notar o potencial da interação e a mudança de paradigma que estabelece para a performance.

Nossa abordagem é norteadada pelo caráter investigativo que move essa experiência, podendo ser útil ao músico iniciante no assunto, pois relata alguns passos iniciais que permeiam a interação homem máquina. Nossa atenção muitas vezes está nessa permeabilidade existente entre o gesto musical e as possíveis respostas da máquina. Como a máquina pode devolver os estímulos emulados pelo gesto? Como essa resposta pode emular novas concepções de gesto? Essas questões por si tornam o ambiente da interação um território fortemente experimental já que os resultados que surgem não se dobram a qualquer expectativa, o que elas fazem, antes, é nos cercar de dúvidas e descobertas perante a eminente fusão. Em outras palavras, a interação musical assistida por computador pode ser vista como uma fonte para obtenção de novas ideias e uma poderosa ferramenta para a ampliação do gosto e da personalidade musical do performer compositor.

O que se segue é uma descrição do processo de criação musical desenvolvido na pesquisa. Este relato leva em consideração os processos de livre improvisação, bem como as interações com a música computacional. Apresentamos ao leitor três processos que envolvem composições de caráter aberto permeadas pela estética da livre improvisação e interação computacional. São eles: “Música com Computadores”, *Minicosmos*, peça para bumbo sinfônico, tantã, prato, objetos e PD e “Cartográfica” peça para improvisação coletiva.

Interação Homem-Máquina:

Segundo Almeida (2011) “na interação homem máquina, a tarefa da interface pode ser entendida como a de um tradutor tentando trazer para a linguagem de máquina a linguagem musical”. Buscaremos neste item expor alguns modelos de interação entre homem máquina, para isso partiremos da metodologia de classificação de sistemas interativos proposta por Rowe (1994). Do ponto de vista do método de Rowe esses sistemas são estruturados por 3 dimensões, sendo eles “interpretações de entrada”, “método de resposta” e “paradigma instrumento/instrumentista”.

Interpretações de entrada:

- *Score-driven*: programas que usam uma coleção de eventos pré-selecionados e fragmentos musicais para combinar com a música que chega de fora usando medidas tradicionais de pulso, metro e tempo.
- *Performance-driven*: programas que não tem um suporte pré-selecionado para a interação musical além de não trabalharem com medidas tradicionais de pulso, metro e tempo.

Método de resposta: transformativo, gerativo ou sequenciado

- *Transformativo*: produzem variações transformando material musical já existente, armazenado ou entrando em tempo real, essas variações podem ou não se identificar com o original.
- *Gerativo*: algoritmos que usam método de escolha aplicando procedimentos seriais na distribuição aleatória de material fonte armazenado, exemplo: escalas, padrões de duração.
- *Sequenciado*: usam material musical pré-gravado para ser combinado com uma entrada em tempo real: *playback*, *tape*, suporte fixo.

Paradigmas instrumento / instrumentista:

- Instrumento: funcionam como extensão de um instrumento musical, os gestos do performer são analisados pelo computador, que amplia o gesto elaborando novas respostas, alterando a qualidade do som que entra em tempo real.
- Instrumentista: são concebidos para funcionarem como um instrumentista artificial com comportamento e personalidade musical próprios, quando em atuação com um músico funcionam como num dueto.

Apresentada a metodologia de Rowe, a exposição de nossos processos segue numa narrativa em que distingue alguns dos modelo de interação homem/máquina experimentados por nós.

SESSÃO 1: MÚSICA COM COMPUTADORES

Na sessão de livre Improvisação 1 nossa interação se deu quase que exclusivamente pelo uso dos computadores para a produção sonora, eventualmente os músicos usavam um piano e instrumentos de percussão. A duração total da sessão é de 33:24 minutos gravados em vídeo. Três músicos operando em tempo real sistemas interativos distintos. Os programas foram utilizados como instrumentos musicais. Um dos músicos usando um *tablet* com o aplicativo *oscilab*, o outro usando no *Mac* os programas *ableton* e *Pd extended*, e o autor desse trabalho usando o *Pd extended*. Durante o exercício foram usados *patches* disponíveis para *download* por parte da comunidade de desenvolvedores e usuários de *Pd extended*.

Os *patches* muitas vezes eram sobrepostos gerando uma camada sonora diversificada. Os níveis de interação variam no decorrer do exercício entre a busca de uma camada sonora equalizada e a conquista desse lugar equalizado. As incursões em direção ao instrumental não computacional acontecem como uma tentativa de adaptar a produção sonora ao ambiente imposto pelo uso da máquina, inflexível ao idiomatismo próprio dos instrumentos a nossa disposição.

O uso do instrumento musical comum nesse contexto gera no músico a necessidade de expandir a concepção de uso do mesmo. Se usado de maneira convencional pode soar inadequado para a proposta não estabelecendo níveis de interação mais aprofundados nem ampliando o leque de resultados disponíveis em experiências desse tipo. Ocorre que trabalhando numa performance musical cujo

material musical dá se, apresentando sobretudo massa espectral complexa, não definida. A atenção do performer se localiza no instante do perceber. Partindo da escuta como construção perceptual é que se desenvolve o caráter discursivo da performance. Como disse Zampronha (2000), “Ao trabalhar sobre o perceber a obra não se configura como algo definido e estável, ela se torna um trabalhar sobre o próprio construir, sobre o próprio modelar da percepção”. Esta improvisação com computadores toma esse preceito como modelo de sua poética. Interessada no instante e no modelar da percepção, não toma nenhum esboço ou documento preparatório como referência em seu decorrer. Coloca-se em evidência nesse caso a correspondência entre os músicos e a elaboração de uma percepção do instante que vai do indivíduo ao todo. Todavia as respostas requisitadas não pressupõem as qualidades estereotipadas adquiridas pela convivência com os sistemas musicais convencionais. Os estereótipos se diluem e cada nova situação exige formulações advindas do instante.

