



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ÍCARO ARANGUEZ SLEIFER

CRIAÇÃO E IMPROVISACÃO:
PROBLEMAS E SOLUÇÕES ENVOLVIDOS COM O CONTROLE E A
LIBERDADE IMPROVISATIVA NO CAMPO CRIATIVO
COMPOSICIONAL

Salvador
2022

ÍCARO ARANGUEZ SLEIFER

CRIAÇÃO E IMPROVISAÇÃO:
PROBLEMAS E SOLUÇÕES ENVOLVIDOS COM O CONTROLE E A
LIBERDADEIMPROVISATIVA NO CAMPO CRIATIVO
COMPOSICIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Composição Musical

Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva

Salvador
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

| | |
|------|---|
| S632 | Sleifer, Ícaro Aranguez, 1989- Criação e improvisação: problemas e soluções envolvidos com o controle e a liberdade improvisativa no campo criativo composicional / Ícaro Aranguez Sleifer.- Salvador, 2022. 124 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2022. 1. Composição (Música). 2. Improvisação (Música). 3. Performance (Arte) – Música - Estudo e ensino. I. Silva, Wellington Gomes da. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título. CDD: 781.5 |
|------|---|

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

CRIAÇÃO E IMPROVISACÃO:
PROBLEMAS E SOLUÇÕES ENVOLVIDOS COM O CONTROLE E A
LIBERDADE IMPRIVISATIVA NO CAMPO COMPOSICIONAL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Composição Musical, pelo mestrando Ícaro Aranguéz Sleifer, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 25 de novembro de 2021

Wellington Gomes — Orientador
Doutor em Composição pela UFBA
Universidade Federal da Bahia

Alexandre Mascarenhas Espinheira
Doutor em Composição pela UFBA
Universidade Federal da Bahia

Pedro Antônio de Oliveira Carneiro
Doutor em Comunicação Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Estadual de Feira de Santana

AGRADECIMENTOS

A todos que colaboraram para a realização desta dissertação direta ou indiretamente.

SLEIFER, Ícaro. **Criação e Improvisação**: problemas e soluções envolvidos com o controle e a liberdade improvisativa no campo criativo composicional. 2021. 126 f. il. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

A seguinte pesquisa tem como objetivo observar e definir os diferentes tipos de improvisação e os graus de liberdade, relacionados à indeterminação e aleatoriedade, propostos pelo compositor ao intérprete em obras de vanguarda do século XX. Considerando algumas dificuldades e falta de familiaridade, apresentadas por uma parte considerável de instrumentistas de música de concerto ao lidarem com obras que exijam o uso da improvisação, a pesquisa busca mapear os níveis de liberdade e controle para averiguar quais métodos facilitadores podem melhor orientar o intérprete. O trabalho também procura explicar quais vivências levam o músico popular a apresentar maior destreza nessa prática, mediante estratégias compositivas. E como proposta composicional, este trabalho contará com uma obra composta a partir de um jogo envolvendo o controle e a liberdade, acompanhado de um memorial analítico como produto final.

Palavras-chave: composição musical; improvisação; determinação; indeterminação.

SLEIFER, Ícaro. **Creation and Improvisation**: problems and solutions involved with control and improvisational freedom in the compositional creative field. Thesis advisor: Wellington Gomes. 2021. 126 s. ill. Master's Degree Thesis (Musical Composition) — School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

The following research aims to observe and define the different types of improvisation and the degrees of freedom, related to indetermination and randomness, proposed by the composer to the interpreter in avant-garde works of the twentieth century. Considering some difficulties and lack of familiarity, presented by a considerable part of concert music instrumentalists when dealing with works that require the use of improvisation, the research seeks to map the levels of freedom and control to ascertain which facilitating methods can best guide the interpreter. The work also seeks to explain which experiences lead the popular musician to present greater dexterity in this practice, through composition strategies. And as a compositional proposal, this work will feature a work composed from a game involving control and freedom, accompanied by an analytical memorial as a final product.

Keywords: musical composition; improvisation; determination; indeterminacy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|--|----|
| Figura 1 — | Trinado, mordente, gruppetto e appoggiatura..... | 46 |
| Figura 2 — | Glissando | 47 |
| Figura 3 — | Glissandi com alturas iniciais ou finais indeterminadas..... | 47 |
| Figura 4 — | Cluster I | 47 |
| Figura 5 — | Cluster II..... | 48 |
| Figura 6 — | Símbolos relacionados com parâmetros rítmicos..... | 48 |
| Figura 7 — | Símbolos que indicam variação rítmica..... | 48 |
| Figura 8 — | Altura definida e ritmo indeterminado..... | 49 |
| Figura 9 — | Ostinatos com duração aproximada I..... | 49 |
| Figura 10 — | Ostinatos com duração aproximada II..... | 49 |
| Figura 11 — | Ostinatos com duração aproximada III..... | 49 |
| Figura 12 — | Ritornelo indeterminado | 49 |
| Figura 13 — | Notação proporcional..... | 50 |
| Figura 14 — | Módulo I..... | 51 |
| Figura 15 — | Módulo II..... | 51 |
| Figura 16 — | Módulo III | 51 |
| Figura 17 — | Improvisação guiada I..... | 51 |
| Figura 18 — | Improvisação guiada II..... | 52 |
| Figura 19 — | Improvisação guiada III..... | 52 |
| Figura 20 — | Improvisação guiada IV | 52 |
| Figura 21 — | Fala ou efeitos vocais..... | 52 |
| Figura 22 — | Glissando com altura indeterminada | 53 |
| Figura 23 — | Glissando com altura indeterminada e duração indeterminada..... | 53 |
| Figura 24 — | Glissando com ritmo indeterminado, altura determinada e trinado..... | 53 |
| Figura 25 — | Gráficos e símbolos de duração aproximada I..... | 54 |
| Figura 26 — | Gráficos e símbolos de duração aproximada II | 54 |
| Figura 27 — | Gráficos e símbolos de duração aproximada III..... | 54 |
| Figura 28 — | Grafia híbrida | 55 |
| Figura 29 — | Notas Extremas..... | 55 |
| Figura 30 — | Indicação de notas extremas e muita atividade. | 55 |
| Figura 31 — | Claves de região I..... | 56 |
| Figura 32 — | Claves de região II..... | 56 |
| Figura 33 — | Polifonia improvisada | 56 |

| | | |
|-------------|--|----|
| Figura 34 — | Partituras com grafismos não convencionais I | 58 |
| Figura 35 — | Partituras com grafismos não convencionais II..... | 58 |
| Figura 36 — | Partituras com grafismos não convencionais III..... | 58 |
| Figura 37 — | Partituras com grafismos não convencionais IV | 59 |
| Figura 38 — | Gráficos e símbolos de duração aproximada..... | 59 |
| Figura 39 — | Partituras com grafismos não convencionais | 59 |
| Figura 40 — | Notação verbal I..... | 59 |
| Figura 41 — | Notação Verbal II..... | 60 |
| Figura 42 — | Módulos e orientações escritas..... | 60 |
| Figura 43 — | Hibridismo notacional com alto grau de indeterminação | 61 |
| Figura 44 — | Relógio circular mod 12..... | 63 |
| Figura 45 — | Clímax..... | 63 |
| Figura 46 — | Serialização do ritmo..... | 64 |
| Figura 47 — | Motivo a..... | 64 |
| Figura 48 — | Transposições..... | 65 |
| Figura 49 — | Melodia temática da seção C..... | 65 |
| Figura 50 — | Trinado e glissandi | 66 |
| Figura 51 — | Bend e clusters | 67 |
| Figura 52 — | Glissandi com altura inicial e final indeterminadas e clusters..... | 67 |
| Figura 53 — | Seção de improvisação com módulo de alturas determinadas e orientações textuais..... | 68 |
| Figura 54 — | Sequência da seção improvisativa..... | 68 |
| Figura 55 — | Seção improvisativa | 69 |
| Figura 56 — | Seção de improvisação com módulos de alturas definidas e orientações textuais..... | 70 |
| Figura 57 — | Notação híbrida de médio grau de indeterminação | 70 |
| Figura 58 — | Notação verbal III | 71 |
| Figura 59 — | Notação verbal e improvisação livre..... | 71 |
| Figura 60 — | Notação gráfica com alturas aproximadas..... | 72 |
| Figura 61 — | Notação verbal IV | 73 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 | IMPROVISACÃO: PROCEDIMENTOS E PRÁTICAS IMPROVISATIVAS | 12 |
| 2.1 | Improvisação e conceitos afins..... | 12 |
| 2.2 | Indeterminação, aleatoriedade e práticas improvisativas..... | 24 |
| 2.3 | Práticas improvisativas e o ensino | 29 |
| 2.3.1 | A prática e o ensino da improvisação na música popular | 30 |
| 2.3.2 | A prática e o ensino da improvisação na música de concerto..... | 34 |
| 3 | GRAUS DE INDETERMINAÇÃO PARA IMPROVISACÃO | 42 |
| 3.1 | Baixo grau de indeterminação..... | 46 |
| 3.2 | Médio grau de indeterminação | 50 |
| 3.3 | Alto grau de indeterminação | 57 |
| 4 | MEMORIAL ANALÍTICO DE <i>CONSTRUÇÃO II</i> | 62 |
| 4.1 | Baixo grau de indeterminação..... | 66 |
| 4.2 | Médio grau de indeterminação | 67 |
| 4.3 | Alto grau de indeterminação | 71 |
| 4.4 | Partitura de <i>Construção II</i> | 74 |
| 5 | CONCLUSÃO | 119 |
| | REFERÊNCIAS | 121 |

1 Introdução

A improvisação vem sendo utilizada como recurso ou ferramenta composicional ao longo da história da música por compositores de diversas tendências estilísticas, tanto da música de concerto como da música popular. Há inúmeras maneiras de abordar o improviso musical, estando ele à disposição de compositores e instrumentistas de muitas formas. O improviso pode ser considerado como uma composição em si, como uma prática musical ou, também, como um recurso a ser utilizado em determinadas obras musicais. O termo “improviso” abrange uma vasta área de interpretações e possibilidades, principalmente por estar relacionado a uma experiência possível de ser realizada em qualquer estilo, gênero musical ou cultura. O termo em questão às vezes está atrelado a um sentido de algo feito sem um pensamento ou organização prévia e que, por conseguinte, no meio musical, pode ser visto com preconceito. Silva Filho apresenta no seguinte trecho a sua perspectiva acerca de alguns estigmas atrelados à improvisação:

A improvisação em música, embora seja uma prática reconhecidamente relevante por diversos educadores e uma realidade presente na música em diversos contextos, ainda é tema de controvérsias e preconceitos. É frequente se ouvir, mesmo de músicos maduros, a sentença de que “não sabem improvisar”. Isso costuma ocorrer em situações de estúdio, por exemplo, quando lhes é pedido que criem algo naquele momento. Com certo desalento declaram que não o sabem, não conseguem, ou não é seu “estilo”. Muitas vezes essas afirmações denotam impressões equivocadas e preconceituosas sobre si e sobre a música em si. Sobre si mesmos porque a sua atitude criativa se acha turvada por alguma razão que, antes de ser natureza teórica ou prática, consiste numa intimidação diante da prática criativa de improvisar. Sobre a música em si porque os detalhes técnicos que possibilitam a prática improvisatória são perfeitamente assimiláveis por qualquer músico que se disponha a conhecê-los (SILVA FILHO, 2009, p. 13).

Como se percebe, alguns músicos tendem a encarar a improvisação com uma certa relutância, mesmo a improvisação estando presente ao longo de toda a história musical, e acabam por não desfrutar de pontos positivos que estão envolvidos nas práticas improvisativas e que podem ajudar no seu desenvolvimento musical.

Esta pesquisa busca explorar, através das análises de obras e da revisão da literatura, questões envolvidas na música improvisada, no uso da indeterminação e aleatoriedade em composições de vanguarda do século XX. Com base na análise de obras e da revisão da literatura, torna-se possível perceber diferentes níveis de controle e liberdade na improvisação musical e compreender o uso de sua função como ferramenta composicional. A perspectiva desses diferentes níveis de controle e liberdade é um dos principais assuntos

abordados neste estudo. A partir desse processo analítico, foi possível categorizar técnicas composicionais em três diferentes graus de indeterminação. Essas categorizações serviram como base para a composição de uma obra em que utilizo tais recursos compositivos.

Nas práticas improvisativas é possível, também, evidenciar as diferenças de abordagem da prática e do ensino, tanto na música de concerto quanto na música popular. Entende-se a improvisação como fenômeno intrinsecamente ligado ao campo criativo composicional e interpretativo, logo, a dissertação tem a finalidade de atentar para o elo improviso/composição, para a relação intérprete/compositor, entender questões relacionadas à diferença de vivências prático/improvisativas entre músicos populares e músicos de concerto, e sobre as possibilidades de procedimentos do campo da improvisação que estão relacionadas ao controle e à liberdade criativa.

Este trabalho conta com três capítulos. No primeiro, será apresentada a definição de improvisação, assim como uma breve revisão histórico-bibliográfica das práticas e usos da improvisação anteriores às obras de vanguarda do século XX, seguido do exame das técnicas e procedimentos usados ao longo da história da música improvisada que influenciaram a música ocidental desse período. Em seguida, trataremos das possíveis diferenças nas vivências de músicos populares e eruditos, assim como dos métodos envolvidos no aprendizado da improvisação e sua prática. O segundo capítulo tratará dos graus de liberdade envolvendo os recursos improvisativos, ligados à improvisação usados na música ocidental do século XX, tais como a escrita, que pode facilitar a execução de obras e resultar em uma execução satisfatória tanto para o intérprete quanto para o compositor.

Já o terceiro capítulo será composto de um memorial analítico, a partir de uma obra original composta para esta dissertação, em que serão analisados os recursos ligados à improvisação, estrategicamente compostos por mim.

2 Improvisação: Procedimentos e Práticas Improvisativas

Na primeira seção deste capítulo serão abordados conceitos relacionados à improvisação musical e será feita uma breve contextualização de seu uso e seu percurso histórico no ocidente até a segunda metade do século XX.

Na segunda seção do capítulo serão apresentados e analisados termos como “indeterminação”, “aleatório”, “idiomático” e “não idiomático” a fim de separá-los em distintos níveis de liberdade e controle.

A terceira seção é subdividida em duas seções em que serão discutidas as diferentes formas de abordagem da prática e do ensino da improvisação nos contextos da música popular e da música de concerto.

2.1 Improvisação e conceitos afins

A improvisação, como conceito musical, tem vários sentidos e funções ao longo da história da música. Ela pode ser vista, por exemplo, como uma forma de composição instantânea¹, ou até mesmo como ferramenta composicional² ou, também, como um acontecimento religioso e espiritual que contrastam com os conceitos de prática e teoria ocidentais³. Em outras palavras, a improvisação musical é uma livre combinação escolhas musicais, feitas pelo intérprete, durante um intervalo de tempo, de acordo com um estilo musical ou determinada linguagem composicional. E dentro desta perspectiva, observa-se de maneira significativa a liberdade dada ao intérprete, na tomada de decisões, para a realização de uma execução como coautor ou até mesmo assumindo o papel do próprio criador de uma passagem ou obra musical por inteiro.

O dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* traz a definição do termo improvisação da seguinte maneira:

Improvisação: A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, enquanto está sendo executada. Pode envolver a composição imediata da obra por seus intérpretes, ou a elaboração ou ajuste de uma estrutura existente, ou qualquer coisa no meio. Em certa medida, toda performance envolve elementos de improvisação, embora seu grau varie de acordo com o período e o lugar, e até certo ponto toda improvisação repousa em uma série de convenções ou regras implícitas. O termo "extemporization" é às vezes usado alternadamente com "improvisação". Por sua própria natureza — improvisação é essencialmente evanescente —

¹ Tal como aponta GOULAR, 2000.

² SERPE, 2017, p. 24.

³ BAYLEI, 1992, p. 1.

e é um dos assuntos menos favoráveis à pesquisa histórica (NETTL, 1980, p. 96, tradução nossa⁴).

Notamos, portanto, que a improvisação, segundo a definição, está presente em qualquer obra executada, podendo evidenciar diferentes graus, dependendo do contexto ou obra. Também se percebe a estreita relação entre composição e interpretação. Já na definição do Dicionário Harvard de Música temos o seguinte:

Improvisação: A arte de tocar música como uma reprodução imediata de simultâneos processos mentais, ou seja, sem a ajuda de manuscrito, esboços ou memória. Em um sentido mais restrito, a arte de introduzir detalhes improvisados em uma composição escrita. A improvisação é um fenômeno do tipo "bolha de sabão" de natureza evanescente que desafia a documentação e descrição detalhada (1944, p. 351, tradução nossa⁵).

Nessa definição, é perceptível, inclusive, a relação entre composição e execução presente no ato improvisativo. E mais uma vez, a improvisação é relatada como um fenômeno efêmero.

Já Bailey comenta o termo improvisação e discute sua existência no âmbito musical da seguinte maneira:

Improvisação desfruta da curiosa distinção de ser tanto a mais amplamente praticada de todas as atividades musicais e a menos reconhecida e compreendida. Embora esteja hoje presente em quase todas as áreas da música, há uma quase ausência total de informações sobre isso. Talvez isso seja inevitável, até mesmo apropriado. Improvisação está sempre mudando e ajustando, nunca fixa, muito evasiva para análise e descrição precisa; essencialmente não acadêmica. E, mais do que, qualquer tentativa de descrever a improvisação deve ser, em alguns aspectos, uma deturpação, pois há algo central para o espírito da improvisação espontânea que se opõe aos objetivos e contradiz a ideia de documentação (BAILEY, 1992, p.ix, tradução nossa⁶).

⁴ Improvisation: 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. The term 'extemporization' is used more or less interchangeably with 'improvisation'. By its very nature – in that improvisation is essentially evanescent – it is one of the subjects least amenable to historical research.

⁵ Improvisation: The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental processes, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory. In a more restricted sense, the art of introducing improvised details into written composition. The former type is a "soapbubble" phenomenon the evanescent nature of which defies documentation and detailed description.

⁶ Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood. While it is today present in almost every area of music, there is an almost total absence of information about it. Perhaps this is inevitable, even appropriate. Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic. And, more than that, any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misrepresentation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation.

Percebe-se, mais uma vez, a complexidade envolvida na relação entre improvisação e notação. Bailey defende que a ausência de documentação é algo natural da improvisação, fato que confirma a ideia de efemeridade da prática. Porém, a ausência de especificações rígidas na notação pode vir a ser um problema para um intérprete pouco familiarizado com a prática improvisativa.

Quando falamos em indeterminação um leque se abre nos possibilitando dialogar com escolhas muito mais sutis, detalhes provenientes de uma interpretação específica, momentos envolvendo o público, a acústica, o ambiente, entre outras vicissitudes. Nesse ponto, vale a pena observar o que foi colocado por Igor Stravinsky:

[...] o compositor corre um risco inegável a cada vez que sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de fatores imprevisíveis e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outras, e, em qualquer situação, traída (STRAVINSKY,1996, p.113).

A indeterminação abrange um campo mais amplo que a improvisação. O compositor, por mais específico que seja na sua notação, está sujeito ao acaso de cada execução. O acaso⁷, inclusive, é um elemento que pode ser explorado e utilizado pelo compositor, como veremos mais adiante.

A sujeição do compositor às imprevisibilidades de uma execução é também evidenciada por Cláudio Santoro em uma entrevista concedida em 1976 a Raul do Valle, na cidade alemã de Heidelberg e apresentada por Iracele Vera Lívero:

Eu fiz 10 programas na Rádio francesa, que se chama: “Da improvisação ao aleatório”, onde eu mostrava e provava com exemplos musicais que a improvisação e o aleatório sempre existiram na música, foi uma constante na música. O que é a interpretação se não é uma parte aleatória do intérprete dentro da música. Então eu provei isso, eu pus três gravações de um Prelúdio de Chopin que um intérprete toca em um minuto, um em três e meio, e outro em dois minutos e meio. O tempo na música tem uma importância muito grande. Quer dizer foi uma interpretação que mudou o sentido da coisa” (LÍVERO, 2003, p. 309).

O compositor mostra em seu exemplo, que a indeterminação se faz presente mesmo em uma obra que contenha rigidez na escrita. Neste caso, compreendemos que as indeterminações relacionadas à interpretação, modificam de forma significativa o resultado musical.

A música improvisada já foi prática dominante até o início do século IX, momento em que a notação musical começa a ser desenvolvida na Europa ocidental. Lima e Albano

⁷ COSTA, 2007-8, p. 83.

falam sobre processo de evolução da notação e a progressiva perda de importância da prática improvisativa:

Tomando como exemplo a Europa da Idade Média, vamos observar que o sistema de notação musical, ainda rudimentar tanto para as alturas quanto para as durações, permitiu que alguns componentes da música fossem alterados, recombinaados e finalmente memorizados na forma final da ideia musical. Nesse período as atividades de compor, executar e improvisar fundiam-se na mesma pessoa; a improvisação foi um recurso bastante utilizado. Com o aprimoramento do sistema notacional, essas práticas puderam ser transcritas. Em razão disso, a improvisação foi perdendo espaço, pois a busca por uma grafia musical condizente fez cair a utilização da improvisação nos processos de execução. Houve a necessidade, então, de se fixar por escrito estruturas musicais por meio de signos: "Avançava-se por tanto também até uma codificação escrita que se distanciava da tradição oral e da improvisação." (Martin, 2001, s.p., tradução nossa) (ALBINO, LIMA, 2009, p. 99).

Houve também, com o desenvolvimento da escrita, um maior distanciamento e, por conseguinte, uma distinção mais contundente entre os papéis do intérprete e do compositor.

No renascimento a improvisação era utilizada em ornamentos aprendidos por cantores nos manuais, nos quais se encontravam técnicas referentes à "arte da diminuição", baseadas em notas de passagem inseridas na estrutura original da obra⁸. No barroco podemos encontrar essas técnicas de caráter improvisativo dos prelúdios instrumentais⁹, na improvisação de prelúdios corais ao órgão, em que eram utilizadas a forma Pachelbel, presente em métodos e tratados improvisativos¹⁰ e no baixo contínuo¹¹, por exemplo. Bach é reconhecido como um excelente improvisador e, como tal, exibiu toda sua maestria e genialidade, sendo capaz até mesmo de improvisar fugas¹². Devido à sua expertise improvisativa no teclado, enquanto viveu, sua capacidade de improvisação era mais referenciada que suas composições escritas.

Já no classicismo, a improvisação estava ligada à cadenzas de concertos. As cadenzas eram o lugar na qual o solista demonstrava sua virtuosidade técnica, em um momento específico de um movimento em que não havia o acompanhamento da orquestra. Mozart e Beethoven também eram conhecidos como grandes improvisadores, e faziam exposições públicas de seu domínio improvisativo em concertos. Sabe-se, ademais, que em muitos dos

⁸ TETTAMANTI, 2015, p. 291.

⁹ PAOLIELO, 2014, p. 47.

¹⁰ KÜSTNER, 2016, p. 1214.

¹¹ "Parte inferior que era tocada sem interrupção por instrumento de voz grave, principalmente durante o período Barroco, e servia de base para a condução da harmonia. As partes para baixo contínuo costumavam ser cifradas, mas modernamente as músicas já trazem elaborações escritas." (DOURADO, 2004, p. 38).

¹² FERAND, 1961 Apud BAILEY, 1992, p. ix e x.

concertos da época o momento mais esperado pelos ouvintes era o da improvisação, ou melhor, em geral, de uma cadenza não escrita. Mas, ao mesmo tempo, a escrita musical se desenvolvia de maneira contundente, de modo que esse desenvolvimento deixava cada vez mais clara a intenção do compositor em sua obra. Almeida trata sobre a perda de liberdade progressiva do intérprete em função da notação ao longo dos séculos:

Durante os séculos XVIII, XIX e primeira metade do XX, as liberdades concedidas ao intérprete foram sendo progressivamente cerceadas em função de uma notação musical cada vez mais determinista e minuciosa. Isto refletiu, sobretudo, a tendência de se individualizar e personificar a criação musical ao centralizar ao máximo as decisões na figura do compositor (ALMEIDA, 2007, p.5).

A relação de intérprete e compositor foi afastando-se cada vez mais e o compositor necessitava ser mais preciso e claro em suas concepções musicais.

No romantismo, ainda se mantinha a prática da improvisação em concertos por compositores como Chopin e Liszt¹³. A prática, por mais que estivesse perdendo progressivamente a importância, foi mantida na música ocidental de concerto por alguns compositores como Marcel Dupré, Messian e Nadia Boulanger, estimulados pela tradicional escola francesa de improvisação ao órgão.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a improvisação continuou a desempenhar um papel importante no desenvolvimento da música de órgãos de igreja, tanto que um relato histórico abrangente de improvisação neste momento precisaria de uma série de livros (e autores) próprios. Mesmo em meados e no final do século XIX, que por outro lado parece ter sido um momento decadente para a improvisação na Europa, ainda continuavam a existir vários organistas conhecidos como virtuosos na improvisação. No século XX, o principal desenvolvimento parece ter sido a improvisação de concertos que se tornou, particularmente na França, uma atividade especializada e altamente desenvolvida. (BAILEY, 1992, p. 29, tradução nossa¹⁴).

