

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
HABILITAÇÃO EM MÚSICA**

**IMPROVISACÃO LIVRE: ASPECTOS
ESTRUTURAIS E PEDAGÓGICOS**

FELIPE DE CARVALHO ZENICOLA

RIO DE JANEIRO, 2007

**IMPROVISACÃO LIVRE: ASPECTOS
ESTRUTURAIS E PEDAGÓGICOS**

por

FELIPE DE CARVALHO ZENICOLA

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Educação Artística – Habilitação Música, sob a orientação do Professor Marcos Vieira Lucas.

Rio de Janeiro, 2007

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Marcos Lucas, Laize Guazina e Mônica Duarte pela orientação dada durante a realização deste trabalho.

Agradeço também a Tato Taborda, Luis Carlos Csekö e Zbigniew Karkowski por terem enriquecido consideravelmente o conteúdo desta monografia, e por terem mostrado grande interesse pelo tema proposto.

Finalmente gostaria de agradecer a imensa colaboração do compositor Rogério Costa, por ter fornecido a um desconhecido (em busca de informações sobre improvisação livre) sua tese de doutorado.

ZENICOLA, Felipe de C. *Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos*, 2007, monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do rio de janeiro.

RESUMO

Como forma de contornar a escassez de produções artísticas que estimulem o potencial criativo do instrumentista – fruto da dicotomia que divide compositor e intérprete, procuramos analisar as características inerentes a uma proposta de improvisação livre. Desta maneira também procuramos preencher uma lacuna existente no conhecimento sobre improvisação, pois se trata de uma proposta praticamente desconhecida no Brasil. São analisados ao longo do trabalho seus aspectos conceituais, estruturais e pedagógicos, buscando fazer um *link* entre aprendiz e profissional através de uma produção musical original e criativa. A partir dos dados coletados via bibliografia e entrevistas realizadas, vimos que a configuração estrutural de uma improvisação livre se dá a partir de um conceito de música que busca uma multiplicidade de conexões sonoras inerentes a um mesmo som – o objeto sonoro. Desta forma o instrumentista promove uma estrutura (em tempo real) que, numa improvisação convencional, está sob a responsabilidade de um conjunto de normas abstratas e concretas – o idioma musical. Assim configura-se um espaço aberto para a exploração do potencial criativo tanto do músico profissional quanto do aluno durante o processo de formação em um instrumento.

Palavras-chave: Improvisação livre – Linguagem musical – Objeto sonoro – Criação

SUMÁRIO

| | |
|---|---------|
| INTRODUÇÃO..... | Pag. 1 |
| 1. MÚSICA, LINGUAGEM E IMPROVISO..... | Pag. 4 |
| 1.1. Música e linguagem | |
| 1.2. Improvisação idiomática | |
| 1.3. Improvisação livre | |
| 1.3.1 Free jazz | |
| 1.3.2. Improvisação não-idiomática a partir de uma <i>nova escuta</i> | |
| 2. IMPROVISACÃO LIVRE E PROCESSO CRIATIVO..... | Pag. 17 |
| 2.1. Improvisação livre e Composição | |
| 2.1.1. A evolução da notação | |
| 2.1.2. A música aleatória | |
| 2.2. Aspectos estruturais da improvisação livre | |
| 2.2.1. Composição em tempo real | |
| 2.2.2. Conversa musical como um <i>jogo ideal</i> | |
| 2.2.3. O improvisador | |
| 2.3. Improvisação livre e notação | |
| 3. UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA..... | Pag. 36 |
| 3.1. A educação tradicional e seus reflexos no ensino de música | |
| 3.2. Educação e improvisação | |
| 3.2.1. O processo cognitivo | |
| 3.2.2. Propostas de mudança: educação e criação | |
| 3.2.3. Improvisação em sala de aula | |
| 3.3. Possibilidades pedagógicas para a improvisação livre | |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | Pag. 49 |
| 5. BIBLIOGRAFIA..... | Pag. 51 |
| 6. TRASCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS..... | Pag. 53 |
| 6.1. Zbigniew Karkowski | |
| 6.2. Tato Taborda | |
| 6.3. Luis Carlos Csekö | |
| 7. APÊNDICE..... | Pag. 67 |
| 7.1. Figuras | |

Words cannot convey... blah blah blah. Listen, just listen, and you're liable to find yourself lost in the magic of the game, and the music.

- Art Lange/1990

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, a arte do ocidente sofreu uma série de transformações estéticas e conceituais; novas formas de interpretar e criar uma obra passaram a ser exploradas por aqueles que urgiam por reformas após conturbados tempos envoltos de guerras e crises econômicas. Os Estados Unidos, depois de superado o período da “grande depressão” iniciado em 1929, reergueu-se economicamente passando a estimular investimentos em diversas áreas, inclusive na cultura. Tal investimento gerou frutos principalmente para a cidade de Nova York, que no início dos anos 40 se via sediada por epicentros de diversos movimentos artísticos de vanguarda, dinamizando a cultura de tal maneira que artistas do mundo inteiro migraram para a cidade com o objetivo de trocar informações e desenvolver pesquisas em suas respectivas linguagens.

Deste cenário cultural surge, na música, uma proposta de improvisação que refletia anseios artísticos diversos, mas que tinha como cerne uma atenção direcionada à visão de músico como aquele que cria suas próprias obras **durante** a performance, uma forma de aproximar (ou reaproximar) duas habilidades segmentadas: tocar e compor.

Podemos dizer que na música todo processo de sistematização foi (em algum momento) precedido por um processo de improvisação, pois é a partir da manipulação experimental de objetos que se registram relações, padrões, modelos e sistemas. Está embutido neste processo o potencial criativo do homem que, subjetivamente, promove transformações nas estruturas sistêmicas por ele criadas, renovando e adicionando conteúdos a estas.

Apesar de o impulso criativo ser inerente a qualquer produção artística, vemos que este muitas vezes se encontra segmentado. Na música, esta segmentação se faz presente na medida em que há uma clara divisão entre fazeres distintos – os que criam (compositores) e os que copiam (intérpretes). Mesmo aqueles artistas que improvisam, esses na maioria dos casos o fazem dentro do universo de uma obra composta previamente.

Considerando que até certo ponto o ensino de música influencia diretamente na produção musical, podemos afirmar que se este não gera, ao menos reforça essa dicotomia, através de metodologias que tendem a ignorar a importância do estímulo à criação durante o processo de aprendizagem. Nota-se portanto um processo de realimentação constante (entre o que é ensinado e o que é produzido) desta visão dualista do artista musical.

A improvisação livre, enquanto prática marginal¹, propõe uma ruptura desta dicotomia em respeito ao potencial criativo inerente a todo artista. Através da rejeição da ideia de acordos ou padrões de improvisação pré-determinados, esta proposta busca uma performance espontânea e ao mesmo tempo imprevisível, onde nada se cria até o momento que se inicia a prática.

Na educação musical já existem metodologias voltadas para a formação de “músicos-criadores”, porém devido a sua tímida exploração prática, pouco desse trabalho se reflete hoje na produção musical. Através da análise dos aspectos inerentes a improvisação livre, buscou-se promover um diálogo entre uma **didática** e uma **prática** que possa não somente enriquecer, mas também estimular uma produção artística onde o músico possa atuar como personagem **ativo**² ao criar uma obra musical. A apresentação da improvisação livre neste trabalho

1 O compositor Tato Taborá nos relatou em entrevista que os momentos nos quais foram propostas reformas culturais durante a primeira metade do século XX, “foram momentos claramente contra-culturais, vindo da margem, da periferia, e quase sempre em associação, em inspiração com outros contextos culturais”(Taborá, 2007)

2 Ao considerarmos como criadores os intérpretes e os improvisadores que atuam em um idioma musical específico (jazz, rock, choro...), estes podem ser vistos como provedores de uma criação do tipo passiva, por se

vislumbra também preencher uma lacuna existente no conhecimento sobre improvisação, visto que no Brasil este tema é praticamente desconhecido – é bastante escasso o material bibliográfico sobre este em nossa língua, assim como artistas ligados a esta proposta improvisatória.

Da bibliografia selecionada para concretizar esta monografia, dois trabalhos são dedicados ao tema: o livro do guitarrista-improvisador americano Derek Bailey intitulado *Improvisation: its nature and practice in music* (Da Capo Press, 1993); e a tese de doutorado do compositor-improvisador e educador Rogério Luiz Moraes Costa, intitulado *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação* (PUC/SP, 2003); paralelamente a análise bibliográfica foram realizadas três entrevistas com artistas que possuem alguma ligação com o tema proposto: Luis Carlos Csekö – compositor-improvisador e educador, além de trabalhar frequentemente com abordagens diferentes de improvisação em suas composições promove uma oficina de linguagem musical para crianças na escola Pró-arte onde trabalha com improvisação, dentre outros exercícios; Tato Taborda – compositor-improvisador e educador, compõe para grupos onde frequentemente aborda aspectos improvisatórios, além de atuar frequentemente como improvisador solo utilizando a “Geralda” - instrumento confeccionado por ele; Zbigniew Karkowski – compositor-improvisador polonês, atua frequentemente como improvisador solo utilizando *lap-top*. Minha experiência como improvisador dentro de um mesmo grupo durante cinco anos foi utilizada também como forma de ajudar na organização de todas as informações coletadas, pois seria difícil abordar este tema sem uma certa proximidade prática – dada a escassa abordagem teórica sobre o mesmo.

No primeiro capítulo é analisado o conceito de improvisação livre a partir da relação existente entre música e linguagem, pelo fato desta proposta ser frequentemente denominada

tratar de uma criação “parcial”, onde se cria partindo de padrões pré-determinados por um compositor e /ou um sistema normático.

por improvisação “não-idiomática”³. No segundo capítulo são verificados aspectos estruturais inerentes à sua dinâmica através da relação entre improvisação e processo criativo. No último capítulo são verificadas possibilidades pedagógicas para a improvisação livre partindo de um ideal progressista de educação.

CAPÍTULO 1

MÚSICA, LINGUAGEM E IMPROVISO

1.1. Música e linguagem

Nota-se, com certa frequência, o hábito de ser relacionado à música – assim como a outros segmentos artísticos, o mesmo papel atribuído à *linguagem*, ou seja, considerar a música como veículo de comunicação entre indivíduos. Podemos dizer que neste caso tal associação seja ainda reforçada pelo fato de tanto a música quanto nossa linguagem habitual, a verbal, utilizarem a mesma matéria-prima: o som. Entretanto o filósofo italiano Giovanni Piana (2001) ressalta que a associação música-linguagem deve unicamente existir como uma extensão metafórica, em atenção às “múltiplas perspectivas que estão implícitas na noção de linguagem”(p. 24), pois nos alerta que uma atitude classificatória neste caso pode acabar “revelando uma fonte de mal-entendidos e de impostações problemáticas totalmente falsas”(p. 26). Apesar de lançar mão de tal associação, porém igualmente cauteloso, o psicólogo John A. Sloboda a julga insuficiente para a compreensão de certos aspectos musicais:

3 Derek Bailey utiliza os termos *idiomatic improvisation* e *non-idiomatic improvisation* para diferenciar a improvisação livre da improvisação que se dá dentro de um estilo ou idioma musical.

não creio que pensar em música como uma linguagem é uma forma completamente satisfatória de compreender todos seus aspectos. Na verdade, alguns dos mais importantes parecem emergir por caminhos diferentes dos de uma linguagem (Sloboda, 1997, p. 29)⁴.

Portanto, a fim de extirpar eventuais concepções equivocadas provenientes desta relação entre música e linguagem, assim como também iluminar possíveis intercessões contidas nesta, faremos uma análise de elementos básicos e inerentes a todo e qualquer sistema lingüístico.

A linguagem pode ser definida de maneira geral como um sistema constituído de símbolos, aos quais são atribuídos significados. É estruturada a partir de subsistemas de regras, que juntos formam uma *gramática*. A partir de nossa pesquisa, e conforme nos foi relatado nas entrevistas, notamos que dois aspectos lingüísticos são pertinentes à questão que define música como linguagem: a sintaxe e a semântica. Sintaxe é o ramo da lingüística responsável por organizar e relacionar os símbolos de um idioma, estruturando assim um *discurso*. A organização e a manipulação de parâmetros musicais (altura, ritmo, harmonia...) identificadas em uma melodia por exemplo, podem igualmente ser consideradas elementos constituintes de uma sintaxe, onde a partir da repetição de padrões organizacionais é estruturado um *discurso musical*. Segundo Luis Carlos Csekö (2007), a música possui uma sintaxe própria, “a qual não se relaciona em absoluto a linguagem literária, a linguagem falada”. Ele se refere ao fato de que diferentemente da linguagem verbal, a sintaxe na música não possui uma subordinação direta a “significados” externos ao signo, portanto “ela lida com entidades por si só, sem um significado além de si próprio, que é o som” (Taborda, 2007).

Assim chegamos ao segundo aspecto lingüístico em questão: a semântica. Nela

4 “I do not think that thinking of music as a language is a completely satisfactory way of accounting for everything about it. Indeed, some of the most important things about music seems to arise from the ways it is

encontram-se as relações entre signos e significados. Segundo o lingüista David Lewis (1983), toda semântica em uma estrutura lingüística deve possuir uma condição de objetividade, visto que cada elemento simbólico deve representar um significado específico. Para David, a inexistência de uma semântica objetiva, que promova “condições reais” aos símbolos, anula em qualquer sistema a condição de linguagem. Desta forma nos deparamos com um parâmetro lingüístico que anularia a relação música-linguagem, visto que “na música não existem nomes” (Piana, 2001, p. 26); pois um signo musical não está intrinsecamente relacionado a nenhum significado específico, permitindo-nos dizer que “na verdade, [música] é uma linguagem que não diz absolutamente nada” (Csekö, 2007). Em uma linguagem, o símbolo funciona meramente como um portador de significado, como um mapa que aponta algo *externo* a ele. Por mais que possamos assumir que através da música podemos ser tocados emocionalmente, tais relações são de caráter subjetivo, variável, o que inviabiliza a existência de uma semântica *objetiva*⁵.

Assim podemos imaginar que a resposta para a questão em torno da visão de música como uma forma de comunicação entre indivíduos deve estar menos na *mensagem*, e mais no *interlocutor*, pois neste caso cabe a este dar (ou não) um significado a um material sonoro, o que na linguagem verbal é de responsabilidade exclusiva da semântica. Possivelmente o compositor Igor Stravinsky pensava de forma similar, se julgarmos sua opinião a partir da seguinte afirmação:

Eu considero que a música, **por natureza**, é impotente na qualidade de expressar qualquer coisa, seja um sentimento, um ideal, um estado de espírito, um fenômeno natural...se, como parece acontecer na maior parte dos casos, a música parece expressar algo, isso é apenas uma ilusão, e não uma realidade (*apud* Paynter, 1992, p. 15, grifo nosso).

different from a language”.

- 5 Segundo Piana (1991), uma prática musical inserida em um perfil cultural específico pode estar sujeita a uma “objetificação” (padronização) das “interpretações musicais”; porém, esta irá se perder ao inserirmos tal prática em outro perfil cultural, anulando assim a visão de música como uma “linguagem universal”.

1.2. Improvisação idiomática

Assim como numa linguagem, na música também notamos a presença de sistemas utilizados na composição de praticamente toda produção musical ocidental. São sistemas abstratos onde se dão relações hierárquicas entre elementos sonoros fixos. Esses sistemas por sua vez compõem a chamada *teoria musical*. Como exemplo desses grandes sistemas podemos destacar o sistema tonal, assim como o modal. Subjacente a este conjunto de normas abstratas são formados os diversos *idiomas musicais*. Tratam-se de acordos ligados à performance musical que juntos definem uma estética, que por sua vez está ligada a um contexto cultural específico, como relata Costa:

[Os idiomas musicais] são concretos e configuram - mesmo que provisoriamente - um território. Geralmente se apóiam sobre algum sistema musical específico (ou às vezes sobre mais de um como é o caso de certos idiomas da música popular brasileira onde convivem o tonalismo e o modalismo) e incorporam no seu fazer real - sua performance - características e detalhes que lhe dão especificidade como por exemplo o uso de certos ritmos característicos, formações instrumentais típicas, procedimentos instrumentais, convenções de leitura, nuances interpretativas, etc... (Costa, 2003, p. 24).

Costa segue separando o idioma musical em dois aspectos, um abstrato e outro concreto:

A parte abstrata, gramatical, homogênea da língua, é o lugar das constantes, é o *modo maior* da língua. Já a parte concreta, real, variável, “musical” da língua é o lugar da variação, é o *modo menor* da língua, é o lugar da performance”. Ao lado destas partes constantes da língua [sistemas] há a parte variável que se dá na realização concreta e que é o lugar do indizível, do imensurável, do não sistematizável. Este é o lugar da performance propriamente dita. É aqui que se dá a renovação das constantes e as desterritorializações⁶ (Costa, 2003, p. 26).