A plataforma usada por mim nesse processo o PD, (Pure Data) é uma linguagem de programação que conta com extensões para vídeo, gráficos, animação, gravação e *samplers*. PD tem a mesma gênese que o programa MAX-MSP, ambos foram desenvolvidos por Miller Puckete. A diferença é que PD é um projeto *open source* de distribuição gratuita e seu desenvolvimento é descentralizado, e MAX é de propriedade privada e comercialização licenciada. Na performance o programa funciona como *live electronics*, modo no qual o computador se comporta como instrumento musical podendo ser operado também em um contexto misto não interferindo na qualidade do som dos demais instrumentos. Mas como veremos nas próximas apresentações o programa também pode funcionar como uma extensão dos instrumentos, modificando a qualidade do som dos instrumentos.

De acordo com o método de Rowe esta situação apresenta interpretação de entrada *score driven* (por usarem material pré-selecionado). Método de resposta gerativo, (algoritmos que usam método de escolha aplicando procedimentos seriais na distribuição aleatória de material fonte armazenado). Favorecem igualmente os paradigmas instrumento e instrumentista, (são manipulados por músicos e podem desenvolver o discurso por si só). Abaixo dois exemplos de *patches* usados no experimento, fazem parte de um banco repositório disponível na internet. No experimento esses modelos foram trabalhados sobrepostos e/ou intercalados, como

mostra as figuras a seguir.

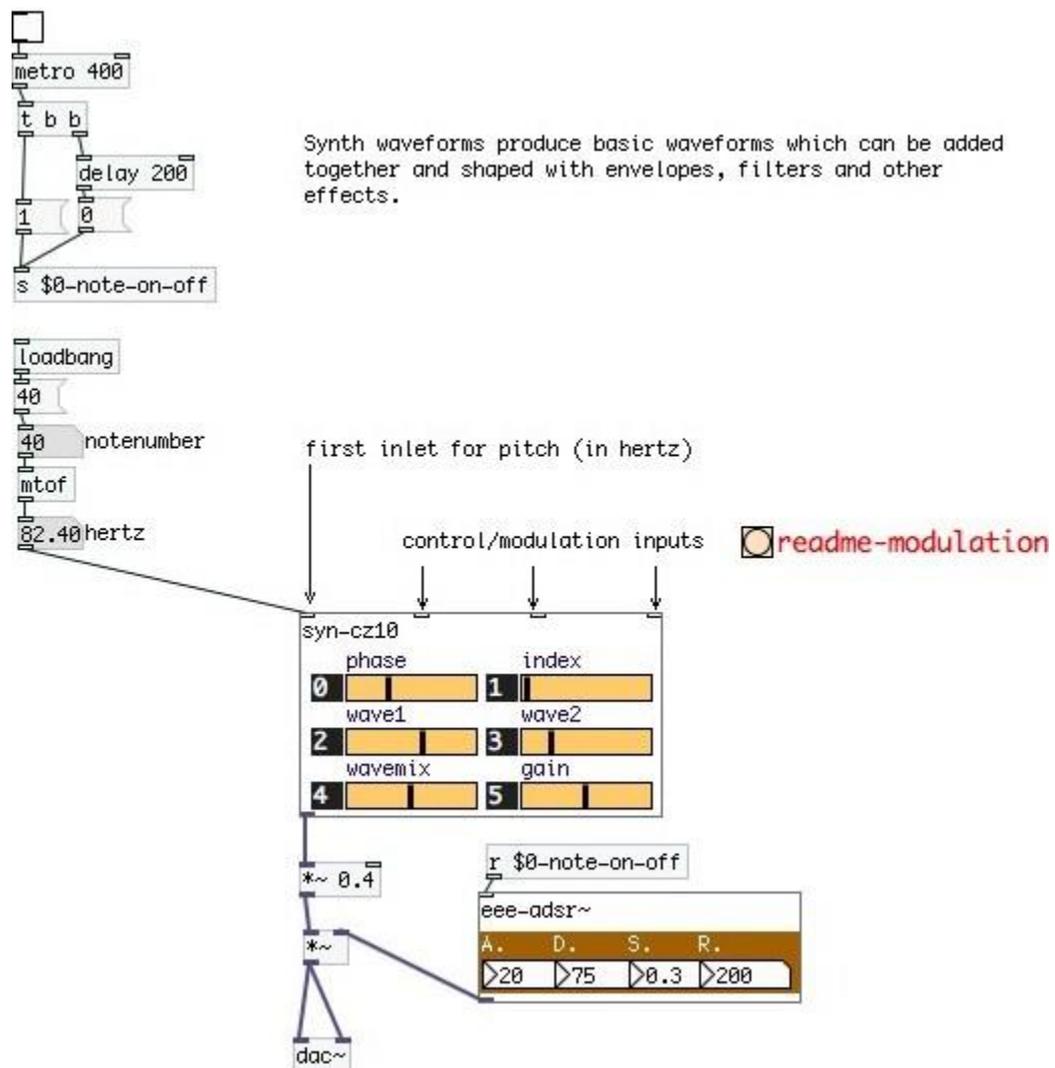


Figura 1

Nesses dois exemplos cada comando opera um parâmetro do som, essa alternativa reserva ao músico uma dimensão interpretativa no uso dos *patches*. Disponíveis no link: <http://forum.pdpatchrepo.info/search/diy2-effects-sample-players-synths-sound-synthesis>.

