



# **A Improvisação como Processo Criativo**

## **Uma Abordagem Barroca e Contemporânea**

Arthur Nesrala

### **Orientadores**

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Souza Cerqueira Correia Castilho

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música (Piano), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, e do Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Novembro, 2018**



## **Composição do júri**

Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa

Professora Mestre Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas

Vogais

Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Professor Mestre Coordenador na Escola Superior de Artes Aplicadas

Jaime José Lopes Reis

Professor Especialista Ajunto Convidado na Escola Superior de Artes Aplicadas



## **Dedicatória**

Dedico este trabalho à minha mãe, Telma Nesrala.



## Agradecimentos

À Deus, pelo constante apoio mental e espiritual.

Aos meus pais pelo apoio e amor incondicional ao longo do mestrado.

Ao meu querido orientador Paulo Álvares, por compartilhar de seus valiosos conhecimentos.

À minha orientadora Maria Luísa Correia Castilho, por ter conduzido a orientação deste trabalho, sempre com prontidão, atenção e exigências excepcionais.

Ao professor João Janeiro, pela sua dedicação, paciência e apoio.

À professora Natália Riabova, pelos gestos de apoio e incentivo.

Ao meu companheiro Felipe Natale, pela confiança e apoio no decorrer do mestrado.

A toda administração da ESART pelo suporte.



## **Resumo**

Este trabalho de projeto tem como objetivo oferecer à comunidade musical elementos de criação improvisatória através da investigação e identificação das características, diferentes e comuns, que impulsionam a criatividade na improvisação barroca e contemporânea. Para realização desta tarefa, além da consulta bibliográfica sobre as técnicas de improvisação em ambas as expressões musicais, foram realizadas pesquisas com a finalidade de demonstrar o pensamento criacional em ambos os modelos. Foi-se constatado que, além de ter de lidar com as peculiaridades estético-funcionais de cada expressão, ambas as linguagens musicais exigem do improvisador uma capacidade de percepção cognitiva a ser usada na performance em tempo real.

## **Palavras chave**

Improvisação Musical; Processo Criativo; Performance; Barroco; Música Contemporânea.



## **Abstract**

This work aims to offer to the musical community elements of improvisational creation through the investigation and identification of the different and common characteristics that stimulate creativity in baroque and contemporary improvisation. For the accomplishment of this task, in addition to the bibliographic research on improvisation techniques in both languages, researches were carried out to demonstrate the creative thinking in both models of improvisation. It was observed that, in addition to dealing with the aesthetic-functional peculiarities of each language, both musical languages require a cognitive-perception capacity of the improviser to be used in real time performance.

## **Keywords**

Musical Improvisation; Creative Process; Performance; Baroque; Contemporary Music.



# Índice geral

Composição do júri .....	III
Dedicatória .....	V
Agradecimentos .....	VII
Abstract .....	XI
Índice de figuras.....	XV
Introdução .....	1
<b>Capítulo 1 - Panorama Histórico da Improvisação .....</b>	<b>5</b>
1. 1 A Improvisação do séc. XVI ao séc. XXI.....	5
1. 2 O Ressurgimento da Improvisação.....	11
1. 3 O Nascimento de Grupos de Improvisação Experimental.....	15
1. 4 Mudanças Estéticas.....	21
1. 5 A Improvisação Experimental Hoje.....	24
<b>Capítulo 2 - Processos e Fontes Criativas na Improvisação .....</b>	<b>27</b>
2. 1 O Processo Criativo na Improvisação Barroca.....	27
2. 2 A Busca de Fontes para o Impulso Criativo na Improvisação Barroca....	29
2. 3 O Processo Criativo na Improvisação Experimental.....	43
2. 4 A Busca de Fontes para o Impulso Criativo na Improvisação Contemporânea .....	45
2. 5 Móviles Elaborados por Paulo Álvares.....	50
<b>Capítulo 3 - Conclusões e Considerações finais .....</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>55</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>57</b>
<b>Anexo A - Entrevista com o Prof. Paulo Álvares .....</b>	<b>59</b>
<b>Anexo B - Quadro de organização de escalas, modos e acordes típicos da música clássica do séc. XX. ....</b>	<b>71</b>