A improvisação no ambiente da música de concerto voltou a ser explorada, de maneira significativa, por compositores da década de 1950. Correntes que exploravam o indeterminismo e a aleatoriedade reintroduziram a improvisação, como ferramenta composicional, em obras que buscavam desenvolver a ideia de que o intérprete era parte

¹³ ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p. 75.

¹⁴ Throughout the 17th and 18th centuries improvisation continued to play a major part in the development of church organ music, so much so that a comprehensive historical account of improvisation at this time would need a number of books (and authors) of its own. Even in the mid and late 19th century, which otherwise seems to have been a depressing time for European improvisation, there continued to be many organists who were known as improvising virtuosi. In the 20th century the main development seems to have been concert improvisation which has become, particularly in France, a specialised and highly developed activity.

fundamental da obra. A ideia da “forma aberta” era traduzida em partituras com diferentes especificações técnicas que diferiam dos rigores da escrita tradicional. Essa nova escrita, com novos símbolos gráficos, proporcionava ao intérprete orientações, sugestões e ideias de caminhos a serem seguidos ao longo da execução.

De certa forma, o escritor Umberto Eco atuou como um mentor da nova estética da arte de vanguarda da segunda metade do século XX. Seu livro intitulado “Obra Aberta”, de 1965, serviu de base orientadora para artistas do período. Sobre a ideia de Eco a respeito da autonomia do intérprete na execução de uma obra musical nessa nova estética:

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (ECO, 1965, p.37).

Em obras abertas, os compositores utilizam-se do acaso como ferramenta composicional, e as escolhas do intérprete tornam-se fundamentais para a execução, a ponto de assumir a coautoria da obra. Não obstante, a quantidade de escolhas feitas pelo intérprete também pode ser definida pelo compositor. Nassaro nos traz os seguintes apontamentos sobre as influências do acaso em uma obra aberta:

Esse ambiente de criação se concretiza em função de uma postura mais flexível do compositor, produzindo uma obra que comporta a participação ativa dos intérpretes como coautores e a influência e interferência do acaso; isto é, uma obra que se constrói a cada vez que é realizada, ou nas palavras de Umberto Eco, uma obra aberta. Tal empreendimento artístico, pelo fato de não estar completamente fechado, é normalmente gerenciado por uma concepção geral, e tem na sua notação musical uma ferramenta que permite a elaboração de ideias e a criação de um processo expressivo aberto a muitas possibilidades de realização (NASSARO, 2011, p. 1).

Na utilização do acaso, como ferramenta composicional, a notação funciona como uma orientação, surgindo através de gráficos, símbolos e de textos com menor precisão e maior liberdade, para que o intérprete possa ter ideias e participar da criação na execução. As questões referentes à forma, dependendo do grau de abertura da peça, podem ficar a critério do executante. Assim como cada execução pode ser considerada uma música nova, e cada música executada pode ter uma forma diferente. O envolvimento do intérprete foi ponto significativo nessa nova estética e pensamento musical. Assim como afirma Lesser trazendo como referência as liberdades e possibilidades interpretativas na terceira sonata

para piano de Boulez:

A característica mais obviamente inovadora em todos esses trabalhos é que cada um, de formas diferentes e em diferentes extensões, envolve o artista em decisões significativas sobre a macro e microestrutura do trabalho, oferecendo assim opções que alterarão radicalmente a experiência do ouvinte de qualquer desempenho específico. Essas decisões vão desde a omissão de material em pequena escala, como no segundo movimento da sonata de Boulez, Trope, para possibilidades mais em larga escala para reordenar subdivisões inteiras (novamente, como em Trope, onde o artista seleciona um de uma gama de seis ordenamentos possíveis das páginas) e os detalhes do tempo e inclusão/exclusão do material em Music for Piano 4 – 19, ao número literalmente astronômico de versões concebíveis de Twentyfive Pages (LESSER, 2007, p. 4, tradução nossa¹⁵).

Esses diferentes usos do controle e da liberdade servem como ferramentas composicionais aos compositores que buscam explorar a criatividade do intérprete e a influência do acaso em suas obras. O uso da indeterminação e da improvisação, como técnica composicional, também remetem às práticas improvisativas por parte dos compositores citados anteriormente.

Nesse sentido, torna-se valioso o resgate da compreensão da relação entre compositor/instrumentista/intérprete, a fim de demonstrar a importância da improvisação no desenvolvimento tanto de compositores, quanto de instrumentistas.

Haro, 2006, traz em sua dissertação sobre Rzewski pontos relevantes sobre a importância da prática da improvisação entre compositores levando em consideração compositores de períodos anteriores:

A figura de Rzewski como compositor-instrumentista-improvisador virtuoso remete à tradição representada no século XIX por Liszt e Chopin e, mais tarde, por Rachmaninof e Busoni, entre outros. O próprio Rzewski ressalta a importância de lembrarmos que os compositores até Brahms eram conhecidos tanto pelas obras que deixaram escritas quanto pelas qualidades improvisatórias que exibiam em recitais solos (HARO, 2006, p.3).

O termo “improvisação” está relacionado a uma prática mais específica, e é desenvolvido em algumas ramificações terminológicas como, por exemplo, “improvisação idiomática”, “transidiomática” e “livre improvisação”. Geralmente, esses termos estão mais

¹⁵ Original: The most obviously innovative feature in all of these works is that each, in different ways and to differing extents, involves the performer in significant decisions about the work's macro- and microstructure, thus offering choices that will radically alter the listener's experience of any specific performance. These decisions range from the small-scale omission of material, as in the second formant of Boulez's sonata, Trope, to more large-scale possibilities for reordering whole subdivisions (again, as in Trope, where the performer selects one out of a range of six possible orderings of the pages) and the details of tempo and inclusion/exclusion of material in Music for Piano 4 – 19, to the literally astronomical number of conceivable versions of Twentyfive Pages.

atrelados à música popular, mas a improvisação como prática também ocorre na música ocidental de concerto, e os termos se enquadram adequadamente nesse contexto e também apresentam diferentes níveis de liberdades e controle.

O guitarrista e improvisador Derek Bailey, em seu livro intitulado *Improvisation its nature and practice in music* usa os termos “idiomático” e “não idiomático” da seguinte forma:

Eu tenho usado os termos "idiomático" e "não idiomático" para descrever as duas principais formas de improvisação. A improvisação idiomática, muito mais utilizada, preocupa-se principalmente com a expressão de um idioma — como jazz, flamenco ou barroco — e tira sua identidade e motivação desse idioma. A improvisação não idiomática tem outras preocupações e é mais geralmente encontrada na chamada improvisação "livre" e, embora possa ser altamente estilizada, geralmente não está ligada a representar uma identidade idiomática. (BAILEY, 1992, p. xi, tradução nossa¹⁶).

A improvisação idiomática está ligada a padrões estilísticos de um idioma específico, assim como a prática desse tipo de improvisação está sujeita a um controle já pré-estabelecido pelo idioma em si. Nesse caso, a liberdade está relacionada às escolhas e variações sobre os padrões já aprendidos e internalizados pelo intérprete e que ele fará na execução. Já a improvisação não idiomática não estabelece um contexto rígido, padronizado e estabelecido previamente e, por isso, pode ser considerada detentora de um grau maior de liberdade. Esse último tipo de improvisação procura evitar o uso de padrões idiomáticos e clichês.

Mais algumas deliberações são feitas sobre a improvisação idiomática por Almir Côrtes em seu artigo “Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior”. Ele traz à tona o que chama de “formato chorus” que é, basicamente, a improvisação pensada como melodia acompanhada, na qual o improvisador atua como solista acompanhado por uma progressão harmônica. Além disso, nos traz também um questionamento sobre o que seria então a improvisação que se limita a elementos já preestabelecidos:

Tendo em vista a “multiplicidade de significados, comportamentos e práticas” (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117) relacionados ao termo improvisação, a pesquisa limitou-se a estudar atividades ligadas à

¹⁶ I have used the terms 'idiomatic' and 'non-idiomatic' to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom — such as jazz, flamenco or baroque - and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity.

construção rítmico-melódica sobre uma progressão harmônica, ou sequência de acordes, pré-estabelecida. Tal prática pode ser denominada como “formato chorus”. A criação deve acontecer em tempo real com sua execução, levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado. Tal abordagem pode ser considerada como “improvisação idiomática” (BAILEY, 1993), ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o “idioma” de um determinado gênero musical. Para a realização de tal improvisação, o músico utiliza todo o material musical que foi absorvido através de estudo prévio (citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas, fraseado relacionado do gênero em questão, dentre outros elementos). O que nos leva à seguinte questão: se a progressão harmônica se encontra definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação? Acredito que a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista ao interagir com os demais músicos, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final (CÓRTEZ, 2019, p. 111–112).

Observamos que a improvisação idiomática está relacionada à reprodução de variações rítmico-melódicas e clichês, sobre uma harmonia já preconcebida¹⁷, típicos de um idioma estabelecido por uma obra executada. Logo, uma improvisação idiomática estabelece um grau maior de controle em comparação à improvisação não idiomática por limitar o intérprete aos padrões idiomáticos de uma obra específica.

Já o termo “transidiomática” pode ser colocado como uma improvisação com maior nível de liberdade, em relação à improvisação idiomática. É o momento em que o músico pode suas influências através de uma linguagem com características específicas, advindas do estudo, desenvolvimento e mistura de outros idiomas. O autor Manuel Guimarães traz o termo “transidiomático” para especificar uma improvisação na qual o intérprete pode usar diferentes referências idiomáticas de maneira com que não evidencie um idioma específico, mas uma espécie mistura de idiomas:

Serão várias as problemáticas associadas ao conceito de improvisação e de música improvisada, das quais a primeira poderá ser, eventualmente, a que encontra associada à sua designação. Conseqüentemente, para designar a improvisação “nãoidiomática” (ou ainda “improvisação livre”, “nova música improvisada”, “improvisação total”, “improvisação electroacústica”, por exemplo) afigurar-se-ia mais abrangente usar o termo “transidiomática”, incluindo no prefixo “trans” possíveis elementos complementares de sentido, como transversalidade e transcendentalidade; transversalidade, no sentido em que possibilita o uso de elementos de qualquer idioma musical (sem, no entanto, evidenciar a predominância de um deles) e no sentido em que suscita a interligação com outros idiomas que não exclusivamente musicais, como a pintura, o texto, a dança ou o vídeo, por exemplo; transcendentalidade, no sentido da intenção de superar o uso de idiomas musicais já interiorizados, originando a

¹⁷ COSTA, 2009, p. 86.

emergência de elementos que possam constituir um idioma eventualmente inédito; transcendentalidade, também, no sentido de transcendência do discurso individual através do estabelecimento da comunicação entre músicos durante uma improvisação. [...]O termo “trans-idiomática” foi criado pelo crítico e jornalista musical, Rui Eduardo Paes, tendo-o usado a propósito de improvisação no rock, no livro “Ruínas” (1996). O mesmo termo foi-me sugerido pelo linguista António Branquinho Pequeno, mas com diferente grafia consequente à regra gramatical. 2 subjetividades. Objetivamente, parece ser possível reconhecer, separar, quantificar componentes do processo cognitivo que ocorre durante uma improvisação, como já referido (Kenny e Gellrich 1998), mas a forma como se estabelece a comunicação entre músicos que não se conhecem previamente e se encontram pela primeira vez parece difícil de definir. As contingências da transversalidade e transcendentalidade fazem com que os músicos recorram, muitas vezes, a fórmulas já utilizadas, recursos individuais que se vão acumulando no seu conhecimento base, e que pode considerar-se serem as partes constituintes do seu idioleto. O idioleto materializa-se na forma específica como cada músico utiliza o material musical existente no seu suporte lógico individual, ou seja, na forma como desenvolve o processo de escolha e decisão de conteúdos de idiomas interiorizados. Este processo não se afigura constituído apenas pela adição explícita de conteúdos idiomáticos, mas por sequenciação de elementos de síntese desses conteúdos, materializando-se de forma subjetiva (GUIMARÃES, 2014, p. 1).

A improvisação transidiomática pode funcionar como união de idiomas, ou como contraste com às ideias idiomáticas, pode, também, ser a liberdade de o músico usar o que carrega na bagagem ou ser uma transcendência do padrão idiomático, trazendo uma espécie de novo idioma a cada execução e apesar de ser constituída de muitos padrões, provenientes de outros idiomas, não estabelece padrões rítmicos ou melódicos prévios. A liberdade referente a este tipo de improvisação é maior que na improvisação idiomática pois se estende à possibilidade de escolher ainda materiais oriundos de outros idiomas.

Por fim, temos ainda as algumas colocações sobre o termo “não idiomático” ou “livre improvisação”, cujo significado procura justamente fugir ainda mais das ideias e padrões vinculados à improvisação idiomática, apesar de que na prática acaba criando um idioma próprio e muito característico por sua liberdade estar restrita apenas à uma gama específica de elementos, por justamente evitar o uso determinados materiais. O termo reflete a busca por uma sonoridade que não lembrem estilos específicos, por ruídos e outros tipos de interações sonoras entre os instrumentistas, e, por isso, acaba gerando seu próprio idioma. Geralmente este tipo de prática está vinculada a dois ou mais executantes e, geralmente, lembra um diálogo por ser mais espontâneo e envolver uma interação mais específica entre os músicos envolvidos.

Costa fala sobre a importância do processo na livre improvisação e sobre a performance do músico, e nos traz um pouco de sua experiência pessoal na improvisação com o grupo

Akronon:

Já sabemos: na livre improvisação o que importa é o processo (assim como nas propostas de jogo de Cage). A noção de obra, a noção de autoria é irrelevante para os participantes de uma performance de livre improvisação. Talvez cada grupo encontre uma assinatura, um estilo de jogo, um entrosamento próprio. Tomando por base a nossa experiência com o grupo Akronon, podemos afirmar que na livre improvisação coletiva se cria um ambiente de relação e conversa, de fluxo e fluidez. Sucodem-se estados provisórios de diferentes consistências. Há vários vetores, forças e fatores que interagem neste ambiente no momento mesmo de uma performance (tais como, o formato da sala, a presença ou não de um público, o nível de entrosamento entre os participantes, o estado de ânimo dos improvisadores, suas biografias e vivências musicais e pessoais, a técnica de cada instrumentista, o estado de conservação dos instrumentos etc.), porém a “espessura” da performance tem seu centro na escuta e nas interações entre os fluxos sonoros emitidos e modulados pelos músicos (COSTA, 2009, p. 86).

O autor comenta sobre a interação dos músicos, a semelhança da livre improvisação com um jogo ou uma conversa e também defende que nesse tipo de improvisação o mais considerável é o processo e não a obra resultante. O mais importante, portanto, está relegado interação entre os vários fatores envolvidos na performance.

A livre improvisação é desprovida de amarras estilísticas, e busca o contrário das improvisações idiomáticas, pois são constituídas de regras e padrões preestabelecidos. Esse tipo de improvisação conta com elementos musicais mais “puros”, digamos assim, sem um tratamento prévio carregado de algum sentido ou função envolvidos num acontecimento musical, no qual músicos interagem e criam como que dialogando. Porém, o fato de não se ater a padrões já estabelecidos ou a uma regra a ser seguida, o simples fato de fugir de algo existente talvez limite esse tipo de improvisação a uma estética bastante estreita, pois quando evita os padrões acaba por limitar-se aos recursos que remanescentes. Podendo ficar, assim, restrito basicamente a ruídos e dissonâncias e por isso, acaba criando um idioma específico e, de certa forma, limitado.

A livre improvisação pode ter surgido na segunda metade do século XX, e tem relação com os compositores da música de concerto do período, e também com o que, na época, acontecia no Free Jazz¹⁸. Meira discorre sobre o surgimento da livre improvisação:

Bailey supõe com alguma precisão que o ímpeto para a prática de livre improvisação, vem do questionamento da linguagem musical, ou mais precisamente das regras da linguagem musical. Como primeira referência nesses termos consideramos junto com Bailey o efeito desse questionamento no jazz. O jazz era a música mais dedicada à prática da improvisação no momento em que nasce a livre improvisação. Em

¹⁸ SERPE, 2017, p. 19–20.

segundo lugar, os resultados desenvolvidos muito mais cedo na linguagem musical da Europa. A música de vanguarda da Europa exerceu grande influência na música praticada pelos grupos de livre improvisação. Segundo Macedo (2016, p. 25) mesmo com a negação de uma única estética musical a música de concerto do século XX, conduzidas por compositores como Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Schaeffer, Edgard Varèse entre outros, teve grande importância na formação estética dessa nova prática musical (MEIRA, 2017, p. 12).

A estética improvisativa da música de concerto ocidental do século XX, pode ter relação com o Free Jazz, como apontam alguns autores. Rodrigues traz dois pontos acerca das influências entre a livre improvisação na música de vanguarda do século XX e o Free Jazz:

Alguns autores como Mike Hefley e Joe Morris, consideram que a improvisação livre teve início na década de 60 na Europa num contexto em que os músicos buscavam expandir os conceitos sobre música improvisada influenciados pelo movimento do Free Jazz. Segundo alguns autores, a improvisação livre é um desdobramento dos acontecimentos do Free Jazz e de outras vanguardas musicais (RODRIGUES, 2019, p. 32).

O ideal da fuga da improvisação idiomática é o que une essas vertentes improvisativas da música e que está presente tanto na música de concerto do século XX quanto no Free Jazz.

Ao analisarmos os termos e os tipos de improvisação envolvendo a música de concerto e a música popular, é possível concluir que eles estão vinculados aos diferentes graus de liberdades e controle envolvidos nas obras musicais do século XX. A indeterminação, por exemplo, abrange muitos tipos de liberdade por si, mas quanto em comparação ao termo aleatório apresenta um maior nível de liberdade. A improvisação idiomática manifesta um maior nível de controle em relação à improvisação transidiomática que, por sua vez, apresenta maior controle que a improvisação livre. A observação dos diferentes níveis de liberdade presentes nas improvisações, utilizadas por compositores, nos levam à melhor compreensão das técnicas envolvidas na composição da música improvisada.

A improvisação funciona como um bom exercício da criatividade¹⁹, isso talvez explique, em parte, a relação entre os compositores e a improvisação. O distanciamento e a maior distinção entre as figuras do compositor e do intérprete também influenciaram para o afastamento da improvisação das práticas musicais no meio erudito. Porém, como mencionamos anteriormente, compositores do meio da música de concerto da segunda metade do século XX voltaram a se interessar pela improvisação, exploraram e utilizaram essas práticas em suas obras.

¹⁹ SILVA FILHO, 2009, p. 14.

Os recursos improvisativo-composicionais abrangem um vasto campo de possibilidades e resultados musicais. Esses recursos podem ser devidamente manipulados por compositores que buscam uma relação mais estreita entre intérprete e compositor, e estejam sujeitos às imprevisibilidades envolvidas em uma obra que contenha maior liberdade. Para mim, a observação dos fenômenos de indeterminação e improvisação, usados como ferramentas por compositores da música ocidental de concerto do século XX, foi essencial para uma melhor compreensão e uso dessas técnicas na composição da peça *Construção II*, presente no memorial desta dissertação.

2.2 Indeterminação, aleatoriedade e práticas improvisativas

O termo “indeterminação”, na música, está atrelado ao grau de liberdade dado pelo compositor ao intérprete em uma obra, ou seja, é um que explora a possibilidade do executante tomar decisões que influenciam diretamente no produto musical. A indeterminação pode ser relacionada a fatores externos que podem fugir ao controle rígido da ideia musical. Portanto, segundo Aldrovandi e Ruviaro:

Antes de abordar o conceito de Indeterminação na música ocidental do século XX, devemos reconhecer que sempre existiu indeterminação em qualquer música de qualquer época e lugar. Em poucas palavras, mesmo uma composição totalmente escrita está permeada de indeterminação e acaso, em última instância, no momento de sua execução. Uma sonata de Beethoven, por exemplo, será sempre tocada de forma diferente por cada intérprete, ou mesmo por um mesmo intérprete (ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p. 22).

Eles comentam que, mesmo não usada intencionalmente pelo compositor, a indeterminação estará presente na obra, mesmo que seja estritamente notada. Então, entendemos que a indeterminação está presente em qualquer obra executada.

Essa consciência sobre a indeterminação levou compositores do século XX a explorá-la como ferramenta composicional. Obras compostas no início da década de 1950, por exemplo, trazem à música ocidental de concerto técnicas composicionais relacionadas à indeterminação e ao acaso. Sonia Albano de Lima e Cesar Albino apontam, no artigo “A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente”, a seguinte informação sobre essas práticas relacionadas ao acaso:

[...] surge nos EUA uma outra corrente, incorporando o aleatório, a indeterminação e a improvisação na música erudita. Como exemplo dessa nova prática, temos as obras de John Cage e Earle Brown (Rocha, 2001, p. 5). A partitura 4 '3 3 " escrita por Cage, em 1952, leva ao extremo o conceito de acaso e indeterminação. Não há na obra uma única nota

escrita, apenas a indicação tacet (não toque) e o tempo que isso deve durar (4 minutos e trinta e três segundos) (ALBINO, LIMA, 2009, p. 97).

Esses compositores passaram a usar procedimentos ligados ao acaso, como ferramenta composicional, usando indicações apenas por meio de orientações textuais em suas partituras. Assim como o uso do acaso, de maneira parcial, relacionado aos procedimentos de indeterminação, improvisação e aleatoriedade.

Quando abordamos as práticas relacionadas à indeterminação, improvisação e aleatoriedade estamos tratando de liberdades criativas envolvendo intérpretes. O compositor, nesse caso, cede parte do controle permitindo que o intérprete trabalhe em coautoria com ele. Porém, em muitos casos, a terminologia pode ser utilizada de maneira confusa, havendo a possibilidade de uma variedade na denominação de um mesmo recurso técnico musical. Por essa razão, faz-se necessária uma melhor organização das definições usadas pelos compositores que utilizam tais ferramentas composicionais em suas obras. Iracele Vera Livero de Souza em seu artigo intitulado “Indeterminação na Expressão Anímica de Eunice Katunda: uma visão interpretativa” fala sobre o uso da ferramenta composicional da indeterminação, e de sua relação compositor-intérprete e o uso dos termos:

Com esse menor controle por parte do compositor e maior responsabilidade criativa por parte do intérprete, a música adquire uma nova amplitude. Alguns elementos musicais deixam de ser determinados, e caberá ao intérprete fazer essa escolha. É o acaso fazendo parte da composição musical, deixando menos marcados os limites entre compositor e intérprete. Estes recursos foram chamados de indeterminação, música aleatória, acaso ou simplesmente improvisação (total ou controlada). Vale lembrar que estes termos foram usados livremente. Se para um determinado compositor indeterminação pode significar operações ao acaso, para outro pode ser o que é bem definido e com um pouco de liberdade apenas em alguns parâmetros musicais (SOUZA, 2015, p. 10).

Seguindo essa citação, não conseguimos vislumbrar de forma muito clara uma distinção entre os referidos termos. Existe, obviamente, uma ligação entre eles, mas como os compositores tratam e diferenciam seus usos?

Já Pozzo apresenta em sua tese uma análise mais aprofundada dos termos e suas especificações:

Ao consultar a bibliografia de música do século XX, nos deparamos com uma ampla terminologia referente à utilização do acaso: indeterminação, acaso, aleatório, forma aberta e improvisação. Na bibliografia específica sobre música brasileira, podemos encontrar posicionamentos conflitantes, como a utilização de termos divergentes para a mesma obra ou a classificação similar para peças com características distintas. Para Bosseur (1996, p. 118–119), “as noções de mobilidade, de abertura, de

indeterminação, de alea, não devem, em efeito, ser de jeito nenhum confundidas e as obras que respondem a estes princípios testemunham geralmente preocupações estéticas autônomas”. Desta maneira, é necessário diferenciar claramente estes termos, para nos situarmos corretamente. O termo indeterminação foi utilizado pela primeira vez por John Cage na conferência *Indeterminacy* proferida em 1958 no Curso de Verão de Darmstadt, sendo que este compositor também é considerado o precursor da utilização do acaso (na obra *Music of Changes* — 1951). Baseado nas informações contidas no texto de Cage, Pritchett (1995, p. 107–8) define a Indeterminação como sendo: “a habilidade de uma peça em ser executada de maneiras substancialmente diferentes — ou seja, a obra existe de tal forma que são fornecidas ao intérprete várias maneiras para executá-la (POZZO, 2007, p. 8).