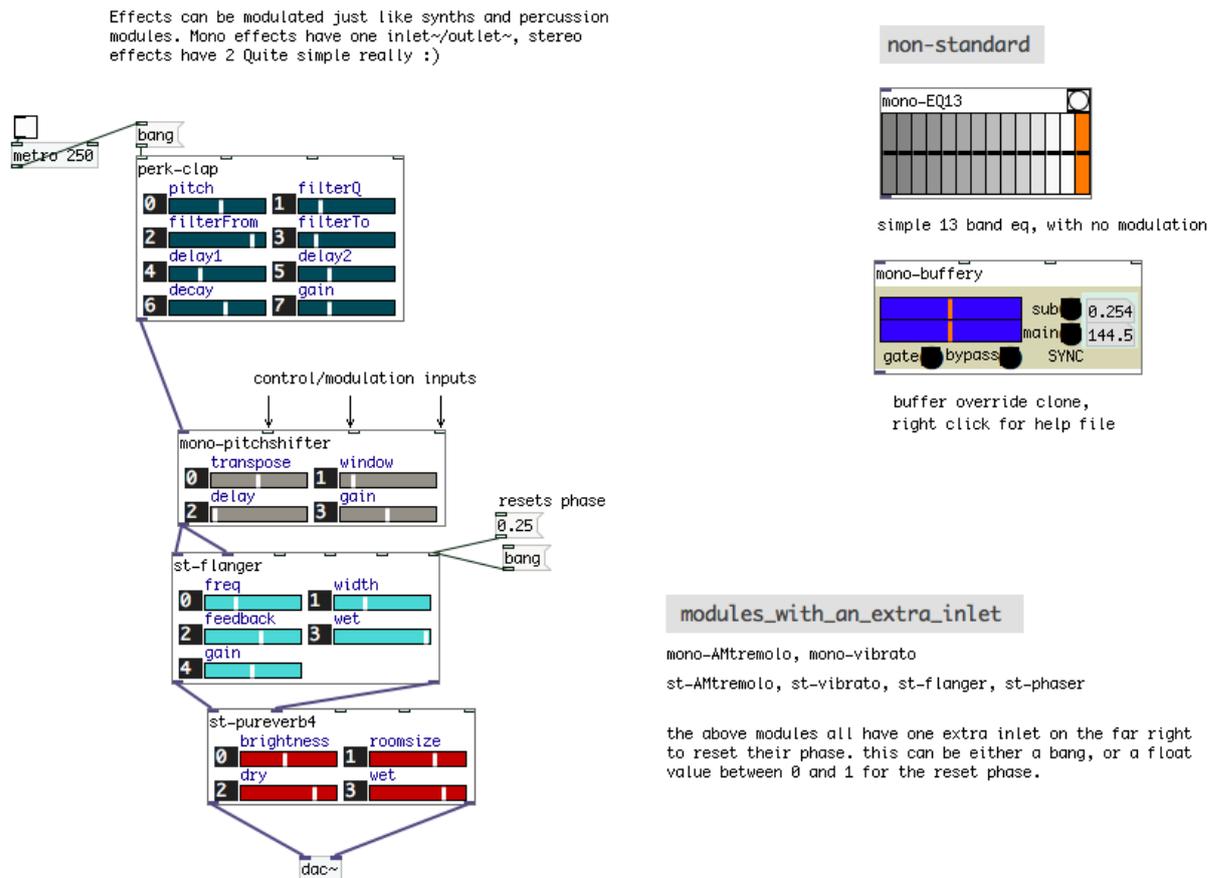


Figura 2

SESSÃO 2: MINICOSMOS, PEÇA PARA BUMBO SINFÔNICO, TANTÃ, PRATO, OBJETOS E PD

Para a segunda sessão de Livre Improvisação compusemos uma peça de improvisação guiada para bumbo sinfônico, tantã, prato, objetos e Pd. A peça chamada *Minicosmos* foi composta em processo colaborativo com o performer. Nessa peça nos preocupamos com a qualidade das interações fazendo com que os eventos musicais propiciassem a transformação do som em sua reverberação. Os crescendos caminham em direção a fermatas longas enfatizando o efeito do *patch*, os espaços de reverberação deixados pelas fermatas é preenchido com sons de menores intensidades. Nessa experiência usamos também o recurso da voz afim de gerar efeitos mais intensos e sustentados e embora não tenham sido grafados na partitura foram experimentados e considerados

Minicosmos é executada por um performer, suas nuances realçam as particularidades de um ambiente reativo e imersivo. Em sua realização, foram

grafados em notação não tradicional as ações sonoras que nos pareceram mais interessante sob a influência da interface computacional. O processo de composição da peça se dividiu em quatro etapas. Na primeira etapa exploramos as possibilidades sonoras com a instrumentação escolhida. Na segunda etapa catalogamos os resultados e as formas de produção das sonoridades. Na terceira etapa, improvisamos buscando uma concatenação entre as ações sonoras objetivando uma harmonia formal para o acabamento da peça. A quarta etapa consiste da notação em partitura do resultado geral da composição. A partir daí o performer pode querendo ele, conduzir as ações, e tocar os eventos grafados em sequências diversas podendo reorganizá-los como lhe for conveniente. A peça dessa forma segue a perspectiva de ser uma composição aberta, disposta ao jogo e a improvisação, sendo permeada pela estética da livre improvisação e pela ideia de “obra aberta”. Nesse caso, em relação ao nível da interação computacional, a interpretação de entrada é *performance driven* (não possui suporte pré-selecionado e não trabalha com medidas tradicionais de pulso, metro e tempo). Método de resposta transformativo que (transforma o material que entra em tempo real) e paradigma instrumento porque (funciona como uma extensão do instrumento). Abaixo o *patch ringmodulation* exemplifica o modelo usado no experimento. Esse efeito foi bastante usado em filmes de ficção científica para produzir vozes de *aliens* pode ser encontrado no link: http://en.flossmanuals.net/pure-data/ch021_amplitude-modulation/.