## Índice de figuras

Figura 1 - Exemplo da notação do Prelúdio sem métrica, em ré menor, de L. Couperin. .....	7
Figura 2 - Exemplo de simulação de recitativos acompanhados na Fantasia Cromática e Fuga de Bach, BWV 903. ....	8
Figura 3 - Exemplo de improvisação escrita na Fantasia Cromática e Fuga de Bach, BWV 903.....	8
Figura 4 - " <i>Winter Music</i> " (1960) de John Cage. Excerto de uma das vinte páginas, sem numeração, para ser tocada inteira ou em partes, por um ou vinte pianistas.....	13
Figura 5 - Excerto da peça " <i>Last Pieces</i> " (1963) de Morton Feldman, para piano solo. Início da quarta parte.....	14
Figura 6 - Excerto da peça " <i>December 1952</i> " (1961) de Earle Brown.....	14
Figura 7 - Trecho da peça " <i>Echoi</i> " (1964) de Lukas Foss. ....	16
Figura 8 - Excerto da partitura de <i>Treatise</i> de Cornelius Cardew.....	19
Figura 9 - Excerto da partitura de <i>Treatise</i> de Cornelius Cardew.....	20
Figura 10 - Pintura " <i>Number 32</i> " (1950) de Jackson Pollock. ....	23
Figura 11 - Partimento-Prelúdio No. 48, em Ré menor, do Manuscrito de Langloz. ....	30
Figura 12 - Exemplo de realização do baixo contínuo do Partimento Prelúdio No. 48, em Ré menor, do Manuscrito de Langloz. ....	31
Figura 13 - Excerto do Prelúdio em Dó Maior de F. E. Niedt, em seu Guia Musical. ....	32
Figura 14 - Excerto de exemplos texturais expostos por Hartung em seu tratado <i>Musicus Theoretico-Praticus</i> .....	33
Figura 15 - Exemplo de um verseto fugal de G. Carissimi.....	34
Figura 16 - Exemplo de um Partimenti de B. Pasquini em <i>Saggi di Contrappunto</i> .....	35
Figura 17 - Manuscrito da capa do tratado <i>Nova Instructio</i> de Spiridione.....	36

Figura 18 - Excerto de padrões cadênciais ( <i>Finalia</i> ) de Spiridione.....	37
Figura 19 - Excerto de padrões cadênciais ( <i>Cadentiae</i> ) de Spiridione.....	38
Figura 20 - Excerto das instruções de Spiridione na construção de um Cânon.....	39
Figura 21 - Excertos de versetos contrapontísticos de Spiridione. ....	40
Figura 22 - Excerto das regras escritas por Diego Ortiz no <i>Trattado de Glossas</i> .....	41
Figura 23 - Quatro teorias da Harmonia diatônica de D. Tymoczko. ....	43
Figura 24 - Excerto da peça <i>Aus den sieben Tagen</i> (1968) de K. Stockhausen.....	47

## Introdução

*There is no theory. You have merely to listen. Pleasure is the law.<sup>1</sup>*

Claude Debussy

*A apreciação estética. O amor ao belo e a apreciação, que avança sempre, do valor do toque artístico de todas as manifestações criativas, em todos os níveis de realidade.<sup>2</sup>*

Urantia Foundation

O ato de improvisar, ou extemporizar, sempre foi uma prática inerente, em algum grau, às manifestações musicais. Muitos compositores foram grandes improvisadores, tais como Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, César Frank, Messiaen, etc. Em várias obras de Chopin, por exemplo, há inúmeras estruturas melódicas, harmônicas e gestuais nitidamente frutos da uma prática improvisatória do compositor. Em 1842, seu aluno Karl Filtsch, comentou as capacidades de seu mestre:

Outro dia eu ouvi Chopin improvisando na casa de George Sand. É maravilhoso ouvi-lo improvisar: sua inspiração é tão imediata e completa que ele toca sem hesitação. Mas quando ele tem que escrever para capturar o seu pensamento em detalhes, ele passa dias de tensão nervosa e desespero (Hedley, 1980, p. 280).

Faz-se necessário destacar que há algumas correntes ideológicas que usam diferentes terminologias referentes à improvisação. Para Derek Bailey (1993), a improvisação contemporânea/experimental é denominada como “improvisação livre”, pois, para ele, o termo “livre” se refere a uma improvisação “não idiomática”:

Eu tenho usado os termos ‘idiomático’ e ‘não idiomático’ para descrever as duas principais formas de improvisação. Improvisação idiomática, amplamente usada, se preocupa na expressão de um idioma – como jazz ou barroco – e forma sua identidade e motivação a partir desse idioma. Improvisação não idiomática tem outras preocupações e é comumente encontrada na, assim chamada, improvisação ‘livre’; ainda que muito estilizada, geralmente, não é ligada a uma identidade idiomática (Bailey, 1993, pp. xi-xii).