6 Os conceitos de “território”, “desterritorialização”, “modo maior” e “modo menor” utilizados por Costa em

A partir das colocações de Costa, podemos concluir que para um idioma musical se concretizar, este parte primeiramente de uma base teórica, abstrata, provida por um “sistema musical específico”. Posteriormente, o idioma será formado fruto das peculiaridades expressivas surgidas durante a performance, e é através da padronização destas que concretiza-se um *território*. Porém, vemos em sua última afirmação que é no mesmo ambiente da performance idiomática que ocorre o processo de desterritorialização, que pode ser interpretado tanto como uma descaracterização como uma renovação de um idioma musical. Esta desterritorialização surgirá principalmente a partir da prática improvisatória, que pode ser colocada aqui como improvisação idiomática.

A improvisação idiomática se refere a toda improvisação inserida em um idioma musical específico (jazz, mpb, rock, música barroca, etc...). Acerca do significado do termo improvisação, o *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (2006) nos fornece a seguinte definição:

A criação parcial, ou total de um material musical, durante sua própria execução. Pode envolver a composição imediata de uma obra por seus executantes, ou a elaboração/ajuste de uma idéia pré-concebida ou algo entre ambas as situações. De modo geral, toda performance musical envolve aspectos improvisatórios, apesar destes variarem em nível de utilização conforme o lugar e a época, e até certo ponto, em toda improvisação reside uma série de convenções e regras implícitas⁷ (Nettl, 2006, item *improvisation*).

Nota-se portanto que qualquer prática improvisatória envolve (em certo nível) o potencial criativo do músico. Seu limite de criação está diretamente ligado ao limite imposto pelo idioma, suas convenções, seu território, pois “o idioma vive das repetições periódicas dos

sua tese foram criados pelo filósofo Gilles Deleuze.

7 “The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules”.

componentes e, assim, impõe limites às novas configurações” (Costa, 2003, p. 87). Porém, mesmo atuando criativamente de forma limitada, é através desta ação subjetiva que o músico promoverá a desterritorialização mencionada por Costa anteriormente.

Dentro do conceito de desterritorialização, encontramos as *linhas de fuga* – agente responsável por prover tal processo. No caso do improviso, essas linhas de fuga surgem fruto da subjetividade inerente a qualquer processo criativo, pois um músico ao improvisar em grupo externaliza não somente convenções idiomáticas, mas todo um complexo singular formado por sua bagagem musical e de vida:

Por ele [o músico] passam as linguagens, os idiomas, os sistemas que formam a sua biografia musical. Nele estão os repertórios vivenciados e interiorizados, as concepções estéticas, filosóficas, os significados pessoais, culturais e sociais destes repertórios no contexto de sua prática, enfim, toda uma história acumulada (Costa, 2003, p. 79).

Podemos considerar portanto a improvisação como uma atividade complexa, pois lida com inúmeras variáveis, para além de acordos abstratos (sistemas) ou concretos (idioma). Durante o processo de improvisação o músico torna-se um agente modificador, que dá identidade ao seu improviso não pela similaridade, pelas “repetições periódicas dos componentes”, mas pela diferença, pela singularidade de sua performance a partir das *linhas de fuga*. E são estas modificações singulares que caracterizam algumas transformações graduais sofridas pelos idiomas ao longo dos anos, como ocorreu e ainda ocorre no jazz por exemplo.

1.3. Improvisação livre

1.3.1. Free jazz

Pelo fato do jazz ser um idioma musical onde o improviso ocupa um papel de extrema importância, através dele podemos notar claramente a ocorrência de linhas de fuga responsáveis por moldar o perfil dos vários estilos do gênero que surgiram ao longo do século XX. Especialmente no final dos anos 50 o idioma iniciava um processo de transformação onde a desterritorialização foi trabalhada de forma radical, mais do que em qualquer outro período da história do jazz. Free jazz foi como ficou conhecido o produto desse processo, ocorrido de forma descentralizada e diversificada como afirma o escritor Ekkehard Jost: “Com o advento do free jazz(...)um grande número de estilos pessoais divergentes se desenvolveram(...) [os artistas] demonstraram princípios formais tão heterogêneos que qualquer redução a um denominador comum geraria uma excessiva simplificação [do mesmo]” (Jost,1975, p. 9)⁸. Na raiz deste processo heterogêneo reside o fato de que o improviso esteve desde sempre inserido na prática jazzística, pois sua presença massiva deu aos músicos a possibilidade de explorar cada vez mais um *sotaque* pessoal dentro do idioma. Apesar de estarem à mercê de convenções de ordem melódica, harmônica, rítmica e formal, a improvisação no jazz proporcionava ao músico liberdade para buscar uma sonoridade própria no instrumento, podendo ele ser facilmente reconhecido apenas auditivamente, seja por meio de um timbre específico ou por escolha de certos padrões melódicos e rítmicos durante os improvisos.

Até aquele instante o jazz havia em pouco tempo de existência sofrido diversas

8 “With the advent of free jazz, however, a large number of divergent personal styles developed.(...)they exhibited such heterogenous formative principles that any reduction to a common denominator was bound to

transformações – da sua origem no *swing*, passando posteriormente pelo *bebop*, *cool jazz* e *hard bop*. Apesar da liberdade oferecida pelo improviso, a estruturação harmônica baseada na harmonia funcional aliada à regularidade rítmica presentes em todas essas modalidades do gênero passaram a gerar padronizações de cadências harmônicas e melódicas previsíveis, pois “quando a reinterpretação de padrões de acordes, apesar da crescente complexidade, aparecia com inexorável regularidade durante uma peça, gerava clichês cada vez mais frequentes, dos quais mesmo o mais inspirado dos improvisadores não poderia escapar” (Jost, 1975, p. 18)⁹.

Portanto, isoladamente, alguns artistas começaram a gradualmente flexibilizar certos dogmas para que pudessem improvisar de forma mais espontânea, criando assim uma música que trouxesse consigo um maior caráter de imprevisibilidade. Algumas modificações ocorridas na estrutura do jazz “tradicional” já haviam sido esboçadas pelo trompetista americano Miles Davis, que a partir de seu álbum *Kind of Blue* (1959) introduziu o conceito de *cool jazz*, onde abolia as cadências da harmonia funcional introduzindo a utilização do modalismo no gênero, através de músicas compostas muitas vezes de apenas dois acordes. A partir deste ponto, conseqüentemente a própria forma de uma peça de jazz foi transformada, porém sem extinguir ainda o formato tradicional tema-improviso-tema.

O espaço aberto pela estaticidade harmônica inerente ao *cool jazz* permitiu que músicos improvisassem mais livremente, sem a preocupação de estarem sempre “saltando” entre os acordes. Aos poucos o improviso melódico foi transcendendo o próprio limite modal e tonal, com melodias baseadas na superposição de acordes e no hábito de mudanças sutis na afinação (microtonação). O saxofonista americano Ornette Coleman por exemplo já abordara essas explorações em álbuns como *The Music Of Ornette Coleman - Something Else!!!!*

be an over-simplification”.

9 “when the constant reinterpretation of chords patterns, although increasingly complex, appeared with inexorable regularity during a piece and led more frequently to clichés, from which even the most inspired improvisers could not scape”.

(1958) e *Shape of a jazz to come* (1959).

Mas possivelmente a característica mais marcante do free jazz foi a transformação na funcionalidade dos instrumentos, proposta no conceito de *free collective improvisation*. Durante a década de 1960, jazzistas como o saxofonista John Coltrane e o clarinetista/flautista Eric Dolphy, assim como seus respectivos grupos iniciavam uma prática improvisatória onde passava a ser abolido o conceito tradicional de acompanhamento. Em uma improvisação livre coletiva, o acompanhamento, normalmente composto pelo baixo e pela bateria, não precisava mais se restringir em promover uma base rítmica regular para um solista, assim como o baixo – visto que a este ponto uma música muitas vezes não possuía uma tonalidade específica, não precisava fornecer uma “ambientação” melódica-harmônica igualmente regular. Com isso, o ambiente improvisatório estava devidamente preparado para a imprevisibilidade almejada pelos adeptos do free jazz. Suas críticas sobre o fato de que as normas tradicionais desvirtuavam a atenção da música em si para aspectos puramente técnicos – “vamos tocar a música e não o que está por trás dela” (*apud* Jost, 1975, p. 17)¹⁰, foi atendida a partir do instante em que todos os integrantes de um grupo de jazz poderiam tocar mais espontaneamente em conjunto.

1.3.2. Improvisação não-idiomática a partir de uma nova escuta

A proposta de uma improvisação não-idiomática está basicamente ligada à idéia de uma prática voltada ao “questionamento das regras que governam a linguagem musical” (Bailey, 1993, p. 84)¹¹. A exemplo da proposta contida no free jazz, a improvisação não-

10 “let’s play the music and not the background”. Frase dita pelo saxofonista Ornette Coleman.

11 “questioning of the rules that govern musical language”.

idiomática aponta para um desapego a qualquer espécie de sintaxe musical, a partir da dissolução das relações fixas entre os signos musicais. Fatalmente essa dissolução acarreta numa renovação acerca do próprio conceito de música, pois “na medida em que você flexibiliza a natureza do código, você flexibiliza também a definição do que está sendo feito” (Taborda, 2007). Esta renovação propõe o questionamento da visão naturalista, esta que subordina o conceito de música a uma organização fixa, intrínseca e inexorável dos signos sonoros.

Piana (2001) faz uma crítica ao conceito naturalista, relacionando a existência da *sintaxe* ao desenvolvimento de um “hábito auditivo”, fruto de uma “relação de contigüidade” recorrente entre eventos sonoros. Para exemplificar ele cita o que é conhecido por “sentimento de tonalidade” – a sensação de uma *expectativa* a partir da relação entre dois acordes (um dissonante e outro consonante), alegando que este *sentimento* não é fruto de uma relação intrínseca entre dois eventos sonoros, mas sim fruto de “um resultado temporal, isto é, uma modificação de sentido que a contigüidade recebe na repetição constante”. Portanto um sistema normático não surge como uma codificação de uma relação intrínseca entre os sons como pregava a visão naturalista, ele surge juntamente com a consolidação de um hábito auditivo, de um *costume*. Piana baseia sua teoria no conjunto de transformações ocorridas na música de tradição européia nas primeiras décadas do século XX. A partir da música moderna, proporcionou-se o surgimento de, além de novas estéticas, novos sistemas, o surgimento de uma **nova escuta**.

Uma nova escuta está relacionada ao conceito que tange um olhar diretamente ao *objeto sonoro*¹², contrariando a visão de música abordada anteriormente que tem por premissa a *organização* do som onde “elementos sonoros só se tornam música quando começam a ser

12 Conceito criado pelo compositor francês Pierre Schaeffer.

organizados, e que esta organização pressupõe um ato humano consciente” (Stravinsky, 1996, p. 31). Muitos fatores contribuíram para a concretização de uma nova escuta; um deles está relacionado à *arte conceitual*. Apesar de ser criticada por carecer de qualidade estética, a arte conceitual proporcionou reflexões sobre o significado de uma obra de arte. Como exemplo podemos citar a famosa peça de John Cage, *4'33*, onde o compositor levantou além do questionamento sobre a relação entre som e silêncio, o questionamento sobre a fronteira que separaria um som *ambiental* de um som *musical*. Encontramos a preconização desta nova escuta ainda no século XIX, nas palavras de Claude Debussy: “Qualquer som em qualquer combinação e em qualquer sucessão são doravante livres para serem usados numa continuidade musical” (*apud* Costa, 2003, p. 40).

O conceito que tange uma nova escuta pode ser interpretado também como o conceito de *escuta reduzida* proposto pelo compositor Pierre Schaeffer em seu *Tratado dos objetos musicais* (Edumb, 1994), onde a partir do seu envolvimento com a música eletrônica e do estudo sobre acústica e ciências cognitivas nos mostra como um mesmo som pode ser interpretado de diversas maneiras:

Ele (o objeto sonoro) é aquilo que permanece idêntico ao longo do fluxo de impressões diversas que dele tenho, embora estas com ele se relacionem através de minhas intenções diversas/.../ no objeto sonoro que estou a escutar sempre há mais a entender; é uma fonte de potencialidades jamais esgotada/.../ que dele eu perceba sucessivamente aspectos diversos, que ele não seja jamais igual, identifico-o sempre como este objeto aí bem determinado/.../Estas qualificações variam, como a própria escuta, em função de cada experiência e de cada curiosidade (*apud* Costa, 2003, p. 48).

Uma escuta reduzida portanto reduz a arbitrariedade dos sistemas que organizam o som de forma fixa, julgando-os meros pontos de vista, escolhas dentro de um espectro infinito de possibilidades cognitivas. A partir da declaração de Schaeffer vemos que seu tratado dialoga diretamente com a teoria de Piana, pois nos aponta à relatividade e diversidade

inerentes à cognição musical, fruto de nossa percepção subjetiva dos sons, de um *hábito auditivo*.

Portanto, o conceito de signo musical a ser trabalhado numa improvisação livre é aquele que tange o objeto sonoro, concreto, dissociado de qualquer cerceamento idiomático. Porém, como dito por Schaeffer, sempre haverá um “fluxo de impressões” atuando durante a percepção de qualquer objeto sonoro, pois mesmo numa proposta de improviso não-idiomático é impossível nos dissociarmos do que foi apreendido por nós ao longo da vida:

Qualquer experiência considerada na sua atualidade, está na verdade sob domínio de uma conexão de sentido instituída e baseada no costume. Assim, o que pode parecer como um juízo espontâneo proferido de momento e puramente baseado naquilo que vejo e ouço agora, demonstra-se ao contrário, como um pré-julgamento no qual há uma incidência determinante de circunstâncias habituais que cresceram junto comigo, que me pertencem na mesma medida em que eu pertencço à elas, assim como pertencem ao contexto histórico-social em que estou mergulhado (Piana, 2001, p. 22).

Quando abrem-se as portas da percepção para se interpretar um objeto sonoro de múltiplas formas, estamos nos direcionando ao universo do individual, do pessoal, da singularidade. Portanto numa livre improvisação a sintaxe, o sistema objetivo responsável por organizar os signos musicais é substituído pelo improvisador, representado por um suporte de “registros” musicais e não musicais

Fazem parte também desta história e neste ambiente convergem, as suas vivências práticas, corporais com o instrumento ou instrumentos. Cada músico tem uma maneira específica de lidar com a situação de improvisação, resultado de suas experiências de vida e musicais. Podemos dizer de modo geral, que ele tem uma maneira de ser que é resultado de todos estes processos biográficos e vivências. São seus maneirismos, seus jeitos de ser, seu "estilo" (Costa, 2003, p. 80).

Desta forma constrói-se um terreno de instabilidade provocando um processo de

“individuação”¹³ das relações musicais, onde cada participante interpreta os sons propostos à sua maneira, pois num território improvisatório “livre” não atuam mais os caminhos traçados previamente por um idioma específico, restando somente “um território a ser trilhado, a ser explorado, onde todos os participantes estão de acordo que não existem limites pré-estabelecidos sobre o que é ou não é pertinente” (Taborda, 2007).

Segundo Taborda (2007), a improvisação livre levada a seu extremo – no caso de se propor uma “total liberdade” à cerca do que *pode* ou *não pode* ser executado, o processo de individuação pode desencadear numa execução baseada no que ele chama de “presentificação da ação” - quando a memória é suprimida, demonstrando um desapego total por parte do músico em relação ao que acabou de ser tocado. Isso aconteceria para impedir qualquer acesso ao material que foi executado, pois a partir do momento que isso ocorre, ou seja, a partir do momento em que há uma “recuperação desses materiais”, vai ser introduzido nesse ambiente “um elemento de referencia estrutural que é, de certa maneira, da composição: a premeditação” (Taborda, 2007). Ele acredita que quando numa improvisação livre há esse resgate, ou seja, quando há um sinal de estruturação que caracterizaria uma “composição em tempo real”, há conseqüentemente uma perda de liberdade, fazendo surgir novamente um sistema, uma sintaxe.

Verificamos portanto que a terminologia desta classe de improviso nos remete à uma liberdade utópica, pois ela nunca será absoluta, já que é intrínseca a todo improvisador uma “bagagem” de idiomas, conceitos, relações...Na prática seria impossível obter a liberdade de um indivíduo desprovido de convenções pré-estabelecidas sugerido na imagem proposta por Bailey: “a primeira performance musical do ser humano não poderia ter sido outra coisa senão uma livre improvisação” (Bailey, 1993, p. 83)¹⁴.

13 Conceito criado pelo Psicólogo Carl Gustav Jung.

14 “mankind’s first musical performance couldn’t have been anything other than a free improvisation”.

CAPÍTULO 2

IMPROVISACÃO LIVRE E PROCESSO CRIATIVO

2.1. Improvisação e Composição

Apesar do crescente diálogo e da recorrente troca entre culturas, principalmente durante o século XX – fruto de uma sociedade cada vez mais interconectada através de modernos meios de comunicação, a música ocidental ainda é massiva e majoritariamente influenciada pela tradição europeia, de forma que ainda continua à mercê de suas normas, de seus maneirismos, de sua filosofia.