osc8.pd

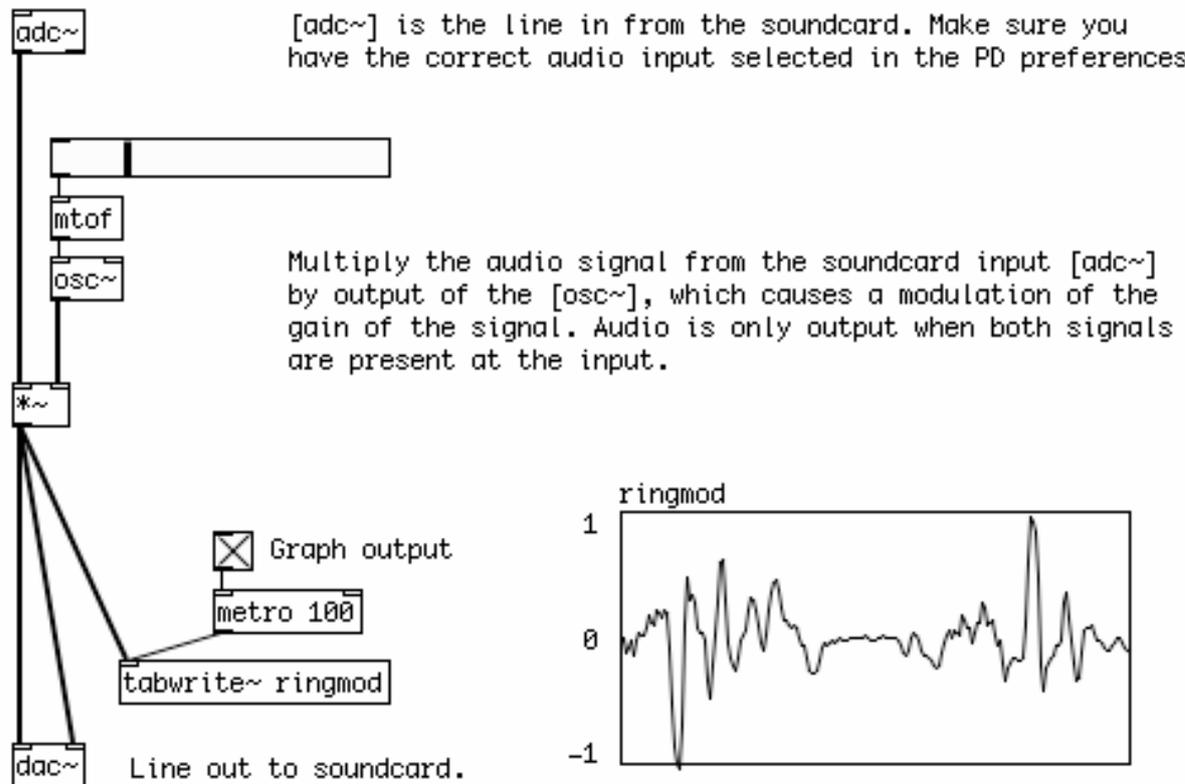


Figura 3

Mini Cosmos

INSTRUMENTAÇÃO

- 1 bumbo 
- 1 TAN TAN 
- 1 PRATO 
- GRÃOS 
- GRÃOS ARASTADOS 

BAQUETAS

- BAQUETAS MACIAS 
- BAQUETAS DURAS 
- POWER BALLS 
- HACHI 

SÍMBOLOS

- B ATAQUE PRÓXIMO À BORDA
- C ATAQUE NO CENTRO
- N PONTO NORMAL DE CONTATO
- V VARIAR PONTO DE CONTATO



MUDANÇA DA POSIÇÃO DO BUMBO

A

B

Handwritten musical score for section B, continuing from the previous staff. It consists of two staves. The top staff has a circled 'B' at the beginning and a circled 'B' at the end. It contains a red note, a blue note with '7' below it, and a blue note with '7' below it. Above the staff are time markings '30'' and '20'' with brackets. Below the staff is a dynamic 'm7'. The bottom staff has a circled 'B' at the beginning and a circled 'B' at the end. It contains a blue chord box and a red note with '7' below it. A dynamic '7' is written below the chord box. A large 'V' shape is drawn to the right of the staff.

Excerto 1.1

SESSÃO 3: CARTOGRÁFICA, IMPROVISAZÃO INSTRUMENTAL GUIADA

Esta sessão constitui da gravação de uma das sessões de livre improvisação sobre a peça “CARTOGRÁFICA” realizada pelo GRUPIL, grupo de livre improvisação composto por alunos do curso de mestrado dessa universidade (UFG). O grupo foi nesse momento o nosso laboratório de pesquisa e prática de livre improvisação.

Essa gravação tem uma duração total de 2min 30s’, o primeiro som que se ouve é o de uma síntese granular de origem eletrônica, imediatamente ouve se um som grave de dinâmica ondulante, é possível perceber que dentro desse som se destaca um timbre de características semelhantes, são sonoridades imbricadas, aos poucos se percebe quais são suas fontes sonoras, trata se da execução de acordes no contrabaixo com oscilação do volume e as notas de um saxofone soando no mesmo registro internamente acompanhando as evoluções harmônicas. Soando juntas a fonte sonora dificilmente será identificada ou decomposta à primeira escuta. Durante esse momento o *live electronics* estabelece a principal distinção entre os sons, essa camada dura cerca de 1min15 s’.

A emergência de um outro movimento é articulada pela entrada da percussão usando sons metálicos, densificação dos sons eletrônicos e um breve som de água derramada, momento em que o saxofone propõe uma nova ideia temática. A essa ideia se segue um ritmo constante de origem eletrônica e a configuração de um *groove* de contrabaixo localizado num mesmo espaço do campo harmônico de maneira estática, ocasionalmente se insere nessa camada um som liso de curta duração e que se destaca no registro agudo até estacionar em um registro mais grave para se extinguir posteriormente com um *glissando* ascendente. Esse motivo desaparece aos poucos através de uma dispersão do parâmetro da densidade, restando por último um resquício da proposta original, nas notas do saxofone, *live electronics* e percussão. Percebe se ai a ausência do elemento rítmico que existia antes no contrabaixo e *live electronics*.

A peça consta de uma elaboração anterior, seu título sugere um mapa com o qual os músicos realizam um percurso no interior de uma escrita musical que apenas sugere texturas e expressões sonoras. Os signos grafados foram inspirados no trabalho do compositor Jorge Antunes, *Notação na Música Contemporânea* (1989). Partimos de uma proposta onde poderíamos tecer uma rede de expectativas

como resultado do trabalho gráfico. Esse trabalho gráfico por sua vez surge da imersão no universo imaginário das sonoridades. Uma vez que as ideias foram registradas no documento preparatório, é possível observar com desprendimento uma série de resultados gerados a cada interpretação da obra. Portanto a consideramos uma peça absolutamente permeada pela estética da livre improvisação, em alguns momentos escrevemos inclusive sugerindo-a como ponto referencial. Se pela elaboração através de uma notação para esta sessão, a música já não seria mais livre improvisação propriamente dita, pela estética de sua sonoridade e pelo caráter aberto que caracteriza essa obra, livre improvisação permanece enquanto estética musical.