O texto de Pozzo reforça ainda mais o que estamos enfatizando: da possibilidade de uma organização mais apurada dessas divergências terminológicas, para com esses fenômenos ou recursos musicais ligados à indeterminação. Vemos que Cage introduz o termo “indeterminação” nessa conferência e já estabelece o seu significado.

Nos EUA, na década de 1950, surgiu a *New York School*, composta por um grupo de compositores que passou a fazer uso de ferramentas composicionais envolvendo a improvisação na música de concerto ocidental. John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, e Earle Brown fazem parte dessa corrente norte americana de compositores. Os compositores europeus que também utilizaram tais ferramentas nesse mesmo período são: Pierre Boulez, Witold Lutoslawski e Franco Evangelisti. O uso das mesmas se deu de maneiras distintas, envolvendo características específicas de cada compositor. Cage e Boulez, no início de seus experimentos com o acaso, convergiam em alguns pontos, mas até em relação aos termos tinham suas particularidades. Como coloca Pozzo, o termo “indeterminação” foi usado primeiramente por Cage, já Boulez está relacionado ao uso do termo “aleatório”:

Outro termo que é também utilizado para designar peças que se utilizam do acaso, é aleatório, embora seja mais usado pelos compositores europeus e tenha um significado um pouco diferente. Foi utilizado por compositores como Pierre Boulez e Witold Lutoslawski para distinguir este movimento do uso mais extensivo do acaso pelos compositores americanos. O termo é definido em um sentido mais restritivo por Werner Meyer-Eppler, (apud Simms, 1986, p. 369): “um processo é denominado aleatório quando o seu curso é determinado em geral, mas depende do acaso nos detalhes”.⁹ Bosseur (1996, p. 13) cita o musicólogo Heinz-Klaus Metzger ao considerar o qualificativo de aleatório inadequado para ser aplicado às obras móveis ou às formas abertas, uma vez que nestas últimas: “a totalidade resulta geralmente de um acaso, porém os detalhes estruturais estão determinados” (POZZO, 2007, p. 9).

Nesse contexto, o termo aleatório aparece como uma alternativa para distinguir o

movimento europeu e o americano, que faziam uso do acaso nas obras.

Sobre o termo “aleatório” Rossi, em sua dissertação, acrescenta outras informações e detalhes em referência à diferença com relação ao termo “indeterminação” e procedimentos afins:

As formas de composição em que são explorados aspectos indeterminados e o uso do acaso apresentam problemas conceituais e terminológicos pois há uma diferença na forma como cada compositor define seus procedimentos. Cage utiliza o termo acaso para peças em que são utilizados processos randômicos em sua composição e indeterminação para peças onde existe a possibilidade do intérprete tocá-la de formas substancialmente diferentes. A palavra aleatória, apesar de seu conceito estar relacionado ao da palavra acaso, foi um termo apropriado por Boulez. Em *Alea* (1964), Boulez atribui o termo aleatório a obras em que o intérprete possui liberdades e participa criativamente da peça, dando ao termo um sentido que se aproxima do que Cage chama de indeterminação (ROSSI, 2015, p. 3).

Os dois compositores, citados por Rossi, apesar de no início de suas experimentações terem mais pontos em comum, aos poucos se distanciaram e seguiram por vertentes composicionais distintas, como coloca Souza:

Na Correspondência Boulez-Cage (1949–1954), os dois importantes compositores esclarecem os caminhos seguidos por eles: Boulez defende o serialismo integral e o uso do acaso controlado, enquanto Cage parte para a indeterminação total. Estas duas vertentes — serialismo e indeterminação — apesar de figurarem como correntes opostas contribuíram para a construção de um novo discurso musical e romperam com a linearidade do pensamento (SOUZA, 2015, p. 11).

Cage é tido como o grande representante dessa estética, que envolve a indeterminação, como ferramenta na composição ocidental de concerto do século XX. Seu método de composição usava a improvisação em diversos pontos e discutia que vários aspectos da obra poderiam ser improvisados. Serpe cita Feist para comentar o uso da improvisação na música de Cage:

Segundo Feisst (2009), Cage refletiu sobre as possibilidades da utilização da improvisação em seu processo composicional enquanto escrevia suas obras para piano preparado e seus trabalhos para percussão; e, no final dos anos 1930 e início dos 1940, argumenta que a forma, os materiais e o método poderiam ser improvisados. Além do mais, embora fosse possível organizar a estrutura, o método e os materiais, de outro modo, tanto o método quanto os materiais, segundo o compositor, serviam para serem organizados, a priori, e improvisados (SERPE, 2017, p. 25).

Cage desenvolveu o uso da improvisação em sua obra ao longo dos anos e defendia que método, forma e materiais podiam ser improvisados. Também podemos citar utilização do acaso em suas obras, em relação às escolhas de material como alturas, durações e

dinâmicas, podia ser feito através de um jogo de cartas relacionadas ao I Ching²⁰ ou até mesmo de um jogo de dados²¹. Depois de sorteados os materiais, Cage os usava em uma partitura de escrita quase tradicional, como em *Music of Changes*, por exemplo.

A indeterminação em relação à forma é abordada por Ruviaro e Aldrovandi da seguinte maneira:

A indeterminação na forma, comumente chamada de 'forma aberta' ou 'forma-móvil', é aquela onde as partes de uma música podem ser reordenadas ao gosto do intérprete, com ou sem limitações previstas pelo compositor, previamente ou no ato da execução. As primeiras incursões de compositores europeus na indeterminação em música foram através dessas formas, como podemos observar nas peças *Klavierstück XI* (Stockhausen, 1956), *Troisième Sonate* (Boulez, 1957-58) e *Zyklus* (Stockhausen, 1959), para citar alguns exemplos mais conhecidos. A grande preocupação dos compositores europeus na época era, afinal, o significado dessa indeterminação do próprio material musical. Se para Cage a indeterminação representava, mais do que uma maneira de pensar e fazer música, parte de uma filosofia de vida, para os europeus essa aceitação do acaso poderia esconder uma irresponsabilidade ou um desinteresse quanto à realização sonora final de um trabalho (ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p. 26).

Nessa citação, podemos observar as diferenças no uso da indeterminação entre compositores europeus e Cage. Cage e Boulez tinham pontos em comum em relação a indeterminação, mas acabaram por seguir caminhos distintos, tanto em relação aos procedimentos composicionais quanto aos termos. Podemos dizer que o termo “indeterminação” está mais adequadamente ligado a Cage, enquanto o termo “aleatório” está mais ligado a Boulez e aos compositores europeus.

Já o termo “música experimental” parece abranger uma gama maior de ideias na música de vanguarda que também envolvem improvisação, e pode ser considerada anterior aos termos indeterminação e aleatório anteriormente citados. Em seu estudo, Pedro Amorim de Oliveira Filho apresenta da seguinte forma:

Experimental é um dos termos de aplicação mais abrangente relacionados à música. Sob essa definição genérica se encontram práticas musicais muito diversas. Música concreta, eletrônica, cênica, minimalista, noise, performances, happenings e até mesmo o super-estruturado serialismo integral: todas essas vertentes, e muitas outras, já foram classificadas, com maior ou menor coerência, como “música experimental” (OLIVEIRA FILHO, 2008, p. 25).

A música experimental, parece conter, em grande parte, indeterminismos e

²⁰ COSTA, 2009, p. 90.

²¹ SERPE, 2017, p. 26.

improvisações²², mas funciona de maneira que envolve mais atividades musicais do século XX. Algumas das vertentes citadas acima estão relacionadas com a indeterminação, ou contém níveis de indeterminação, como por exemplo noise, performance e happenings.

Entendemos então a indeterminação como uma escolha compositiva em que o compositor cede parte variável do espaço de criação aos intérpretes, em geral, por meio de escrita com um menor nível de determinação que a tradicional. Essa liberdade pode ser explorada pelo compositor através de uma notação não tradicional. Símbolos e desenhos da escrita musical não convencional sugerem novas ideias e caminhos musicais ao intérprete. Bruno Ruviano e Leonardo Aldrovandi definem três momentos distintos ligados à indeterminação da seguinte forma:

A indeterminação presente em certa manifestação musical pode ser, em certo sentido, aferida quantitativa e qualitativamente de forma aproximada, e isso em qualquer ponto do seu processo criativo. Isto é, no caso de uma “obra” no sentido tradicional, podemos nela buscar indícios de manifestações de qualquer tipo de indeterminação em três “momentos” distintos: * nos estágios de concepção inicial e elaboração por parte do compositor (por exemplo, John Cage compôs *Music of Changes* utilizando-se de operações de acaso, como veremos mais à frente); * na codificação visual na forma de partitura (que pode apresentar variados níveis de elementos determinados e indeterminados); * na interpretação da partitura por determinado intérprete, resultando em apresentações singulares da composição a cada execução.”(ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p. 24).

Então, podemos interpretar que o termo “acaso” está relacionado a escolha dos materiais, como nos jogos de Cage. O termo “aleatório” parece estar mais restrito a um procedimento em que o intérprete faça determinadas escolhas menos extensas²³, e que tem mais relação com as formas musicais, como formas aberta e móbil, por exemplo. Já o termo “indeterminação” está relacionado com a partitura e diferentes notações, que envolvem níveis de escolha do intérprete.

2.3 Práticas improvisativas e o ensino

É notável que exista uma diferença nas vivências de músicos populares e músicos eruditos quando se trata de improvisação. Como abordou-se anteriormente, alguns fatores, como o desenvolvimento da escrita, estão envolvidos no afastamento das práticas improvisativas em relação à música de concerto ocidental. Por outro lado, a música popular sempre manteve o vínculo com a improvisação, que ainda hoje mantém presença

²² BALLANTINES, 1977.

²³ SOUZA, 2015, p. 11.

em grande parte do repertório. Nesta seção vamos tratar dessas diferentes abordagens, tanto da prática como do ensino da improvisação nesses dois contextos musicais.

A música experimental, parece conter, em grande parte, indeterminismos e improvisações, mas funciona de maneira que envolve mais atividades musicais do século XX. Algumas das vertentes citadas acima estão relacionadas com a indeterminação, ou contém níveis de indeterminação, como por exemplo noise, performance e happenings.

Entendemos então a indeterminação como uma escolha compositiva em que o compositor cede parte variável do espaço de criação aos intérpretes, em geral, por meio de escrita com um menor nível de determinação que a tradicional. Essa liberdade pode ser explorada pelo compositor através de uma notação não tradicional. Símbolos e desenhos da escrita musical não convencional sugerem novas ideias e caminhos musicais ao intérprete. Bruno Ruviano e Leonardo Aldrovandi definem três momentos distintos ligados à indeterminação da seguinte forma:

A indeterminação presente em certa manifestação musical pode ser, em certo sentido, aferida quantitativa e qualitativamente de forma aproximada, e isso em qualquer ponto do seu processo criativo. Isto é, no caso de uma “obra” no sentido tradicional, podemos nela buscar indícios de manifestações de qualquer tipo de indeterminação em três “momentos” distintos: * nos estágios de concepção inicial e elaboração por parte do compositor (por exemplo, John Cage compôs *Music of Changes* utilizando-se de operações de acaso, como veremos mais à frente); * na codificação visual na forma de partitura (que pode apresentar variados níveis de elementos determinados e indeterminados); * na interpretação da partitura por determinado intérprete, resultando em apresentações singulares da composição a cada execução.”(ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p. 24).

Então, podemos interpretar que o termo “acaso” está relacionado a escolha dos materiais, como nos jogos de Cage. O termo “aleatório” parece estar mais restrito a um procedimento em que o intérprete faça determinadas escolhas menos extensas, e que tem mais relação com as formas musicais, como formas aberta e móbile, por exemplo. Já o termo “indeterminação” está relacionado com a partitura e diferentes notações, que envolvem níveis de escolha do intérprete.

2.3.1 A prática e o ensino da improvisação na música popular

A prática da improvisação na música popular está bastante ligada à improvisação idiomática. Entendemos como gêneros populares idiomáticos aqueles em que a improvisação assume um papel importante, exemplos como o Blues, Flamenco, Jazz, Choro.

Muito do que se aprende em improvisação é relacionado com fórmulas, licks²⁴, padrões, sequências, e clichês melódicos que os instrumentistas iniciantes aprendem ou “tiram de ouvido” a partir de práticas de improvisadores já consagrados. Como coloca Sardo dando exemplo do ensino do flamenco:

A tradição do ensino de flamenco fora de seu contexto natal — ou seja, entre os ciganos espanhóis, ou “gitanos” — gera, muito frequentemente, músicos reprodutores de clichês, pois ensina-se quase que exclusivamente por meio da imitação e da repetição de falsetas e rasgueos (SARDO, 2012, p.12).

O aprendizado da improvisação no contexto da música popular, na maioria das vezes, segue a tradição oral, a imitação dos mestres e, é comum percebermos a prática musical de tocar “de ouvido”²⁵. Os clichês e padrões são aprendidos e assimilados previamente pelo aluno, que na hora da execução pode utilizá-los de maneira variada e coerente em relação à obra.

A improvisação no contexto da música popular é concebida, em grande parte dos casos, como melodia acompanhada (textura homofônica), na qual o solo é improvisado ou elaborado por um instrumentista sobre uma harmonia preestabelecida. O conhecimento harmônico, então, se torna peça-chave para a concretização do improviso por parte do solista ou improvisador. Os improvisos básicos funcionam quando o solista executa na melodia notas pertencentes aos acordes do acompanhamento, ou seja, o improviso básico tonal/modal da música popular é dotado de maior fluência quando o solista conhece a harmonia.

Há cursos de graduação em música popular que tratam a improvisação de forma mais sistematizada, através de metodificações do ensino da improvisação, que variam de professor para professor. Como exemplo temos a disciplina oferecida no curso de graduação em música popular, intitulada “Improvisação em Música Popular Brasileira”, e apresentada por Almir Côrtes no artigo “Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior”. Nas aulas dessa disciplina são estabelecidos critérios, regras e padrões para o exercício da improvisação. Aos estudantes são apresentadas claves, diferentes ritmos, progressões harmônicas, escalas e modos aplicados em determinados estilos específicos com determinadas características. Depois de passadas ao aluno as regras prévias é que se dá a prática do improviso propriamente dito. A questão das características próprias e idiossincráticas caracterizam a

²⁴ GOMES, 2014, p. 196–197.

²⁵ VALENTE, 2010, p. 278.

improvisação idiomática, que acaba por ser o tipo de improvisação dominante no âmbito da música popular, idioma esse que diferenciaria um improviso jazzístico de um flamenco, ou blues, por exemplo. Essas idiossincrasias são relacionadas, geralmente, ao ritmo, à clave, aos modos, escalas, às progressões harmônicas e à própria harmonia em si.

Em geral, o improviso na música popular obedece à seguinte forma: tema → improviso → tema; podendo ter mais seções de improviso e mais repetições do tema, caso necessário ou desejável. Então, basicamente, os improvisadores trabalham com a forma “tema e variações”, mais especificamente com a forma Rondó²⁶ pois, quando o tema retorna, em grande parte do repertório ele retorna na mesma tonalidade em que foi apresentado. As seções de improvisação obedecem a mesma estrutura harmônica do tema. Esse tipo de organização da forma é muito comum no jazz. Fabris apresenta três fórmulas de improvisação no jazz que também são aplicáveis a outros gêneros da música popular:

De acordo com Nellt (1974, p. 39), a improvisação no Jazz ocorre segundo três fórmulas presentes nas correntes estilísticas: Ragtime, dixieland, swing, bebop, cool, freejazz. Na primeira fórmula, a improvisação é usada em um campo ligado através do tema/variação; nela, as improvisações criam variações para o tema, como fazia o músico Louis Armstrong. Na segunda a improvisação incide principalmente sobre a estrutura harmônica, ou seja, uma criação melódica, rítmica sobre a cadência harmônica — podemos citar músicos como, Charlie Parker e Dizie Gillespie. Na terceira fórmula ocorre uma liberdade maior denominada de freejazz, a exemplo do grupo — Art Ensemble of Chicago. No jazz o pensamento do intérprete concentra-se quase que exclusivamente no contexto das funções e dos encadeamentos harmônicos, que se apresentam como provedores de estímulos improvisatórios. No choro, por outro lado, os estímulos para improvisação estão fundamentados mais na melodia que está sendo interpretada, neste caso, a harmonia funciona mais como um decurso do que como uma ideia central ao qual seria realizada a improvisação (SÁ, 2000, p. 67). O choro sempre se valeu do improviso em graus variados e em funções específicas. “Geralmente os temas apresentam grande invenção melódica e harmônica, a improvisação gira em torno da variação melódica, da sugestão da alteração da métrica e da sutil variação rítmica que imprime o assim chamado “molho” do choro” (FABRIS, 2006, p. 13).

Na primeira fórmula ele cita o tema e as variações, que discutimos anteriormente. Já, a segunda fórmula está mais relacionada com a harmonia e as relações melódicas com uma progressão harmônica. Podemos também reforçar que nessa fórmula se enquadra adequadamente a improvisação presente no jazz modal, representado por músicos como Coltrane e Miles Davis, que conta com a relação das sonoridades de escalas de acorde (modos) modos em relação à harmonia mais estática ou a simplesmente um acorde. Por fim, ele menciona a maior liberdade existente na improvisação do Free Jazz.

²⁶ GONÇALVES, 2017, p. 13.

O jazz é um estilo já consolidado, e sua história e funcionamento estão estritamente relacionados com o uso da improvisação. Existem deliberações a respeito do enquadramento do jazz como música popular ou não, mas na maior parte das vezes seu estudo está vinculado ao mundo da música popular apesar de que, em determinados momentos, pode ser tratado até como uma categoria à parte. Silva, 2013, trata um pouco das divergências relacionadas ao jazz ser considerado música popular ou de concerto:

Diversos outros exemplos da separação entre jazz e música popular estão presentes na literatura. Green (2001, p. 3), enumera quatro principais categorias musicais no mundo: o jazz, a música erudita, a popular e a tradicional. A autora assume que ao empregar esses termos acontecem omissões e sobreposições, mas que mesmo assim eles são úteis. De todo modo, a sua definição é semelhante à utilizada na academia brasileira. Só que no caso do nosso país, o jazz está enquadrado dentro da categoria música popular, enquanto no caso da autora ele possui uma categoria própria. Essa separação também acontece academicamente (SILVA, 2013, p.16).

Os termos “música erudita” e “música popular” por si já são alvo de muita discussão. Mas o jazz, no contexto desse trabalho, acaba por se enquadrar mais adequadamente no âmbito da música popular. Temos, então, o jazz como um estilo que funciona, basicamente, com a improvisação.

O interesse do aprendizado do jazz está relacionado ao interesse em aprender improvisação. O aluno, antes de se aventurar no aprendizado da improvisação, geralmente aprende o tema — melodia e a harmonia de um standard do jazz. Após isso, o aprendiz passa a improvisar sobre a estrutura formal e harmônica aprendida anteriormente. A criação envolvida na prática improvisacional, muito provavelmente, conterá elementos melódicos e elementos motivicos referentes ao tema original. A improvisação, neste caso, atua como variações do tema. Parte considerável da improvisação jazzística funciona de maneira idiomática, seguem os padrões e as estruturas formais comentadas, porém o Free Jazz busca o caminho da fuga da improvisação idiomática. Rodrigues fala sobre a diferença básica da maioria dos estilos tradicionais do jazz que envolvem o aprendizado de temas e harmonias, para o Free Jazz:

Grande parte da improvisação do jazz segue a regra de uma improvisação feita sobre uma harmonia pré-estabelecida, mas o free jazz é uma vertente que de certa forma foge da “regra”. Além disso, dentre os elementos representativos que caracterizam o Free Jazz como estilo original, podemos destacar: a improvisação coletiva na qual não há determinação de acompanhamento e solista "seja qual for o número de músicos reunidos, com o Free um princípio novo se vem substituir as concepções tradicionais da grande orquestra, onde o solista vem à boca de cena" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 225) e reestruturação da forma tema-improviso-tema

que funciona como uma prévia do que virá a ser desenvolvido na improvisação (RODRIGUES, 2009, p. 13).

O Free Jazz surge como uma vertente que procura por maior liberdade improvisativa, sua tentativa de ruptura com a improvisação idiomática, típica das outras vertentes é o fator mais significativo do gênero. A concepção do Free Jazz, assim como funciona na livre improvisação, se dá através da aprendizagem desses padrões idiomáticos ou ao menos da noção de que tais padrões existem para que possam ser evitados na execução.

No âmbito da música popular, sabe-se que o aprendizado é desenvolvido majoritariamente de forma prática e verbal, inclusive, muitos dos músicos populares são autodidatas e desenvolvem suas habilidades tocando com outros músicos e trocando conhecimentos. A tradição oral, o aprendizado de clichês, as leituras de temas e desenvolvimentos em estruturas convencionais (standards), fazem parte desse desenvolvimento improvisativo do músico popular.

Podemos evidenciar diferentes níveis de liberdade e controle quando tratamos da improvisação idiomática presente nos gêneros da música popular, a liberdade do intérprete limita-se às escolhas de quais clichês rítmico-melódicos e padrões vai escolher tocar em um determinado momento específico da obra. Os níveis de liberdade e controle podem variar, desta forma, tanto nas obras quanto nos gêneros.

Quando tratamos do ensino da improvisação, no âmbito da música popular, nos deparamos basicamente com o ensino de idiomas específicos de cada gênero. O estudante da improvisação na música popular estuda e prepara uma “bagagem” de diversos padrões idiomáticos para usá-los conforme sua vontade à cada execução.

2.3.2 A prática e o ensino da improvisação na música de concerto

O ensino da música ocidental de concerto está fortemente relacionado à escrita musical, seus modelos de ensino ainda carregam muito da tradição dos antigos conservatórios europeus²⁷. A improvisação, que tem como uma das características, a não escrita, acaba por não ocupar mais um lugar de muita relevância no contexto do ensino da música ocidental de concerto. Os intérpretes desse meio seguem métodos de ensino que são baseados em um repertório constituído, em sua grande parte, de obras estritamente escritas. Apesar de um aparente interesse na improvisação demonstrado por estudantes de cursos de bacharelado, o contato com a improvisação é quase nulo e quando existente é feito fora da academia. O compositor que pretende utilizar os recursos improvisativos e de

²⁷ ALBINO, 2009, p. 112.

indeterminação pode contar com partituras e escritos de compositores de vanguarda do século XX. Porém, como é possível fazer com que a obra com esses recursos composicionais seja bem interpretada? O que se pode fazer para que músicos com pouca "bagagem" improvisativa desenvolvam uma boa execução? E de que forma o compositor pode manter o interesse do músico em uma obra em que ele assume o papel de coautoria e fica responsável por escolhas fundamentais?

A improvisação voltou a ser tratada como ferramenta composicional, no ambiente da música de concerto, em meados dos anos 1950. Os compositores John Cage e Earle Brown são pioneiros nessa corrente, e são considerados os primeiros a usar essas novas técnicas de escrita e reinserir a improvisação nesse contexto. Segundo Bailey:

Os esforços nos últimos tempos para afrouxar o estrangulamento que a notação passou a ter na música vieram em parte através de uma reintrodução de certa flexibilidade no papel do intérprete, proporcionando-lhe a possibilidade de afetar a criação da música durante sua performance. Alguns desses desenvolvimentos, ao mesmo tempo em que removem algum grau de controle do compositor, não necessariamente introduziram a possibilidade de improvisação. Mas há compositores que deliberadamente se voltaram para a improvisação. Earle Brown, o compositor americano, foi possivelmente o primeiro a se mover nessa direção. Sua notação está aqui descrita por Morton Feldman: "O som é colocado em sua relação visual aproximada com o que o cerca. O tempo não é indicado mecanicamente, como com o ritmo. É articulado para o artista, mas não interpretado. O efeito é duplo (BAILEY, 1992, p. 60, tradução nossa²⁸).