Segundo o compositor Polonês Zbigniew Karkowski, improvisação e composição “sempre foram a mesma coisa. Composição pode ser vista como improvisação em *slow motion* e improvisação como composição em tempo real” (Karkowski, 2007)¹⁵. No caso da música de tradição europeia, podemos aplicar a definição de Karkowski na forma de um processo *simbiótico*, pois da mesma forma em que a improvisação sempre sofreu a ação de sistemas estruturais, compositores sempre tiveram o hábito de utilizar a improvisação como ferramenta experimental para fazer emergir em algum momento da criação de uma obra um material digno de ser “registrado” – mesmo em composições onde aspectos rítmicos e melódicos eram fixos. Neste caso a improvisação é utilizada em função de um fim musical cerceado, como meio de atingir um resultado que será posteriormente lapidado pelo intelecto do compositor. Apesar desta natural proximidade entre composição e improvisação notamos

15 “it has always been the same thing. Composition can be seen as improvisation in slow motion and

que esta última sofreu um gradual afastamento do âmbito da performance ao longo dos séculos, sendo substituída por um processo de crescente controle dos diversos parâmetros musicais. Nesse aspecto a variação e a instabilidade inerentes ao improviso perderam espaço na prática musical, pois “em certo momento na história, e ainda hoje tem reverberação disso, houve o desejo de minimizar essa variação, esse acaso, e investir em controle” (Taborda, 2007).

Tal processo seria reflexo de “uma visão etnocêntrica do homem como alguém que regulava o universo, que poderia regular o universo” (Csekö, 2007), pois a partir de certo momento a linha pensamento ocidental traçou um caminho em direção ao controle sobre toda realidade externa, uma obsessão humana em mensurar e controlar todas as manifestações da natureza, na forma de sistemas. O reflexo deste processo na música foi responsável pelo surgimento de uma dicotomia, dividindo artistas entre compositores e intérpretes, já que estes não estavam aptos a improvisar em uma prática onde os parâmetros musicais passaram a ser minuciosamente controlados – via o desenvolvimento de uma notação sofisticada. A partir daí passou-se a valorizar “o fazer musical muito mais do que o simplesmente fazer música...” (Csekö, 2007).

2.1.1. A evolução da notação

Na prática do canto gregoriano, já era notória a tentativa do homem em registrar um *discurso musical* através de símbolos gráficos. Porém, durante muito tempo a notação existente era pobre em detalhes, sendo considerada apenas “uma ferramenta mnemônica

improvisation as composition in real-time”.

escrita em símbolos” (Bailey, 1993, p. 59)¹⁶.

Durante o período Barroco, o improviso participava incondicionalmente da prática musical, quando músicos possuíam liberdade de improvisar melódica e harmonicamente durante a execução de uma peça através de uma notação baseada na utilização da linha melódica conhecida como *baixo contínuo*. Porém, ainda durante o período barroco, a notação ganhara ferramentas que refletiam muito mais detalhadamente parâmetros como ritmo e harmonia, atingindo posteriormente no século XVIII um nível de sofisticação que transformaria sensivelmente a música tradicional européia, bem como a música ocidental como um todo dali para a frente. O advento do “pentagrama por um lado, e de símbolos de duração de tempo por outro, tornou possível a edificação de uma notação que refletia com exatidão a totalidade do material musical apresentado daquela forma” (Bailey, 1993, p 59)¹⁷.

A fidelidade da representação musical contida na partitura pôde tornar *concreta* toda música composta dali em diante. Tal concretude representa o fato de que a partir do final do período barroco a música concluiu um processo gradual de materialização, ou seja, ela deixou de consistir apenas de ondas que se propagam no espaço, perdendo assim seu caráter etéreo, efêmero¹⁸. O caráter de “exatidão” atribuído à partitura naquela época fez dela um verdadeiro espelho da música, ou seja, sua representação visual, e em pouco tempo compositores notaram que além de sua qualidade como “perpetuador de uma tradição”, ela poderia “tornar-se o instrumento da elaboração do material musical em si”(Bailey, 1993, p. 59)¹⁹. Conseqüentemente, ao longo dos anos a partitura influenciou inclusive escolhas estéticas, pois

16 “a mnemonic device in written symbols”.

17 “staff on the one hand, and symbols of time duration on the other, made it possible to move on to real notation wich reflects with exactitude the whole of the musical material presented in this manner”.

18 Se no fim do século XIX o ser humano revolucionou a tecnologia por conseguir apreender a música em um suporte físico, palpável, como um disco de cera ou mais tarde em um CD, já no século XVIII a humanidade havia criado o primeiro suporte físico que perpetuaria boa parte da tradição musical européia até aquele momento.

19 “become the instrument of elaboration of the musical work itself”.

graças ao seu advento compositores puderam criar sofisticadas técnicas de orquestração e harmonização, assim como explorar de diversas maneiras a forma musical – sendo responsável pelo surgimento da era das grandes orquestras, assim como o da figura do regente.

A forma “pré-definitiva” com a qual compositores utilizaram a partitura tradicional em função da criação musical não era compatível com uma prática musical baseada na improvisação. A única “abertura” possibilitada pela partitura naquele instante para que um instrumentista pudesse influenciar o resultado sonoro de uma peça durante a execução era através da sua “interpretação”, ao possuir uma liberdade limitada de interpretar à sua maneira certas alterações de dinâmica e de andamento, bem como certos ornamentos e cadências.

2.1.2. A música aleatória

Durante o período pós-guerra habitavam em Nova York artistas cujo interesse residia em pesquisas em torno de novas linguagens artísticas, em criar novos sistemas e métodos de criação em todas as áreas²⁰. Este ímpeto fez surgir verdadeiros “grupos de estudo”, onde mesmo artistas de segmentos diferentes reuniam-se para debater sobre seus métodos e suas criações. Os compositores John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolf eram alguns dos integrantes de um grupo de jovens artistas responsáveis por transformações sensíveis na música de sua época.

Naquele momento o serialismo criado por Arnold Schoenberg estava evoluindo para o serialismo integral, ao ser aplicado em outros parâmetros como ritmo e dinâmica, e a música

²⁰ Como exemplo dessas manifestações podemos citar movimentos como o expressionismo abstrato, cubismo e surrealismo

eletrônica pesquisada principalmente na Europa pelo compositor alemão Karlheinz Stockhausen e pelo compositor francês Pierre Schaeffer havia revolucionado o universo erudito pelas novas possibilidades de manipulação sonora trazidas pela fita magnética e pelo sintetizador, de forma que produzia-se uma música cuja disciplina em torno de uma execução precisa cada vez mais se distanciava da realidade humana, e muitas vezes podia ser mais facilmente encontrada em uma máquina, pois segundo Earle Brown

a disponibilidade desta tecnologia parece ter de certa forma deixado o intérprete de lado – o libertado. Se você procura uma disciplina completa – precisão absoluta, seu campo de atuação deveria ser o da música eletrônica, talvez (*apud* Bailey, 1993, p. 64)²¹.

Esses movimentos, aliados ao processo de crescente controle do material musical com a evolução da notação musical ao longo dos séculos estimulou estes e outros compositores a procurar meios de flexibilizar suas composições, tornando-as menos premeditadas e mecânicas e mais espontâneas e imprevisíveis.

Uma das soluções encontradas por esses artistas foi a de abrir mão parcial ou integralmente do formato de notação tradicional. Este ímpeto está relacionado diretamente com movimentos vigentes na época em outros segmentos artísticos, como na pintura e nas artes plásticas. Naquela época emergia um movimento chamado *action painting* (pintura de ação) ou *abstract expressionism* (expressionismo abstrato), cujos membros, como o pintor Jackson Pollock, literalmente “jogavam” tinta em uma tela, onde a mesma se espalhava independente da vontade do artista. Esta técnica, dentre outras utilizadas, teve por mérito valorizar a ação do pintor por se tratar de um ato espontâneo e não-premeditado, estando em parte destituído de subordinações técnicas, em contrapartida aos movimentos milimetricamente calculados do pintor tradicionalista. Pollock e outros artistas plásticos como

21 “The availability of that technology seems to set the performer apart in a way – release him. If you want

Alexandre Calder estavam ligados ao grupo daqueles jovens compositores, que por sua vez foram influenciados pelo aspecto da “espontaneidade” abordado na *action painting*.

Para realizar um paralelo entre aquele movimento e a música, ou seja, para concretizar uma proposta musical que valorizasse tanto a imprevisibilidade quanto a espontaneidade de uma performance, tornou-se necessária “uma ampliação do conceito e do papel da notação” (Bailey, 1993, p. 59)²² – portanto promover uma mudança radical na mecânica adotada pelo pentagrama da partitura que definia matematicamente espaço e tempo. Em princípio nenhum sistema específico de reestruturação foi implementado por aqueles compositores, tendo cada um criado um modelo que atendesse às suas necessidades criativas. A influência da *action painting* fez surgir o movimento que ficou conhecido como “música aleatória”, onde a partir de diferentes caminhos compositores como John Cage e Earle Brown conseguiram criar peças cujo resultado sonoro supria suas buscas, podendo uma mesma peça soar de forma completamente diferente entre duas apresentações.

John Cage foi responsável pelo advento da chamada *chance music* (música do acaso), pois almejava compor peças onde o acaso fosse o único compositor, numa tentativa de livrá-las completamente da influência de seu próprio ego. Cage ao longo dos anos 40 teve contato com escritos orientais, especialmente zen-budistas, que o estimularam a almejar um processo criativo onde fosse possível abdicar completamente da atuação de seu intelecto, e através deste ímpeto ele passou a subordinar seu processo criativo a uma metodologia que envolvia sistemas de aleatoriedade, como por exemplo um simples jogar de dados que decidiria que nota seria tocada. O compositor Earle Brown também deu sua contribuição a esta “nova música” do período pós-guerra, porém o fez de forma diferente.

Se por um lado os compositores Pierre Boulez e John Cage passaram a dividir a

complete discipline – absolute accuracy – your best field would be electronics, perhaps”.

22 “a broadening of the concept and role of the notation”.

autoria de suas composições respectivamente com números²³ ou moedas, Earle Brown passou a relegar parte do resultado sonoro de suas composições aos próprios intérpretes de suas peças, pedindo-lhes que improvisassem em certos momentos a partir de suas instruções. Assim, ao inserir improvisações em suas obras Brown conseguiu como resultado a espontaneidade que almejava para sua música, reintroduzindo “certo grau de flexibilidade no papel do executante, dando a ele a possibilidade de afetar a criação da música durante sua performance” (Bailey, 1993, p. 60)²⁴. Mas para Brown, o resultado obtido através daquela metodologia não possuía o mesmo caráter de aleatoriedade como no caso da música de Cage, pois para ele a improvisação nada possuía de aleatório, como relata em entrevista cedida a Bailey:

Cage estava literalmente jogando moedas para decidir que evento sonoro seguiria tal evento sonoro e assim o fazia para abolir sua escolha, seu senso de escolha, e assim o fazia também para proibir o músico de fazer qualquer escolha, e eu não estava interessado nisso. Ao mesmo tempo em que ele estava organizando (peças) fixas e restritas pelo acaso, eu estava trabalhando com formas improvisatórias (*apud* Bailey, 1993, p. 60)²⁵.

Para Brown, o fato mais interessante em se compor uma peça que tinha na improvisação sua essência era o fato de poder criar uma “música que possuiria um caráter básico constante, mas que em virtude de aspectos improvisatórios ou de uma notação flexível(...) poderia subitamente sofrer mudanças” (*apud* Bailey, 1980, p. 60)²⁶.

Em meio a transformações na construção de notações e metodologias de composição alguns compositores sentiram a necessidade de aproximar a improvisação a uma cultura

23 Referência ao processo de composição de peças seriais.

24 “certain amount of flexibility in the role of the performer”.

25 “Cage was literally flipping coins to decide which sound event was to follow which sound event and that was to remove his choice, his sense of choice, and it was also not to allow the musician to have any choice either, and I was not interested in that at all. At the same time that he was organising strictly and fixedly by chance process, I was working with improvisational forms”.

26 “music which would have a basic character always, but by virtue of aspects of improvisation or notational flexibility, the piece could take on subtly different kinds of character”.

musical que há muitos anos orbitava em torno do controle total sobre a dinâmica de uma performance, e foi justamente partindo de uma “reinvenção” do sistema notacional que pode-se criar sistemas de códigos gráficos cada vez mais subjetivos, possibilitando ao executante interpretar um único símbolo de formas variadas.

2.2. Aspectos estruturais da improvisação livre

2.2.1. Composição em tempo real

No primeiro capítulo nos deparamos com uma liberdade utópica ao supor uma improvisação desprovida completamente de convenções acerca da organização dos objetos sonoros visto que um indivíduo é indissociável das percepções adquiridas ao longo da vida, em especial de seu “hábito auditivo”. A partir do momento em que esses “registros” atuam no universo da improvisação livre, automaticamente somos levados ao terreno da estruturação, da relação, logo, da composição.

Partindo da concepção de improvisação livre como “composição em tempo real” podemos traçar um novo sentido ao aspecto de liberdade – não mais relacionada à fuga da “idiomatização” das relações sonoras, mas em direção à escolha de uma “regulagem” entre uma maior ou menor estruturação do improviso, definindo até que ponto se dará a estruturação das relações sonoras.

Para ilustrar essa escolha, Taborda (2007) nos propõe a imagem de um “eixo contínuo com duas extremidades intangíveis”, utópicas, onde de um lado temos a “utopia da liberdade absoluta”, imaginando o total desapego à convenções, exacerbando a subjetividade expressiva

do músico – representado pelo processo de individuação abordado no primeiro capítulo; e do outro temos a utopia do controle absoluto da matéria sonora, visto que o ser humano é incapaz de executar qualquer composição com absoluta exatidão: “no máximo de controle que você pode tentar ter de um material musical, não tem como você determinar, como no pós-serialismo se tentou, um discurso musical em todos seus parâmetros” (Taborda, 2007). Segundo Taborda, esse extremo do eixo pode ser também representado pelo conceito de “sincronização” ou harmonia, simbolizando a conjunção de variáveis numa entidade una, em oposição ao conceito de individuação. Portanto, a sincronização “está ligada a você abrir mão de qualquer expressão individual” (Taborda, 2007). A posição na qual o improvisador irá se colocar dentro desse eixo depende unicamente de seu desejo, ou do desejo coletivo de um grupo de improvisadores.

Partindo desse princípio podemos traçar um perfil da improvisação livre como um processo criativo onde inicialmente propõe-se uma fuga da “idiomatização” (desterritorialização) em busca do objeto sonoro livre de associações fixas, para a partir de um ambiente rico em possibilidades de conexões se possa formar combinações variadas (Fig. 1). Tais combinações surgirão dentro de uma dinâmica envolvendo todos improvisadores através do que podemos chamar de uma “conversa musical”.

2.2.2. Conversa musical como um *jogo ideal*

Certa vez o educador e compositor canadense Murray Schafer propôs em sala de aula uma visão de improvisação pelo prisma de uma conversa, de um diálogo, como forma de

explicitar aspectos estruturais inerentes a esta prática²⁷. De certa maneira podemos imaginar a conversa verbal e a improvisação musical como os dois lados de uma mesma moeda, pois a conversa não pode ser outra coisa senão uma improvisação, onde providos de um acordo idiomático prévio indivíduos expressam (criam) idéias na forma de palavras, em tempo real. Csekö explica como a improvisação (idiomática) é praticada pelo ser humano na forma de uma conversa:

Quando as pessoas me perguntam sobre improvisação eu digo – nós estamos improvisando agora! Eu não sei que palavras eu iria usar aqui, agora. Claro que eu tenho um **arsenal** de palavras disposto que já usei, **já trabalhei**, mas eu não sei o que eu vou falar aqui e agora. Ou seja, nós somos improvisadores natos (Csekö, 2007, grifo nosso).

Entender a dinâmica estrutural da improvisação livre obriga-nos a imaginar uma forma expressiva de “comunicação” que dispense qualquer tipo de sistematização prévia. Com este intuito, Costa propõe a associação entre improvisação livre e conversa na forma de um jogo. Ele afirma ser o jogo uma prática que precede a aquisição da linguagem, podendo ser vista como uma atividade inerente à natureza do ser humano, em função da sua necessidade de interação com o mundo:

o jogo está na origem da própria atividade do vivo. É através do jogo que, inicialmente, o vivo se coloca em movimento, se desloca, adquire dinamismo, interage, se acomoda ou se adapta às várias situações reais (Costa, 2003, p. 53).

Partilhando desta mesma concepção de jogo encontramos um dos tipos de “simbolismo individual” abordado por Jean Piaget em um de seus estudos sobre psicologia.

27 No capítulo de seu livro *O ouvido pensante* intitulado *Música e conversa*, Schafer fala da experiência de propor à um grupo de sopros que improvisassem imaginando que estivessem “conversando” através de seus instrumentos. Após cada tentativa Schafer estimulava os alunos a prestarem mais atenção aos sons

Nele Piaget discorre sobre formas de simbolismo criadas pela criança antes ou mesmo durante a aquisição da linguagem. Trata-se do “jogo simbólico”, uma atividade lúdica calcada na imitação de ações apreendidas pela criança, uma forma de representação simbólica que surge independente da aquisição de uma linguagem. Cabe lembrarmos que assim como no *jogo simbólico* de Piaget, onde a criança comunica-se pelo acionamento da memória – mesmo desprovida de uma ferramenta “lingüística”, o músico inserido numa proposta de livre improvisação também lança mão de sua memória mesmo que inconscientemente, “imitando” padrões apreendidos por ele ao longo da vida. Assim temos estruturas simbólicas sendo **criadas** ou “reestruturadas” **durante** a prática da improvisação.