Poderíamos dizer da gravação da peça que ela apesar de se identificar com um caráter melódico tonal, também tem no elemento sonoro o fundamento principal para sua estruturação, as situações são forjadas a partir de uma interação que se referênciam no timbre e em seus modos de ataque e ressonâncias.

BOLA

CARTOGRÁFICA



IMPROVISAÇÃO LIVRE COM SONS
PONTUAIS, COM VARIAÇÃO DE DENSIDADE.



GLISSANDO OU PORTAMENTO DE DURAÇÃO
CURTA E INDETERMINADA, COM TÉRMINO
EM NOTA INDETERMINADA.



LINHA DE SUSTENTAÇÃO



MAIS AGUDO POSSÍVEL



MAIS GRAVE POSSÍVEL



REGIÃO MÉDIA (QUALQUER NOTA DO REGISTRO MÉDIO)



OITAVA ABAIXO DA NOTA EMITIDA
IMEDIATAMENTE ANTES



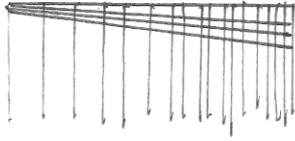
SEGUNDA MENOR ABAIXO DA VOZ OU
INSTRUMENTO QUE ENTROU IMEDIATAMENTE
ANTES.



CLUSTER NAS TECLAS PRETAS



CLUSTER NAS TECLAS BRANCAS



ACELERANDO GRADATIVAMENTE



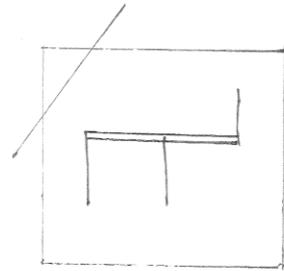
SOM DO TIPO ATAQUE RESSONÂNCIA



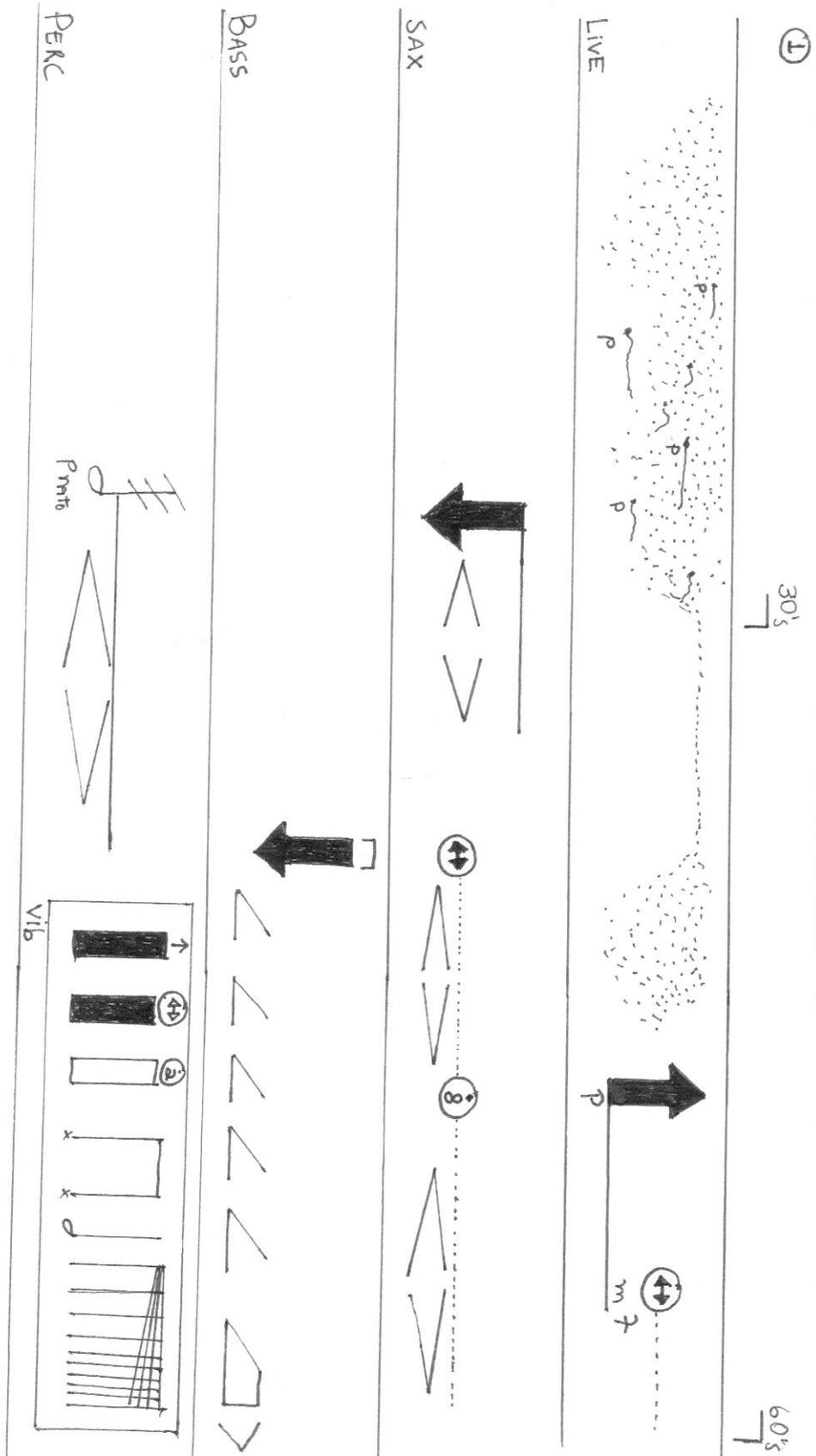
NOTAÇÃO PROPORCIONAL



VIBRATO IRREGULAR COM
VELOCIDADE VARIÁVEL



REPETIÇÃO CONTÍNUA COM
RÍTMO DADO EXECUTANDO
COM MAIOR VELOCIDADE
POSSÍVEL.