Os compositores desse período passaram a valorizar a criatividade do intérprete, e houve a tentativa de utilizar recursos composicionais que explorassem essa qualidade. A notação gráfica é uma forma de facilitar a execução do intérprete e de diminuir o grau de controle por parte do compositor na obra. Almeida contextualiza esse resgate das técnicas improvisativas por parte dos compositores e o interesse da participação dos intérpretes na música de concerto do século XX:

Este revigorado interesse pelas atividades do intérprete abriu um vasto campo especulativo que contribuiu à ascensão da indeterminação em música e delegou à interpretação grande poder decisório, rememorando práticas recorrentes na música ocidental até meados do século XVIII. Exemplo disso foi o resgate da improvisação, que estabeleceu um elo

²⁸ The efforts in recent times to loosen the stranglehold that notation came to have on the music came partly through a re-introduction of a certain amount of flexibility in the role of the performer, providing him with the possibility of affecting the creation of the music during its performance. Some of these developments, while removing some degree of control from the composer, have not necessarily introduced the possibility of improvisation. But there are composers who have deliberately turned towards improvisation. Earle Brown, the American composer, was possibly the first to move in this direction. His notation is here described by Morton Feldman: "The sound is placed in its approximate visual relationship to that which surrounds it. Time is not indicated mechanistically, as with rhythm. It is articulated for the performer but not interpreted. The effect is twofold.

direto com épocas passadas. No entanto, é importante compreendermos que — excetuando-se a chamada livre improvisação — a prática improvisatória pressupõe restrições, já que exige que o intérprete submeta sua espontaneidade a pré-determinações métricas, harmônicas, motivicas ou idiomáticas impostas pelo material sobre o qual se improvisa. Inserem-se nessa acepção a improvisação de variações sobre um tema dado, de cadências de concertos, de realização de baixo cifrado, de ornamentação e de relações duracionais. As poéticas musicais da segunda metade do século XX estabeleceram o alçar contínuo tanto da improvisação quanto das demais manifestações de aberturas de interpretação a graus cada vez mais elevados, conjugando-as a propostas experimentais que almejavam ressaltar o caráter coletivo da prática musical e apresentavam uma postura iconoclasta perante aspectos definidores do conceito cristalizado de obra de arte (ALMEIDA, 2007, p. 5).

O uso da indeterminação por parte dos compositores da segunda metade do século XX remete às práticas musicais que envolviam improvisação na música de concerto, porém sem os tradicionais idiomas característicos de cada estilo. Os graus de liberdade propostos por esses compositores passam a ser mais elevados do que os explorados nas improvisações idiomáticas. Exigir esse grau de liberdade de um intérprete sem uma vivência improvisativa, pode gerar alguma relutância e dificuldade na execução da obra.

Talvez a grande diferença da prática da improvisação no meio popular e no de concerto tenha íntima relação com a notação. Enquanto na música popular os músicos aprendem através da tradição aural e verbal, na música de concerto o aprendizado se dá basicamente por meio da partitura. Na música de concerto, a partitura assume o papel de orientador também no caso do improvisado e a improvisação pode ser indicada. Existem instruções escritas e gráficos que transmitem uma ideia do que o compositor espera musicalmente do intérprete em sua obra. O elo entre intérprete e compositor, nesse contexto, pode ser considerado estreito. Diferentemente da improvisação popular, o compositor pode utilizar-se de recursos composicionais que envolvam o intérprete mais ativamente na obra em questão, não o limitando a uma seção de variação temática. Existem diferentes graus de liberdade concedidos pelo compositor ao intérprete, os graus de dificuldades técnicas também são variados e, às vezes, mais específicos e exigentes. As exigências do compositor podem também envolver um número maior de músicos improvisando ao mesmo tempo e, ainda, exigir uma maior habilidade técnica na improvisação.

Nas partituras de obras desse contexto improvisativo, há a presença de instruções de performance, mas também são usados outros recursos gráficos não tradicionais e desenhos para melhor orientar o músico. Existem indicações de gestos, de altura e de ritmo. Essas indicações gráficas sofreram influência da estética que surgia nas artes plásticas, no mesmo

período. Costa apresenta a relação entre as partituras gráficas de Cage e Brown com as obras de artistas plásticos da época:

Neste sentido, apesar de muitas vezes se tentar estabelecer uma analogia entre o pensamento de Cage e dos artistas plásticos filiados ao expressionismo abstrato americano (Pollock, Rauschenberg, Calder etc.), acreditamos que não há como sustentar esta relação, uma vez que, na maior parte das vezes, para estes artistas o processo de não controle e incorporação do acaso se dá a partir de uma manipulação “empírica” do material (cor, tinta, tela, pincel etc.) e não a partir de formulações conceituais. Este equívoco se evidencia na analogia que o compositor americano Earle Brown procura estabelecer entre as suas propostas (contidas em peças como *December 52*, *Folio*, *25 pages* e *From Here*, compostas a partir de procedimentos similares) e as obras dos artistas plásticos Alexander Calder e Jackson Pollock (COSTA, 2009, p. 84).

Em geral, os compositores dessa corrente esperavam que os intérpretes atuassem mais ativamente na composição. Eles esperavam que os intérpretes trouxessem suas ideias criativas à tona e se tornassem peça-chave na realização de uma ideia musical ainda não concebida e que estivessem à disposição do acaso de cada execução. Em muitas obras as orientações contidas nas partituras são meras referências que servem como sugestões norteadoras ao intérprete. Costa ressalta a aparente falta de preocupação com a sonoridade resultante dessas obras, fator que faz com que cada intérprete crie sua própria em conjunto com o compositor:

A esse respeito vale ressaltar que é notória a despreocupação de Cage (e dos continuadores da tradição experimental americana tais como Earle Brown) com relação ao resultado sonoro de suas propostas. Nas instruções aos intérpretes, quando há referências ao som, estas são em geral, ambíguas, vagas e relacionadas à ideia abstrata de nota (altura e duração). O resultado sonoro das propostas é, na maior parte das vezes, irrelevante (COSTA, 2009, p. 84).

A intenção dos compositores era explorar, portanto, o intérprete e suas escolhas musicais. Dessa forma, o processo era o mais importante e os acontecimentos regidos pelo acaso eram o foco dos compositores.

Entre músicos de concerto não é esperado que o intérprete tenha um repertório prévio de “chavões”, licks, modos, escalas e de como aplicá-los. Cada obra desenvolve seu próprio contexto e impõem suas “regras” específicas, criando seu próprio idioma, mas de certa forma se aproximando da estética da livre improvisação. As instruções de performance funcionam como facilitadores para que o intérprete entenda a linguagem estilística do compositor, e execute a obra de maneira mais coerente, dando unidade à obra em questão.

Costa fala sobre as propostas de Cage e sobre as aberturas propostas aos intérpretes em suas obras:

Outra importante diferença reside no fato de que, no jogo que envolve os intérpretes, Cage se comporta como o formulador de regras enquanto na livre improvisação as regras são formuladas no devir do próprio jogo. Isto significa que não há regras a priori e que a livre improvisação é muito mais um plano imanente de criação. [...] Assim, nas propostas de Cage, o jogo tem uma formulação conceitual, fechada e programada (apesar de muitas vezes se apresentar de forma ambígua e paradoxal) enquanto na improvisação livre o processo se dá a partir da interação entre as vontades enunciativas dos intérpretes-criadores envolvidos no processo. Com o cuidado de reiterar que estamos apenas comentando a situação do intérprete no contexto destas obras e que com isso não queremos concluir nada a respeito das outras questões musicais ou conceituais enfrentadas nas mesmas, parece-nos que no jogo de Cage, a explicitação de regras — geradas em processos composicionais que incorporam a indeterminação e/ou o acaso - intencionalmente conceituais, ambíguas, paradoxais e inexatas, torna a participação dos intérpretes artificial e na maior parte das vezes instaura um ambiente onde se perde a potência de enunciação individual e coletiva. [...] Às vezes a impressão é de que se trata de um jogo complicado que quase ninguém quer jogar. O jogo de Cage acontece muito mais no âmbito da partitura (que, conforme pudemos observar nos exemplos anteriores, muitas vezes é uma imagem gráfica que tem o intuito de “incentivar” o intérprete a participar do jogo) do que numa real proposta de participação dos músicos. Vale ressaltar que, para nós as propostas de jogo na obra de Cage estão mais ligadas às suas reflexões sobre o deslocamento da escuta e da própria idéia de música e de arte, do que a uma preocupação com um reposicionamento do intérprete. Nesse sentido, torna-se evidente a primazia do conceitual diante do sonoro. Do nosso ponto de vista não há, apesar das intenções explicitadas, neste paradoxal jogo cageano, uma verdadeira proposta de liberdade e participação para o intérprete (COSTA, 2009, p. 85).

Existem diferentes formas de explorar essas regras que são propostas em cada peça. A liberdade dada ao intérprete pode ser manipulada pelo compositor e, dependendo da peça, essa liberdade pode ser direcionada para que se possa existir uma maior coerência no material sonoro final. O material determinado da peça pode conter elementos que podem ser utilizados pelo intérprete na execução das improvisações, e essas atitudes podem também ser estimuladas pelo compositor. Dessa maneira, a peça apresentará traços típicos do compositor mesmo contatando com a liberdade criativa da parte do intérprete. Porém, os compositores desse período, que utilizavam esses recursos improvisativos e indeterminados, estavam buscando uma forma de expressão que valorizasse justamente o acaso e as ideias criativas do intérprete e, dessa forma, conseguiriam se libertar de amarras do ego.

Almeida confirma a tentativa de uma dissolução do estilo do compositor nas obras com procedimentos composicionais que envolvem o acaso e a proposta de criação relacionada

do intérprete:

Acrescentaremos uma terceira questão: dosagens de ordem não são impostas apenas durante o processo composicional, mas também antes, já que as dimensões do ambiente randômico disponibilizado ao compositor são previamente estabelecidas por meio de (ou da ausência de) uma pré-seleção que obedece a sistemas composicionais, bem como a práticas comuns inerentes a cada período histórico. É após essa pré-seleção que ocorre a seleção propriamente dita e, com ela, a impressão do estilo individual de cada compositor. A anulação desse estilo pessoal foi proposta por músicos como Pierre Boulez e John Cage em suas distintas aplicações do conceito de acaso, que relativizaram a importância e a necessidade das tomadas de decisão do compositor e favoreceram a ascensão da composição musical enquanto mecanismo autônomo. O questionamento acerca da necessidade do controle do compositor sobre seleção e resultados fez com que emergisse do pós-guerra uma potencialização das aberturas em música, proposta pela indeterminação e caracterizada por transferir ao intérprete, e ao momento de apresentação da obra, decisões e escolhas até então pertinentes e restritas ao âmbito composicional. Essas aberturas compreendem diversas liberdades interpretativas, tais como improvisação, mobilidade formal, a ideia de happening e o conceito de música intuitiva proposto por Karlheinz Stockhausen (ALMEIDA, 2007, p. 3).

O estilo pessoal do compositor pode ser completamente anulado, conforme o grau de indeterminação proposto por ele na obra. Quanto mais controle, indicações e orientações que o compositor propõe ao intérprete, menor é o grau de liberdade presente na obra e mais características do compositor podem ser percebidas.

Logo entendemos que, quando um compositor cria seu idioma, fica também responsável por criar facilidades na escrita, ou seja, símbolos ou sinais que melhor orientem o intérprete para que ele possa bem executar a peça e, também, que tais indicações tenham coerência e unidade. Orientações mais específicas fazem com que o intérprete tenha mais interesse na obra, e se faz necessário pelo fato de haver uma carência maior de vivências improvisativas no universo acadêmico de concerto. No entanto, como nos fala Costa, o compositor Cage parece querer dar mais importância à coautoria e, no momento que deixa a obra muito em aberto, acaba por deixar o intérprete sem um norte certo na obra que irá executar:

Acreditamos que as propostas de jogo formuladas por Cage, na maior parte das vezes não conduzem o intérprete a assumir uma atitude próxima ao do compositor. Pelo contrário, apesar das suas aparentes intenções no sentido de redimensionar o papel do instrumentista na execução das obras tornando-o assim um cúmplice do processo criativo, observamos que suas propostas, geralmente colocadas num plano conceitual muitas vezes acabam por afastar os intérpretes de qualquer envolvimento prazeroso (e por isso, instigante, potente, desejante) com o pensamento musical. Cage propõe um envolvimento com o conceito, com a imagem, com a analogia e não com o sonoro, com o temporal. Do nosso ponto de vista, na maior

parte dessas peças Cage não prepara um ambiente sonoro acolhedor onde o intérprete possa se tornar formulador, criador ou agente de um processo de consistência baseado na experiência empírica com o som. As propostas de Cage deixam os intérpretes duplamente órfãos — com o que há de positivo e negativo nesta situação — na medida em que os afastam dos sistemas musicais que serviriam de base a um eventual jogo musical idiomático — como os que se estabelecem nos territórios da improvisação idiomática — e, também não propõem, ao contrário da improvisação livre, uma experiência empírica, concreta com o som tomado enquanto força molecular plena de dinamismos (como diriam os compositores Giacinto Scelsi e Edgard Varèse) (COSTA, 2009, p. 88).

Se não houver uma exigência estrita por parte do compositor, que determine seu idioma e a unidade de sua peça, a sonoridade da obra, possivelmente caminhará para uma estética aproximada da livre improvisação ou o intérprete poderá fazer escolhas que remetam ao seu gosto pessoal, ou seja, influenciado por seu repertório. É possível, também, que os músicos usem artifícios técnicos que dialogam com outras obras de vanguarda, tais como ruídos e efeitos, e evitem intervalos consonantes. Sendo assim, a obra provavelmente irá soar e, de certa forma, obedecer ao “idioma” da livre improvisação.

David Berhman sobre as transcrições de peças executadas do compositor Morton Feldman, coloca o seguinte:

As transcrições abaixo aproximam duas execuções da notação citada acima. Elas foram feitas a partir da performance de David Tudor e Howard Hillyer (o fragmento ocorre duas vezes durante sua versão de seis minutos, na Time Records 58009): Se alguém comparasse esses dois fragmentos e não tivesse acesso à notação original, a relação entre eles certamente pareceria desconcertante. As duas são obviamente a mesma música — o agrupamento de sons, a continuidade geral, muitas das alturas, são as mesmas — mas variadas aparentemente sem método, cheias de pequenas e irregulares mudanças na altura, configuração, número de notas. Uma olhada no original deixa claro que as discrepâncias acontecem pelo uso da indeterminação que liga composição com notação, técnica instrumental, e as personalidades dos instrumentistas (BERHMAN, 1965, p.12).

Sendo assim, é interessante observar que mesmo sem uma notação estrita, a obra soa semelhantemente em diferentes interpretações, isso evidencia que as intenções e o estilo do compositor estão presentes na peça, mesmo com um nível considerável de indeterminação.

No ambiente da música de concerto, os intérpretes costumam não carregar uma bagagem improvisativa muito grande de recursos práticos-improvisativos. As vivências musicais não envolvem, não exercitam e também não exigem a improvisação como na música popular. Existe somente algum contato com a improvisação em algumas cadeiras de graduação em música erudita. O aprendizado no instrumento no contexto da música erudita envolve estudo técnico de escalas, arpejos, técnicas específicas do instrumento, e

execução do repertório tradicional da música de concerto. E quanto ao repertório tradicional, é necessário que o instrumentista passe por vários períodos da história da música até chegar em obras do século XX, onde há a possibilidade de entrar em contato com a improvisação. Então, se a experiência do instrumentista com a improvisação é limitada apenas a momentos como esses, é provável que ele vá ter alguma dificuldade, sentir algum desconforto e demonstre alguma restrição à prática improvisatória quando for necessário executar alguma obra que exija seu uso.

3 Graus de indeterminação para improvisação

Como vimos, a indeterminação, de certa forma, faz parte de toda a música executada. O grau do acaso pode variar a cada execução da mesma obra, e os diferentes níveis de indeterminação podem ser explorados como ferramenta pelo compositor conforme a sua intenção. As estratégias, usadas pelos compositores, que envolvem indeterminação no ato da performance são o ponto chave desta pesquisa. Neste capítulo vamos tratar dessas estratégias e dos procedimentos observados ao longo da pesquisa, organizá-los e discuti-los. Ventura confirma a ideia de que os graus de abertura estão sempre presentes na música:

Acreditamos ser inevitável considerar que os graus de abertura em música sempre existiram, mesmo que em diferentes níveis e gradações, e que estes podem ser reconhecidos em qualquer obra ao longo de toda a história da música (VENTURA, 2019, p. 234).

Qualquer escolha interpretativa ou detalhe do ambiente pode ser considerada indeterminação nesse caso. Então, torna-se impossível para um compositor ter o controle total sobre a obra e negar a indeterminação, por mais criteriosa que seja a escrita da mesma.

Almeida traz mais a respeito das liberdades envolvendo composição e interpretação:

As aberturas de interpretação correspondem às liberdades que se disponibilizam ao intérprete e a suas imprevisíveis respostas, podendo ser: (1) inerentes a práticas comuns e a tradições interpretativas; (2) geradas por ambigüidades decorrentes das limitações da notação musical, sem que sejam necessariamente desejadas pelo compositor; (3) deliberadamente previstas e oferecidas pelo compositor por meio de diversos recursos de indeterminação (ALMEIDA, 2007, p. 4).

Os níveis de indeterminação vão afunilando e podem tornar-se cada vez mais manipuláveis pelo compositor. Existem níveis naturais presentes em toda interpretação, os que são referentes à imprecisão da notação e os criteriosamente escolhidos e manipulados pelo compositor.

Diferentes graus de indeterminação podem ser encontrados em todo o repertório da música ocidental, porém, a utilização mais consciente do acaso e as liberdades envolvendo a relação entre compositor e intérprete passaram a ser explorados em obras da música ocidental do século XX. Ao analisar as obras desse período, deparamo-nos com vários tipos de indeterminação, improvisação e distintos graus de liberdade. Nessas obras, há diversas maneiras de o compositor utilizar tais recursos composicionais que envolvem a improvisação. Souza fala sobre as variações de graus de indeterminação:

O grau de indeterminação de uma obra musical pode variar muito. O acaso pode ser aplicado em alguns trechos ou na peça inteira; pode ser parcial, quando aplicada em apenas alguns elementos (como altura ou duração), ou total quando aplicado a todos os elementos da composição. (SOUZA, 2015, p. 11).

O autor especifica três possíveis usos da indeterminação em uma obra. Ele coloca em uma escala crescente de liberdade e diz que a indeterminação pode ser utilizada em trechos, parcialmente ou integralmente na obra, podemos, portanto, fazer aqui um paralelo com obras estritamente notadas, a improvisação idiomática e a livre improvisação.

Podemos, também, separar os procedimentos composicionais em níveis de dificuldades técnicas e de graus de liberdade. Seguindo o método analítico e os critérios apresentados por Pozzo, em sua tese, é possível observar vários itens em uma peça e classificá-los como determinados ou indeterminados.

Através desta classificação preliminar, verificou-se a diversidade de possibilidades do emprego da indeterminação (inclusive dentro de um mesmo tipo de classificação), e a necessidade de escolha de critérios mais precisos tanto para a análise da indeterminação, como para análise de aspectos mais detalhados de cada peça. A partir disso, foram procurados outros critérios (além da indeterminação) para analisar das peças. Uma vez que a maioria das peças utiliza novos símbolos de notação, surgiu a necessidade de decodificar as informações dadas pelo compositor. Então o primeiro critério foi escolhido: o estudo da notação empregada nas peças. Outra questão seria sobre o próprio emprego da indeterminação, ou seja, como este recurso composicional foi utilizado e quais os parâmetros musicais afetados. Este segundo critério influenciou diretamente a escolha do terceiro: para avaliar melhor os parâmetros musicais afetados pela indeterminação, é necessário conhecer os materiais empregados pelo compositor naquela obra, ou seja, como foram utilizadas as durações, alturas, dinâmicas, timbres e outros (POZZO, 2007, p. 222).

A autora investiga e separa a análise de uma peça em três pontos. Primeiro, examina a notação específica da peça. Depois, reflete sobre o emprego da indeterminação em si, e, por conseguinte, observa a utilização dos materiais empregados na peça.

A análise das notações, também presente na tese de Pozzo, facilita a concepção de “níveis de indeterminação”. Níveis técnicos envolvidos na execução desses procedimentos também podem ser discutidos, assim como métodos facilitadores podem ser evidenciados e trazidos à tona para uma melhor elaboração de uma peça envolvendo tais procedimentos. Como já dito anteriormente, os graus de abertura e indeterminação podem ser manipulados pelo compositor. A indeterminação, por si, existe em toda a interpretação, mas podemos nos perguntar como isso pode ser usado em uma obra e de que modo pode ser explorado pelo compositor?

Assim, podemos classificar os níveis dos procedimentos de indeterminação e

improvisação presentes em uma obra específica e, após o entendimento deles, esses podem ser manipulados categoricamente como recursos composicionais.

A notação baseada na indeterminação pode ser interpretada como toda a escrita que deixa margens para que o intérprete possa fazer escolhas próprias. Esse tipo de escrita está presente em toda história da notação musical, mas limitamo-nos aqui a examinar com mais afinco as técnicas utilizadas por compositores da música ocidental do século XX. Sobre a notação indeterminada proposta por compositores como David Berhman temos o seguinte:

A notação tradicional foi abandonada de tal maneira na música da última década que os intérpretes não ficam mais chocados em lidar com um novo conjunto de regras e símbolos cada vez que abordam uma nova composição. Aprender uma peça nova pode ser como aprender um novo jogo ou uma nova gramática, e os primeiros ensaios são frequentemente tomados por discussões sobre regras — sobre “como tocar” mais do que sobre “como tocar bem” (o que deve ser deixado para depois). O papel tradicional da notação foi o de fixar alguns elementos da performance enquanto deixava outros para a “musicalidade” transmitida para o intérprete por seus professores e absorvida de seu ambiente. Muitas das coisas feitas pelo músico, e absolutamente essenciais para uma boa performance, não se encontravam na partitura: desvios do valor métrico, diferenciações em timbre e afinação, tipos de pedal e ataques, e ligaduras, bem como aspectos descritos por uma ou duas palavras vagas (“con fuoco,” “lebhaft”, por exemplo — palavras tão vagas que só têm significado para um intérprete culturalmente condicionado a elas) (BERHMAN, 1965, p. 2).

Berhman comenta que cada obra propõe suas regras e que os músicos já não se chocavam mais em encarar novas grafias e propostas feitas pelos compositores. Porém, ainda é necessário que o compositor especifique quais são suas ideias musicais por trás dos símbolos, mesmo que sejam relacionadas às liberdades interpretativas.

A falta de especificação na notação, como em casos de grande liberdade dada aos intérpretes, e a falta de familiaridade com a prática do improviso, muitas vezes, gera desconforto e dificulta a execução de certas obras. Faz-se então necessário uma maior orientação relacionada aos procedimentos de indeterminação, através de instruções de performance e explicações. Porém, o compositor pode conceder intencionalmente mais liberdade ao intérprete. Mas como o compositor deve atuar para que exista uma coerência maior na sua obra, mesmo com as eventuais escolhas do intérprete? E se não existir resquícios de notação tradicional que tragam ideias de alturas e ritmo, como o intérprete pode lidar com esse grau de liberdade concedido? Quais decisões tomar? Um intérprete sem a vivência da improvisação tem a possibilidade de executar uma obra com grande grau de indeterminação? O que se pode esperar da execução?

A escrita com procedimentos de indeterminação na improvisação pode ser bem

específica e pode muito bem orientar o intérprete. Pode até haver momentos de muita liberdade, e contando com uma orientação coerente, da parte do compositor, pode-se alcançar um bom resultado na performance. Com a notação ativa e as instruções de performance podemos ter orientações do compositor sobre quais recursos o instrumentista pode usar na execução. As instruções de performance, por si mesmas, podem ser bastante específicas ou estarem relacionadas a momentos em que há maior grau de liberdade.

Outro fator relevante referente à escrita baseada na indeterminação é que muitas vezes se pode chegar a um resultado estético muito próximo de uma escrita rígida e tecnicamente mais cômodo para o intérprete. Ventura traz uma reflexão válida sobre a notação indeterminada, baseado no que disse Zampronha, 2000:

Para compreender o emprego do aleatório na obra de Santoro nos parece mais frutífero como Edson Zampronha (2000, p. 130) discorre sobre as partituras hiper-deterministas e detalhadamente notadas. O autor afirma que “a tendência ao máximo de determinação buscava um máximo de exatidão, controle e previsibilidade” e que nessa notação há um grande detalhamento dos parâmetros de ataque, dinâmica, andamento, timbre, altura e ritmo. Com relação à tendência à notação indeterminada, o autor observa que os compositores justificavam essa postura, afirmando que certos resultados conseguidos através do máximo de determinação podiam ser igualmente obtidos através da indeterminação (VENTURA, 2019, p. 237).

Como dito na citação, a notação indeterminada pode alcançar resultados sonoros iguais à da escrita determinista. E, de certa forma, isso pode ser proveitoso para ambos os lados. A escrita indeterminada pode, inclusive, facilitar a interpretação.

O compositor Erhard Karkochka apresenta em seu livro “Notation in New Music” diferentes notações de indeterminação presentes em obras de concerto do século XX. Lopes comenta também sobre a necessidade de uma nova grafia para expressar essa nova estética musical:

As obras deixaram de caber no formato antigo da partitura. Esta alteração, que não é anterior aos anos cinquenta, sente-se já como exigência de algumas obras da época ainda notadas em partitura tradicional (as obras do dodecafonismo não propunham de facto qualquer rotura relevante ao nível da notação, embora tivessem exigências de escrita superiores, que, com frequência também, davam lugar a níveis de leitura e de execução verdadeiramente virtuosos); elas “pediam” novos grafismos que traduzissem mais claramente os efeitos expressivos e os sons pretendidos. A posterior supressão do pentagrama e o infinito manancial criativo que estão contidos numa escrita livre e mais plástica criam ainda uma outra relação com os intérpretes: uma partitura assim concebida oferece à imaginação interpretativa a possibilidade de tomar como base os próprios valores plásticos contidos nesse “texto” (LOPES, 1990, p. 5).