Partindo do *jogo simbólico* de Piaget como um ato expressivo-interativo precedente à aquisição da linguagem, surge na dinâmica desta proposta o que Costa define por “jogo ideal”²⁸. Neste jogo não há regras pré-estabelecidas, pois sua dinâmica é desconhecida pelos praticantes; elas surgem durante a prática, a partir da interação entre eles enquanto jogam, promovendo um jogo versátil e **auto-suficiente**: nele, “todas as jogadas são possíveis, pois cada lance inventa suas regras” (Costa, 2003, p. 54)

Trata-se de uma conversa cujo “objetivo” está no próprio ato de descobrir formas de interação entre os participantes (experimentação), promover trocas e transformações dentro do espectro de “fluxo de impressões” possíveis, ou seja, é a partir da “manipulação das substâncias que se constroem as sensações” (Costa, 2003, p. 60). Portanto, na interação entre os músicos (cada um com seu “sistema” singular, sua bagagem) e partindo das diferentes “leituras” dos objetos sonoros vão surgindo conexões, as “regras” do jogo. Edifica-se desta maneira uma conversa cuja estruturação não se constrói num *território* de conexões pré-formatadas; esta surge a partir de um ato expressivo em busca de uma interação coletiva. Ou

produzidos pelos colegas de forma a “reagir” musicalmente aos estímulos do que era ouvido.
28 Conceito criado pelo filósofo Gilles Deleuze.

seja, na improvisação livre as regras são criadas como reflexo da necessidade individual e do grupo, em função do **desejo** específico dos **participantes**.

2.2.3. O improvisador

A ausência de estruturações prévias numa proposta de livre improvisação faz recair sobre o improvisador o peso de configurar as relações estruturais entre os materiais sonoros – o que numa proposta de improvisação idiomática estaria a cargo da sintaxe de um idioma específico. A improvisação livre nasce portanto da necessidade individual e coletiva, um desejo de manter constantes relações entre o que é produzido e o que é percebido auditivamente. Para Costa,

O desejo é o que move o processo e chega a se confundir com este. É a partir do desejo que se fará a construção do ambiente da livre improvisação. É ele que torna possível a conexão de componentes e linhas tão disparatadas e independentes (as biografias musicais de cada participante, por exemplo) (Costa, 2003, p. 111).

Mais especificamente, estamos tratando aqui de um desejo do músico em se tornar o verdadeiro e único criador de um material musical. É a quebra da dicotomia compositor-intérprete, a unificação do gerador da idéia com o gerador da concretude sonora. Nesta proposta é deixada de lado a visão do músico como mero reproduzidor, como executante, posto que ele “não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical” (Costa, 2003, p. 109).

Como reflexo desse desejo surge uma conversa entre os músicos que interage de forma “democrática” suas “vozes”, seus instrumentos. Não há uma

hierarquia imposta onde funções são pré-determinadas a partir do caráter específico de cada fonte sonora. Há sim situações transitórias, como ocorre igualmente numa conversa, onde eventualmente um instrumento pode por um momento incorporar um papel hierarquicamente maior como consequência da dinâmica do improviso, como da mesma forma existem casos onde “uma pessoa domina a conversa completamente e as outras parecem formar um coro de assentimento” (Schafer, 1992, p. 56)

Segundo Schafer (1992), a concretização desta conversa está diretamente subordinada a uma postura do músico com relação ao ato de “escutar”, ou seja, ela depende diretamente de um exercício constante de audição e atenção. A escuta para ele é a principal forma de, numa improvisação como a que analisamos, “pôr ordem ao caos” (Schafer, 1992, p. 53). Ao promover o processo de estruturação ou de interação entre os improvisadores, Costa afirma que a ação da escuta está sempre acoplada ao acionamento da memória, de forma que a partir do “registro” da escuta, esta promove um processamento instantâneo do material sonoro:

A memória – interativa e simultânea dos músicos em ação – age (intencionalmente ou não) sobre estes materiais e obtém daí diferentes tipos de pensamento musical. [Desta maneira,](...)quando eu desenvolvo uma figura que surgiu por acaso, instintivamente a partir de meu “reservatório” de gestos (biografia) eu vario, contraste, desenvolvo, interajo, enfim, ajo intencionalmente em relação a esta figura do **passado** que se tornou **presente** (Costa, 2003, p. 138, grifo nosso).

Desta forma uma conversa só se configura numa proposta de livre improvisação se o músico se deixar influenciar pelo que está ouvindo no momento da performance, utilizando assim sua memória para processar a informação dentro de seu “reservatório” de experiências vividas para finalmente “reagir” ao estímulo. Podemos dizer que nesta dinâmica se dá uma estruturação baseada num processo constante de ação-reação, sendo o músico o meio provedor da organização dos objetos sonoros numa ação instantânea. Assim se concretiza o

jogo ideal: “Durante a performance se constrói, tanto o vocabulário quanto a sintaxe”(Costa, 2003, p. 118)

Existe ainda um aspecto estrutural peculiar a improvisação livre que deve ser levado em consideração por todos os praticantes. Fatalmente um ambiente radicalmente “desterritorializado” – onde há a ação da imprevisibilidade sobre o resultado sonoro, está sujeito a riscos. A intromissão do acaso pode e faz surgir momentos de conexões “indesejáveis” para um ou mais músicos durante o improviso, o que poderíamos chamar genericamente de uma “má improvisação”. Segundo Karkowski (2007), este risco deve ser encarado de forma tranqüila pelo praticante, pois improvisar “livremente” é se arriscar, se expor em troca da procura por momentos espontâneos, prazerosos e inesperados, e a presença dessas “turbulências”²⁹ é nada mais que o reflexo de uma busca sincera:

eu creio que uma música experimental genuína tem soar mal às vezes. Para que se atinja o topo, [se obtenha] boas performances, você tem que estar apto a fazer performances horrorosas e chatas também (Karkowski, 2007)³⁰.

A cantora Vanessa Mackness, ao falar sobre esse risco em entrevista cedia a Bailey, destaca sua importância como forma de amadurecimento da postura do músico perante a uma situação onde qualquer manifestação musical é permitida:

Você tem que estar preparado para correr riscos. Às vezes eu sinto que me passei por tola. Mas depois penso, não, você tem que estar preparada para isso. Creio que gradualmente você desenvolve uma forma de dizer [tocar] menos. Acho que quanto mais maduro o músico, maior noção disso ele tem (*apud* Bailey, 1993, p. 137)³¹

29 Termo utilizado por Costa em sua tese para definir efeitos inesperados.

30 “I believe that true experimental music has to be bad sometimes. In order to be able to make top, exciting concert you have to be able to make very shitty, boring concert sometimes too”.

31 “You have to be prepared to take risks. Sometimes I fell that I’ve made a terrible fool of myself. But then I think, no, you have to be prepared for that. I think you gradually develop a way of saying less. I think the more mature musicians really have a sense of that”.

Podemos relacionar essa “maturidade” de que fala Mackness a uma postura **ética** do improvisador perante uma performance coletiva. Pois da mesma maneira Costa nos fala de uma “disciplina individual – entre os músicos: humildade, generosidade, curiosidade, sensibilidade e paciência” (Costa, 2003, p. 28). Esta ética inerente à improvisação livre, essa disciplina está diretamente ligada ao **desejo** de que falamos anteriormente, a necessidade de estruturar livremente uma improvisação, portanto esses atributos não deixam de ser também “estruturais”, pois sem eles pode se tornar difícil concretizar uma conversa musical na forma de um jogo ideal.

2.2.3. Improvisação livre e notação

Ao percebermos que é inerente à improvisação livre certo grau de estruturação mesmo quando nela se busca um total distanciamento de sistemas e convenções idiomáticas, torna-se pertinente uma verificação sobre a possibilidade de obter uma forma de estruturá-la através de um sistema notacional. Para isso devemos primeiramente levar em consideração uma questão importante – o fato de a improvisação livre rejeitar estruturações prévias. A idéia de música como conversa, proporcionada pelo olhar do jogo ideal nos mostrou que a estruturação da improvisação livre surge **durante** a prática, no momento da interação entre os improvisadores com suas respectivas experiências passadas. Sendo assim, devemos localizar um tipo de notação que oferecesse uma estruturação **fora** das relações puramente musicais, mas que se realizasse **juntamente** com elas.

Ao analisar as “reformas notacionais” ocorridas ao longo do século XX, o escritor e compositor inglês Reginald Smith Brindle (1987) apresenta um conjunto de notações

dedicadas ao improviso, divididas em três formatos distintos: semi-improvisação, notação gráfica e notação-texto³².

A semi-improvisação é o sistema notacional que mais se assemelha com a notação tradicional, pois utiliza frequentemente seus símbolos e o mesmo tipo de relações entre eles, ou seja, nela ainda encontramos uma relação exclusiva entre símbolo e parâmetro musical, mesmo quando estes possuem outra forma que não a originalmente encontrada na partitura (símbolos geométricos, por exemplo). A diferença entre essa notação e a tradicional normalmente está no teor de especificidade dado aos símbolos. A partir dos excertos das composições de Taborda e Brown (figs. 2 e 3) notamos que apesar de utilizarem símbolos representantes de alturas e ritmos absolutos (pentagrama e astes), eles funcionam de forma relativa; na partitura de Brown por exemplo, apesar de haver a sugestão de uma “linha melódica”, esta não especifica as notas exatas a serem tocadas. Dentro do mesmo princípio a partitura de Taborda indica somente que os músicos devem tocar na região mais aguda do registro do instrumento, sem também especificar alturas específicas. Csekö, ao falar de seu método notacional demonstra que utiliza a mesma forma de “notação relativa”:

um perfil melódico-harmônico pode vir com regiões, não necessariamente com alturas específicas, ele pode ser formado por regiões específicas. Boa parte das minhas obras eu trabalho com trigramas, eu trabalho com regiões: agudo, médio e grave (Csekö, 2007).

Além da relativização dos símbolos proporcionada pela criação de “regiões”, o compositor também omite certos parâmetros como forma de dar maior liberdade de escolha ao músico durante a performance.

Já a notação gráfica possui um caráter de subjetividade maior que a notação analisada

32 Pelo fato da estruturação dessas notações não seguir um padrão como é o caso da partitura tradicional, muitas vezes podem haver casos onde são encontradas características simbólicas inerentes a mais de um dos

anteriormente. Através de desenhos e arranjos gráficos, compositores tornam mais abrangentes as relações entre os símbolos e os parâmetros musicais, pois um mesmo desenho pode remeter a vários parâmetros diferentes, chegando ao ponto de às vezes ser impossível detectar, sem a existência de uma “bula”, qualquer relação entre um objeto gráfico e um parâmetro musical específico. No excerto de uma peça para piano de Sylvano Bussoti (fig. 4) vemos um desenho complexo responsável por definir ao mesmo tempo vários parâmetros: altura, dinâmica, ritmo, e de forma completamente subjetiva, estimulando “a criatividade musical do intérprete através de um arranjo gráfico” (Brindle, 1987, p. 87)³³. Nesta classe de notação dedicada ao improviso muitas vezes existe uma preocupação quanto ao aspecto estético final da partitura, o que pode representar também uma menor preocupação por parte do compositor em almejar um resultado sonoro específico.

Nenhum dos formatos notacionais analisadas até aqui podem ser considerados compatíveis com a dinâmica da improvisação livre na medida em que além de cercearem previamente a estrutura improvisatória, eles trabalham diretamente com parâmetros musicais. A união desses fatores, apesar de darem certa “abertura” para a criação do improvisador, tende a “burocratizar” o improviso dificultando a interação entre os músicos. Segundo o compositor-improvisador americano John Zorn, esse tipo de notação estaria “anulando a proposta desenvolvida por essas pessoas [improvisadores], que consistia numa forma muito particular de relacionar-se entre si e entre seu instrumento” (*apud* Bailey, 1993, p. 75)³⁴.

Já a notação texto possui uma grande diferença com relação às notações analisadas anteriormente: ela em essência não se refere diretamente a parâmetros musicais. Desta forma, encontramos indicações literais de posturas, mentalizações, assim como instruções sobre de

formatos numa mesma partitura.

33 “the performers musical creativity through a graphic design”.

34 “defeating the purpose of what these people has developed, which was a very particular way of relating to their instruments and to each other”.

que forma tocar, isso sem mencionar notas, ritmos, dinâmicas, etc...No primeiro exemplo de notação textual, Stockhausen sugere uma “preparação simbólica” como forma de criar um estado mental específico no músico antes do improviso: “viva completamente isolado por quatro dias sem comida”³⁵(fig. 5). No segundo exemplo, o mesmo compositor dá indicações mais objetivas sobre o improviso: “Toque um som; toque bastante até você sentir que deve parar”. E também estimula a escuta entre os músicos: “mas independente de estar tocando ou não, continue ouvindo os outros”³⁶(fig.6).

A notação-texto pode encontrar um lugar na estruturação de uma improvisação livre, pois através dela poderiam ser dadas instruções sobre de que forma os músicos deveriam interagir com seus instrumentos, ao invés de dar instruções relativas a notas, ritmos...Porém ainda entramos num terreno de notação pré-determinada.

Fora do âmbito erudito com o qual estamos lidando (ligado à tradição européia), encontramos no free jazz o desenvolvimento de uma prática entre os músicos baseada em gestos manuais. Com o desenvolvimento da *free collective improvisation* alguns músicos sentiram a necessidade de intervir no improviso com gestos manuais representando o “acionamento” de temas, convenções, isso como uma forma de direcionar o grupo todo para uma estrutura pré-composta. Temos então uma forma de “regência” onde os movimentos são acionados a qualquer momento do improviso, introduzindo **em tempo real** um trecho ou parte composta **previamente**. Com o mesmo intuito de estruturar improvisações instantaneamente, Zorn criou sistemas compostos por símbolos gráficos e gestos manuais, chamados de *game pieces*. Segundo ele, chegou-se em um ponto em que para dar a liberdade “devida” aos improvisadores, a notação dedicada ao improviso deveria ser direcionada às relações entre os instrumentistas, e não aos parâmetros musicais:

35 “Live completely alone for four days without food”.

36 “Play a sound. Play it for so long until you feel that you should stop”. “but wheather you play or stop keep

Tradicionalmente, compositores criam um arco numa linha de tempo, uma estrutura que começa em um certo ponto, passa por um meio e depois termina. Eu comecei compondo minhas *game pieces* utilizando igualmente uma linha de tempo, mas abstraíndo tudo que se relacionava ao som passando a relacionar com as pessoas (*apud* bailey, 1993, p. 76)³⁷.

O jogo em sua versão mais completa segundo ele, intitulado *Cobra*, é composto por diferentes sistemas representados por partes do corpo: *mouth* (boca), *nose* (nariz), *eye* (olho), etc... Desta maneira, qualquer integrante pode a qualquer momento “habilitar” a utilização de um sistema apontando para aquela parte específica do corpo. Cada sistemas por sua vez possui diferentes símbolos gráficos escritos em placas representando diferentes tipos relações possíveis entre os participantes (fig. 7). Ao sinal de uma placa (*downbeat*) feito por um “regente”, todos os integrantes estão habilitados a estabelecer aquela relação, porém só o fazem os músicos que estiverem à vontade naquele momento, não havendo nenhuma necessidade de fidelidade ao gesto proposto, pois como estas relações devem estar subordinadas ao produto sonoro, pode ser o caso de algum integrante não achar pertinente “obedecer” a um sinal específico. Como exemplo dessas relações temos os *duo games*, integrados no sistema regido pelo gesto *nose* (nariz):

Quando essa placa é baixada todos os integrantes podem olhar para qualquer outro e fazer um duo com aquela pessoa, mas todos o fazem simultaneamente podendo haver tanto um duo por vez ou quanto doze pessoas tocando seis duos diferentes, onde cada um termina em momentos diferentes começando assim outros duos (*apud* Bailey, 1993, p. 77)³⁸

É proposto portanto em *Cobra*, um sistema notacional que leva em consideração todos

listening to the others”.

37 “Traditionally, composers create an arc on a time line, a structure that begins in one place, goes to a middle, and then ends. I began composing my game pieces using a time line but abstracting everything away from sound and talking about people”.

38 When the card comes down anybody in the group can look can look at anybody else and do a duo with them but everybody is doing this simultaneously so it could be one duo at a time or it could be all 12 people

os aspectos inerentes à improvisação livre, pois oferece a liberdade necessária para quem se propõe a improvisar partindo do conceito de *objeto sonoro*. Além disso, possui uma dinâmica cronológica que permite moldar o direcionamento dos sistemas em tempo real, de acordo com as transformações ocorridas no material sonoro produzido. Desta maneira, regente e músicos podem alterar de forma extra-musical o curso de um improviso em tempo real sem uma referência direta a parâmetros musicais.