Bailey (1993), no início da quarta parte de seu livro, sob o título “Free”, relata sobre as possíveis terminologias deste tipo de improvisação: “a música livremente improvisada, variadamente chamada de “improvisação total”, “improvisação aberta”, “música livre”, ou talvez, na maioria das vezes simplesmente, “música improvisada”, sofre – e goza – da identidade confusa que a resistência à sua rotulagem indica.” (Bailey, 1993, p. 83).

Em uma palestra sobre *live electronics* e sua música intuitiva<sup>3</sup>, concedida no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, em 1971, K. Stockhausen respondeu a

---

<sup>1</sup> Lockspeiser, 1978, p. 206.

<sup>2</sup> Urantia Foundation, 1955, p. 646.

uma série de perguntas referentes aos termos usados na improvisação no campo da música contemporânea.

Stockhausen explica que ele prefere o termo “música intuitiva” porque a palavra improvisação está ligada a certo estilo musical: “Na música intuitiva, eu tento me afastar de tudo que se estabeleceu como estilo musical. Na música improvisada, sempre há, como a história demonstrou, alguns elementos rítmicos, melódicos ou harmônicos básicos na qual a improvisação é baseada”.

Ao ser questionado sobre como denominar o tipo de improvisação que o músico Vinko Globokar (1934-) realiza, Stockhausen respondeu:

Ele denomina como improvisação. Eu não recomendaria essa denominação. No grupo de Globokar, é claro, por exemplo, que embora os músicos pretendam tocar "do nada"<sup>4</sup>, e embora nada seja prescrito e também não há, supostamente, acordos anteriores, de vez em quando o percussionista Drouet toca ritmos de tabla que nos são familiares da música indiana. Certa vez ele estudou tabla tocando por um curto período de tempo com um músico indiano de tabla, e esses elementos estilísticos emergem dele automaticamente. Portanto, não há um estilo pré-estabelecido para essa música como um todo, mas há certos elementos estilísticos que entram na música que eu tentaria evitar para se concentrar completamente na intuição. O mesmo vale para Portal, o clarinetista. Ele toca típicas melodias de *free jazz*, configurações que ele, como um músico de *free jazz*, toca há anos. Existem certas expressões idiomáticas que vêm do grupo com o qual ele tocou e da tradição do *free jazz* em geral. É "*free jazz*" porque a palavra "*jazz*" significa que um determinado estilo é direcionado. Algo específico é desejado, que põe em movimento o que está sendo tocado. Em tais momentos, encontra-se, portanto, em certo estilo. Mesmo que os músicos não pretendam tocar esses estilos, eles não os eliminariam (pp. 4, 5).

Ao finalizar esta discussão terminológica, Stockhausen conclui:

Se alguém chama o que eu faço de "improvisação", então deve ser acrescentado: "Cuidado, o termo improvisação é agora muito amplo e não está mais relacionada a nenhuma convenção". Mas nesse caso, prefiro um termo novo. Por isso, sugiro o seguinte: música barroca, música indiana, alguma música africana, como, por exemplo, a música de Moçambique, é música improvisada. Vamos chamar isso de improvisação e deixar por como está (pp. 5).

Após expor a problemática dos diferentes termos usados pelos autores acima, o presente projeto opta por adotar o termo improvisação experimental para a improvisação derivada da música contemporânea.

---

<sup>3</sup> A entrevista pode ser obtida através do link: [http://intuitivemusic.dk/iima/sh\\_ga.pdf](http://intuitivemusic.dk/iima/sh_ga.pdf) Acessado em 04/12/2018, às 18:56.

<sup>4</sup> “Out of the void” - termo em inglês utilizado por Stockhausen.

A identificação e organização dos processos criativos é uma questão fundamental para o músico que se propõe a realizar uma improvisação. O indivíduo que deseja improvisar dentro do estilo do período barroco, por exemplo, necessita ter uma sólida compreensão das características essenciais da prática improvisativa que compõem esse período, e assim ser capaz de fazer opções musicais espontâneas e apropriadas na performance.

De maneira oposta e, em certo sentido, complementar, o indivíduo que se propõe a improvisar de maneira experimental – sem seguir uma convenção/estilo específico – deve estar ciente que, ao organizar os materiais sonoros a serem usados na improvisação, deve levar em consideração o amplo espectro de possibilidades que podem ser abordados para construir sua narrativa sonora – pois, nesse caso, não há restrições estilísticas.

Em ambos os casos citados acima, de improvisações relacionadas ou não a uma convenção, os processos de criação de música em tempo real, inevitavelmente, estão presentes. Contudo, cada uma dessas manifestações musicais tem suas especificidades de criação.