Os estímulos visuais referentes à partitura com grafismos não convencionais, recursos bastante explorados pelos compositores da década de 1950, possibilitaram ao intérprete interagir de maneira intuitiva com a indeterminação quando em contato com esse tipo de notação. A partitura com grafismos não tradicionais, então, atua como método facilitador da performance da música indeterminada. Lesser fala sobre as tomadas de decisões dos intérpretes e a relação com essas partituras:

Partituras como as de Brown ou Boulez esperam que o artista considere uma série de alternativas possíveis antes da performance e, em seguida, realize o trabalho do ponto de vista das decisões tomadas. É importante nesta fase enfatizar uma importante distinção entre partituras como Vinte páginas (e as outras peças mencionadas acima) e outra inovação importante que Brown também ajudou a pioneira na década de 1950: a partitura inteiramente gráfica. Obras como O Folio de Brown e quatro sistemas (1952–1953, 1954) fornecem estímulo visual para os artistas e funcionam como, ou (1) um modelo de realização através de um processo de discussão e experimentação (individual/grupo); ou (2) uma fonte direta de inspiração/estímulo visual para improvisação (LESSER, 2007, p.4, tradução nossa²⁹).

3.1 Baixo grau de indeterminação

Nesta seção será apresentada uma classificação de procedimentos composicionais de baixo grau de indeterminação encontrados em obras de música ocidental do século XX.

Uma obra que seja rigorosamente escrita pode ser considerada uma de baixo grau de indeterminação, pois as escolhas interpretativas feitas pelo intérprete serão as indeterminações inevitáveis presentes na peça.

Ornamentos: podem conter alturas bem determinadas, escritos por extenso ou símbolos já estabelecidos (Figura 1). A indeterminação, neste caso, está relacionada à maneira como o intérprete distribui as durações entre o ornamento e a nota real.

Figura 1 — Trinado, mordente, gruppetto e appoggiatura

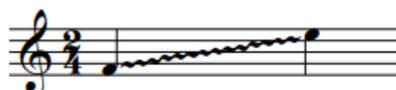


Fonte: elaborado pelo autor

²⁹ Scores such as those by Brown or Boulez expect the performer to consider a number of possible alternatives prior to the performance, and then to realise the work from the vantage point of the decisions taken. It is important at this stage to emphasise an important distinction between scores such as Twentyfive Pages (and the other pieces mentioned above) and another important innovation that Brown also helped to pioneer in the 1950s: the entirely graphic score. Works such as Brown's Folio and Four Systems (1952 – 1953, 1954) provide visual stimulus for the performer(s) and function as, either (1) a model for realisation through a process of (individual/group) discussion and experimentation; or (2) a direct source of inspiration/visual stimulus for improvisation.

Glissando: é uma técnica caracterizada pela passagem uma altura à outra, em que as notas entre as duas alturas são tocadas. Seu grau de indeterminação é baixo (Figura 2). A indeterminação está relacionada, nesse procedimento, às alturas que irão ser tocadas entre a primeira e a última, podendo ser uma escala diatônica ou cromática. Exemplo da literatura: Iannis Xenakis — *Tetras, Iannis X*

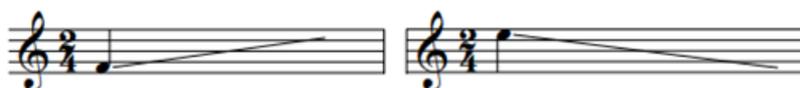
Figura 2 — Glissando



Fonte: elaborado pelo autor

Glissando com altura inicial ou final indeterminada: tipo de glissando que não determina a nota de partida ou a nota que finaliza o glissando (Figura 3). Esse procedimento composicional é praticamente igual ao glissando, porém tem apenas a primeira ou a última altura determinada. Por isso, pode ser considerado de baixo grau de indeterminação. Exemplos da literatura: Fernando Cerqueira — *Transsubstanciação*, Lindemberque Cardoso — *A Festa da Canabrava*, Fernando Cerqueira — *Heterofonia do tempo*.

Figura 3 — Glissandi com alturas iniciais ou finais indeterminadas



Fonte: elaborado pelo autor

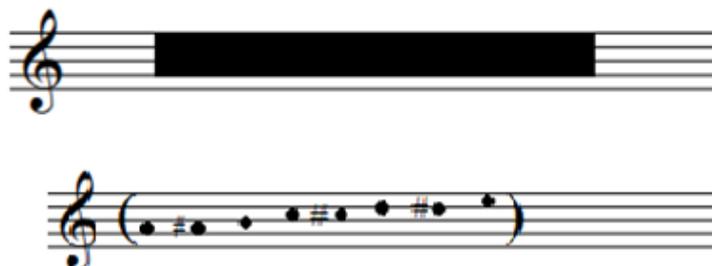
Cluster: termo usado para designar um agrupamento de alturas sem uma especificação detalhada de quais serão tocadas pelo instrumentista (Figura 4). O que se espera é que o resultado sonoro seja dissonante. As indeterminações envolvidas nessa técnica estão ligadas ou ao ritmo, ou à altura aproximada. A escolha das alturas pode ficar a critério do instrumentista, porém, é possível encontrar especificações sobre quais alturas devam ser tocadas em algumas obras (Figura 5). Por esses fatores, o cluster pode ser considerado um recurso de baixo grau de indeterminação. Exemplos da literatura: Henry Cowell — *Five Encores to Dynamic Motion for Piano*, Ernst Widmer — *Suave Mari Magno*, Ernest Widmer — *Sinopse*.

Figura 4 — Cluster I



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 5 — Cluster II



Fonte: elaborado pelo autor

Símbolos relacionados com parâmetros rítmicos e indicam variação rítmica: sugerem ao intérprete toque as notas o mais rápido possível (Figura 6) ou execute acelerando ou ritardando proporcionais. (Figura 7). O grau de indeterminação é baixo porque as alturas são estabelecidas, e as escolhas do intérprete estão apenas relacionadas ao ritmo. Exemplo da literatura: Gilberto Mendes — Estudo Sobre O Pente de *Istambul*, Wellington Gomes — *Rondando*, Jamary Oliveira — *Burocracia*, Mauricio Kagel — *Episoden*, *Figuren*, Franco Donatoni — *Etude for Oboe*, Ernst Widmer — *Suave mari, magno*, Ernst Widmer — *Ondina*.

Figura 6 — Símbolos relacionados com parâmetros rítmicos



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 7 — Símbolos que indicam variação rítmica



Fonte: elaborado pelo autor

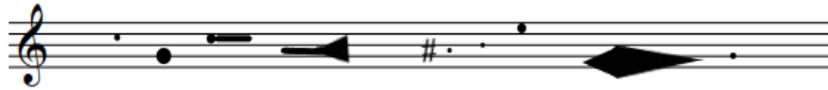
Altura definida e ritmo indeterminado: podem ser considerados de baixo grau de indeterminação por exigirem, apenas, que o intérprete faça escolhas relacionadas ao ritmo (Figura 8), também podem indicar a dinâmica conforme o tamanho da símbolo notado (Figura 9). Exemplos da literatura; Morton Feldman — *Last Pieces*, *String Quartet*, Earle Brown — *String Quartet*, John Cage — *Solo for Piano*.

Figura 8 — Altura definida e ritmo indeterminado.



Fonte: elaborado pelo autor

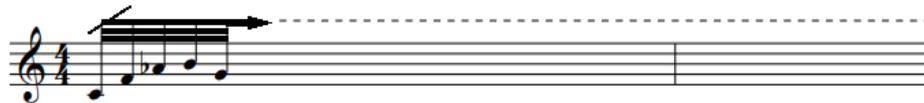
Figura 9 — Ostinatos com duração aproximada I



Fonte: elaborado pelo autor

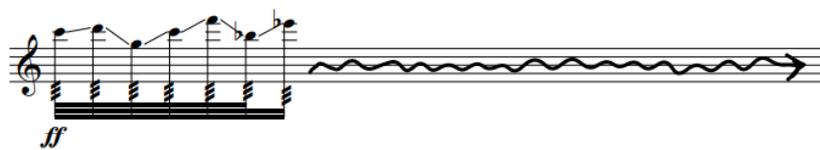
Ostinatos com duração aproximada: são recursos que envolvem um padrão rítmico tocado rapidamente e repetidamente ao longo de um trecho (Figura 10 e 11). Pode ser considerado de baixo grau de indeterminação, pois contém a notação das alturas determinadas, e a escolha do intérprete fica limitada apenas à velocidade de execução. Exemplos da literatura: Luciano Berio — *Points on the curve to find...*, Almeida Prado — *Aurora*, Ernst Widmer — *Estilo*, George Crumb — *Black Angels*.

Figura 10 — Ostinatos com duração aproximada II



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 11 — Ostinatos com duração aproximada III



Fonte: elaborado pelo autor

Repetição indeterminada: uma série de alturas e ritmo determinado (Figura 12). Esse procedimento pode ser considerado de baixo grau de indeterminação por deixar apenas o número de vezes que serão repetidas as alturas e o ritmo determinado.

Figura 12 — Ritornelo indeterminado



Fonte: elaborado pelo autor

Notação proporcional: Nesse procedimento composicional, as alturas são determinadas e a duração e intervalo entre as figuras e indeterminado (Figura 13). Pode ser considerado um recurso de baixo grau de indeterminação pelo fato de a liberdade das escolhas estar somente relacionado com as escolhas rítmicas. Exemplos da literatura: John Cage — *Music of Changes*, Luciano Berio — *Sequeza III*.

Figura 13 — Notação proporcional



Fonte: elaborado pelo autor

O uso do recurso de baixo grau de indeterminação é comum na literatura, fácil de ser encontrado e reconhecido no repertório da música de concerto do século XX. Nesse tipo de técnica composicional, é concedida ao intérprete pouca liberdade e a ele ficam determinadas apenas escolhas de alturas, de ritmos ou de número de repetições, ou seja, a notação é bastante determinada.

3.2 Médio grau de indeterminação

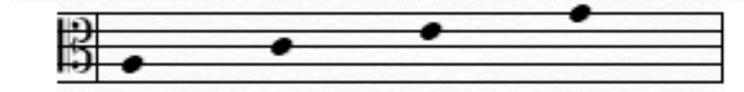
Nesta seção será apresentada uma classificação de procedimentos composicionais de médio grau de indeterminação encontrados em obras de música ocidental do século XX. Geralmente o médio grau de indeterminação está relacionado a trechos da música que são dedicados à improvisação. Esse nível envolve mais participação do intérprete nas escolhas e mais orientações escritas do compositor do que uma notação tradicional. Na maior parte dos casos há uma combinação de momentos de escrita determinada e indeterminada ao longo da peça.

Obras aleatórias podem ser consideradas de médio grau de indeterminação. Compositores como Boulez e Lutoslawski, por exemplo, utilizaram recursos composicionais relacionados ao acaso de maneira significativa, mas não de forma que envolvesse todo o material composicional das obras, um acaso controlado em que se enquadra o termo aleatório. Nesta seção iremos abordar alguns procedimentos usados por esses compositores em suas obras.

Módulo: um grupo de alturas é escolhido pelo compositor para que o intérprete as toque aleatoriamente, ao longo de um tempo especificado. Podendo ter alturas determinadas e ritmo indeterminado (Figura 14) ou ritmo determinado e altura

indeterminada (Figura 15) e altura e ritmo determinados, com duração aproximada (Figura 16). O grau de indeterminação do módulo é médio porque escolhas que envolvem a ordem das alturas, o ritmo, ou a duração são dedicadas ao intérprete. Exemplos da literatura: Jmary Oliveira — *Grocerto*, Luciano Berio — *Circles*, Kagel — *Sonant*, Lindembergue Cardoso — *Toccata*.

Figura 14 — Módulo I



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 15 — Módulo II



Fonte: elaborado pelo autor

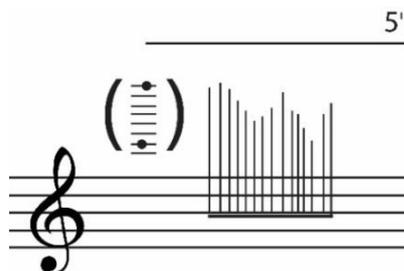
Figura 16 — Módulo III



Fonte: elaborado pelo autor

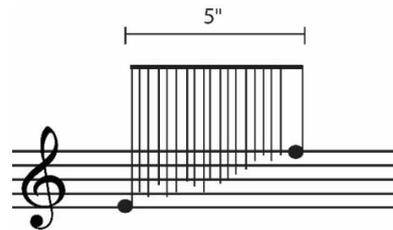
Improvisação guiada com alturas referenciadas e notas tocadas rapidamente: trechos tocados rapidamente em que o compositor indica a região em que o instrumentista deve improvisar (Figura 17), a região que deve ser improvisada entre a primeira e a segunda nota (Figura 18), e a região aproximada das alturas (Figura 19 e 20).

Figura 17 — Improvisação guiada I



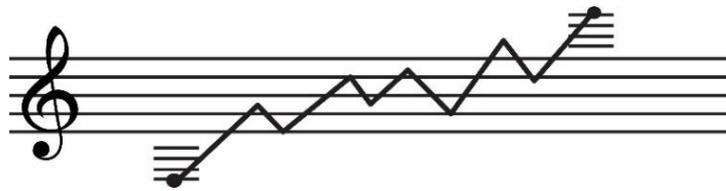
Fonte: elaborado pelo autor

Figura 18 — Improvisação guiada II



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 19 — Improvisação guiada III



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 20 — Improvisação guiada IV



Fonte: elaborado pelo autor

Fala ou efeitos vocais: utilização de trechos falados, sussurros ou efeitos vocais indicados com orientações verbais e símbolos específicos (Figura 21). Essa técnica pode ser considerada de médio grau de indeterminação, porque o intérprete fica responsável pela escolha das alturas e, em geral, a notação rítmica é proporcional. Exemplos da literatura: Gilberto Mendes — *Beba Coca-Cola*, Luciano Bério — *Sequenza III*, A.J.S. Martins — *Impropérios*, Ligeti — *Aventures*, Stockh — *Momento; Refrain*, Ernst Widmer — *Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, Ernst Widmer — *Requiem*, Lindembergue Cardoso — *O Fim do Mundo*, A.J.S. Martins — *Impropérios*, Jarmy Oliveira — *Nú*.

Figura 21 — Fala ou efeitos vocais



Fonte: elaborado pelo autor

Glissando com altura indeterminada: são glissandos que tem indicação de altura aproximada e duração relativa (Figura 22 e 23). O glissando de altura indeterminada pode

ser considerado um recurso de médio grau de indeterminação, porque a liberdade concedida ao intérprete está relacionada à duração e às alturas da obra. Exemplos da literatura: Lindemberg Cardoso — *Procissão das Carpideiras*, Karkoschka — *Desideratio Dei*, Penderecki — *Dimensionen der Zeit und dèr Stille*, Rodrigues — *Meu Pai*.

Figura 22 — Glissando com altura indeterminada



Fonte: elaborado pelo autor

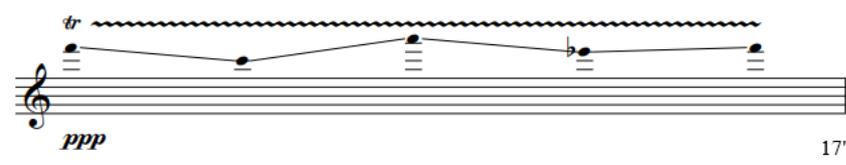
Figura 23 — Glissando com altura indeterminada e duração indeterminada



Fonte: elaborado pelo autor

Glissando com ritmo indeterminado, altura determinada e trinado: glissando que tem alturas determinadas de chegada, o ritmo é aproximado e ainda há a execução de trinado ao mesmo tempo (Figura 24). Esse procedimento pode ser considerado de médio grau de indeterminação porque utiliza duas técnicas de baixo grau de indeterminação e pelo fato de o ritmo ficar a critério do intérprete. Exemplo da literatura: George Crumb — *Black Angels*.

Figura 24 — Glissando com ritmo indeterminado, altura determinada e trinado

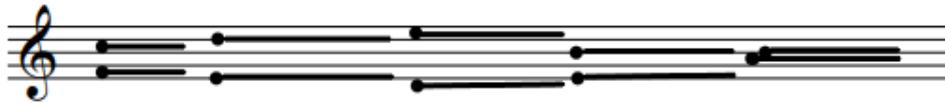


Fonte: elaborado pelo autor

Gráficos e símbolos de duração aproximada: orientam o intérprete “espacialmente” na obra. Os gráficos sugerem ao intérprete a altura aproximada a incidência de atividade, o ritmo e a ordem que as alturas serão executadas, como mostram as Figuras 25, 26, e 27. Triângulos podem sugerir a região das alturas, linhas podem sugerir a duração, assim como áreas pontilhadas podem ser interpretadas com notas rápidas e tocadas em staccato, por exemplo. Esse procedimento exige bastante atividade do intérprete, deixando-o mais autônomo nas suas escolhas. Tecnicamente, pode ser considerado como médio grau de indeterminação pelo fato de existir pouco de específico a ser executado, inclusive as partes

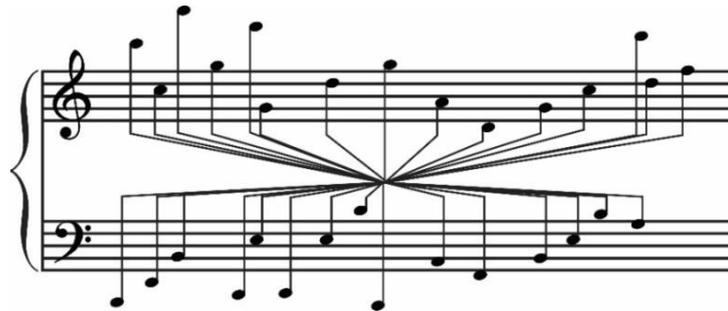
mais rápidas podem não exigir uma grande habilidade técnica, ficando a critério do intérprete a escolha das alturas. Exemplos da literatura: Gilberto Mendes — *Beba Coca-Cola*, Witold Lutoslawski — *Przezrocza (Slides) for Chamber Orchestra*, Calimério Soares — *Lamento*, Mauricio Kagel — *Musik für Renaissance-Instrumente*, Paulo Costa Lima — *Paisagem Baiana*, Paulo Costa Lima — *Fantasia Op.23*, Ernst Widmer — *Rondo mobile*, Ernst Widmer — *Rumos*, Luciano Berio — *Tempi concertati*, Jamary Oliveira — *Pseudópodes*, Jamary Oliveira — *Iterações*.

Figura 25 — Gráficos e símbolos de duração aproximada I



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 26 — Gráficos e símbolos de duração aproximada II



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 27 — Gráficos e símbolos de duração aproximada III



Fonte: elaborado pelo autor

Grafia híbrida: é a mistura de escrita determinada com indeterminada (Figura 28). É de médio grau de indeterminação, dependendo das indicações da notação indeterminada. Pode ser considerado de médio grau de indeterminação, porque as escolhas do intérprete estão relacionadas com as alturas e com o ritmo. Exemplos da literatura: Delamar Alvarenga — *Estudo a duas vozes*, Ernst Widmer — *Officium Sepulchri*, Ernst Widmer — *Sinopse*, Schnittke — *Gogol Suite*, Bussotti — “mit einem gewissen sprechenden Ausdruck”, Elliott Schwartz — *Texture for Strings, Winds, and Brass*.

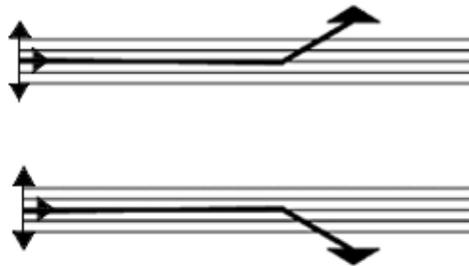
Figura 28 — Grafia híbrida



Fonte: elaborado pelo autor

Notas Extremas: é um recurso que orienta o intérprete a tocar mais agudo ou mais grave possível (Figura 29). Pode ser considerado de médio grau de indeterminação, porque a altura e o ritmo são indeterminados. Exemplos da literatura: Lindembergue Cardoso — *Extrême*, Krzysztof Penderecki — *Threnody to the Victims of Hiroshima*, Wellington Gomes — *Variações sobre um tema de Satie*.

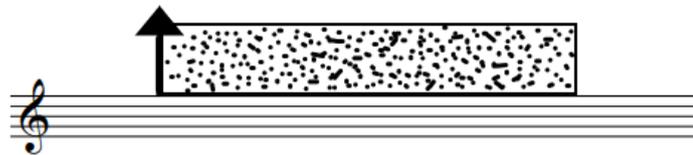
Figura 29 — Notas Extremas



Fonte: elaborado pelo autor

Indicação de notas extremas e muita atividade: grafia que especifica ao intérprete que toque muitas notas rapidamente no registro mais agudo ou grave do instrumento (Figura 30). Pode ser considerado um recuso de médio grau de indeterminação, porque as alturas e o ritmo são indeterminados. Exemplo da literatura: Lindembergue Cardoso — *Relatividade III*, Lindembergue — *Reflexões I*.

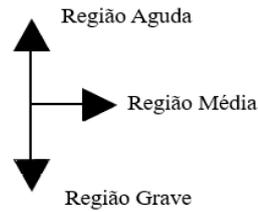
Figura 30 — Indicação de notas extremas e muita atividade



Fonte: elaborado pelo autor

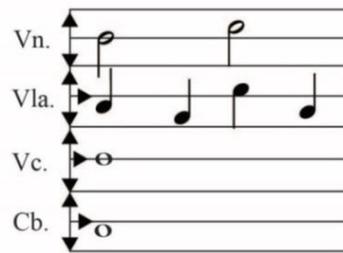
Claves de região: funcionam para melhor orientar o intérprete em relação às alturas proporcionais de regiões, que representam toda a extensão do instrumento (Figura 31). Esse procedimento pode ser considerado de médio grau de indeterminação porque envolve escolhas de alturas e, geralmente, de ritmo, porém pode ser utilizada com ritmo determinado (Figura 32).

Figura 31 — Claves de região I



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 32 — Claves de região II



Fonte: elaborado pelo autor

Polifonia improvisada: a grafia desse tipo de improvisação pode ser feita, também, através de diferentes símbolos e gráficos (Figura 33). Na execução da polifonia improvisada os intérpretes podem tocar livremente ao longo de um trecho, através de fluxos de eventos sonoros e passando por diferentes tessituras³⁰. Cada intérprete pode ficar responsável por uma voz e uma tessitura específica, com padrões rítmicos e melódicos que podem ser imitados pelas outras vozes ou não. Vale atentar que além da indeterminação melódica, temos a indeterminação vertical, oriunda da combinação das vozes. Exemplos da literatura: Karlheinz Stockhausen — *Excerpt from 'Dienstag aus Licht'*, Lindembergue Cardoso — *O voo do colibri*, Lindembergue Cardoso — *Pleorama*.

Figura 33 — Polifonia improvisada

Fonte: elaborado pelo autor

³⁰ PUIG, 2014, p. 4.

Os recursos composicionais de médio grau de indeterminação proporcionam ao intérprete maior liberdade e interação compositiva em comparação aos recursos de baixo grau de indeterminação. O compositor utiliza uma notação menos rígida e mais intuitiva, que auxilia e orienta o intérprete a fazer escolhas musicais que sejam coerentes com a obra. A notação nesse grau de indeterminação conta com gráficos e diferentes símbolos que indicam alturas e ritmos aproximados, e que servem como referências aos intérpretes. As liberdades cedidas envolvem combinações de escolhas de alturas, ritmos, durações, ordenações e repetições.

3.3 Alto grau de indeterminação

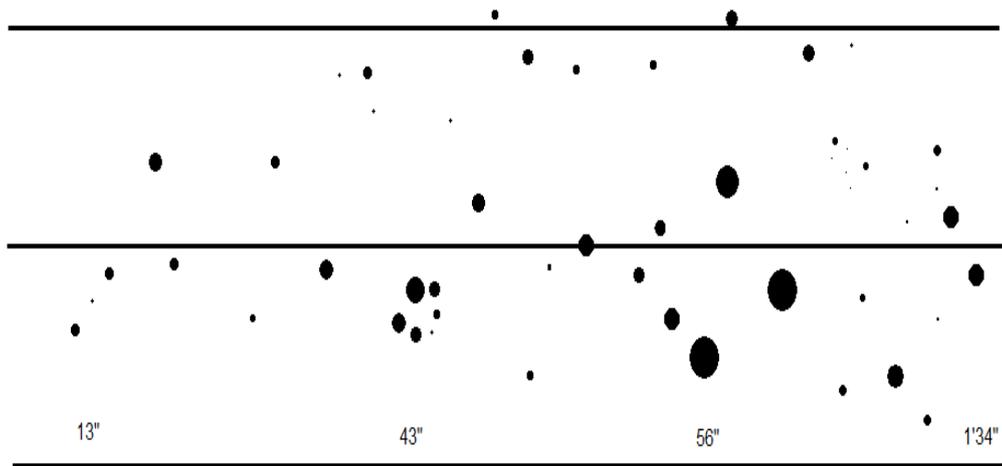
Nesta seção será apresentada uma classificação dos procedimentos composicionais de alto grau de indeterminação encontrados em obras de música ocidental do século XX.