CAPÍTULO 3

UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA

3.1. Educação tradicional e seus reflexos no ensino de música

A educação deve, essencialmente, preparar indivíduos para viver em sociedade dentro de seus vários aspectos: social, político, cultural, econômico... portanto, os conteúdos e as metodologias contidas em um programa pedagógico deveriam por princípio atender as demandas específicas da sociedade na qual estão inseridas. Mas ao definirmos a educação meramente como uma ferramenta a serviço de uma realidade social estaríamos excluindo dela um grande poder de transformação, capaz de forjar parte do caráter e da personalidade de um indivíduo em função de um bem social maior: “a potencialidade transformadora da prática educacional em relação ao aluno e à sociedade é, em princípio, reconhecida e aceita” (Feracine, 1990, p. 35). Portanto a imagem ideal de educação deve ser aquela que desenha

playing 6 different duos simultaneously each ending at different times and then starting up new duos”.

uma via de mão dupla – de um lado a necessidade da influência social na educação de forma a preparar indivíduos capazes de atuar social e profissionalmente em uma configuração cultural singular; do outro lado a educação pode e deve lutar por transformar a dinâmica de uma sociedade estimulando o indivíduo a atuar a partir um *ideal social* visando sua melhora. Portanto cabe também ao sistema pedagógico a função de “direcionar o comportamento coletivo segundo padrões mais humanizantes e até mesmo contribuir para reformas estruturais da sociedade” (Feracine, 1990, p. 35).

Sobre essa visão reside um sério problema, pois vivemos uma época onde o ideal pedagógico proposto na atualidade estimula uma dinâmica de ensino que, na prática, não se concretiza na maioria dos casos, pois hoje a ação pedagógica obedece a velhos dogmas a muito tempo contestados: “No campo pedagógico, os instrumentos de reflexão e de ação estão, ainda e cruelmente, em defasagem” (Pourtois e Desmet, 1999, p. 15).

Esses “velhos dogmas” pertencem a uma concepção de educação tradicionalista, podendo ser abordada a partir da visão de *modernidade* proposta pelo sociólogo Alain Touraine. Segundo Touraine (1993), a sociedade moderna pode ser definida a partir do domínio da razão sobre a emoção: “Em outros termos, a modernidade se define por uma separação entre mundo objetivo criado pela razão, e mundo da subjetividade, centrado na pessoa” (*apud* Pourtois e Desmet, 1999, p. 23).

A educação tradicional portanto recai sobre a valorização da racionalização do conhecimento, na fixação de valores e padrões incontestáveis. A “objetificação” do conhecimento também reflete um ideal de educação onde a individualidade do aluno é suprimida, sendo a apreensão destes valores inexoráveis o objetivo primordial desta prática pedagógica. Edifica-se assim a figura do educador como um “general”, um personagem hierarquicamente maior e detentor de uma “verdade absoluta”, capaz de punir, dominar e

impor a ordem nos remetendo a um regime militarista de educação:

Nessa concepção de educação (moderna), a criança deve ser disciplinada por meio do estímulo com recompensa ou da repressão com castigos. Deve dominar-se, aprender as regras da vida em sociedade e pensamento racional. A personalidade individual deve ser ocultada atrás da moral e do dever, e todo particularismo é refreado (Pourtois e Desmet, 1999, p. 36).

Quando aplicamos esse modelo pedagógico à educação musical, há igualmente o direcionamento por parte do docente quanto ao ensino de um conhecimento tido como *uno e verdadeiro*. A pedagogia musical tem como símbolo maior até hoje, a bandeira da *teoria musical*. A partir do ensino de intervalos, escalas, ritmos regulares... alunos são “treinados” à entender o funcionamento de uma ferramenta como forma de “aprendizado” de música: “com a ênfase dada à teoria, à técnica e ao trabalho da memória, a música torna-se predominantemente uma ciência do tipo acumulação de conhecimento” (Schafer, 1992, p. 285). Segundo Csekö (2007), essa “via de mão única” tem por função unicamente preparar indivíduos para atuar num contexto mercadológico de música³⁹, uma vez que nas escolas nota-se a busca por resultados práticos e eficazes.

3.2. Educação e improvisação

3.2.1 O processo cognitivo

Uma das maiores contribuições para a mudança no paradigma educacional ao longo do

³⁹ Seja como músico profissional atuando em grupos ou como ouvinte, partilhando do gosto pelo que é tocado nas rádios ou o que é vendido nas lojas.

século XX foi o estudo em torno do processo cognitivo. A psicologia cognitiva, a partir de diversos estudos tornou possível uma nova visão de educação voltada para o indivíduo e suas singularidades.

Segundo Beyer (1996), a cognição aparece como elemento central dentro do processo de interação entre o indivíduo e o meio em que vive, podendo ser dividido em três elementos: O primeiro é formado pelos elementos que compõem o meio – objetos da natureza, assim como estruturas já consolidadas no pensamento do indivíduo (esquemas motores e conceituais). O segundo trata do processamento das informações efetuado pelo indivíduo através de seus mecanismos mentais; e por último temos a “resposta” ao estímulo, ações que refletem a interpretação do que foi percebido pelo indivíduo. Esse processo por sua vez não se dá de forma absoluta, pois como nos mostra Beyer, cada mecanismo mental interpreta as “informações” provenientes do meio de forma singular: “Cada indivíduo(...) imprime características peculiares em sua cognição, conforme interesses ou necessidades de sua vida cotidiana” (Beyer, 1996, p. 10)

Desta forma a psicologia cognitiva define um processo de aquisição de conhecimento centrado no indivíduo, pois partindo de registros sensoriais este processa a informação, decodifica-a, de acordo com um mecanismo de conversão singular, “conforme sua perspectiva, conforme a experiência e informação já adquiridos por ele” (Beyer, 1996, p. 10).

Pensando em música, passamos a imaginar um perfil pedagógico voltado para um “mapeamento cognitivo-musical” mais abrangente, que possa estimular o aluno, principalmente a criança, a montar os mais variados “esquemas musicais” de forma a atender suas necessidades cognitivas específicas.

3.2.2 Proposta de mudança: educação e criação

Influenciados por novos estudos como o da psicologia cognitiva assim como pelas transformações estéticas ocorridas ao longo do século XX na música – culminando na queda da hegemonia do sistema tonal a partir de uma mudança conceitual pela idéia de que existem diversas configurações possíveis a cerca de um *objeto sonoro*, compositores, músicos e educadores passaram a buscar um novo paradigma pedagógico para o ensino de música.

Neste novo paradigma foi combatida a visão da teoria musical considerada como “carro chefe” do conteúdo curricular, já que haviam se aberto portas para outras questões (anteriores) à sistematização do som, igualmente passíveis de uma abordagem pedagógica⁴⁰. Mas talvez o ponto mais contestado por diversos educadores, na linha pedagógica que ficou conhecida como *progressista*, estava relacionado menos ao conteúdo curricular e mais em torno da dinâmica e da metodologia aplicadas em sala de aula. Segundo Schafer, “o grande problema da educação é o tempo verbal” (Schafer, 1992, p. 286). Esse parece ser um dos principais desafios de uma proposta pedagógica *alternativa*⁴¹ – solucionar um maneirismo presente tanto dentro quanto fora da sala de aula. Schafer se refere ao fato do ensino de música ter como meta formar intérpretes, executores de obras existentes como uma forma de “perpetuar uma tradição”. Desta forma o estímulo à criação é reprimido em função de um mito criado em torno da composição musical que a vê como uma habilidade a qual está ligada intrinsecamente a aquisição de uma técnica, sendo esta um pré-requisito para um indivíduo criar música⁴².

40 Uma das primeiras tentativas de se introduzir conceitos ligados à música moderna foi feita por Brian Dennis, através do livro *Experimental music in schools*.

41 Em seu artigo *A Educação Musical no Brasil - Algumas Considerações*, a educadora Marisa Fonterrada divide as linhas pedagógicas em vigor no Brasil a partir de 1971 entre tradicional e alternativa, sendo a primeira ligada a metodologia tecnicista e a outra à metodologia progressista

42 Podemos exemplificar este fato através da existência de um curso dedicado à composição nas universidades,

A linha pedagógica adotada por compositores e educadores como Murray Schafer no Canadá, John Paynter na Inglaterra e Ronald Thomas nos Estados Unidos propunha uma dinâmica de ensino direcionada ao aluno, em respeito a seu processo cognitivo singular, focada em explorar seu potencial criativo. Para tanto foi necessário partir de uma reestruturação da relação professor-aluno, onde o primeiro deixa de ser uma figura “maior” e provedora do conhecimento, pois esse será adquirido pelo próprio indivíduo à sua maneira como vimos no item anterior; assim o professor passa a ser um “gerenciador cognitivo”, direcionando o pensamento do aluno, “estimulando, questionando, aconselhando e auxiliando, ao invés de demonstrar e dizer” (*apud* Mateiro, 2000).

Com a edificação de um ambiente social dentro da sala de aula condizente com o ideal pedagógico proposto, educadores passaram a pôr em prática metodologias cujo cerne residia num olhar focado numa ação musical autoral, criativa, dentro de uma abordagem ampla de música, levando em consideração seu aspecto multicultural, evitando assim preconceitos e alienações fruto de um ensino repressor e preso ao passado:

A música de outras culturas também deveria ser estudada, para colocar a nossa em uma perspectiva adequada. Temos porém, uma outra obrigação, que é continuar a ampliar o repertório, que é onde falhamos miseravelmente. É uma questão de tempo verbal. Se as realizações de uma sociedade estão todas no passado, então o problema é sério. Por isso torna-se necessário manter sempre vivo o extinto exploratório para fazer música criativa (Schafer, 1992, p. 296).

3.2.3. Improvisação em sala de aula

Desde o surgimento de uma corrente pedagógica voltada para um fazer musical criativo, improvisação e educação musical passaram a dialogar frequentemente. A

explicitando também a dicotomia abordada no último capítulo que separa compositor e intérprete.

improvisação se mostrou bastante útil principalmente para o processo de musicalização, pois a exemplo do que foi visto até aqui ela pode ser muito bem praticada sem a detenção de conhecimentos teóricos sobre estruturação musical. Ela se mostra hábil em proporcionar ao aluno momentos de descoberta; uma atividade lúdica e concreta, na medida em que se trabalha diretamente com a matéria-prima musical.

A metodologia utilizada pela corrente progressista, assim como em outras práticas pedagógicas que utilizam improvisação em sala de aula⁴³, é baseada na visão de improvisação como o ponto de partida de um processo de adição gradual de parâmetros. Através da experimentação direta dos alunos com o material sonoro durante a improvisação, e da posterior análise desta, procura-se apresentar parte dos conceitos estruturais (altura, ritmo, timbre, forma...), pois segundo Schafer esta aproximação do aluno com a realização musical concreta facilita o aprendizado:

Como músico prático, considero que uma pessoa só consegue aprender a respeito de som produzindo som; a respeito de música, fazendo música. Todas as nossas investigações sonoras devem ser testadas empiricamente, através dos sons produzidos por nós mesmos e do exame desses resultados (Schafer, 1992, p. 68).

Csekö ainda nos aponta o caráter interdisciplinar inerente à prática de improvisação em sala de aula, onde são trabalhadas relações interpessoais, dentro de uma configuração funcional entre “músicos” e “regentes”,

onde **todos** vão conduzir o grupo, todos vão liderar o grupo, todos vão reger o grupo em algum momento, tendo uma dinâmica muito complexa entre eles, ou seja, um respeito enorme um pelo outro, uma civilidade(...)Aí eu creio que ele pode transferir esse comportamento que ele desenvolveu aqui – porque eu propicie uma situação e **ele** aprendeu por sí próprio; e ele pode transferir isso para qualquer área: literatura, ciências exatas, ciências não-exatas,, (Csekö, 2007, grifo nosso)

Ao compararmos esta prática pedagógica com a dinâmica de uma proposta de livre

improvisação, vemos que a primeira está mais relacionada com a visão de improvisação abordada no início do capítulo anterior, uma improvisação tratada como ferramenta para um fim musical cerceado. Diferentemente da improvisação livre – uma proposta improvisatória com um fim em si mesma, a improvisação comumente praticada em oficinas de música e práticas pedagógicas progressistas possui a função de introduzir gradualmente no aluno o caráter estrutural de uma composição musical na sua forma tradicional, desligada da performance. Paynter nos mostra exatamente essa diferença ao fazer tal comparação, “nós não estamos aqui falando de improvisação **por si só**. Nossa preocupação imediata é com os primeiros estágios do ensino de **composição**” (Paynter, 1992, p. 91)⁴⁴.

Paynter parece ter razão, pois segundo Bailey (1993) improvisação em si não é algo que possa ser ensinado, pois a verdade é que não se pode ensinar um indivíduo a criar. Da mesma maneira que ocorre em aulas de composição, a única coisa passível de ser ensinada em uma aula de improvisação são as técnicas. No caso de uma aula de improvisação idiomática, aprendem-se técnicas idiomáticas para se conduzir um improviso. Na improvisação livre não existe uma técnica a ser ensinada, pois a estrutura desta se dá de forma subjetiva, na interação entre os improvisadores como vimos no último capítulo.

3.3. Possibilidades pedagógicas para a improvisação livre

Ao notarmos a existência de um ideal pedagógico que tem por base um olhar para o aluno como o criador do material sonoro a partir do qual este adquire conhecimento, vislumbramos a possibilidade de fazer um *link* entre este modelo de aprendiz e o modelo de

43 Podemos citar também a metodologia utilizada nas oficinas de música.

44 “we are not talking here about improvisation for it’s own sake. Our immediate concern is with the first stages

músico proposto anteriormente, aquele que *interpreta* seus próprios pensamentos musicais e os faz interagir com um grupo. Neste sentido a formação de um instrumentista parece ser justamente o processo que possibilita desta conexão.

Ao discorrer sobre as falhas do método tradicional de ensino, quando aplicado no processo de formação de um instrumentista, Csekö (2007) relata que este “teria que ser revisto completamente, porque eu acho que as pessoas estão com a mentalidade de mercado”. Segundo ele, o compromisso do professor de instrumento em formar “profissionais” gera uma emergência em preparar o aluno para que este se torne capaz de, rapidamente, “mostrar uma eficiência no instrumento, tocar uma coisa tradicional, que agrada à uma certa platéia”.

De maneira geral, podemos dizer que a dinâmica de uma aula de instrumento estrutura-se a partir de dois elementos⁴⁵: a aquisição da técnica – trabalhada a partir de “métodos” dedicados ao instrumento⁴⁶, e paralelamente é praticado um repertório – peças dedicadas ao instrumento, trechos orquestrais, onde se aprende dentre outras coisas aspectos interpretativos. Desta forma, a metodologia pedagógica comumente utilizada para formar músicos profissionais pode ser resumida nesses dois eixos: método e repertório, não havendo indícios de qualquer estímulo à criação.

Não é de nosso interesse aqui fazer uma crítica direta à presença dessas ferramentas nas aulas de instrumento, pois assim como a corrente progressista veio criticar mais a **metodologia** tradicional que propriamente o **conteúdo** (currículo), a revisão de que nos fala Csekö parece criticar essencialmente a **forma** como essas ferramentas e conteúdos são trabalhados em sala de aula. Baseado na proposta progressista, podemos concluir que **independente** das escolhas profissionais do aluno, a criação deve fazer parte da formação de

of composition teaching”.

45 Este perfil de aula se aplica principalmente aos cursos acadêmicos, onde formam-se músicos de base erudita, mas se estende também à aulas informais, particulares ou em grupo.

46 Um método de instrumento normalmente consiste de exercícios técnicos de repetição de intervalos, motivos e

um instrumentista, pois esta é uma qualidade inerente a todo e qualquer músico:

Música demanda imaginação, envolvimento ativo, e empenho criativo; (...) criatividade deveria estar contida em todas as áreas afetivas do currículo. Seu contexto representa imaginação, originalidade e invenção. Mas vai além ao incluir também interpretação e imitação personalizada. Ela é especialmente importante como ‘uma forma de compreender’ através de independentes, inovadoras respostas à idéias e a meios de expressão. Assim se difere substancialmente do conhecimento **recebido** e das habilidades adquiridas por um ensino direcionado por regras (Paynter, 1992, p. 10, grifo nosso)⁴⁷.

Imaginamos que a introdução da improvisação, em especial da improvisação livre, como parte da formação do instrumentista pode resolver algumas questões que surgem da dinâmica de ensino vigente hoje dentro e fora das universidades.

Nota-se que uma metodologia que trabalha **constantemente** com repetições exaustivas de melodias pré-fabricadas gera no aluno uma preocupação e uma valorização excessivas acerca da técnica instrumental. Como em tal processo normalmente não há qualquer estímulo a se criar tais melodias, ocorre simultaneamente um distanciamento da atenção do aluno para o material sonoro gerado, de forma que num determinado momento, após dezenas ou centenas de repetições, a **mecânica** passa a sobrepujar o material **sonoro** criado por esta. A atenção do aluno direciona-se mais a uma ação muscular que auditiva⁴⁸. O clarinetista Anthony Pay fala do mesmo efeito quando solicitado a tocar peças que exigem um alto nível técnico, “Se você está tentando tocar sete contra nove⁴⁹ ou alguma coisa do tipo então você pode estar envolvido em pensamentos que não são exatamente musicais” (*apud* Bailey, 1993, p. 68)⁵⁰.

Se num ambiente onde se configura uma improvisação livre é estimulada (se não

escalas, podendo conter também trechos “musicais” ou excertos de peças.

47 “Music demands imagination, active involvement, and creative commitment(...)creativity should be at the heart of all the affective areas of the curriculum. It’s context is imagination, origination and invention; but it goes beyond that to include interpretation and personalized imitation”. “It is especially important as a ‘way of coming to know through independent, innovative responses to ideas and to the means of expression”.