Excerto 2.2

2

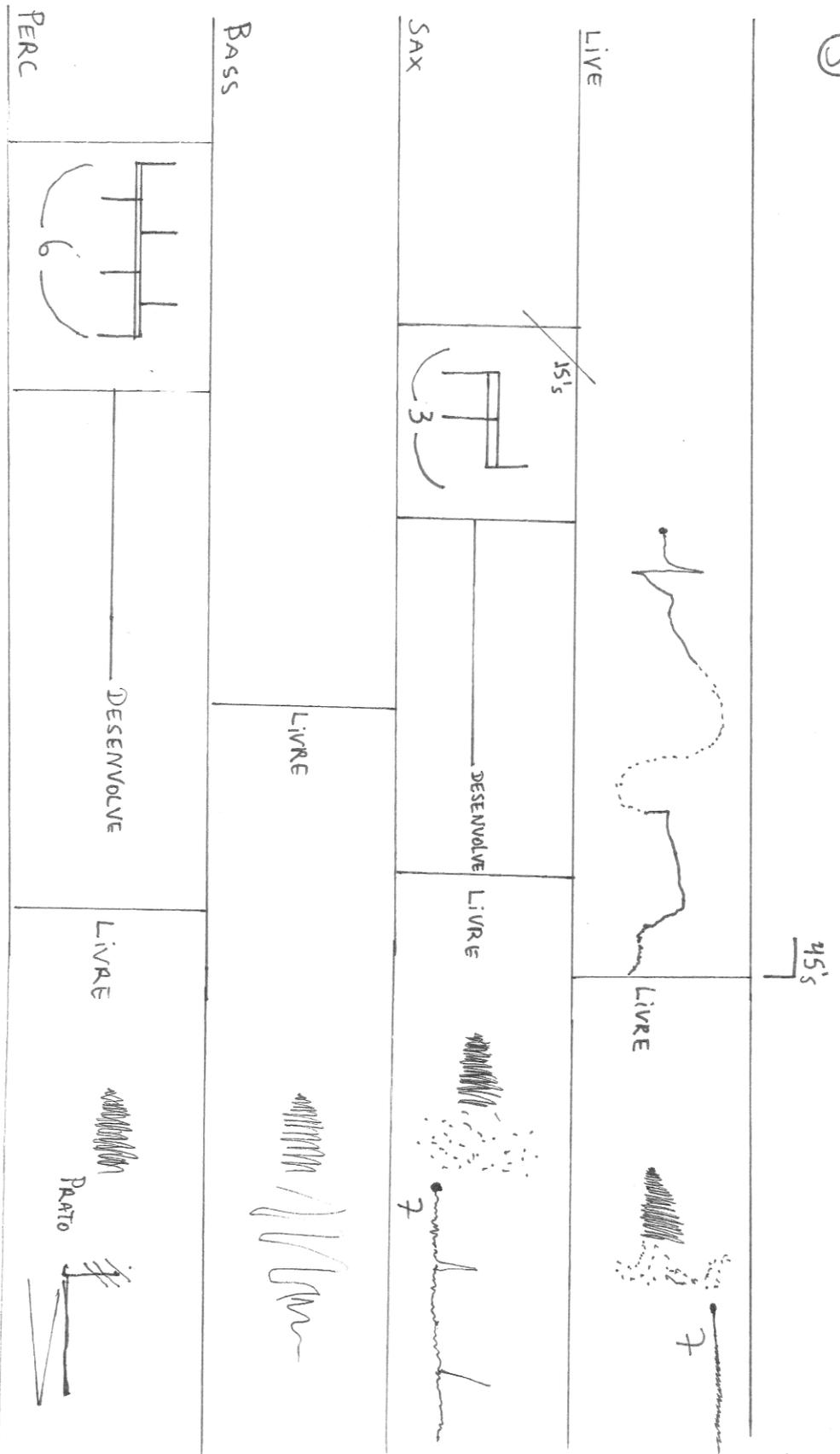
45s

45s

LIVE		INCLUIR bit	
SAX		SAX LIVRE INTERAGE com Vib.	
BASS		Somar Ao bit	
PERC CAIXA		Vib. LIVRE	

Excerto 2.3

3



Excerto 2.4

ELABORAÇÃO DE PERFORMANCES

No decorrer de nossa pesquisa abordamos a prática da livre improvisação através de diversas estratégias. No primeiro momento, tocamos sem nos preocupar com qualquer outro tipo de comunicação extra sonora. Passamos então para a execução de alguns exercícios propostos no método de Tom Hall. Em outro momento praticamos o jogo musical “Cobra” do saxofonista John Zorn. Mais tarde passamos para a notação de algumas ideias musicais e sua execução em grupo.

Durante esses dois anos de pesquisa o grupo passou por diferentes formações, evidentemente cada formação modificou de modo categórico a orientação coletiva sobre o que fazer na livre improvisação. Por um lado essas mudanças enriqueceram muito o alcance musical do grupo. De outro modo se tornava sempre necessário uma re-orientação em torno de uma proposta musical que focasse mais no discurso da sonoridade em detrimento dos padrões, clichês e gestualidades já pré-definidas pelos indivíduos.

Entendemos a poética da livre improvisação sendo como a poética do instante, que de acordo com Bachelard (1985) “é preciso desconstruir nela a noção simples de um tempo encadeado em favor de um instante complexo atado a numerosas possibilidades”. É preciso sentir nela as elaborações que se dão no instante. É preciso estar presente nesse instante para possibilitar que o fluxo sonoro aconteça do modo mais orgânico e natural possível, sem que as verdades musicais hegemônicas dominem o fluxo. A elaboração de uma performance de livre improvisação deve levar em conta a potência dos instantes inéditos. Em todo caso na elaboração de nossas performances, a livre improvisação esteve vinculada com a ideia de composição. No sentido tratado aqui no item “Obra Aberta”, como composições que se dão mais como um convite ao intérprete a completar a obra no ato da interpretação.