O alto grau de indeterminação envolve, no geral, poucos recursos de notação tradicional. Nesse tipo de procedimento composicional, o compositor concede bastante liberdade ao intérprete. Então, o intérprete fica responsável por boa parte das ideias criativas da obra.

Cartões: a utilização de cartões gráficos pode ser considerada de alto grau de indeterminação por contar com o acaso para a ordem de escolha dos cartões, a escolha musical envolvida com o gráfico escrito e a forma que vai se organizar com o acaso. O intérprete escolhe, então, a ordem dos cartões e pode decidir quais eventos musicais vai relacionar com cada cartão. Exemplo da literatura: L. C. Vinholes — Instrução 62.

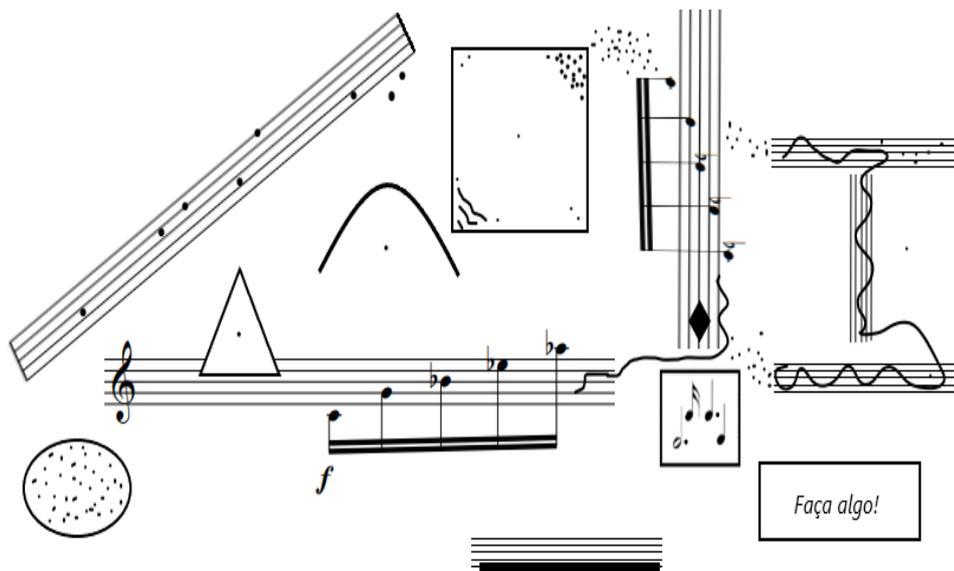
Partituras com grafismos não convencionais: grafia utilizada por compositores que pretendiam estimular a criatividade do intérprete e a improvisação na obra, como exemplificam as Figuras 34, 35, 36, 37, 38 e 39. Através de gráficos, os compositores estimulam os intérpretes visualmente a executar gestos musicais de maneira mais intuitiva. O grau de indeterminação é alto porque é concedida uma grande liberdade de escolhas ao intérprete, inclusive o grupo instrumental envolvido na execução. Exemplos da literatura: Morton Feldman — *King of Denmark*, Iannis Xenakis — *Metastasis*, Cornelius Cardew — *Traite*, Earle Brown — *December 52*, Earle Brown — *4 Systems*, Bussotti — *Siciliano*, Hans-Joachim Koellreutter — *Wu-Li*, John Cage — *Cartridge Music*, Haubenstock-Ramati — *Credentials*, Stockhausen — *Refrain for three players*, Peter Maxwell Davies — *Eight Songs for a Mad King for*, George Crumb — *Makrokosmos II*, *Twelve Fantasy Pieces after the Zodiac*, Cathy Berberian — *Stripsody*, Leon Schidlowsky — *Momentum*, Brian Eno — *Ambient 1: Music For Airports*, Adam Walaciński — *Allaloo*.

Figura 34 — Partituras com grafismos não convencionais I



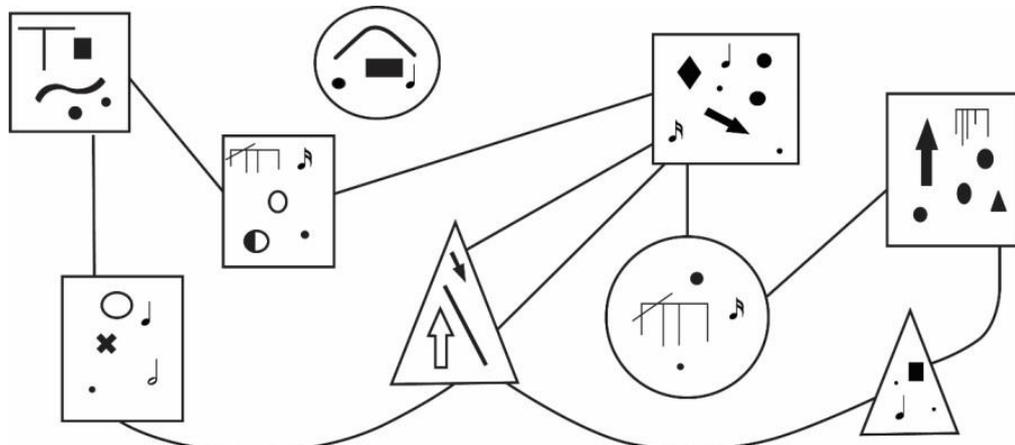
Fonte: elaborado pelo autor

Figura 35 — Partituras com grafismos não convencionais II



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 36 — Partituras com grafismos não convencionais III



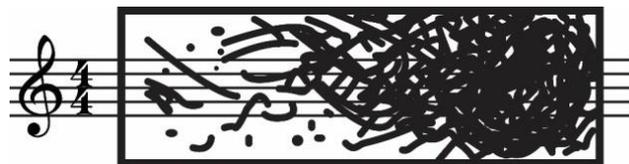
Fonte: elaborado pelo autor

Figura 37 — Partituras com grafismos não convencionais IV



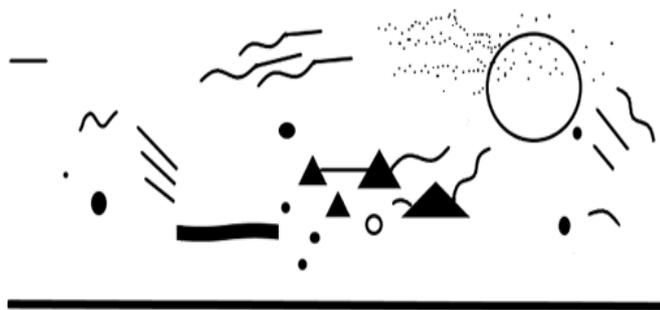
Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 38 — Gráficos e símbolos de duração aproximada



Fonte: elaborado pelo autor

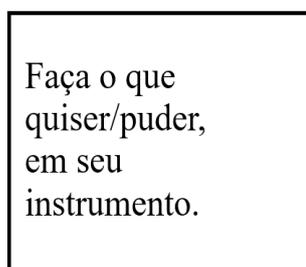
Figura 39 — Partituras com grafismos não convencionais



Fonte: elaborado pelo autor

Notação verbal: são orientações textuais ou instruções de performance que sugerem ao intérprete certas ações em momentos específicos da obra (Figura 40 e 41). Essas sugestões verbais podem conter diferentes graus de indeterminação, mas é o recurso mais eficiente para se chegar a um grau indeterminação total. Exemplos da literatura: John Cage — *Water Walk for Solo Television Performer*, John Cage — *4' 33"*, Agnaldo Ribeiro — *(Im)previstus*, Walter Smetak — *Anestesia*, R. Murray Schafer — *Epitaph for Moonlight*, Ernst Widmer — *Desolação*, Rufo Herrera — *Ámbitus Móbile I*, Ernst Widmer — *ENTRONcamentos SONoros*.

Figura 40 — Notação verbal I



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 41 — Notação Verbal II

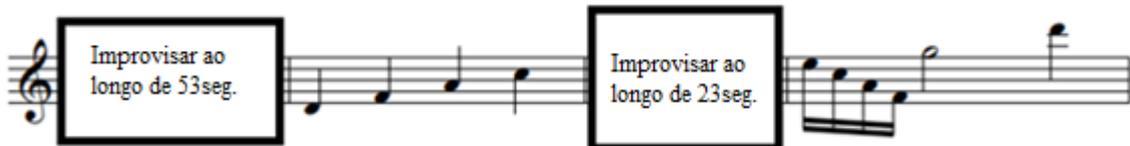
Tocar o mais rápido possível alturas extremas agudas e aos poucos diminuir a intensidade e velocidade, caminhando para nalturas extremas graves.



Fonte: elaborado pelo autor

Módulos e orientações escritas e improvisação dirigida: o compositor dedica momentos da peça para a improvisação (Figura 42). O contexto harmônico, rítmico e melódico pode ser estabelecido pelo compositor previamente, ou deduzido pelo intérprete. Se não houver mais especificações sobre o material usado para improvisação, o grau de indeterminação é maior, e o intérprete poderá usar elementos completamente contrastantes com o restante da peça. Esse recurso composicional pode ser considerado de alto grau indeterminação, por estar relacionada às escolhas que o intérprete pode fazer das alturas e do ritmo. Exemplos da literatura: Aylton Escobar — *Mini-Suíte das Três Máquinas*, Ernst Widmer — *Ludus brasiliensis Vol.1*, Pousseur — *Caractères*, Milton Gomes — *Proclive*.

Figura 42 — Módulos e orientações escritas



Fonte: elaborado pelo autor

Hibridismo entre notações tradicionais, indeterminadas, gráficas e verbais: obras que envolvem vários tipos de notação, e dentre elas procedimentos de alto grau de indeterminação (Figura 43). Exemplos da literatura: Ernet Widmer — *Rumos*, Roman Haubenstock-Ramati — *Mobile for Shakespeare*, R. Murray Schafer — *Sun*, Mauricio Kagel — *Improvisation ajoutée*.

Figura 43 — Hibridismo notacional com alto grau de indeterminação

The image shows a musical score for a symphony orchestra, characterized by a high degree of notational hybridism and indeterminacy. The score is written for the following instruments: Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in B, Bassoon, Contrabassoon, Horn in F, Trumpet in C, Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass.

Key features of the score include:

- Indeterminacy Instructions:** Several boxes contain instructions such as "Improvise.", "Improvise no registro grave.", "Toque notas agudíssimas, esparsas e sapateie.", and "Faça o que quiseres!".
- Dynamic Markings:** Various dynamics are used, including *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano).
- Notational Hybridism:** The score uses a mix of traditional musical notation (staves with notes and rests) and abstract, non-notation elements like dense scribbles, wavy lines, and dots, particularly in the Violin I and II parts.
- Performance Elements:** There are black bars on the staves for Trumpet in C and Trombone, and a horizontal line with a vertical tick mark labeled "15'" on the English Horn staff, indicating a specific performance duration or event.

Fonte: elaborado pelo autor

Nos recursos de alto grau de indeterminação, o compositor abre mão mais significativamente do controle da obra e o intérprete ganha maior independência e liberdade, assumindo, de maneira mais considerável, a coautoria da obra. Nesse grau de indeterminação mais combinações de escolhas são dedicadas ao intérprete, podendo ele, então, decidir vários aspectos musicais da mesma.

4 Memorial analítico de *Construção II*

A peça *Construção II* composta para fagote, triângulo, pandeiro, guitarra elétrica e piano, a fim de explorar diferentes indeterminações, no contexto camerístico, e com a finalidade de utilizar ferramentas composicionais que envolvem improvisação e indeterminação, inspiradas em obras da música ocidental de concerto da segunda metade do século XX. A pesquisa envolveu a análise dos diferentes graus de liberdade e controle usados pelos compositores desse período. Na peça *Construção II*, foram utilizados diferentes recursos compositivos envolvendo diferentes níveis de liberdade.

Foi utilizada na peça a sequência Fibonacci, que funciona como um elemento de alto grau de controle, em contraste aos graus de indeterminação da peça. A sequência Fibonacci é uma sucessão de números inteiros começados por 0 ou 1, em que o próximo algarismo surge da soma dos dois anteriores. Essa sequência foi batizada em homenagem a o matemático Leonardo de Pisa, que observou este padrão no crescimento populacional de coelhos.

A sequência Fibonacci, que foi usada até o décimo quarto algarismo (0,1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377). Aplicando recursos da teoria pós-tonal, as doze notas da escala cromática foram relacionadas a números inteiros gerando uma escala de dez notas: (dó dó# ré ré# mi fá sol sol# lá lá#). Como a sequência nos proporciona números maiores que 11 foi usada a lógica do módulo 12, em que qualquer número maior que 11 ou menor que 0 tem um equivalente. Strauss, em seu livro *Introduction to Post-Tonal Theory*, nos sugere pensar em um relógio circular para facilitar a visualização (Figura 44). Para conseguir chegar aos equivalentes foi necessário dar “voltas no relógio” a partir do oitavo algarismo da sequência. Sendo assim, o oitavo algarismo é o número 13, o número 13 (12+1) é equivalente ao número 1. Esse procedimento gerou notas repetidas como por exemplo: 13 = 1 = dó #, as alturas repetidas foram ignoradas, por já terem sido utilizadas. A sequência Fibonacci foi utilizada para determinar alturas, ritmos, andamento e fórmulas de compasso da obra. No desenvolvimento da peça surgem indeterminações e seções improvisativas, em momentos que também estão relacionados aos números da sequência, e que variam de grau de indeterminação.

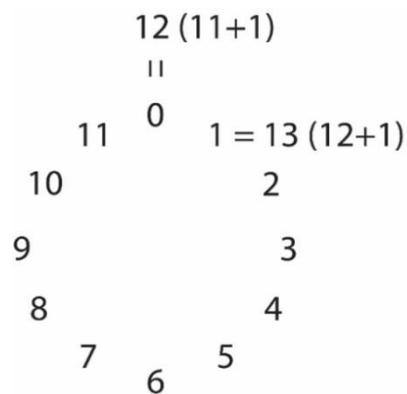
A forma da peça é dividida em quatro seções — A B C D. Os compassos condizentes aos números da sequência estão vinculados a eventuais clímaxes, como exemplificado na Figura 45. Os andamentos escolhidos para cada seção também estão relacionados com os números da sequência. A Figura 45 mostra uma espécie de cadência onde há um tutti,

uma fermata envolvendo a nota fá, que funciona como centro tonal dessa peça e ocorre no compasso 13, relacionado ao algarismo da sequência.

A sequência determinou as fórmulas de compasso da obra e, também, foi usada para serializar alguns ritmos da percussão, como exemplificado na Figura 46.

Na Figura 46, vemos que a serialização foi feita seguindo os primeiros seis algarismos da sequência da seguinte forma: as fusas acentuadas estão relacionadas aos números 1, 2, 3, 5, 8 e 13 da sequência.

Figura 44 — Relógio circular mod 12



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 45 — Clímax

4

12

Fgt.

Trgl.

Pndr.

Cng.

Gtr.E.

Pno.

Vc.

Climax comp. 13

Improvisar utilizando motivos rítmicos apresentados ao longo da seção anterior

dim.

f

Fonte: elaborado pelo autor

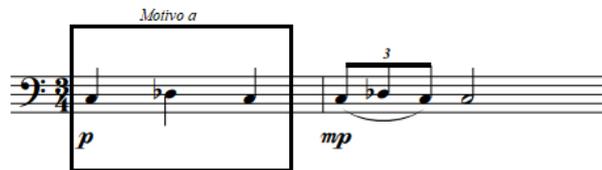
Figura 46 — Serialização do ritmo



Fonte: elaborado pelo autor

O primeiro compasso funciona como uma introdução que contém apenas o fã sendo tocado pela guitarra elétrica. A seção A começa logo no segundo compasso e nele temos a presença do Motivo a (Figura 47), tocado pelo fagote, que logo no terceiro sofre uma variação e passa a ser imitado pelos demais instrumentos.

Figura 47 — Motivo a



Fonte: elaborado pelo autor

O Motivo a foi derivado das duas primeiras notas do primeiro conjunto, originado das quatro primeiras notas da escala. A sonoridade de segundas menores vai sendo exploradas a cada entrada de instrumento, cada instrumento usa a nota inicial como se fosse um centro e as outras notas funcionam como bordaduras. Variações motílicas vão intercalando-se usando as notas do primeiro conjunto [0,1,2,3] até que uma melodia é apresentada no baixo do piano que acaba no compasso 10.

Na seção B temos mais variações do motivo inicial da obra, mas o que muda, a critério de contraste, são o ritmo e as alturas. Nessa seção o conjunto de notas utilizado é o [1,5,8,9,10], também derivado da escala, porém transposto um trítano acima [8,10,3,4,5]. Nos compassos seguintes o conjunto é transposto três vezes, primeiro é transposto uma terça menor acima em relação ao anterior [11, 1, 6, 7, 8], o segundo uma quarta justa em também em relação ao anterior [4, 6, 11, 0, 1] e o terceiro uma sexta menor em relação ao anterior [0, 2, 7, 8, 9], processo que está exemplificado na Figura 48. Logo o conjunto [8,10, 3, 4, 5] volta e no compasso seguinte culmina em uma seção improvisativa usando o a transposição [0, 2, 7, 8, 9]. A textura dessa seção é basicamente homofônica com princípios de contraponto imitativo que não se desenvolvem.

Figura 48 — Transposições

1, 5, 8, 9, 10
 + 7, 7, 7, 7, 7
 8, 10, 3, 4, 5
 + 3, 3, 3, 3, 3
 11, 1, 6, 7, 8
 + 5, 5, 5, 5, 5
 4, 6, 11, 0, 1
 + 8, 8, 8, 8, 8
 0, 2, 7, 8, 9

Fonte: elaborado pelo autor

A seção C inicia no compasso 24 e funciona como uma espécie de desenvolvimento em que há uma combinação de ideias e materiais musicais presentes nas duas seções anteriores.

No compasso 25, uma melodia temática é apresentada pelo fagote, que surge a partir da escala. A Figura 49 mostra a melodia temática criada.

Figura 49 — Melodia temática da seção C

Fonte: elaborado pelo autor

Essa melodia temática, formado por 7 notas escolhidas da escala gerada pela sequência, é apresentada pelos três instrumentos melódicos com tratamento semelhante ao fugato. Logo em seguida temos as seções de improvisação mais significativas com harmonia e melodia. A harmonia é triádica e foi elaborada com as notas da escala. Essa ideia de improvisação sobre uma harmonia estática é uma referência ao contexto da improvisação na música popular e é dividida em duas partes: A primeira é uma seção onde o piano mantém a harmonia, enquanto improvisa o ritmo e o cello improvisa melodicamente utilizando as notas da escala. Na segunda seção temos basicamente a mesma ideia, no entanto, quem improvisa melodicamente é o fagote e a harmonia, que é executada pela guitarra, agora é quartal e com o ritmo definido.

Ao fim das seções improvisativas, surge um fragmento que é apresentado pelo cello, no compasso seguinte é repetido pelo piano e simultaneamente o fagote apresenta a mesma ideia em semicolcheias. Aos poucos os outros instrumentos vão apresentando variações desse fragmento formando uma textura que culmina um compasso antes da seção D.

A seção *D* inicia no compasso 55 o fagote retoma *Motivo a*, porém agora transposto uma quarta acima. Existe uma semelhança com a seção *A* em relação às variações motivicas apresentadas pelos outros instrumentos, também há mais interação improvisativa entre os instrumentos e uma textura vai se formando aos poucos. As notações vão misturando-se até restarem apenas indicações gráficas e verbais.

4.1 Baixo grau de indeterminação

Nesta seção, serão analisados e apresentados os procedimentos considerados de baixo grau de indeterminação presentes na peça *Construção II*. Os recursos foram introduzidos aos poucos ao longo da peça.

Os exemplos de baixo grau de indeterminação usados na peça são basicamente trinados, glissandi e clusteres. O primeiro exemplo de baixo grau de indeterminação surge logo no primeiro compasso da peça, no trinado executado pelo piano no primeiro compasso. No segundo compasso, o piano executa um glissando ascendente de uma altura definida à uma aproximada, e o cello executa um glissando descendente até o compasso 3 (Figura 50).

Figura 50 — Trinado e glissandi

The musical score for Figure 50 consists of three staves: Guitarra elétrica (Electric Guitar), Piano, and Cello. The piece is in 3/4 time. The first measure shows a piano trill (Trinado) marked *ppp*. The second measure features an ascending glissando on the piano marked *pp* and a descending glissando on the cello marked *p*. The third measure shows a piano glissando marked *mp* and a cello glissando marked *mp*. The score includes dynamic markings (*ppp*, *pp*, *p*, *mp*) and articulation marks like accents and slurs.

Fonte: elaborado pelo autor

Outros exemplos de baixo grau de indeterminação são evidenciados a partir do compasso 17 (Figura 51). Nesse momento, a guitarra executa a técnica do bend e o piano executa clusters. Essa técnica que consiste em um pequeno glissando executado com a elevação da corda pela no braço da guitarra. No compasso 21, a guitarra executa glissandos e notas de alturas aproximadas. O piano, nesse trecho, utiliza recursos de glissando, clusters e de notas com altura indefinida, como que em contraponto à guitarra (Figura 52).

Figura 51 — Bend e clusters

The image shows a musical score for guitar (Gtr.E.) and piano (Pno.). The guitar part is in treble clef and features several triplet markings (indicated by a '3' below the notes). A section of the guitar part is enclosed in a black box and labeled 'Bends'. The piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and features a section enclosed in a black box labeled 'Clusters', consisting of dense vertical blocks of notes.

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 52 — Glissandi com altura inicial e final indeterminadas e clusters

The image shows a musical score for guitar (Gtr.E.) and piano (Pno.). The guitar part is in treble clef and features several glissandi markings (indicated by a line with an 'x' at the end) and a dynamic marking 'p'. The piano part is in grand staff and features several clusters (indicated by vertical bars) and glissandi markings. The score is marked with the number '21' at the beginning of each part.

Fonte: elaborado pelo autor

4.2 Médio grau de indeterminação

Nesta seção, serão analisados e apresentados os eventos considerados médio grau de indeterminação utilizados na peça Construção II.

O primeiro procedimento de médio grau de indeterminação corre no compasso 10 (Figura 53 e 54). Nesse evento, é proposto à guitarra que execute um módulo de alturas definidas e com ritmo indeterminado. A guitarra pode combinar aleatoriamente as cinco alturas presentes no módulo durante dois compassos. Há uma orientação escrita, que sugere ao instrumentista que utilize de motivos ritmos apresentados ao longo da peça, e que não toque a escala na ordem ascendente em que está escrita na pauta. Logo em seguida, mais um módulo é apresentado, com uma escala de quatro notas e com as mesmas especificações da anterior.

Outro procedimento de médio grau de indeterminação surge para o pandeiro no compasso 13. A instrução de performance sugere que o instrumentista improvise, utilizando motivos rítmicos apresentados ao longo da peça. Esse evento improvisatório tem a duração de oito compassos.

Figura 53 — Seção de improvisação com módulo de alturas determinadas e orientações textuais

10

Cng

Improvisar usando motivos rítmicos baseados no acompanhamento do piano.
Não usar a escala nessa ordem.

10

Gtr.E.

f

10

Pno.

f

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 54 — Sequência da seção improvisativa

12

Trgl.

4/4

3/4

f

Improvisar utilizando motivos rítmicos apresentados ao longo da seção anterior.

12

Pndr.

4/4

3/4

12

Cng.

4/4

3/4

12

Gtr.E.

4/4

3/4

f

Fonte: elaborado pelo autor

No compasso 21, outro módulo é proposto, mas dessa vez o instrumento que improvisa é o cello. O trecho dura três compassos e pode ser considerado de médio grau de indeterminação, assim como o anterior, pelo fato de que o instrumentista deve escolher em que ordem vai tocar as notas da escala, assim como vai variar o ritmo. Nesse trecho há uma orientação textual, que especifica ao instrumentista que utilize motivos rítmicos apresentados ao longo da seção *Andante* e que não execute a escala na ordem ascendente, assim como está representada na pauta.

Uma outra intervenção improvisativa de médio grau de indeterminação ocorre no compasso 24. Nesse momento, é determinado que a conga improvise utilizando motivos rítmicos utilizados ao longo da seção *andante*.