48 Vemos o reflexo deste processo na existência da cultura do *virtuose*, o “músico” que tem assombroso domínio sobre seus movimentos musculares ao tocar seu instrumento.

49 Referência à quiálteras.

50 “If you are trying to play seven against nine or something like that then you can be involved in thoughts that

exigida) uma atenção especial à escuta dos diversos materiais sonoros produzidos, buscamos a partir de sua inserção na dinâmica do ensino de um instrumento um equilíbrio entre a aquisição da técnica e o estímulo à sensibilidade auditiva do instrumentista. Este estímulo por sua vez pode beneficiar mesmo aqueles músicos que não pretendem praticar improvisação fora da sala de aula, pois além do fato de a escuta estar diretamente ligada à interpretação musical, este estímulo tem o potencial para transformar certas posturas desrespeitosas que surgem numa prática musical coletiva – Csekö (2007) afirma perceber que “as pessoas não se ouvem mais, não só o que estão tocando mas também o que os outros falam”. Csekö também fala do resultado obtido por seus alunos na oficina de linguagem musical refletido em suas respectivas aulas de instrumento.

Eles afinam maravilhosamente bem, porque eles se ouvem, não porque eles estão pensando numa terça ou numa quarta, mas porque eles estão se ouvindo! E tem um comportamento muito musical porque dentro desse trabalho que é feito, há sempre essa noção de troca – no processo de criação e de improvisação há uma troca muito grande... (Csekö, 2007)

Podemos dizer também que a metodologia vigente do ensino de instrumento muitas vezes pode acarretar na produção de posturas equivocadas nos alunos no que diz respeito a estética musical, pois ao mesmo tempo que a emergência de preparar “profissionais” para o mercado se preocupa em ensinar uma prática musical específica, exclui outras. Ainda predomina em boa parte dos instrumentistas profissionais uma concepção de música ligada à visão naturalista. Nessas aulas, na maioria dos casos, não é abordada a questão do objeto sonoro, das diversas possibilidades de conexão entre os sons. Surge então uma segmentação da prática didática onde se valoriza essencialmente a execução de peças pré-existentes, excluindo assim atividades focadas no aspecto criativo da produção musical, como a improvisação. Bailey acredita que este tipo de “omissão” da improvisação durante o processo

de aprendizagem é responsável pela manutenção da opinião que “aceita a separação física e hierárquica entre criação e execução. Daí vem a visão “da improvisação como uma atividade frívola e sacrílega” (Bailey, 1993, p. 67)⁵¹. A partir da prática de uma improvisação que valoriza um conceito mais abrangente de música, pode-se conseguir do aluno uma melhor compreensão das diversas formas de produção musical e das diversas linguagens musicais – objetivo comum ao ideal pedagógico progressista.

A introdução **prematura** de um método durante o aprendizado de um instrumento faz com que, já nas primeiras aulas, o professor indique o que o aluno deve, e conseqüentemente o que **não deve** ser tocado no instrumento. Desta forma ele determina uma espécie de “moral técnica”, criando automaticamente na mente do aluno o conceito do que é “errado” em música – mais uma vez em função da perpetuação de uma tradição ligada a um compromisso em atender um mercado. Esta mitificação em torno do “erro” evolui ao longo do tempo, podendo inclusive se transformar num trauma⁵².

Vimos no último capítulo que um músico, ao praticar uma improvisação destituída de acordos normáticos prévios deve ter uma postura de tranqüilidade com relação ao surgimento de momentos musicais “indesejáveis”. Este músico tenderá a lidar bem com uma situação dessas, pois sabe que o acaso é inerente à música: “O erro para eles é simplesmente um erro de percurso, eles prosseguem tocando, o erro não macula...faz parte do fluxo” (Csekö, 2007)⁵³.

A inserção da improvisação livre como prática pedagógica no processo de aprendizagem de um instrumento **não** é proposta aqui como metodologia. Ela é pensada aqui como **mais uma** ferramenta a ser utilizada, como forma de preencher uma lacuna que no caso

51 “...of improvisation as a frivolous or even a sacrilegious activity”.

52 É notória a utilização freqüente por parte dos músicos “eruditos” de remédios para controle do nervosismo que precede apresentações públicas, tal é o medo de “errar” uma execução.

53 Csekö ao falar da postura de seus alunos na oficina.

do processo de musicalização já é preenchida pelo ideal progressista. Porém, diferente da improvisação trabalhada na dinâmica progressista, a prática da improvisação livre em sala de aula não poderá ser utilizada como ponto de partida para um fim “normatizado”. Ela deverá manter sua essência como *jogo ideal* auto-suficiente, tendo um fim em si mesma.

De forma a aproveitar o melhor de seus benefícios, ela deveria surgir em sala de aula como um dos primeiros exercícios a serem praticados. Um ponto pedagogicamente positivo é justamente o fato de que ela não exige do músico a posse de qualquer aptidão técnica, pois em essência esta proposta é um terreno de experimentações constantes. Logo, em um momento inicial ela serviria como uma forma de aproximar o aluno das possibilidades musicais do instrumento (os diferentes timbres, as diferentes formas de manipular os sons com as mãos), sem qualquer compromisso em se transmitir o que é, e o que não é permitido fazer. Desta forma o professor estará também abrindo a mente do aluno para suas escolhas estéticas, como sugere Csekö:

Você e seu professor, os dois experimentando no instrumento; que sons se podem tirar deste instrumento. E então você [professor] diria: - certos sons são trabalhados em uma linguagem x tradicional; em outra linguagem, tanto os da tradicional quanto outra gama de sons imensa pode também ser trabalhada. Então o instrumentista poderia, à certa altura tanto fazer o experimental quanto o tradicional com a mesma fluência, isso via obviamente processo de criação e improvisação (Csekö, 2007).

É interessante termos professor e aprendiz improvisando juntos. Ter um músico experiente tocando enriquece a criatividade do aprendiz. Esses momentos poderiam ser gravados e ouvidos posteriormente como forma de estudar as escolhas de cada um, as propostas interessantes, as não interessantes, e partindo dessas discussões o professor irá procurar um ou mais métodos que supra as necessidades instrumentais e musicais do aluno, personalizando desta maneira a metodologia. É o conhecimento adquirido a partir do material criado pelo próprio aluno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de nossa análise sobre a estrutura e o conceito de improvisação livre, vimos que a “liberdade” que a define está sujeita a certa ambigüidade, o que pode acarretar em interpretações errôneas a seu respeito. A expressão *não-idiomática*, utilizada também para defini-la, pode sugerir uma imagem de liberdade que está associada a um desapego **absoluto** sobre qualquer manifestação idiomática. Vimos ao longo do primeiro capítulo que tal distanciamento é utópico, na medida em que um músico é indissociável de sua experiência/vivência, pois este tem registrado em sua “bagagem” diversos padrões, conceitos, manias, que com certeza irão limitar esta liberdade absoluta e conseqüentemente “**idiomatizar**” (estruturar) até certo ponto a improvisação⁵⁴.

Desta maneira é preciso esclarecer que a liberdade sugerida neste termo está direcionada às **múltiplas** possibilidades de conexão entre quaisquer objetos sonoros; é a liberdade de manipular a matéria, o som, livremente, sem qualquer compromisso de fidelidade a uma organização **específica**. É a possibilidade de poder criar tanto um material destituído de relações fixas quanto de criar algo completamente “idiomatizado”. Podemos assim relacionar esta liberdade à escolha do músico quanto a seu posicionamento dentro do eixo liberdade-controle, onde não há leis que definam o que pode e o que não pode ser produzido sonoramente.

A partir de uma busca por interação em um ambiente “desterritorializado”, o músico inserido numa proposta de livre improvisação se vê na função de provedor não somente da matéria sonora, mas também da estrutura, da organização entre nos objetos musicais propostos pelos participantes. Desta maneira temos o músico como **único** meio através do

54 A mesma problemática em torno da terminologia é encontrada no termo “música atonal”, pois supor uma organização entre alturas completamente desprendida do “sentimento de tonalidade” é igualmente utópico.

qual é produzida uma obra musical, numa atividade empírica que une instinto e intelecto de forma instantânea. Diferente da apreciação de um processo precedente à performance – a ação majoritariamente intelectual do compositor tradicional, na improvisação livre a apreciação está no **testemunho** do ato de criação como um todo, na medida em que olhamos para a improvisação “como a celebração do **momento**” (Bailey, 1993, p. 142).

Além de ajudar na solução de problemas fruto de um ensino mecânico, tecnicista (sem exigir sua exclusão), e de estimular um instrumentista durante sua formação a agir ativamente, criando sons, estruturas, sintaxes, podemos imaginar que a introdução da prática de uma improvisação “livre” no ambiente pedagógico possa colaborar para o fim do processo de realimentação da visão segmentada do artista que separa compositor e intérprete, abordado no início deste trabalho, de forma que possamos criar outra realimentação entre a produção artística e pedagógica – onde alunos e músicos profissionais trabalharão seus respectivos potenciais criativos por uma música renovada, focada no presente, contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

BAILEY, Derek. *Improvisation: it's nature and practice in music*, Ashburone, England: Da Capo Press, 1993.

BRINDLE, Reginald S. *The new music: the avant-garde since 1945*, Nova York, EUA: Oxford University Press, 1987.

COSTA, Rogério L. M. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, Tese - Doutorado - Programa de Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

DENNIS, Brian. *Experimental Music in Schools: Towards a New World of Sound Handbook for Teachers*. Inglaterra: Oxford University Press, 1970.

FERACINE, Luiz. *O professor como agente de mudança social*, São Paulo: Editora pedagógica e universitária LTDA, 1990

JOST, Ekkehard. *Free jazz*, Grz, Austria: Da Capo Press, 1975

NETTL, Bruno, *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, Nova York, EUA: Oxford University Press, 2006.

PAYNTER, John. *Sound & Structure*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

PIAGET, Jean. *Seis estudos de psicologia*, Rio de Janeiro: Forense Universitária Ed., 1976.

PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*, Bauru, SP: EDUSC, 2001.

POURTOIS, Jean-Pierre e DESMET, Huguette. *A educação pós-moderna*, São Paulo: Edições Loyola, 1999.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SLOBODA, John A. *Music as language*, St Luis: MO; MMB Music, 1997

STRAVINSKI, Igor. *Poética musical em 6 lições*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996.

MATERIAL COLETADO NA INTERNET

MATEIRO, Tereza A. N. Educação musical nas escolas brasileiras: retrospectiva histórica e tendências pedagógicas, Arte online, periódico online das artes.

Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artteresa.htm>

Acesso em: 12 out. 2007.

NETO, José B. *Música é linguagem?*, em Revista eletrônica de musicologia

Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV9-1/borges.html>>

Acesso em: 18 ago. 2007

ENTREVISTAS

CSEKÖ, Luis C. Entrevista realizada na escola de música Pró-arte, Rio de Janeiro, 2007.

Mp3 player (72 min)

TABORDA JÚNIOR, Pretextato. Entrevista realizada em sua residência, Rio de Janeiro, 2007. Mp3 player (63 min.)

KARKOWSKI, Zbigniew. Entrevista realizada via internet, 2007.

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Entrevista realizada com o compositor e improvisador Polonês Zbigniew Karkowski

FZ - How do you see the common association between music and language? How would free improvisation fit in this association?

Karkowski - Well, we use language as a way of communication and music is also a form of communication. So one can make this association but generally I feel that communication through sound (music) is a very different communication than the verbal one (language). Sound is very abstract while words are always connected to some sort of logic. So it is really two different worlds. But yeah - we all make music to communicate something, don't we?

FZ - In your view, what are the pros and cons inherent in the practice of free improvisation?

Karkowski - Good thing about free improvisation is that it has potential to bring you into some fresh, unknown territory. But this happens only if one is ready to take risks. Cons are many - the most usual is that people just repeat themselves and do not get anywhere - just circling around.

FZ - You said about being ready to take risks...What kind of risks are inherent in this practice? Hearing something you don't like for instance?

Karkowski - By risk I mean having guts to do something you are unsure of. Getting into some new territory which you did not explore before. Doing such things on stage in a concert situation is risky because sometimes what comes out is just a boring shit. But I believe that true experimental music has to be bad sometimes. In order to be able to make top, exciting concert you have to be able to make very shitty, boring concert sometimes too.

FZ - Do you consider free improvisation a non-idiomatic kind of improvisation, in the sense that it doesn't stick with any specific musical "language"? Is there anything that can be called an idiom of free improvisation, as improvisers seek through it new vocabularies, new forms, new timbres?

Karkowski - True experimentation for me is like expressing oneself with new language every time you play. The only true style for me is 'no style', or in other words new style for everything new that one does. But of course people (and especially media people) like to classify things. So in the media you will find specific explanations for many different styles (musical languages). But for me this is just bollocks.

FZ - Could free improvisation be classified as a "composition in real-time"? Why? What

would be the points of intersection between real-time composition and pré conceived composition?

Karkowski - For me it has always been the same thing. Composition can be seen as improvisation in slow motion and improvisation as composition in real time. It is (and has always been) totally intersected. In fact until something like 16th century most of the music was created by improvisation and notated scores were very vague (leaving many final decisions to performer).

FZ - Why is free improvisation, as other kinds of improvisation seen with bad eyes by erudite/academic musicians and composers? Do you think this prejudice was always there? If not, what changed?

Karkowski - Many people in academic music world like to be seen as something special and they want others to believe that composition is some sort of hermetic science. And they look down on musicians who cannot read notes etc. But of course this is just bullshit and actually there are more and more people in contemporary music academia who finally realize it too. I mean - if somebody would ask me today to mention 10 names of the most interesting composers at the moment - 8 of them cannot read notes and do not make scored music, but they make fucking good music. It is totally irrelevant today whether somebody can score notes etc. We have technology that enables us to make great music without notes and paper.

FZ - Do you utilize any sort of improvisation in your notated composition? If does, do you have a dedicated notation system to “compose” or “conduct” improvisations to the performers or just adapt the traditional score to do it?

Karkowski - I usually do very traditional scores when I work with notated composition. I do not believe in graphical scores but this is mainly because of my practical experiences. I noticed that most musicians in orchestras and ensembles that I worked with prefer to have everything well notated and just follow the score. They feel safe in a position of 'just interpreters' - this is what they are trained for - to follow rules. So I noticed that if one gives them some more open (maybe graphic) parts in which musicians are free to make their own decisions - everything just falls apart. They are often paralyzed by freedom. But really, this is just my personal experience. I am sure that there are some ensembles (maybe even orchestras) which could perform well 'open structures' and some great composers like Stockhausen or Lutoslawski have used graphical and other forms of open notation. Only then, one needs to spend considerable amount of time with given ensemble or orchestra so that musicians will understand well intentions of composer. And I never had this privilege of being able to rehearse my pieces for long time.

FZ - When improvising collectively , regardless of any gestual indication, how do you contribute so the improvisation reaches a musical “coherence”, as the lack of beforehand normatic agreement may lead to an uninteresting musical chaos?

Karkowski - I never think in terms of 'coherence' when I do music. The only interesting music

is music that somehow manages to engage listeners and I feel that if I get totally engaged in process of making sound (music) - it will also engage listeners. So if I get lost in creating my soundworld - listeners can get lost in it too. And then we have interesting musical experience.

FZ - Do you think that good musical results during a free collective improvisation depends mainly of past musical experiences among the improvisers, or any prior musical/intellectual connection? If not, what would be responsible to provide "good moments" during a free improvisation?

Karkowski - I think that nearly everything we do somehow depends of our past experiences. As for improvisation - Iannis Xenakis told me once that he thought it was funny, all these discussions about 'free improvisation' because for him free improvisation did not exist. He told me - imagine an african man who was born in the jungle (somewhere in central africa) and has spend all his life there and the only music he ever heard was his tribe drumming and chants. If you ask him to improvise - he will do something resembling the only music he ever heard - african music. Now imagine some New York City pseudo intellectual who has spend all his life listening only to be-bop jazz. If you ask him to improvise, he will try to make something resembling be-bop. Etc. Now, imagine some guy who has spend all his life in some small village in Andes in Peru - and the only music he has ever heard was folk music from Andes. And you ask him to improvise and he does something that sounds like serial music, like Boulez or Nono. This would be a 'real' improvisation but such a thing will never happen. We can only repeat patterns that we have learned. And I think if you improvise with other people and have genuinely good time - this creates 'good moments' in improvisation.

FZ - I've read somewhere that in improvisation, the act of hearing could be consider more important than the act of playing, so musicians can interact between them...how do you see this importance in free improvisation?

Karkowski - As I told you before when I play alone I do sometime totally forget that I am even playing. But when I play with other people - definitely it is important to hear what they are doing and hear what you are doing in the context of others (interaction). But I would not say that hearing is more important then playing. Without deep hearing and deep playing there is no good music. Both are essential.

FZ - Do you think that a listener in order to "enjoy" a free improvisation has to be "prepared" musically in some way?

Karkowski - This depends very much on the listener. Some people do not need to be prepared in anyway - but only people who are able to open themselves up to something new without any preconceived ideas or prejudices can do it. And there are very few people like that in the world. Anyways, these are the only 'real' audience we have.

Transcrição da entrevista com o compositor-improvisador e educador Luis Carlos Cseko

Música e Linguagem

FZ- Como você interpreta a comum associação entre música e linguagem?