Este trabalho tem como objetivo identificar e evidenciar os diferentes processos criativos utilizados na improvisação barroca e experimental, além de sugerir fontes que impulsionem a criatividade do músico que deseja improvisar em ambos os modelos. Para tanto, faz-se necessário levantar os seguintes questionamentos:

- Qual a importância da improvisação na história da música?
- A fim de demonstrar as diferenças entre improvisações que estão, ou não relacionadas a uma convenção, como funciona o processo criativo na improvisação barroca e experimental?
- Quais as possíveis fontes que o músico pode buscar ou criar para impulsionar sua criatividade na improvisação?

Como forma de responder tais perguntas, a metodologia deste trabalho assumiu a seguinte forma:

- Pesquisa bibliográfica no campo da improvisação instrumental;
- Análises de artigos, livros e dissertações sobre improvisação;
- Seleção de informações relevantes à improvisação experimental a partir da observação das aulas do Prof. Mestre Paulo Álvares;
- Entrevista com o Prof. Mestre Paulo Álvares.

Este trabalho está organizado em três capítulos, onde o primeiro consta um panorama histórico abrangendo a improvisação barroca à improvisação experimental; o segundo procura demonstrar e comparar os processos criativos, e como o improvisador realiza a busca de fontes para a criação de ambos os modelos de improvisação; e no terceiro capítulo são colocadas as conclusões e considerações finais.



## Capítulo 1 - Panorama Histórico da Improvisação

### 1. 1 A Improvisação do séc. XVI ao séc. XXI

A Improvisação é a forma mais antiga do fazer musical; provavelmente a primeira expressão musical da humanidade dificilmente poderia ter sido outra (Bailey, 1993). Na música ocidental, a arte de improvisar estava tão integrada na tradição musical, que só foi necessária a sua distinção, em meados do séc. XV, em função da conceituação mais ampla da composição fixa, resultado da crescente precisão da notação musical. Até a virada do séc. XX, os músicos frequentemente improvisavam quando estavam em palco; Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms e Liszt, por exemplo, eram conhecidos, além de suas composições, por suas incríveis qualidades improvisativas. Dominar essa arte era um quesito necessário para qualquer músico do período barroco ao romântico, pelo menos. François Couperin e J. S. Bach escreveram ornamentações e floreios que são, literalmente, improvisações escritas. Além de cantores e violinistas, assíduos praticantes das diminuições<sup>5</sup>, essa habilidade era esperada de qualquer instrumentista (Boquet & Rebours, 2007).

No passado, a improvisação era uma parte integral do treinamento diário do performer: ornamentar uma melodia, improvisar uma pequena parte ou uma linha do baixo a partir de um esboço, realizar um baixo figurado ou realizar um dobramento. Essas e outras habilidades, não eram opções ou especializações, como são hoje. Isso pode ser confirmado por inúmeros tratados voltado a esses assuntos e por comentários como os de Agazzari (como citado pelos autores Boquet & Rebours, 2007, p. 9), relacionados à prática da divisão: “tocar com grande quantidade de invenção, compor novas partes acima (do baixo), novas e variadas passagens, e contrapontos”, ou “aproveitar a ocasião para tocar conjuntamente e espontaneamente”.

No início do período barroco, o ornamento improvisado se estendeu igualmente para as formas seculares e sacras, como árias da capo, oratório, cantatas, canções, peças para voz solo, igualmente, para as novas formas que estavam surgindo, especialmente as sonatas. No esquema formal da ária da capo, por exemplo, (ABA), a recapitulação do tema (A) era o momento em que o cantor demonstrava sua capacidade improvisatória. Acerca deste aspecto, Bailey (1993, p. 19) afirma que “dificilmente uma forma vocal ou instrumental da época era concebida sem algum grau de ornamentação, às vezes escritas pelo compositor, mas, de forma mais comum, adicionada na performance: Os *passage*, de origem italiana, *agréments* francês, *graces* inglês e as *glosas* espanholas.”

---

<sup>5</sup> A arte da divisão - ‘*division, diminution, fredons, passaggi, glosas*’ - são termos comumente usados nos séc. 16 e 17 para se referir à arte de ‘dividir’ uma nota longa em pequenos valores, geralmente adicionando notas auxiliares ou de passagem em torno da melodia.