No compasso 32, o pandeiro volta a improvisar. Nesse momento, o instrumentista é orientado a utilizar os motivos rítmicos da seção *Adagio*, e pode ser considerado de médio grau de indeterminação por conter apenas a indicação textual dos motivos rítmicos que o instrumentista pode usar.

A seção *Andante* inicia com procedimentos de médio grau de indeterminação. Nessa

seção, há uma menção à música popular, pois assemelha-se à uma improvisação jazzística. Foi escolhida uma escala de nove alturas referentes a nove dígitos da sequência *Fibonacci* (Figura 55). A partir dessa escala, foi gerado um campo harmônico e do campo harmônico foram geradas tétrades. O estilo da improvisação usada nessa seção é, de certa forma, idiomática. Pois, estabelece um contexto harmônico e melódico, que são oriundos da escala. E conta com um acompanhamento contínuo da conga, que remete a algum idioma da música popular. O idioma pode ser desenvolvido pelos próprios instrumentistas, através do desenvolvimento de padrões rítmico-melódicos. Essa seção pode ser considerada de médio grau de indeterminação, por conter procedimentos que especificam deixar a critério do intérprete as escolhas relacionadas à ordem das alturas e do ritmo.

Ainda nessa seção improvisativa, o cello ficou responsável por executar módulo de alturas, que contém a escala, e o piano ficou responsável pela harmonia. E para organização da harmonia, foram utilizadas as nove tétrades geradas pelo campo harmônico da escala. O grau de indeterminação da improvisação do piano é médio, porque o instrumentista fica responsável por escolher em quais alturas vai executar as notas da tétrade. O instrumentista determina o ritmo, baseado no que foi apresentado ao longo da peça e pode, também, executar motivos rítmico-melódicos baseados na melodia que será improvisada no cello.

Figura 55 — Seção improvisativa

34 Variar o ritmo dos acordes baseado no que foi tocado pelo piano anteriormente. Podendo utilizar motivos rítmico-melódicos utilizados na peça e possíveis imitações da melodia do cello.

Pno. *f*

Vc. *f*

34 Improvisar usando elementos rítmicos das seções anteriores. Não usar a escala nessa ordem.

Fonte: elaborado pelo autor

No compasso 44, há uma mudança tímbrica e harmônica. A escala continua a mesma, porém, a harmonia agora é quartal e baseada na sobreposição de quartas. Os instrumentos envolvidos agora são o fagote, o pandeiro e a guitarra elétrica. A improvisação fica por conta do fagote, enquanto é acompanhado pelo pandeiro e pela guitarra (Figura 56). O grau de indeterminação é médio, porque contém os mesmos procedimentos de módulos de alturas definidas e ritmos indefinido, e orientações textuais.

Figura 56 — Seção de improvisação com módulos de alturas definidas e orientações textuais

Improvisar usando motivos rítmicos usados ao longo das seções e imitando o acompanhamento do pandeiro 17

Fonte: elaborado pelo autor

A partir do compasso 55, os instrumentos iniciam eventos de médio grau de indeterminação. Individualmente, esses eventos podem ser considerados de médio grau de indeterminação, pois estão relacionados à escrita gráfica, híbrida e proporcional e com alturas aproximadas e indefinidas (57). Porém, a sobreposição desses diferentes procedimentos acaba por gerar eventos de alto grau de indeterminação.

Figura 57 — Notação híbrida de médio grau de indeterminação

Adagio $\text{♩} = 43$ 41

Fonte: elaborado pelo autor

4.3 Alto grau de indeterminação

Já nesta seção, trataremos dos procedimentos de alto grau de indeterminação utilizados na peça *Construção II*.

O primeiro procedimento de alto grau de indeterminação ocorre no compasso 27, momento em que o piano tem uma orientação improvisativa. Na orientação, pede-se que o piano toque notas agudíssimas o mais rápido possível, ao longo de dois compassos. Esse recurso pode ser considerado de alto grau de indeterminação, pelo fato conter apenas as orientações textuais do ritmo e da altura aproximada (Figura 58).

Figura 58 — Notação verbal III

The figure shows a musical score for two instruments: Gtr.E. (Electric Guitar) and Pno. (Piano). The score is in 7/8 time. Measure 27 is marked. The guitar part has a melodic line starting in measure 27. The piano part has a specific instruction: "Tocar notas agudíssimas o mais rápido possível, pianíssimo e repetidamente" (Play the sharpest notes as fast as possible, pianissimo and repeatedly). The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef.

Fonte: elaborado pelo autor

Outro procedimento de alto grau de indeterminação é usado no compasso 41. Nesse compasso, existe uma especificação textual, que orienta o pandeirista a improvisar livremente (Figura 59). Logo no compasso seguinte, existe a mesma orientação para a conga. Ao mesmo tempo, o piano tem indicações gráficas de duração e altura aproximadas, a guitarra conta com alturas e duração proporcionais, assim como o cello. Essa sobreposição de indeterminações cria um evento de alto grau de indeterminação.

Figura 59 — Notação verbal e improvisação livre

The figure shows a musical score for three instruments: Trgl. (Triangle), Pndr. (Pandeiro), and Cng. (Conga). The score is in 7/8 time. Measure 41 is marked. The Trgl. and Pndr. parts have a specific instruction: "Improvisar livremente." (Improvise freely). The Cng. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: elaborado pelo autor

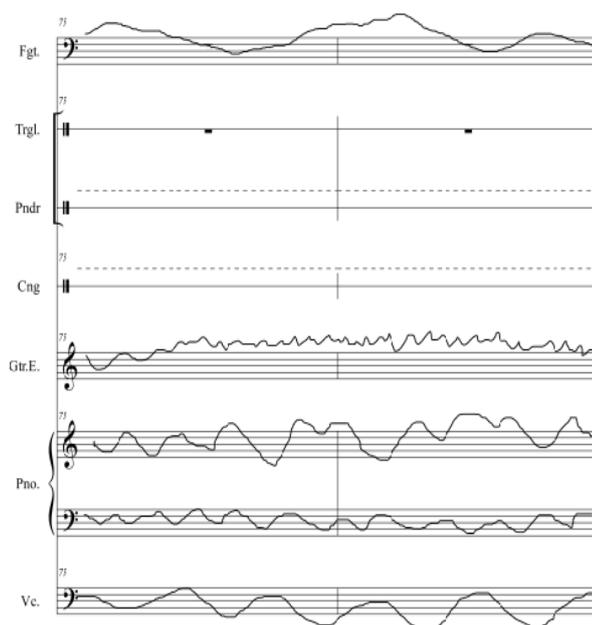
A partir desse compasso, a notação determinada vai misturando-se aos grafismos não convencionais, assim como as notações de alturas e de durações aproximadas. A ideia foi construir gradualmente uma textura polifônica e tímbrica de indeterminação. A partir do

compasso 74, os grafismos não convencionais com alturas aproximadas são utilizados em todos os instrumentos de alturas determinadas (Figura 60). Os instrumentos de altura indeterminada contam com orientações textuais. A sobreposição dessas indeterminações individuais gera outro momento de alto grau de indeterminação, porque envolvem indeterminações rítmicas, tímbricas, melódicas e harmônicas.

Logo em seguida, nos compassos 39, 40, 41 e 42 há módulos com notação verbal, que orientam ao instrumentista que sussurre ou assovie, por exemplo. Na página 42 (Figura 61) está escrito apenas a palavra ‘silêncio’ e uma indicação para se mantenha o silêncio por 21 segundos, momento que pode ser visto como uma referência a Cage, inclusive. Esses procedimentos aumentam ainda mais o grau de indeterminação, pois há mais liberdades de ação envolvendo o intérprete.

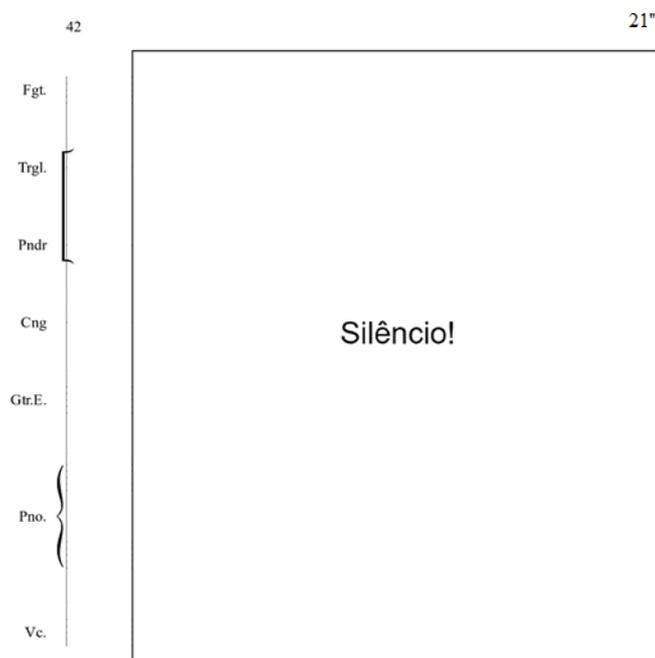
Na página 43 há apenas grafismos não convencionais e uma marcação que indica o tempo, em segundos. Esse momento pode ser considerado o de maior grau de indeterminação até então, por propor ao intérprete que participe de maneira intuitiva e execute de maneira livre as figuras. Esses gráficos orientam possíveis gestos musicais e ações que serão decididos pelos músicos ao longo dos segundos. E a última página traz as seguintes instruções: Caos! Improvisar livremente ao longo de 55 segundos. Esse procedimento pode ser considerado o de maior indeterminação usado na peça. Pois, incentiva o caos e a livre improvisação sem alguma referência musical ou visual preestabelecida.

Figura 60 — Notação gráfica com alturas aproximadas



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 61 — Notação verbal IV



Fonte: elaborado pelo autor

Na obra *Construção II* foram utilizados os três diferentes graus de indeterminação abordados no segundo capítulo desta dissertação. No início da peça, notamos quais procedimentos de baixo e de médio grau de indeterminação são predominantes.

Existem três trechos em que os procedimentos de médio grau de indeterminação foram utilizados, especificamente como seções improvisativas, com módulos de alturas, combinados com recursos de baixo e alto grau de indeterminação. Um deles inicia no compasso 8 e culmina no compasso 13, esses com números referentes à sequência Fibonacci. No compasso 13 temos a primeira inserção de um procedimento de alto grau de indeterminação, que se prolonga por oito compassos. O segundo trecho inicia no compasso 21, e a partir do compasso 24, os procedimentos de alto grau de indeterminação passam a ser inseridos aos poucos, pela parte da percussão. No compasso 34, inicia-se o terceiro trecho de seção improvisativa com módulo de alturas e nesse trecho as inserções de procedimentos de alto grau de indeterminação são mais constantes.

Aos poucos, os procedimentos de médio e alto grau de indeterminação vão sendo inseridos e intercalando-se com a escrita determinada, até que o alto grau de indeterminação assume totalmente a obra e mantém-se, até o fim, restando apenas a ligação com a sequência Fibonacci em relação aos segundos de duração indicados na partitura.

4.4 Partitura de *Construção II*

Construção II (Prédio)

Notas de performance



1: Triângulo — som aberto.



2: Triângulo — som fechado.



3: Conga — executar slap.

Grafismos não convencionais

4: Geral: os grafismos não convencionais devem ser interpretados de forma livre e intuitiva pelos instrumentistas.

Construção II (Prédio)

Ícaro Aranguéz Sleifer
2021

Largo $\text{♩} = 50$

Fagote
 pp p mp mf

Triângulo

Pandeiro

Conga
 ppp

Guitarra elétrica
 ppp pp mp mf

Piano

Cello
 p mp mf

2

6

Fgt. *tr*

Trgl. *mf*

Pndr. *mf* *p*

Cng. *f*

Gtr.E. *tr* *Tocar abafando as cordas na ponte.*

Pno. *mf* *f*

Vc. *tr*

6

Musical score for measures 17-20, featuring the following instruments and parts:

- Fgt. (Fagott):** Bass clef, 2/4 time signature. Measures 17-20 contain eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.
- Trgl. (Trombe):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 17-20 are mostly rests with some dynamic markings.
- Pndr (Percussion):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 17-20 show a dashed line indicating a specific rhythmic pattern.
- Cng (Conga):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 17-20 are mostly rests with some dynamic markings.
- Gtr.E. (Gitarra Elétrica):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 17-20 contain eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature. Measures 17-20 contain chords and rhythmic patterns.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, 2/4 time signature. Measures 17-20 contain eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

Musical score for measures 19-22, featuring the following instruments:

- Fgt.** (Bass): Rests in measures 19-21, then a half note in measure 22.
- Trgl.** (Tambourine): Rests in measures 19-21, then a half note in measure 22.
- Pndr.** (Percussion): Rests in measures 19-21, then a half note in measure 22.
- Cng.** (Conga): Rests in measures 19-21, then a half note in measure 22.
- Gtr.E.** (Electric Guitar): Measure 19 starts with a muted note (x). Measures 20-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes with mutes (x). Measure 22 continues with eighth notes, including a muted note (x).
- Pno.** (Piano): Measure 19 has a whole rest in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measures 20-21 have a whole rest in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 22 has a half note in the right hand and a half note in the left hand.
- Vc.** (Violoncello): Measure 19 has a whole rest. Measures 20-21 have a whole rest. Measure 22 has a half note.

8

21

Fgt. *mp* *p*

Trgl.

Pndr.

Cng.

Gtr.E. *p* *f*

Pno.

Vc. *f*

Executar *glissandi* nas teclas brancas, x representa alturas aproximadas.

Improvisar utilizando motivos rítmicos apresentados ao longo da seção *Andante*.
Não usar a escala nessa ordem.

The musical score is for rehearsal mark 21 and is set in 5/4 time. It consists of seven staves: Fgt. (Bass), Trgl. (Tambourine), Pndr. (Pandeiro), Cng. (Conga), Gtr.E. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and Vc. (Violoncello). The Fgt. part features a melodic line with five triplets, starting at *mp* and ending at *p*. The Trgl., Pndr., and Cng. parts are marked with a 5/4 time signature and have rests. The Gtr.E. part starts at *p* and ends at *f*, with 'x' marks indicating glissandi on white keys. The Pno. part has a complex rhythmic pattern with 'x' marks. The Vc. part starts at *f* and has a boxed-in melodic line.

Adagio ♩ = 65

24

Fgt. *ff* *mf*

Trgl. *ff*

Pndr. *ff* Improvisar utilizando motivos rítmicos apresentados ao longo da seção andante.

Cng. *ff*

Gtr.E. *ff*

Pno. *ff* *mf*

Vc. *ff* Tocar percutindo o arco nas cordas.

10

27

Fgt. *mp*

Trgl.

Pndr.

Cng.

Gtr.E. *mf*

27 *Tocar notas agudíssimas o mais rápido possível, pianíssimo e repetidamente*

Pno.

Vc. *mf* *mp*

33

Fgt. *mf* *f*

Trgl. \triangle \times \circ

Pndr. -----

Cng mf \times mf

Gtr.E. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Detailed description: This musical score page shows measures 33, 34, and 35 for seven instruments. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The instruments are: Fgt. (Bass), Trgl. (Triangle), Pndr. (Percussion), Cng (Conga), Gtr.E. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and Vc. (Violoncello). The Fgt., Gtr.E., Pno., and Vc. parts play a sequence of notes: a half note in measure 33, a quarter note in measure 34, and a half note in measure 35. The Pndr. part is mostly silent, indicated by a dashed line, with a single eighth note in measure 34. The Trgl. part has a triangle symbol in measure 33, a cross symbol in measure 34, and a circle symbol in measure 35. The Cng part has a conga symbol in measure 33, a cross symbol in measure 34, and a conga symbol in measure 35. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

14

Andante ♩ = 105

34

Fgt.

Trgl.

Pndr.

Cng.

mf

Gtr.E.

34

Variar o ritmo dos acordes baseado no que foi tocado pelo piano anteriormente. Podendo utilizar motivos rítmico-melódicos utilizados na peça e possíveis imitações da melodia do cello.

Pno.

f

34

Improvisar usando elementos rítmicos das seções anteriores. Não usar a escala nessa ordem.

Vc.

f

38

Fgt.

Trgl.

Pndr.

Cng.

Gtr.E.

Pno.

Vc.

The musical score for measures 38-40 consists of seven staves. The Fgt. (Fagotto) staff has rests in all three measures. The Trgl. (Tromba) and Pndr. (Percussion) staves also have rests. The Cng. (Conga) staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation. This pattern is divided into three measures, with the second and third measures containing triplets of eighth notes. The Gtr.E. (Electric Guitar) staff has rests. The Pno. (Piano) staff shows chords in both the right and left hands, with a key signature of two flats. The Vc. (Violoncello) staff has rests.

18

48

Fgt.

Trgl.

Pndr.

Cng.

Gtr.E.

Pno.

Vc.

Improvisar livremente.

mf

The musical score for page 18, measures 48-50, is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fgt. (Fagotto):** Silent throughout the measures.
- Trgl. (Tromba):** Silent throughout the measures.
- Pndr. (Percussion):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents (>) in measures 48 and 49. The pattern consists of eighth notes grouped in threes, with an accent over each group.
- Cng. (Conga):** Silent throughout the measures, with a dashed line indicating improvisation in measure 49.
- Gtr.E. (Guitar):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents (>) in measures 48 and 49. The pattern consists of eighth notes grouped in threes, with an accent over each group.
- Pno. (Piano):** Silent throughout the measures.
- Vc. (Violoncello):** Silent in measures 48 and 49, then plays a melodic line in measure 50, starting with a *mf* dynamic.

51 *mf*

Trgl.

Pndr

51 *mf*

Cng

3 3 3 3

Gtr.E.

51 *mf*

Pno.

51 *mf*

Vc.

Improvisar livremente.

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is divided into seven staves: Fgt. (Fagot), Trgl. (Tromba), Pndr. (Percussion), Cng. (Conga), Gtr.E. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and Vc. (Violoncello). The music begins at measure 51. The Fagot part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The Percussion part has a section labeled 'Improvisar livremente.' (improvise freely) indicated by a dashed line. The Conga part has a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The Electric Guitar part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a bass line with a dynamic marking of *mf*. The Violoncello part has a bass line with a dynamic marking of *mf*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

20

53

Fgt.

f *dim.*

53 **Improvisar livremente.**

Trgl.

Pndr.

f

53

Cng.

f 3 3 3 3

53

Gtr.E.

f

53

Pno.

f

53

Vc.

f

Adagio ♩ = 43

55

Fgt. *pp* *p* 3

Trgl. *pp* Improvisar livremente.

Pndr. Improvisar livremente.

Cng. Improvisar livremente.

Gtr.E. *mp* 3

Pno.

Vc. *p*

22

57

Fgt. *mp* *mp*

Trgl. 57 *mp* Improvisar livremente.

Pndr 57 *mp* Improvisar livremente.

Cng 57 *mp* Improvisar livremente.

Gtr.E. 57 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. 57 *mp*

Vc. 57 *mp* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

59

Fgt. *f* 3 3

Trgl.

Pndr

Cng

Gtr.E. 3 3 3 3 3

Pno. *f* 3 3 3 3 3

Vc. *f* 3 3

Detailed description: This page of a musical score contains measures 59 through 62. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Fagot (Fgt.) in bass clef, starting with a half note G2, followed by eighth-note triplets of F2, E2, and D2 in 4/4 time, and then a sixteenth-note triplet of Bb1, Ab1, and Gb1 in 3/4 time, ending with a sixteenth-note triplet of Fb1, Eb1, and Db1 in 5/4 time. The second staff is for Trigonon (Trgl.), the third for Pndr, and the fourth for Cng, all shown as rests in 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures respectively. The fifth staff is for Electric Guitar (Gtr.E.) in treble clef, playing eighth-note triplets of G2, F2, and E2 in 4/4 time. The sixth staff is for Piano (Pno.) in grand staff, with the right hand playing eighth-note triplets of G2, F2, and E2 in 4/4 time, and the left hand playing eighth-note triplets of G2, F2, and E2 in 4/4 time, followed by a wavy line in 3/4 time. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, starting with a half note G2, followed by eighth-note triplets of F2, E2, and D2 in 4/4 time, and then eighth-note triplets of Bb1, Ab1, and Gb1 in 3/4 time. The score includes dynamic markings of *f* and various time signatures (4/4, 3/4, 5/4).

24

62

Fgt.

Trgl.

Pndr

Cng

Gtr.E.

Pno.

Vc.

f

5 5 5 5 5

3 3 3 3 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 62 to 66. The score is for a 5/4 time signature. The instruments and their parts are: Fgt. (Fagotto) in bass clef with a melodic line of eighth notes; Trgl. (Tromba) and Pndr (Percussion) with a single strike in measure 63; Cng (Conga) with a single strike in measure 63; Gtr.E. (Electric Guitar) in treble clef with a melodic line of eighth notes, marked *f* and featuring five-measure phrases; Pno. (Piano) in grand staff with a melodic line of eighth notes in the treble and a wavy, sustained line in the bass; and Vc. (Violoncello) in bass clef with a melodic line of eighth notes. Measure numbers 62, 63, and 64 are indicated at the start of their respective staves.

The image shows a page of a musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into seven staves, each labeled with an instrument: Fgt., Trgl., Pndr, Cng, Gtr.E., Pno., and Vc. The music begins at measure 63, indicated by a '63' above the first staff. The Fgt. staff features a melodic line with a slur over measures 63-64 and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the start, which transitions to *mp* (mezzo-piano) by measure 65. The Trgl., Pndr, and Cng staves are marked with a double bar line and a vertical line, indicating they are silent during this passage. The Gtr.E. staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff* at the start, transitioning to *mp* by measure 65. The Pno. staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff* at the start, transitioning to *mp* by measure 65. The Vc. staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff* at the start, transitioning to *mp* by measure 65. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

26

64

Fgt. *p*

Trgl. *p*

Pndr.

Cng.

Gtr.E. *p* 5 5 5 5 5

Pno.

Vc. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 64 to 68. The score is arranged in seven staves. The top staff, labeled 'Fgt.', is in bass clef and contains a melodic line with a flat key signature and a long slur over the first two measures. The second staff, 'Trgl.', is a percussion staff with a single upward-pointing triangle symbol at the start and two pairs of vertical lines with flags. The third staff, 'Pndr.', is a percussion staff with a dashed horizontal line and a single vertical line. The fourth staff, 'Cng.', is a percussion staff with a single vertical line. The fifth staff, 'Gtr.E.', is in treble clef and features a melodic line with a sharp key signature and five measures of quintuplets, each marked with a '5'. The sixth staff, 'Pno.', is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble clef part includes chords, a tremolo, and two large black circles. The bass clef part contains a melodic line with five measures of triplets, each marked with a '3'. The bottom staff, 'Vc.', is in bass clef and contains a melodic line with a flat key signature and a slur over the first two measures. The dynamic marking '*p*' (piano) is placed at the beginning of the first, second, fifth, and seventh staves.

The musical score consists of seven staves, each labeled with an instrument or technique:

- Fgt.** (Fagott): Bass clef, starting at measure 65 with a *pp* dynamic. The line features a series of eighth notes with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures.
- Trgl.** (Trigon): Percussion staff with a double bar line. It includes a sharp symbol (↑) at the start, followed by a fermata, and a trill-like symbol (⌘) later in the measure.
- Pndr.** (Pandeiro): Percussion staff with a double bar line and a dashed horizontal line across the staff.
- Cng.** (Conga): Percussion staff with a double bar line and a single note in the middle of the measure.
- Gtr.E.** (Guitar Electric): Treble clef, starting at measure 65. It features a series of eighth notes with a sharp sign (#) on the notes, and a '5' below the staff indicating a fifth fret position.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs). The treble clef part shows a wavy line and a series of vertical lines (pedal points) with a '5' below. The bass clef part features a series of eighth notes with a flat sign (b) on the first note and a '3' below, indicating a triplet.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, starting at measure 65 with a *pp* dynamic. It features a series of eighth notes with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures.

28

66

Fgt.

66

Trgl.

mf
Improvisar revezadamente com a conga num jogo semelhante ao de pergunta e resposta.

Pndr.

mf
Improvisar revezadamente com o pandeiro num jogo semelhante ao de pergunta e resposta.

66

Cng

mf

66

Gtr.E.

5

5

5

5

5

66

Pno.

mf

3

3

3

3

3

66

Vc.

Detailed description: This musical score page, numbered 102, contains measures 28 through 33. It features seven staves: Fgt. (Bass), Trgl. (Triangle), Pndr. (Pandeiro), Cng. (Conga), Gtr.E. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and Vc. (Violoncello). The Fgt. staff has a melodic line with a slur over measures 28-33. The Trgl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pndr. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Cng. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Gtr.E. staff has a melodic line with a slur over measures 28-33. The Pno. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vc. staff has a melodic line with a slur over measures 28-33. The score includes dynamic markings of *mf* and performance instructions for improvisation in a question-and-answer style.