Na fase de elaboração das performances, especificamente as performances realizadas por ocasião da qualificação e defesa de mestrado, nos deparamos com o dilema que há entre o planejado e o que seria a poética do instante. Para a realização do recital de qualificação, partimos sobretudo de práticas exclusivamente livre improvisadas. Após alguns ensaios novas ideias musicais foram maturadas em casa e passamos ao planejamento dos eventos musicais para a performance. Separados em três fases o fluxo sonoro se desenvolvia sem

interrupções passando pelas três fases que planejamos. Descrevemos abaixo o planejamento musical:

A peça inicia por uma textura sonora singela, essa textura é construída pelos harmônicos e cordas soltas do violão com pouca movimentação harmônica. A percussão participa dessa parte com sons metálicos e contínuos, aos poucos o *live electronics* se junta a essa textura. A partir dessa primeira construção textural a performance segue por um estágio não previsto, porém sendo oposta ao início. Quando esta sessão se dilui os computadores preparam o ambiente para a próxima sessão. A segunda sessão acrescenta os timbres do baixo e do sax e exclui o violão. A percussão se torna mais incisiva, utilizando sons cortantes que se aglomeram aos sons do sax. O *live electronics* busca uma função central nesta sessão na tentativa de estabelecer um fluxo rítmico e reunir o grupo em torno de um pulso rítmico complexo. Esse momento (terceira sessão) instaura uma sensação métrica na qual se pode intuir um pulso e um idioma musical mas é um idioma embaçado e conduzido pela perspectiva estética de um grupo de livre improvisação.

A proposta para o segundo recital é a de trabalhar cada evento musical separadamente. Nessa ocasião optamos por trabalhar com grupo e formação instrumental diferente em cada sessão da performance. Duas peças compostas durante a pesquisa (*Minicosmos* e *Cartográfica*) serão executadas e interseccionadas por performances de pura livre improvisação, estando decidida a instrumentação para cada momento distinto da performance. Da formação do grupo, ela é composta por músicos que participaram da pesquisa desde o início, músicos que estiveram presentes em alguns momentos e músicos que nunca participaram da pesquisa em si. Mas que de toda forma estão vinculados a nossa convivência por outras músicas e ambientes, de alguma forma a prática da livre improvisação tem efeito em outros fazeres musicais.

O que precede uma performance de livre improvisação é um esforço coletivo em prol da criação musical. A energia criadora de cada integrante junto com seus gestos, clichês e vocabulário musical construíram o resultado musical veiculado por essa pesquisa. Essa perspectiva as vezes contraria alguns dos posicionamentos que foram expostos aqui. Mas a ideia de liberdade no fundo acaba sendo extremamente restrita quando é cerceada as ações que as pessoas naturalmente se acostumaram a aderir. Mesmo admitindo partir daquilo que já é uma linguagem mais confortável e natural é possível perceber que há em várias ocasiões um

deslocamento desse código. Visando a adoção de um elemento externo que reside exatamente no universo das sonoridades através da exploração de técnicas estendidas e outras formas de ruído. Dessa forma nossas performances apresentavam um caráter musical reconhecível em termos idiomáticos, tanto no nível do ruído quanto no nível musical.

CONCLUSÃO

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa nos deparamos com diversas concepções, estéticas e teóricas para a livre Improvisação. Notamos que, sobre vários aspectos não há um consenso entre os praticantes. Da existência de gravação ou não, até o planejamento ou repetição de uma performance de Livre Improvisação, algo de que o baterista e improvisador Eddie Prevost dizia: “Nada está mais morto do que a improvisação de ontem” (PREVOST, *apud* GARY, 2009 p. 37). Para Prevost, uma improvisação gravada está fixada de modo que sempre poderá ser aprendida e repetida. Tal fato corrompe um aspecto fundamental da livre Improvisação na opinião de Prevost, a sua transitoriedade. No entanto, é fácil encontrar gravações e vídeos de grupos estáveis de Livre Improvisação. As gravações registram os estágios, os processos envolvidos no decorrer das práticas de um grupo. Como vimos o músico interessado em Livre Improvisação já pode encontrar métodos voltado para a Livre Improvisação, bem como peças escritas e jogos musicais que favorecem a maturação dos exercícios e o desenvolvimento dos participantes.

A livre Improvisação sendo uma prática tão ampla é também um ambiente extremamente propício a interfaces com vários campos da pesquisa, poderíamos citar aqui, a performance, composição, filosofia da música, história da música, educação musical e tecnologias. Pela natureza de sua aceitação com relação aos músicos, que podem se constituir de uma formação musical e cultural muitas vezes distintas, cada grupo pode apresentar qualidades estéticas muito diversificadas. Portanto o que determina o resultado de cada grupo está intimamente ligado ao histórico de cada um de seus componentes.

Neste sentido é que propomos a coexistência de várias intenções de escuta para a nossa proposta musical. Ficou claro porém que, na maioria das vezes os autores defendiam um ambiente musical voltado para a escuta reduzida e a articulação do objeto sonoro no decurso de suas práticas musicais. O trabalho de Schaeffer evidentemente influenciou os grupos de Livre Improvisação, seu conceito de objeto sonoro e escuta reduzida fundaram para os músicos um novo território de exploração musical. Essa adesão a um campo expandido das sonoridades requisitou uma revisão das técnicas instrumentais e da relação gestual para com a

produção de som. Costa defende que a livre Improvisação é um ambiente mais propício a escuta reduzida, sendo portanto comparado a noção de uma música concreta instrumental.