Csekö- Quando a gente fala em linguagem é uma linguagem musical, a qual não se relaciona em absoluto a linguagem literária, a linguagem falada; ela tem a sua própria sintaxe, a sua própria codificação e é linguagem porque ela é expressão da gente, mas na verdade é uma linguagem que não diz absolutamente nada. Então aí é que começa o problema, quando você trabalha com essa terminologia “linguagem”. Mas eu percebo claramente uma linguagem, agora é uma linguagem que para você significa uma coisa, para mim significa outra, tem uma miríade de significações.

FZ- Então para você a música como linguagem não possuiria um significado, uma semântica objetiva?

Não, não; ela é uma linguagem por si própria, intrínseca. A música tem o seu próprio significado, que na minha opinião nos é desconhecido, a despeito da gente achar que não, mas eu acho isso.

FZ- Você falou em sintaxe. Para você então poderíamos falar em linguagem musical a partir deste aspecto?

Csekö- Exatamente, aí sim a gente entra na linguagem musical, que tem a sua própria sintaxe né, que a gente desenvolve, junto com os objetos sonoros, junto com os sons, com os gestos sonoros, e tudo né. É aí onde eu vejo a linguagem. Agora, eu também acho o seguinte: que a gente entorta as coisas de acordo com a lógica que a gente quer encaixá-las. Eu discordo disso. Eu prefiro tentar perceber as coisas como elas são, ou como eu acho que elas deveriam ser, ou como elas se me apresentam, ao invés de encaixá-las numa lógica própria, minha, e que vai de certa forma desvirtuar tudo né, na minha opinião.

Improvisação livre

FZ- Como você definiria uma improvisação livre?

Csekö- Olha, livre pra mim é uma palavra complexa, porque eu acho que o livre é um artifício de linguagem, basicamente né. Porque...vamos supor que eu peça num segmento de uma obra minha uma improvisação livre. Isso significa que o instrumentista vai escolher: ou improvisar com o material existente na peça, ou improvisar com o material que não existe na peça. Ou seja, ela é livre

no sentido que você oferece, propicia essa escolha e essa co-criação né, essa colaboração com o instrumentista, mas como as pessoas têm às vezes essa idéia de liberdade como uma coisa assim...abstrata e alheia a tudo...pelo contrário acho que liberdade é uma das coisas que você tem que ter assim, um cuidado enorme ao ser livre porque ser livre exige uma disciplina terrível. Então eu faço só essa ressalva do termo livre no sentido que as pessoas podem interpretar que livre é a liberdade total, o que nunca existiu na minha cabeça.

FZ- Sem o respaldo de algum idioma musical, como os sons dos diversos instrumentistas se encontrariam de forma musical?

Csekö- Acho que primeiro, as pessoas têm que ter um estopo muito grande de improvisação, consigo próprios, e com grupos. Ou seja, primeiro elas tem que...gostar muito de som, e de música. Primeiro som, depois música. E então eu creio que ao elas se juntarem, ao elas começarem a interagir, eu acho que daí vai gerar um sistema que às vezes pode entrar num dos...numa das ferramentas que a gente conhece, ou pode ter um sistema próprio né, que foi criado naquele momento pelos improvisadores.

FZ- Então você acha que na improvisação livre além do sentimento de liberdade em relação ao uso dos vários idiomas musicais, há também uma busca por parte dos músicos em criar novas combinações sonoras, novos sistemas?

Csekö- Sim, é o que vai ser criado, o que está se criando (ao longo do improviso), que é justamente uma das coisas que eu faço em composição também né, tanto que eu tenho uma pesquisa contínua...na área de “tímbrica”, na área de dinâmica; como expandir a área de dinâmica, inclusive usando a amplificação da maneira mais “primária” né, ou seja, a amplificação não-processada, que não é a (música) eletroacústica processada via computador...(Através do que) eu chamo de amálgama eletroacústico...você percebe de repente, num procedimento simples como esse uma multidão de novas possibilidades que começam a gerar, que simplesmente, eu não careço de uma mesa com computador pra fazer aquilo. Aquilo já acontece ali via uma proposta de você explorar, de você procurar outras sonoridades, outras relações musicais numa outra linguagem, que vai se renovando por ela mesma né...e na interação entre os intérpretes, ou então como o intérprete vai interagir com as (próprias) seqüências que ele está improvisando. Aí eu acho que... o que basicamente acontece é que as pessoas confundem o termo livre com aquela famosa gíria qualquer nota, com bagunça, com baderna, e aí junto vai o conceito de anarquia...que não tem nada a ver com baderna, com bagunça, com zorra, com qualquer nota. Então, quando as pessoas dizem: - Vamos tocar qualquer coisa? Eu digo – Não, qualquer coisa eu não toco, qualquer nota eu não toco! Eu não vou tocar uma nota pré-determinada, mas eu tão pouco vou fazer esse les se fair, entendeu? Exemplo escola de Colorado.

Ou seja, sucatearam o conceito de liberdade, de improvisação, de acaso. Eu acho que é por aí geralmente que a academia tenta...

Preconceito

FZ- A quem você atribui o atual preconceito contra o improviso por parte da academia e do meio erudito? Pois não é verdade que séculos atrás este fazia parte da música e do cotidiano

dos músicos, como no período barroco por exemplo?

Csekö- Sim! Havia uma disciplina!...Eles (os músicos) eram obrigados a improvisar...os músicos improvisavam ou eles não eram músicos. Ou seja, é o contrário de hoje em dia. Eu desconfio que houve uma mudança de paradigma...eu creio que o que assusta muito é a vitalidade, o vigor que a ação de improvisar...o vigor que isso transmite, e que pode tornar uma execução extremamente rígida, com todas as notas corretas, uma afinação 100%, numa coisa anódina, dissecada. Ela não é, mas pode se tornar. Então, como essa visão foi predominante, de primeiro: as notas estarem certas, com afinação certa...ela forçou o fazer musical muito mais do que o simplesmente fazer música. Então é aí onde as ferramentas começam a cercear a arte né. Então como a improvisação não trabalha com esse cerceamento, eu creio que ela foi então hostilizada para justamente não fazer uma concorrência...

FZ- Você acha que essa hostilidade então é proveniente de uma necessidade de controle, vide a própria evolução da notação musical ao longo dos séculos?

Csekö- Eu creio que, o que também entrou aí, foi uma noção de que arte seria uma coisa mensurada, entendeu? Extremamente mensurada, controlada, e eu não creio que seja, justamente a arte é a transgressão, é a fuga ao controle, nosso né. E creio foi uma época onde talvez se pensou que o homem teria...praticamente uma visão etnocêntrica do homem como alguém que regulava o universo, que poderia regular o universo, o que é uma visão assim, apocalíptica né? E quando certas forças eram liberadas via improvisação, isso tornava uma situação insustentável porque se por um lado uma atuação que deveria ser o apogeu não era exatamente o apogeu e uma atuação com improvisação se tornava algo assim, que encantava as pessoas, então começou a se ostracisar, a se ter preconceito e a se degradar o mais possível improvisadores e improvisação em geral né?

Improvisação livre e composição

FZ- Você considera o improviso como um trabalho de composição?

Csekö- Sim, improvisação pra mim é compor no momento, no ato. O que é diferente do que eu faço quando eu componho, mas ao improvisar eu acho que as pessoas estão compondo no tempo, o que é fantástico. Não é atoa que eu trabalho com improvisação no meu processo de criação. Propicio e peço a intromissão, a co-criação dos meus intérpretes o tempo inteiro. Porque isso pra mim enriquece o trabalho.

FZ- Visto que numa improvisação livre o músico busca novas formas de se expressar no seu instrumento, podemos dizer que como consequência surgem peculiaridades no material sonoro emitido por cada improvisador. Como você trabalha frequentemente com os mesmos músicos, essas peculiaridades influenciam o seu processo composicional quando se trata de compor para improvisos?

Csekö- Quando eu escrevo especificamente para um intérprete x, aí sim o próprio desempenho do intérprete vai ter um função idiossincrática no que eu estou escrevendo.

Quando eu escrevo para conjuntos, ou para um intérprete qualquer, aí eu confio, eu invisto na possibilidade do intérprete ser criador e produzir encima daquilo e enriquecer todo o meu trabalho com a perspectiva dele e com o próprio material que ele vai trazer para a improvisação.

FZ- De que forma você “compõe” improvisos?

Csekö- Eu sigo várias abordagens: uma é oferecer um material que o instrumentista pode usar. Ele pode seqüenciá-lo, de acordo com o que ele quiser. Ele pode omitir parte do material às vezes, entendeu? Outra, eu peço à ele para improvisar de acordo com o que ele achar do trabalho, ou seja, improvisação livre, ele vai compor de acordo com os parâmetros que ele vai achar mais interessantes. Às vezes eu posso apontar pra certas interferências do vazamento de som ambiental que deverão deflagrar certos gestos de improvisação, e que ele deverá pensar a respeito, antes; se ele vai usar o gesto A, gesto B, ou gesto C...ou às vezes eu proponho se ele vai usar o gesto D, que é o dele.

FZ- De que é composto este material que é oferecido ao músico?

Csekö- ...Certas células rítmicas, certos perfis melódico-harmônicos, e aí já inclui glissandos, ou somente regiões, porque pra mim um perfil melódico-harmônico pode vir com regiões, não necessariamente com alturas específicas né, ele pode ser formado por regiões específicas. Boa parte das minhas obras eu trabalho com trigrama, eu trabalho com regiões: agudo, médio e grave.

FZ- Sempre trabalhando com a atuação dele, do improvisador...

Csekö- Exato, ele vai escolher a altura dentro das oito notas, com o cromatismo de cada região. Então já aí eu estou dando à ele uma possibilidade bastante aberta de escolher as notas que ele quer pra trabalhar, ou talvez que ele vai selecionar na hora, porque eu não especifico que tem que pré-selecionar. Agora de novo, as pessoas tem que gostar do que estão fazendo, tem que querer fazer porque se não a improvisação se torna assim um exercício “do nada”, na bagunça né. Que é como geralmente boa parte dos músicos que estão sendo formados, são levados a encarar. Isso é triste, porque mutila de uma maneira assim, pra vida inteira de uma pessoa. O que é complexo, um artista mutilado né – uma expressão que ele não consegue trabalhar, ele não tem acesso à isso...calou-se, secou, foi cortada. Agora a gente volta à base que é educação né, a educação(musical) não trabalha com processo de criação. Ela no máximo trabalha com a formação de compositores que é outra coisa, isso é profissionalizante. Mas processo de criação, que todos nós temos que trabalhar, pra poder falar...então quando as pessoas me perguntam sobre improvisação eu digo – nós estamos improvisando agora! Eu não sei que palavras eu iria usar aqui, agora. Claro que eu tenho um arsenal de palavras disposto que já usei, já trabalhei, mas eu não sei o que eu vou falar aqui agora. Ou seja, nós somos improvisadores natos. Só que a educação atual cerceia completamente essa veia natural da gente de improvisar né.

Improvisação livre e educação

FZ- Então você acha que os benefícios contidos no estímulo à criação durante a educação musical de um indivíduo não se limitam somente à disciplina da música?

Csekö- Não não, é pra vida, é uma abertura pra vida. Aí eu creio que ele pode transferir esse comportamento que ele desenvolveu aqui – porque eu propicieei uma situação e ele aprendeu por sí próprio; e ele pode transferir isso pra qualquer área: literatura, ciências exatas, ciências não-exatas...

FZ- Isso com certeza dá uma abertura para que se reflita sobre os conteúdos apreendidos, o que justamente vai contra o ensino tradicional, onde há grande repressão da personalidade individual de cada aluno....

Csekö- ...Você deve ser obtuso, e não deve em absoluto se colocar nas situações, você é colocado. E aí a gente já entra naquela formação de liderança que é muito clara aqui né (improvisação), onde todos vão conduzir o grupo, todos vão liderar o grupo, todos vão reger o grupo em algum momento, tendo uma dinâmica muito complexa entre eles, ou seja, ou respeito enorme um pelo outro, uma civilidade...

FZ- Você acha então que este trabalho de improvisação que você faz na sua oficina de linguagem musical possui um cunho social também?

Csekö- Enorme, eles (ao improvisar) são líderes e liderados, então é bacana porque eles entendem como funciona estar num grupo e estar à frente de um grupo, portanto isso começa a dar à eles uma visão enorme do que é essa dinâmica que a gente vive, de conviver com as pessoas. O que eu acho fundamental - e a educação dá isso tudo através de música, de música de câmara né. Então a idéia basicamente é essa, processo de criação, improvisação...e eu acho que isso deveria ser feito em todas as disciplinas, não só na música.

FZ- Você acha que uma improvisação anterior à sistemas organizacionais pode ser uma boa ferramenta para estimular a criatividade no aluno, principalmente em se tratando de crianças que não tiveram ainda contato com a teoria musical?

Csekö- Sem dúvida. Eu acho esse um dos grandes trunfos, porque conforme eu digo nos meus artigos, eu creio que pro século XXI, ou todo trabalho de educação está embasado em processo de criação, ou então nós não vamos a lugar nenhum. O diferencial que nós temos (em relação às máquinas) é o processo de criação, pois o processo de execução elas já nos passaram à anos!

FZ- Você acha que esta prática improvisatória, além de instigar um senso crítico e uma atitude civilizada, pode também facilitar a compreensão dos diversos parâmetros musicais assim como o próprio entendimento da teoria musical?

Csekö- Definitivamente. Eles saem assim com uma percepção da linguagem musical como

um todo – tanto a tradicional quanto a experimental, que é fantástica. Pra isso eu tenho o depoimento dos professores de instrumento – que abordam o ensino tradicionalmente; e me dizem que eles têm uma atitude para abordar as obras que eles vão tocar fantástica. O erro para eles é simplesmente um erro de percurso, eles prosseguem tocando, o erro não macula...faz parte do fluxo. Eles afinam maravilhosamente bem, porque eles se ouvem, não porque eles estão pensando numa terça ou numa quarta, mas porque eles estão se ouvindo! E tem um comportamento muito musical porque dentro desse trabalho que é feito, há sempre essa noção de troca – no processo de criação e de improvisação há uma troca muito grande...

FZ- Você acha que é ou deveria ser inerente à uma improvisação livre uma ética musical?

Csekö- Sim, Sim. Há uma posição ética muito complexa e muito profunda, e que está sendo completamente coibida né, as pessoas não se ouvem mais, não só o que estão tocando mais também o que os outros falam e tão pouco são ouvidas. Então numa situação como essa, de novo se trás à baila a ética de você respeitar o que a outra pessoa está fazendo, não no sentido da disciplina, da hierarquia militar, mas no sentido de respeitar porque você se encanta com a beleza que provêm da outra pessoa, e que você também, começa a interagir com ela e você também está sendo parte dela e mostrando a sua beleza também. Então é essa ética que eu acho fundamental que as pessoas recuperem desde cedo, porque depois de certo tempo é impossível.

FZ- Você acha que a improvisação livre poderia ajudar de alguma forma o ensino de um instrumento?

Csekö- Eu vejo que, primeiramente, o ensino de instrumento teria que ser revisto completamente, porque eu acho que as pessoas estão com a mentalidade de mercado, elas têm que mostrar resultados, então os instrumentistas tem que imediatamente mostrar uma eficiência no instrumento, tocar uma coisa tradicional, que agrade à uma certa platéia, se não o professor será despedido, o instrumentista não vai mais fazer aula com ele, então o professor de instrumento passa a ser extremamente preconceituoso para tentar entrar no mercado, ou seja, ganhar o seu troco. Eu acho que, exatamente ao contrário, você deveria começar em um instrumento experimentando. Você e seu professor, os dois experimentando no instrumento; que sons se podem tirar deste instrumento. E então voce diria: - certos sons são trabalhados em uma linguagem x tradicional; em outra linguagem, tanto os da tradicional quanto outra gama de sons imensa pode também ser trabalhada. Então o instrumentista poderia, à certa altura tanto fazer o experimental quanto o tradicional com a mesma fluência, isso via obviamente processo de criação e improvisação. Eu acho que o ensino de instrumento é uma das fontes mais cerceadoras da educação musical, justamente devido à esta mentalidade que está atrelada ao mercado.

Entrevista realizada com o compositor-improvisador e educador brasileiro Tato Taborda

Música e Linguagem

FZ- Como você interpreta a comum associação entre música e linguagem?

Taborda - A primeira vez que eu comecei a pensar sobre isso, foi quando eu tinha uns 16 anos, eu já tocava guitarra...eu fui procurar umas aulas, para abrir meus horizontes...ai eu fui para o Villa Lobos, em 1976, e no primeiro dia que eu fui à escola eu entrei por acaso na sala de uma professora chamada Esther Scliar; ela é uma professora de análise incrível, excelente professora...e ela estava dando uma aula sobre análise estrutural...aquilo foi uma revelação: pensar em música dessa forma, pensar que essa matéria esta sujeita a esse exercício do intelecto também né, não apenas o desfrute intuitivo daquilo, mas também está sujeita a um filtro do intelecto, e prazer também do intelecto em fazer operações com aquele material...então isso foi uma revelação...Nesse sentido a relação com a linguagem é mais no sentido da gramática: enquanto um sistema de comunicação no tempo, que tem uma certa organicidade entre seus elementos...e pode existir uma comunicação dessas unidades ao longo de uma peça inteira. Então é nesse sentido que eu penso em música como linguagem, no sentido da sua gramática, da sua estruturação. Em relação ao aspecto semântico da linguagem, aí já é outra estória né...