The image shows a musical score for measures 67 through 71. The score is arranged in seven staves, each with a different instrument or part:

- Fgt. (Fagotto):** Bass clef, starting with a flat key signature. The melody consists of eighth notes, with a slur over measures 67-70 and another slur over measures 71-72.
- Trgl. (Tromba):** Treble clef, mostly rests with some dynamic markings.
- Pndr. (Percussion):** Indicated by a dashed line, suggesting a steady rhythmic pattern.
- Cng. (Cymbali):** Indicated by a dashed line, suggesting a steady rhythmic pattern.
- Gtr.E. (Gitarra Elettrica):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a flat key signature. The number '5' is written below the staff, indicating a five-fingered scale.
- Pno. (Pianoforte):** Grand staff (treble and bass clefs). The right hand has a wavy, melodic line. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes with a flat key signature and the number '3' below, indicating a triplet.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, with a wavy, melodic line.

30

68

Fgt.

Trgl.

Pndr

Cng

68

Gtr.E.

5

5

5

5

5

68

Pno.

68

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains seven staves for measures 30 and 31. The first staff, labeled 'Fgt.', is in bass clef and features a melodic line with a flat key signature and a slur over the first two measures. The second staff, 'Trgl.', is a percussion staff with a double bar line and a triangle symbol, showing a sequence of rhythmic marks. The third staff, 'Pndr', is a percussion staff with a double bar line and a dashed line. The fourth staff, 'Cng', is a percussion staff with a double bar line and a dashed line. The fifth staff, 'Gtr.E.', is in treble clef and shows a melodic line with a sharp key signature and five measures of quintuplets, each marked with a '5'. The sixth staff, 'Pno.', consists of two staves (treble and bass clef) with wavy lines representing sustained chords or textures. The seventh staff, 'Vc.', is in bass clef and also features wavy lines. Measure numbers '30' and '68' are indicated at the top and above the first staff respectively.

The image shows a musical score for measures 69 to 72. The instruments and their parts are as follows:

- Fgt. (Fagott):** Plays a melodic line in the bass clef, starting with a flat key signature. The line is divided into two phrases, each with a slur. The first phrase consists of eighth notes, and the second phrase consists of quarter notes.
- Trgl. (Tromba):** Shows a few notes with stems and flags, indicating a sparse or specific articulation.
- Pndr (Percussion):** Represented by a dashed line, indicating no specific notation for this instrument in this section.
- Cng (Congia):** Represented by a dashed line, indicating no specific notation for this instrument in this section.
- Gtr.E (Electric Guitar):** Plays a tremolo-like texture in the treble clef.
- Pno. (Piano):** Consists of two staves (treble and bass clef) with a wavy, tremolo-like texture.
- Vc. (Violoncello):** Plays a wavy, tremolo-like texture in the bass clef.

32

The musical score for measures 32 and 33 includes the following parts:

- Fgt. (Fagott):** Bass clef, starting with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. A dynamic marking of *ppp* is present at the end of the staff.
- Trgl. (Tromba):** Treble clef, featuring a series of rests with dynamic hairpins indicating a crescendo and decrescendo.
- Pndr (Percussion):** Treble clef, showing a dashed line representing a steady rhythmic pattern.
- Cng (Conga):** Treble clef, showing a dashed line representing a steady rhythmic pattern.
- Gtr.E. (Gitarra Elettrica):** Treble clef, featuring a wavy, tremolo-like line.
- Pno. (Pianoforte):** Grand staff (treble and bass clefs), featuring a wavy line in both staves.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, featuring a wavy line.

Dynamic markings include *ppp* at the end of the Fagott staff and *ppp* at the end of the Vc. staff.

Musical score for measures 71-72, featuring the following instruments:

- Fgt. (Fagott):** Bass clef, playing a continuous eighth-note pattern with slurs and accents.
- Trgl. (Tromba):** Treble clef, playing a single note with a dynamic hairpin.
- Pndr (Percussion):** Treble clef, indicated by a dashed line.
- Cng (Conga):** Treble clef, indicated by a dashed line.
- Gtr.E. (Gitarra Elettrica):** Treble clef, playing a sustained chord.
- Pno. (Pianoforte):** Grand staff (treble and bass clefs), playing a wavy, sustained line.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, playing a wavy, sustained line.

75

Fgt.

75

Trgl.

Pndr

75

Cng

75

Gtr.E.

75

Pno.

75

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains two measures, 75 and 76. The score is arranged in seven staves. The top staff, labeled 'Fgt.', uses a bass clef and contains a continuous, wavy line representing a melodic or harmonic contour. The second staff, 'Trgl.', uses a double bar line and contains two short horizontal dashes, one in each measure. The third staff, 'Pndr', uses a double bar line and contains a dashed horizontal line across both measures. The fourth staff, 'Cng', uses a double bar line and contains a dashed horizontal line across both measures. The fifth staff, 'Gtr.E.', uses a treble clef and contains a continuous, jagged line representing a melodic or harmonic contour. The sixth staff, 'Pno.', uses a grand staff (treble and bass clefs) and contains two continuous, wavy lines representing melodic or harmonic contours. The bottom staff, 'Vc.', uses a bass clef and contains a continuous, wavy line representing a melodic or harmonic contour. A vertical bar line separates measures 75 and 76. The number '75' is written at the beginning of each staff.

36

77

Fgt.

Trgl.

Pndr

Cng

Gtr.E.

Pno.

Vc.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 36 and 37. The score is arranged in seven staves. The top staff, labeled 'Fgt.', is in bass clef and contains a continuous, wavy line. The second staff, 'Trgl.', is in bass clef and shows two short horizontal dashes. The third staff, 'Pndr', is in bass clef and contains a dashed horizontal line. The fourth staff, 'Cng', is in bass clef and also contains a dashed horizontal line. The fifth staff, 'Gtr.E.', is in treble clef and features a jagged, oscillating line. The sixth staff, 'Pno.', consists of two staves (treble and bass clefs) with wavy lines. The bottom staff, 'Vc.', is in bass clef and contains a wavy line similar to the 'Fgt.' staff. A vertical bar line is positioned between measures 36 and 37. The number '77' is written above the first staff at the beginning of the score.

Musical score for measures 79 and 80, featuring the following instruments:

- Fgt.** (Fagott): Bass clef, wavy line with some notes in measure 79.
- Trgl.** (Tromba): Treble clef, rests in both measures.
- Pndr.** (Percussion): Treble clef, rests in both measures.
- Cng.** (Congia): Treble clef, rests in both measures.
- Gtr.E.** (Gitarra Elettrica): Treble clef, wavy line with notes in measure 79.
- Pno.** (Pianoforte): Treble and Bass clefs, wavy line in the treble and thick black bars in the bass in both measures.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, wavy line in both measures.

38

81

Fgt.

81

Trgl.

Pndr

81

Cng

81

Gtr.E.

81

Pno.

81

Vc.

Detailed description: This musical score page contains seven staves for measures 38 and 39. The staves are labeled on the left as Fgt., Trgl., Pndr, Cng, Gtr.E., Pno., and Vc. Each staff begins with a measure number '81' above it. The Fgt. staff shows a wavy line. The Trgl., Pndr, and Cng staves have short horizontal dashes. The Gtr.E. staff has a melodic line with some tremolos. The Pno. staff has vertical bars in both treble and bass clefs. The Vc. staff has a wavy line.

83

Fgt. Utilize efeitos idiomáticos do instrumento.

83

Trgl.

Pndr

83

Cng

83

Gtr.E.

83

Pno.

83

Vc.

Detailed description: This is a musical score for measures 83 and 84. The score is arranged vertically with staves for Fgt., Trgl., Pndr, Cng, Gtr.E., Pno., and Vc. The Fgt. staff has a text box that says "Utilize efeitos idiomáticos do instrumento." The Trgl., Pndr, and Cng staves have vertical bar lines indicating specific points in time. The Gtr.E. staff shows a series of notes and rests. The Pno. staff shows a continuous, wavy line representing a melodic or harmonic progression. The Vc. staff shows a continuous, straight line representing a constant bass line.

40 5" 8"

Fgt.

85

Trgl.

Pndr

Cng

85

Gtr.E.

85

Pno.

85

Vc.

85

Manter um ritmo contínuo...

Sussurrar enquanto toca no extremo agudo pianíssimo.

Detailed description: This is a musical score for a 5-minute piece. At the top, a horizontal line with a vertical tick at the 5-minute mark and a final tick at the 8-minute mark indicates the duration. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom: 1. Fgt. (Bass clef): A single horizontal line with a small dash at the 5-minute mark. 2. Trgl. (Triangle): A vertical line with a double bar at the top. 3. Pndr (Pandeiro): A vertical line with a double bar at the top. 4. Cng (Congas): A vertical line with a double bar at the top. 5. Gtr.E. (Electric Guitar): A staff with a treble clef, showing a wavy line that starts at the 5-minute mark and ends at the 8-minute mark. 6. Pno. (Piano): A grand staff with treble and bass clefs, containing a large rectangular box with the instruction 'Sussurrar enquanto toca no extremo agudo pianíssimo.' 7. Vc. (Violoncello): A staff with a bass clef, showing a thick black bar from the start to the 5-minute mark, and another thick black bar from the 5-minute mark to the 8-minute mark.

13" ⁴¹

The diagram shows a vertical list of instrument abbreviations on the left: Fgt., Trgl., Pndr, Cng, Gtr.E., Pno., and Vc. A horizontal line is drawn to the right of these labels. Two large rectangular boxes are positioned to the right of this line. The top box is aligned with the 'Fgt.' label and contains the text 'Assovie uma melodia tonal.'. The bottom box is aligned with the 'Pno.' and 'Vc.' labels and contains the text 'Rock on!'. A bracket on the left side groups 'Trgl.', 'Pndr', and 'Cng'. Another bracket on the left side groups 'Pno.' and 'Vc.'. In the center of the bottom box, there are three dots '...' and two short horizontal dashes, one above and one below the dots.

Assovie uma melodia tonal.

...

Rock on!

42

21"

Fgt.

Trgl.

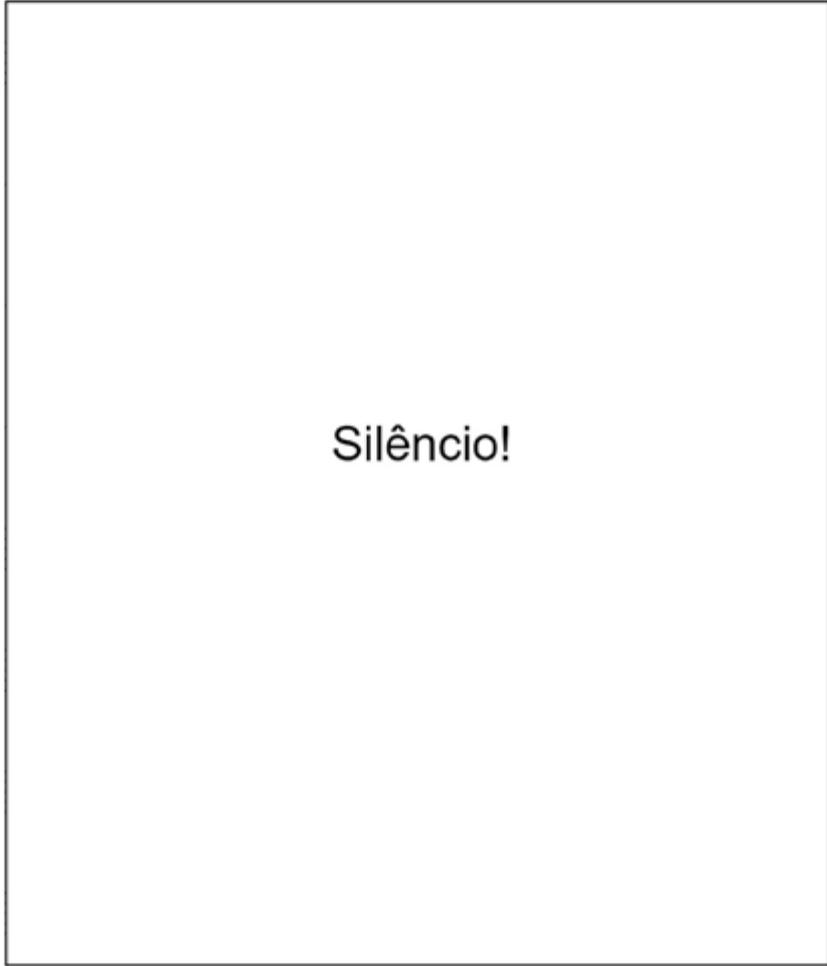
Pndr

Cng

Gtr.E.

Pno.

Vc.



Silêncio!

Fgt. 43

Trgl.

Pndr

Cng

Str.E.

Pno.

Vc.

34"

This is an abstract musical score page. It features seven horizontal staves labeled on the left: Fgt., Trgl., Pndr, Cng, Str.E., Pno., and Vc. The notation is highly abstract, consisting of various symbols and lines. The Fgt. staff has a cluster of five dots. The Trgl. staff has a curved line with a slash, a circle, and a solid black circle. The Pndr staff has a large solid black circle, a smaller solid black circle, and a solid black triangle. The Cng staff has a solid black circle and a solid black triangle. The Str.E. staff has a solid black circle and a solid black triangle. The Pno. staff has several dots and a solid black circle. The Vc. staff has a solid black circle and a solid black triangle. The number 43 is in the top right, and 34" is in the bottom right.

44

Fgt.

Trgl.

Pndr

Cng

Gtr.E.

Pno.

Vc.

Caos!
Improvisar livremente
ao longo de 55 segundos.

5 Conclusão

No desenvolvimento desta pesquisa, notamos que a indeterminação foi uma ferramenta bastante usada na música de concerto da segunda metade século XX. Nesse período, muitos compositores fizeram uso de recursos indeterminados e improvisativos em suas obras. No contexto da música de concerto, o uso dessas ferramentas composicionais surgiu como uma forma de convidar o intérprete a participar da criação da obra, e como uma alternativa libertária quando rompe com as amarras relacionadas às tradicionais notações rígidas. O intérprete, ao assumir um papel de coautoria na obra, conseqüentemente assume maiores responsabilidades, então faz-se necessário um maior entendimento das técnicas que envolvem criação, escolhas, acaso, improvisação e indeterminação. Através desta pesquisa, observamos possíveis problemas que o intérprete pode ter com o repertório desse período e, também, percebemos que esses problemas podem ser devidamente sanados através de uma notação específica que melhor oriente o intérprete na execução, como orientações verbais, por exemplo.

As notações adotadas por esses compositores envolvem novos símbolos, uso de gráficos e de notação verbal. Quanto mais especificações e orientações fornecidas ao intérprete da música de concerto, melhor será o resultado sonoro obtido, pois o que o intérprete precisa, no geral, é saber quais materiais utilizar em determinados contextos da obra. Se há total liberdade, pode não haver um contexto e uma coerência, e isso pode ocasionar uma execução desinteressada. Porém, a total liberdade pode ser buscada pelo compositor, como já discutimos anteriormente.

Também, ao longo da dissertação, foram abordadas as diferentes formas de ensino e prática da improvisação no contexto da música popular e da música de concerto. Tratamos a respeito dos fatores que levam os músicos populares a ter mais familiaridade com a música improvisada, e o que pode ser feito para resolver as possíveis faltas de contato com a improvisação da parte dos músicos de concerto.

No entanto, pouco há relatado sobre os diferentes graus de indeterminação presentes na música de concerto ocidental da segunda metade do século XX, que envolvem diferentes níveis de liberdade e controle na relação intérprete-compositor, assunto de maior interesse desta pesquisa. Este fator, torna importante uma sequência do desenvolvimento do estudo questão.

Neste trabalho, o assunto de maior ineditismo está relacionado à análise desses diferentes graus na utilização da indeterminação e as aplicações da improvisação na música de

concerto de vanguarda do século XX. Porém, esta dissertação é apenas o passo inicial em direção a um maior entendimento dos diferentes graus de indeterminação e improvisação presentes na música de concerto do século XX.

Como estudante de composição, mergulhei em um mundo até então desconhecido por mim, de certa maneira. Tendo uma vivência nas práticas improvisativas, voltada basicamente para música popular, minha consciência de tais práticas e da indeterminação na música de concerto era muito pequena. No entanto, após a pesquisa e a análise de obras, em que podemos encontrar essas técnicas compositivas, foi possível catalogá-las em diferentes graus de indeterminação e utilizá-las na composição da obra presente neste trabalho.

Já como compositor, acredito ter ganho um conhecimento bastante especial em relação a esses recursos compositivos, tendo a possibilidade de aplicá-los às minhas próximas composições. Também, a partir de agora, minha consciência em relação ao intérprete e as notações que o auxiliem é maior, fator esse que pode colaborar com futuras execuções de minhas obras.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, César Augusto Coelho. **A importância do ensino da improvisação no desenvolvimento do intérprete**. Dissertação (Mestrado em música) — UNESP. São Paulo, 2009.
- ALDROVANDI, Leonardo; RUVIARO, Bruno. **Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea**. São Paulo, 2001.
- ALMEIDA JR, Adolfo Silva de. **Conversando a gente se entende: Improvisação e procedimentos composicionais**. Dissertação (Mestrado em música) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Música Aberta: O individual e o coletivo na expressão musical**. In: XVII Congresso da ANPPOM. **Práticas Interpretativas**. São Paulo, 2007.
- BAILEY, D. **Improvisation, its nature and practice in music**. Nova Iorque: Da Capo Press, 1992.
- BALLANTINES, C. **Towards an aesthetic of experimental music. The musical quarterly**. London, v. 63, n.2, p. 224–246, 1977.
- BERHMAN, David. **“What Indeterminate Notation Determines”, Perspectives of New Music**. v. 3, n. 2, p. 58–73, 1965. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/832504?seq=1&cid=pdfreference#page_scan_tab_contet
- BRÖNDUM, Lars. **Graphic Notation, Indeterminacy and Improvisation: Implementing Choice Within a Compositional Framework**. **Open Cultural Studies**, v. 2, n. 1, p. 639–653, 2018, published by De Gruyter.
- CAGE, John. **Silence**. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-graduação em Semiótica da PUC/SP, São Paulo, 2001.
- _____. **A idéia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação**. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.19, p. 83–90, 2009.
- CÔRTEZ, Almir. **Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior**. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 6, v. 1, p. 109-141, jan.-jul.
- _____. **Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012a.
- _____. **O uso do “formato chorus” para fins de improvisação na prática atual do choro**. In: **Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM, II, 2012. O contexto brasileiro e a pesquisa em música**. Rio de Janeiro, 2012.

DAUELSBERG, Claudio. Práticas improvisatórias direcionadas para o curso de Bacharelado Piano. *In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Música e Interculturalidade*. Pelotas, 2019.

DEL POZZO, Maria Helena. **Questões sobre o Universal e o Paradoxal na Obra para Piano de Aylton Escobar**. Dissertação (Mestrado em música) — Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

_____. **Da forma aberta à indeterminação: Processos da utilização do acaso na música brasileira para piano**. Tese (Doutorado em Música) — Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. 1. ed. São Paulo Brasil: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1991.

FABRIS, Bernardo Vescovi. **Catita de k-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodeba: aspectos híbridos entre o choro e o jazz**. Dissertação (Mestrado em música) — Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2006.

HARVARD DICTIONARY OF MUSIC. Cambridge, 1950.

GANC, David. **Improvisação na obra autoral de Nivaldo Ornelas**. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Rio de Janeiro, 2017.

GOULART, Diana. **A improvisação na educação musical**. Trabalho para a disciplina Fundamentos da Educação Musical no conservatório Brasileiro de Música, RJ – 1º semestre de 2000 – Professora Helena Trope. Disponível em: www.dianagoulart.pro.br

GOMES, Iara de Melo Ramos. **Improvisação: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de elaboração**. *In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Performance e Criatividade*, v. 1, n 1, p. 194–201, Vitória, 2014.

GOMES, Wellington. **Grupo de compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. Originalmente apresentada como tese do autor (doutorado — Escola de Música da UFBA) sob o título: Correlações entre estratégias de orquestração e processos composicionais em obras do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1973). Salvador, 2002.

GONÇALVES, Rafael. **Individualidade, narratividade e interatividade em música popular improvisada**. Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Juiz de Fora, 2017.

GUIMARÃES, Manuel. **Improvisação Transidiomática**. Lisboa, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/6786293/Improvisa%C3%A7%C3%A3o_Transidiom%C3%A1tica

HARO, Diego de. **Improvisação na música contemporânea de concerto: Parâmetros para a execução da cadenza da peça “The Days Fly By”**. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

KARKOCHKA, Erhard. **Notation in New Music**. New York, 1972.

KÜSTNER, Christoph Clemens. Improvisação dentro da forma Pachelbel - procedimentos de exercícios gerados a partir da análise do prelúdio coral Vater Unser Im Himmelreich. *In: IV Simpósio Brasileiro de Pós-graduação em Música (SIMPOM). Colóquio do Programa de Pós-graduação em música da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2016.

LESSER, David. Score, Identity and Experience in Earle Brown's Twentyfive Pages. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 3/4, p. 475–485, 2007.

LIMA, Sonia Albano de; ALBINO, César. A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. Instituto de artes da UNESP. *Música em perspectiva*, v.2, n.1, p. 96–109, março 2009.

LÍVERO, Iracele Vera. **Uma História em Miniaturas Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Claudio Santoro**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Campinas, 2001.

LOPES, José Júlio. As escritas da abertura na música contemporânea. *Revista de Comunicação e Linguagens*, no 10/11, **O nome, o corpo, a escrita**, Lisboa: CECL, 1990.

MEIRA, Antônio Carlos Santos. **Livre improvisação como processo de composição musical: Elaboração de performances musicais**. Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado ao Programa de Pós-graduação Strictu Sensu da escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Goiânia, 2017.

MONZO, Diogo. **A interpretação na improvisação: uma compreensão inicial a partir da performance de “Luiz Eça Trio” na música “Samba de uma nota só”** apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990. Vitória, 2014.

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim de. **Poética da experiência: Uma investigação sobre indeterminismo na música**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Salvador, 2008.

PAOLIELO, Guilherme. Bach e o esquecimento: análise do prelúdio BWV 999 em dó menor, de J. S. Bach. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 16, p. 46–53, 2014.

PUIG, Daniel. Complexidade e metapadrões: composição com improvisação. **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Produção de conhecimento científico, artístico, tecnológico e filosófico na área de música – perspectivas e desafios atuais**. Natal, 2013.

ROCHA, Fernando Oliveira. **A improvisação na música indeterminada: análise de três obras brasileiras para percussão**. Dissertação (Mestrado em Música) — UFMG, 2001.

RODRIGUES Vinícius Mendes. **A Porta do sem nexo: Estratégias colaborativas na performance de improvisação livre do grupo Um.** Texto apresentado como requisito para defesa no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em música da Universidade Federal de Minas Gerais. Música: performance musical. Belo Horizonte, 2019.

ROSSI, Nathália Angela Fragoso. **Acaso e indeterminação no processo de composição: um diálogo com a obra de John Cage.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca. **Improvisação musical: Técnicas de composição aplicadas à performance instrumental.** Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Rio de Janeiro, 2006.

SARDO, Fábio. **A utilização da improvisação como estratégia no ensino da guitarra flamenca.** Dissertação apresentada ao programa de música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre. São Paulo, 2012.

SERPE, Fábio Rodrigo. **A livre improvisação como ferramenta composicional: Cateretando, para viola caipira.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Curitiba, 2017.

SILVA, Ricardo Costa Laudares. **Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música (Linha de pesquisa: Educação Musical). Belo Horizonte, 2013.

SILVA FILHO, Wellington Mendes da. **A inibição diante da improvisação musical: Um programa operacional destinado a desinibir o aluno para com esta prática.** Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2009.

SOUZA, Iracele Vera Livero de. Indeterminação na Expressão Anímica de Eunice Katunda: uma visão interpretativa. *Per Musi*, n.31, 2015, p. 9–30, Belo Horizonte, 2015.

STONE, Kurt. **Music Notation in Twentieth Century A Practical Guidebook.** New York, London: W.W. Norton & Company, 1980.

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory.** 2a. ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições.** Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 128 p. ISBN 85-7110-366-6.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. Improvisação na música polifônica do século XVI: A arte de diminuir com ogni sorte de strumento et canto. *In: IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia. Musicologia Histórica*, p. 289–302, Porto Velho, 2015.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro.** 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VENTURA, Fábio Silva. Graus de abertura — Indeterminação e Improvisação em Mutationen III de Cláudio Santoro. **Música em Diálogo**. Manaus, 2019.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação, Representação e Composição**. Um novo paradigma da escritura musical. Tese (Doutorado em Música) — PUC-SP. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.