Bailey, no entanto, nos diz que a Livre Improvisação pode transitar por vários idiomas e sistemas musicais sem, contudo, se deixar territorializar. A impossibilidade de submeter a Livre Improvisação em um contexto estético particular, abre a possibilidade de tê-la sempre como uma prática passível de várias compreensões. Sendo ela uma prática musical desenvolvida ao redor do mundo é evidente que cada concepção manifestação apresentaria novas perspectivas e novas ideias e concepções do que seria essa prática musical.

A livre Improvisação nasce de um momento histórico onde o radicalismo estético dentro do *jazz*, ocasionado por um distanciamento do mercado da música e as normas que o regiam se torna a tônica de sua concepção. As formas indeterminadas e aleatórias na música de Cage trazem para a música de concerto uma maior interação entre o intérprete e o compositor da obra. Caso em que o intérprete participa da posição compositor da obra, completando-a conforme as restrições da obra. Todas essas influências vão forjar as referências estéticas para os pioneiros dessa prática. Esses pioneiros tiveram sua formação musical nesse campo referencial, muitos vindos do *free jazz*, e outros da música erudita *avant-garde*. É esta a cena de onde se forma o corpo da livre Improvisação.

Mas esse é um corpo que não se circunscreve aos limites da pele e as estruturas dos ossos. É um corpo que se movimenta de dentro pra fora para tomar formas sempre diversas. Nesse sentido embasamos nossa intenção composicional na direção elaborativa de performances musicais que colocasse a improvisação em primeiro plano. Improvisação nesse caso entendida como composição instantânea, preservando assim o caráter mais verossímil de sua estética, a efemeridade.

Os resultados advindos das sessões de Livre Improvisação deram origem a outros resultados. Se apresentam sobre uma ótica diversa, própria da natureza dessa prática. São composições que podem ser lidas como jogos musicais que serviriam tanto a uma proposta educativa musical como para a consolidação de uma interação entre grupos musicais já estabelecidos.

Acreditamos que a prática da Livre Improvisação no contexto de um grupo musical mesmo que não dedicado exclusivamente a essa prática pode contribuir ricamente para a linguagem musical do grupo. Numa abertura simultânea as

diversas manifestações dessa prática pelo mundo foi possível a construção de uma referência teórica e prática. Através daquele *continuum* entre o ruído e o som que constitui a natureza sonora fomos levados ao questionamento de nossos procedimentos gestuais e sonoros em livre Improvisação. Todavia a nossa intenção com essa pesquisa esteve em busca daquilo que poderia ser alcançado fora dos espaços onde boa parte das músicas veiculadas pelos meios tradicionais se adaptam.

Esclarecemos, por fim, a necessidade de distinguir o comportamento em Livre Improvisação de uma outra prática musical que supostamente estão vinculadas, a *jam session*. É comum aos iniciantes na prática de Livre Improvisação uma associação imediata com a *jam session*, mas essa associação só é bem vinda quando não se territorializa. Não deixando sufocar a natureza da própria descoberta, momento a momento. A natureza da *jam session* só não se parece com a da Livre Improvisação pelo seu caráter ocasional e idiomático. Livre Improvisação pressupõe uma identificação com as simultaneidades musicais e sonoras. Portanto acreditamos que ela não poderá ser vista apenas por uma perspectiva do pulso, da melodia e de *riffs*. Todavia, da sua história e consolidação derivam outras nomenclaturas, a saber: música espontânea, *free*, música improvisada, improvisação total, improvisação livre, etc. Sua natureza é preche de ressonâncias e harmônicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Anselmo Guerra de. **Arte e Cultura na Era da Informação**. In: Anais da Anppom, 1999.

_____. **Sistemas Musicais Interativos Metáforas**. In: Anais da Anppom, 2011.

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea**. SISTRUM Edições Musicais Ltda, Brasília- DF- Brasil, 1989.

BAYLEY, Dereck. **Improvisation, its Nature and Practice in Music**. Ashnourne, England, Da capo press, 1993.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. São Paulo. DIFEL, 1985.

CAESAR, Rodolfo. **Novas Interfaces e a produção eletroacústica**. In: Anais do SBCM, Brasília, 1997.

COSTA, R.L.M. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. Tese (Doutorado). PUC/SP, São Paulo, 2003.

_____. **Livre Improvisação e ecologia sonora: uma aproximação à partir da estética da sonoridade**. In Opus, vol. 20, n 1, 2014.

GARY, Peters. **The Philosophy of Improvisation**. The University of Chicago, press Ltd London, 2009.

GRIFFTHS, Paul. **A Música Moderna**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

HALL, Tom. **Free Improvisation: A Pratical Guide**. Boston: Bee Boy Press, 2009.

HOBSBAWM, Eric J. **A História Social do Jazz**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.

HOWARD, John. **Aprendendo a compor**. Editora Jorge Zahar, 1991.

KASTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. Published by Routledge, Nova Iorque e Londres, 2003

MELO, Fabrício Augusto Correa de. **De “Introduction à la musique concrète” ao Traite des Objets musicaux: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer**. Tese (mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2007.

MENEZES, Flo, e F. M. Filho. **Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa**. Editora UNESP, 2006.

MENEZES, Flo, e ZAMPRONHA, Edson. **Música contemporânea brasileira**. Flo Menezes e Edson Zampronha. Organizadora/ Vera Lúcia Donádio- São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

PRITCHET, James. **The Music of John Cage**. Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.

PORRES, Alexandre. **Abstrações de phase vocoder para Pure Data**. Patches de pd. Disponível em: <https://sites.google.com/site/porres/pd>. Acesso em: 25/01/2016.

ROWE, Robert. **Interactive Music Systems**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.

RUSSOLO, Luigi: **The Art of Noise (futurist manifest 1913)**. Published by Something Else Press, 1967.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Alianza editorial, S.A, Madri, 1988.

VILLAVICENCIO, César M. **The Discourse of Free Improvisation: A Rethorical Perspective on Free Improvised Music**. 2008. Tese (Doutorado) – University of East Anglia Norwich, Inglaterra, 2008.

WISNICK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo, Companhia das letras, 1989.

ZAMPRONHA, Edison. **Notação, Representação e Composição: Um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.