FZ- Como você acredita que se comporta a semântica neste caso, visto que podemos interpretar uma mesma música de várias formas?

Taborda - É aí que tá, a música tem uma fronteira muito ampla nesse aspecto da comunicação, pois por um lado ela têm a possibilidade da abstração total na medida em que ela lida com entidades por si só, sem um significado além de si próprio que é o som, por outro, tem todo um uso cultural, que é feito dessa linguagem, e codificações, isso de certa maneira a semiologia musical tem estudado muito, existe um ramo, particularmente, de um teórico canadense chamado Jean Jacks Natier, onde ele começa a olhar pra esse código não apenas como um fluxo de energia, que é a nossa primeira e mais óbvia interpretação, né...a gente percebe essa energia sendo modulada em cada um dos parâmetros de maneira diferente e esse é o jogo de ter controle sobre essa energia em níveis diferentes...quer dizer, por um lado é um fluxo de energia que conserva e dissipa permanentemente, e ao mesmo tempo o avesso disso é um fluxo de signos. Não têm como não ser um fluxo de signos, porque cada uma dessas partículas, como todo signo, vai remeter pra uma outra que vai remeter pra uma outra... é claro que essa cadeia de significados é muito mais aberta do que na linguagem verbal, mas de fato quando você escuta qualquer música, você está ao mesmo tempo que percebendo aquele fluxo de energia, está relacionando e se remetendo à outros signos que esses signos específicos disparam: seja um acorde que te relaciona com todos os usos daquele acorde em obras diferentes, seja um determinado contraste de intensidade, um fragmento melódico, um intervalo...Então ao mesmo tempo é um fluxo de energia e é um fluxo de signos, e muitos

compositores lidam com isso conscientemente.

FZ - Então essa “semântica musical” faz referência aos próprios signos, não havendo referência à fenômenos extra-musicais como na linguagem verbal...

Taborda - Isso digamos é só um plano, pois você tem também signos que remetem...você pode remeter a sons específicos da natureza...tentativas de você moldar o discurso musical para criar aquela referência imediata de um determinado fenômeno natural por exemplo.

Improvisação livre

FZ- Como você definiria uma improvisação livre?

Taborda - Essa idéia me evoca a possibilidade de você não ter nenhum tipo de limite sobre o que é pertinente e o que não é pertinente entrar no jogo. É como se fosse um território a ser trilhado, a ser explorado, onde todos os participantes estão de acordo que não existem limites pré-estabelecidos sobre o que é ou não é pertinente; não existem convenções pré-estabelecidas, você pode criar essas convenções no momento que você começa a jogar, elas de alguma maneira vão ser criadas, ou elas podem ser criadas no momento em que elas estão vindo à tona. Nesse sentido, a idéia de uma improvisação livre não precisa necessariamente se dissociar de uma idéia de composição em tempo real, elas podem ocupar um mesmo espaço. De certa maneira, é como se em alguns aspectos a improvisação livre fosse perdendo a liberdade, na medida em que vai surgindo a responsabilidade de se apropriar do que vai surgindo. Na medida em que vão surgindo coisas, vai surgindo uma certa responsabilidade na relação dessas coisas com outras coisas...então nesse sentido você pode dizer que foi suprimida um pouco da liberdade total que você tinha no momento inicial.

FZ – qual seria então a definição de uma improvisação livre quando não há nela um processo de composição em tempo real?

Taborda - Acho que seria a supressão da memória, seria a supressão de qualquer acesso à memória; seria a presentificação da ação...é você não ter um *buffer*, não ter nenhum tipo de reservatório do que foi criado; o que foi, foi. Não existe nenhum tipo de apego aos materiais que já surgiram, e conseqüentemente não existe a recuperação desses materiais, porque qualquer recuperação vai introduzir um elemento de referencia estrutural que é, de certa maneira, da composição, a premeditação. A idéia é que todos estejam presentes naquele momento. Eventualmente, você vai ter uma superposição de discursos, e aí é a total impermeabilidade de um ao outro...

FZ – Então neste caso não existiria uma troca, visto que você está impermeabilizando seu material, ou seja, visto que você está abrindo mão de um *buffer* de memória?

Taborda - Pois é, no momento em que começa a introduzir esse *buffer*, quanto mais você o aumenta, mais você suprime a liberdade absoluta. O que dá pra pensar é o seguinte: se fazer música é uma ação que acontece em um determinado espaço físico, temporal, concreto, e que a ação de fazer música é dependente deste meio, a presença de um outro músico também faz

parte deste contexto ambiental, e não levar em conta esse fato concreto, é uma forma de não estar realmente conectado com esse espaço-tempo presente no qual você está. Então nesse sentido você pode estabelecer uma conexão com alguém, da mesma maneira que você é permeável ao ambiente onde você está. O que você faz de certa maneira é expressão dessas condições externas, e esse colega passa a ser parte desse ambiente.

FZ - Como então, durante uma improvisação livre, dialogam o processo de composição em tempo real e o processo de presentificação da ação?

Taborda - Eu acho que podemos pensar nisso como um eixo contínuo com duas extremidades intangíveis, que são ideais. De um lado você tem a tinta mãe da liberdade absoluta, a utopia da liberdade absoluta, e do outro lado você tem o controle absoluto do material que você está trabalhando, do criador sobre sua matéria. E dá pra imaginar que nunca nenhum desses dois extremos vai ser atingido; no máximo de controle que você pode tentar ter de um material musical, não tem como você determinar, como no pós-serialismo se tentou, um discurso musical em todos seus parâmetros. Em alguns casos, em certo momento na história, e ainda hoje tem reverberação disso, houve o desejo de minimizar essa variação, esse acaso, e investir em controle, controle, controle...

Preconceito

FZ – você acha que isso tem a ver com o preconceito que existe por parte do meio erudito com relação à improvisação?

Taborda - É isso tem a ver com esse percurso do pensamento ocidental, em caminhar na direção do controle absoluto das coisas que estão ao seu alcance. Esse seria um impulso natural do intelecto dentro desse contexto cultural: em assumir cada vez mais e mais controle sobre toda realidade externa, a ponto de você poder decupar ela nas suas minúsculas instâncias e estabelecer modelos a partir delas...então acho que esse preconceito tem a ver um pouco com a contra-mão dessa viagem. Mas, dentro do próprio corpo da cultura ocidental, você vê que nos momentos onde houve uma flexibilização desse controle, foram momentos claramente contra-culturais, vindo da margem, da periferia, e quase sempre em associação, em inspiração com outros contextos culturais; no caso da década de 50, quando Cage começou a lidar com acaso; isso estava muito ligado com o pensamento zen-budista, oriental...tem um termo que eu tenho usado muito, que é o princípio do não-arbítrio, que seria você injetar dentro da capacidade de controle absoluto, em medidas diferentes, a delegação desse arbítrio para outras instâncias...nesse sentido, é como se fosse um contra-ponto entre a lógica da cultura, a lógica da obra de arte e a lógica da vida, que é a lógica de que tudo pode acontecer, o que chamam de caos. Então a aplicação desse princípio, que você percebe em vários compositores, é tornar permeável a sua produção à lógica do que está em volta. E o que se observa no corpo da música européia, os momentos onde isso aconteceu foram momentos, como eu disse, momentos contra-culturais. Então esse preconceito está associado a esse cerne, esse núcleo principal da cultura ocidental, que é do controle, da consciência, da administração da vida, de tudo.

Improvisação livre e composição

FZ – Você crê que numa improvisação livre deve estar envolvida uma flexibilização do próprio conceito de música, de uma nova escuta?

Taborda - Na medida em que você flexibiliza a natureza do código, você flexibiliza também a definição do que está sendo feito. Então, pra você admitir a possibilidade de praticar esse discurso, na direção do incontrolável, na direção da presentificação, a conceituação sobre ele tem que se flexionar também. Agora, como todo discurso musical, a sua opção por um discurso com maior teor de informação ou maior teor de redundância vai determinar também o repertório de pessoas que vai ser capaz de receber esse discurso, é inevitável. Então, é preciso que quem está ouvindo também tenha essa disponibilidade para reformular essa conceituação a partir daquela prática que obviamente está questionando os limites convencionais.

FZ - Ao expandir o leque de possibilidades de combinações entre os signos, como surge a coerência musical, ou seja, numa improvisação livre, o que é responsável por fazer surgir um bom ou um mal improviso?

Taborda - Isso eu acho que tem a ver com desejo, porque em analogia com o eixo que falamos anteriormente, você pode pensar que existe um outro eixo onde de um lado você tem a tinta mãe do sincronismo, que eu posso chamar de princípio da harmonia, que tem por modelo a série harmônica, e o mote dos agentes que estão nesse extremo é: seremos todos um, que é a ideia de qualquer ação sincrônica, a de virar uma coisa só; e no outro extremo tem um outro princípio que é o que eu chamo de princípio da individuação, que tem por modelo o modelo biológico, que é: passar o gene adiante. Para isso você não pode sincronizar, se você sincronizar você morreu. Você precisa se diferenciar do seu competidor pra chamar atenção para sua singularidade, sua diferença, pra que essa individualidade passe a diante. Sair do sincronismo pra poder emergir enquanto individualidade e passar esse gene adiante, porque o sincronismo não vai dar chance. Ele vai ter um monte de efeitos maravilhosos: sentimento de conectividade, de cooperação, de aumento da potência...então a idéia do sincronismo está ligada a poder, a laços comunitários, mas também está ligada a você abrir mão de qualquer expressão individual. Então a idéia de sincronismo e individuação tem subprodutos bons e ruins para os dois extremos: se você radicaliza a emergência da sua individualidade, eventualmente você pode quebrar os laços com a conectividade onde você está. Então, a posição na qual você se situa nesse eixo tem a ver com desejo, tem a ver com necessidade, e de novo tem a ver com aquilo que você é, o ambiente que você se nutriu, seus professores, os livros que você leu, as pessoas que você namorou, tudo entra nesse “bolo” pra determinar essa natureza.

FZ - Você acha que a partir de uma fuga de convenções, podem surgir numa improvisação livre novas combinações sonoras, novos sistemas?

Taborda - A minha experiência individual, é que a improvisação em muitos casos é um instrumento para composição. Eu tento me colocar na posição de expectador disso que vai emergindo, e em algum momento eu sou confrontado com algum material que pode ser processado, e aí é no sentido utilitário da improvisação como forma de trazer coisas à tona. O que é diferente quando você resolve embarcar nessa viagem da presentificação absoluta, mas mesmo assim em alguns momentos é inevitável que acendam umas lampadinas...aí de certa

maneira você já se apropriou daquilo, você está expandindo aquilo...pronto, aí já acabou a liberdade absoluta. Aí já é o prazer do território alcançado.

FZ- De que forma você “compõe” improvisos?

Taborda - Pensando em obras diferentes tem vários casos, mas uma das formas é ter um repertório de alturas determinadas e ter uma possibilidade de elas serem absolutamente variadas em termo das suas durações...ou o inverso(ex: prostituta americana)...isso aqui só faz sentido porque eu trabalhava com esse grupo constante mente e a gente determinou...modelos de relacionamento...

FZ – O fato de trabalhar com grupos de improvisadores frequentemente influencia a criação de suas obras?

Taborda - Influencia, com certeza, eu já fiz muitas partituras assim, onde você poderia colocar o nome da pessoa na partitura.

FZ- Você acha que é ou deveria ser inerente à uma improvisação livre uma ética musical?

Taborda - Eu acho que é inerente à prática e de certa maneira é a forma que você tem de lidar com a riqueza desse território. Tem momentos onde os limites tem que ser ultrapassados, até os limites pessoais. Porque às vezes, esse sentimento de: - ah, ele podia não ter tocado isso agora. Isso é um sentimento de: - Eu tenho controle absoluto do que está acontecendo, eu sei exatamente pra onde a música tinha que ir agora, e ele não foi pra onde eu achava que tinha que ir; mas ele não achava! E aí, é inevitável, já que você está abrindo esse discurso pra uma lógica do incontrolável, você tem que estar sujeito à esse desconforto, é inevitável. Você vai diminuindo esse desconforto na medida da intimidade, mas o que acontece na medida da intimidade, é o surgimento de amarras, e essas amarras de certa maneira já são de certa maneira não praticar uma liberdade absoluta, porque o fato de você ter uma relação que começa a se estabelecer de novo, já é um sentimento de que existem alguns pontos fixos nesse território totalmente livre.

FZ - Então você tem que estar disposto a trabalhar com riscos...

Taborda - Com o risco de perder, de perder o que você gostou permanentemente, e de não se apegar também, de não ter apego à isso, ou seja, desfrutar dessas ilhas no momento que elas acontecem e ter a percepção fina de até que ponto aquilo pode render, mas de novo você já está no território de composição em tempo real, no território do arbítrio, mas aí não existe uma fronteira, é um contínuo, você situa ora lá, ora cá, de acordo com o desejo coletivo.

FZ – Então essa liberdade vai ser sempre relativa?

Taborda - Vai ser sempre relativa, como um desejo, uma utopia, é uma utopia coletiva. A gente sabe que nunca vai chegar nos extremos, mas que bom que tem mais gente pra poder estar naquela direção. E gera frutos, gera a sua experiência no trânsito desses limites, uma forma de explorar internamente esses limites né, do que é estável e do que é instável, do que é real e do que é concreto.

APÊNDICE

Figura 1.



Figura 3.

FINGER PIZZ.

Approx. Freq.

SUST. → PEDAL

FINGER PIZZ.

Approx. Freq.

SUST. → PEDAL

Detailed description: This figure shows two examples of musical notation for 'FINGER PIZZ.' (finger pizzicato). Each example consists of a grand staff with a treble and bass clef. The top staff is labeled 'Approx. Freq.' and shows a complex, dense waveform representing the frequency spectrum of the sound. The bottom staff shows the musical notes and rests. Below the grand staff, there is a label 'SUST. → PEDAL' with an arrow pointing to the right, indicating the sustain pedal's position. The two examples are vertically aligned, showing similar patterns of notes and frequency spectra.

Figura 4.

7-note NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

disegno dal 1948
adozione pianistica: 27.3.1959

1 S M P

2 Basso Muto

3 sequenza
frequenza
timbro
durata
intensità

4

5

6

Detailed description: This figure shows a musical score for 'XIV piano piece for David Tudor 4'. The score is written on a grand staff with five staves. The first staff is labeled '7-note NOTE' and 'XIV piano piece for David Tudor 4'. Below the first staff, there are five numbered annotations: 1. A bracketed list of 'S', 'M', and 'P'. 2. The text 'Basso Muto'. 3. A list of 'sequenza', 'frequenza', 'timbro', 'durata', and 'intensità'. 4. A small diagram showing a sequence of notes on a staff. 5. A small diagram showing a sequence of notes on a staff. 6. A large bracket on the left side of the score, spanning all five staves. The score itself is highly complex, with many overlapping lines and notes, suggesting a dense and intricate piece of music.

Figura 5.

RIGHT DURATIONS

play a sound
 play it for so long
 until you feel
 that you should stop

again play a sound
 play it for so long
 until you feel
 that you should stop

and so on

stop
 when you feel
 that you should stop

but whether you play or stop
 keep listening to the others

At best play
 when people are listening

do not rehearse

Figura 6.

GOLD DUST

live completely alone for four days
 without food
 in complete silence, without much movement
 sleep as little as necessary
 think as little as possible

after four days, late at night,
 without conversation beforehand
 play single sounds

WITHOUT THINKING which you are playing

close your eyes
 just listen

Figura 7.

COBRA

MOUTh *yellow*

1. P POOL
2. R RUNNER
3. S SUBSTITUTE
4. SX SUBSTITUTE CROSSFADE

NOSE *white*

1. D DUOS
2. T TRADES
3. E EVENTS 1, 2, OR 3
4. B BUDDIES

EYE *orange*

1. C CARTOON TRADES
2. O ORDERED CARTOON TRADES with guests

EAR *blue*

1. MA G = G MΔ
2. GA M = M GΔ
3. VA VOLUME Δ

HEAD *red*

1. SM1 SOUND MEMORY 1
2. SM2 SOUND MEMORY 2
3. SM3 SOUND MEMORY 3

PALM *black*

1. C CUT
2. CODA CODA
3. H&F HOLD & FADE

GUERRILLA SYSTEMS *Squad Leader + 2 Spotters*

TACTICS

1. Imitate
2. Trade
3. Hold
4. Capture
5. Switch/Crossfade

} to next downbeat

OPERATIONS *(Squad Leader ONLY)*

- I DIVISI Memory drone, squad leader tactics, and systems control
- II INTERCUT Locus Unit return to same sound
- III FENCING Unit with alternates

G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats

SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified

Unit members may cut at any time

IV End of DIVISI superimposition

SOME LOCUS HAND CUES

o thumb = stop ↔ back and forth = trade
 A hand = rhythm o one = intercut
 q finger = pip ↗ cut = change
 — hand = drone

© John Zorn, NYC October 9, 1984