A era barroca foi marcada pelo notável desenvolvimento e inovações. Nesse período, a música estava em constante evolução, em alguns aspectos, em experimentação – era, de fato, a música nova de seu tempo. Em todos os estilos da música barroca, não importando o período ou local, a improvisação estava sempre presente; integrada tanto nos aspectos melódicos quanto harmônicos da música. Para descrever, complementar, variar, enfeitar ou aperfeiçoar, como, às vezes era chamada, a improvisação era um elemento requerido para atuar como musicista. O músico teria que ter, prontamente, muitos padrões de embelezamentos (*embellishments*) e floreios, frequentemente escritos, ou representados por sinais, que poderiam ser interpretados com certa liberdade.

Um grande exemplo da liberdade improvisatória foi a escola de cravo francesa no séc. XVII e XVIII. Nunca a liberdade rítmica foi tão proeminente como nos *Preludes Sans Mesure*, um gênero musical único na escola francesa. Na época, o prelúdio, como gênero musical, servia como breve introdução de peças maiores, de andamentos mais complexos. Contudo, o prelúdio, sem métrica, oferecia ao intérprete uma grande liberdade de execução, com ausência de figuração rítmica e a indefinição de um compasso. Esta certa liberdade dada ao intérprete vai ao encontro de um tipo de abertura que uma obra de arte tem com seu fruidor.

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada, e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. Mas nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade de fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais do controle do autor (Eco, 1968, p. 41).

Existem cerca de 50 obras barrocas nesse estilo, de métrica aberta, sendo as duas maiores fontes o Manuscrito de *Bauyn*, arquivada na Biblioteca Nacional de Paris e o Manuscrito de *Parville* que se encontra na Universidade da Califórnia, em Berkeley.

Embora os principais compositores da escola francesa, como Jacques Champion de Chambonnières (1602-1673), Jean-Henry d’Anglebert (1629-1691) e François Couperin (1668-1733) tenham sido exímios improvisadores, Louis Couperin (1626-1673) é considerado o mais notável compositor deste gênero sem métrica (Cunha, 2011). Em seus prelúdios encontra-se uma forma de composição exclusivamente em notação de semibreves (Fig. 1).



Figura 1 Exemplo da notação de um prelúdio sem métrica em ré menor de L. Couperin.

É importante ressaltar que a maneira que L. Couperin escreveu seus prelúdios deixa o intérprete confortável para improvisar a partir do material dado. Embora o compositor faça uso de ligaduras, indicando claramente gestos de expressão, ou, a partir do controle direcional das notas, a regulação horizontal ou vertical, o intérprete, ainda assim, se encontra bastante livre para decidir detalhes de articulação harmônica, andamento, velocidade de um arpejo, respirações e suspensão. Os prelúdios sem métrica de L. Couperin, certamente, é uma das provas do caráter original e experimental que havia no período barroco.

Outro gênero de caráter improvisatório, a fantasia, comum na era barroca, se consolidou como uma forma livre, ou seja, fora de um esqueleto formal predefinido. Antes de se estabelecer como uma forma composicional, a fantasia era uma maneira do improvisador ou compositor demonstrar as suas capacidades técnicas, virtuosismo, e o seu domínio do material harmônico. As fantasias para teclado tornaram-se comuns a partir do séc. XVI e acabou influenciando a comunidade musical da Inglaterra e França. Entretanto, é, primeiramente, na Alemanha que esse gênero demonstra uma importância ainda maior ao incorporar elementos contrapontísticos, que se encontravam também de forma evidente no prelúdio, combinando elementos de *Toccata* e de *Recitativo*. Um notável exemplo de recitativos acompanhados (Fig. 2) e improvisação (Fig. 3) encontram-se respectivamente na obra *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor* de J. S. Bach, BWV 903.



Figura 2 Exemplo de simulação de recitativos acompanhados na Fantasia Cromática e Fuga de Bach, BWV 903.

Figura 3 Exemplo de improvisação escrita na Fantasia Cromática e Fuga de Bach, BWV 903.

A prática de improvisar em estilos mais livres, como a fantasia, atingiu o seu pico no início do séc. XIX, com virtuosos do piano e outros instrumentos de teclado, como o órgão, que impressionavam o público com exibições de suas habilidades técnicas (Bailey, 1993).

A única corrente da improvisação tradicional, na música ocidental, que perdurou e, de certa maneira, resistiu, graças à Igreja, ao declínio da improvisação no início do

séc. XX foi à ligada ao órgão. Há uma vasta evidência de documentos demonstrando que muitas das partes da música desenvolvida na igreja eram realizadas através da improvisação. Essa prática, em vários intervalos e combinações internas, comuns no Canto Gregoriano, era praticada por cantores e coros da igreja. Mais tarde, na área instrumental, há evidências que músicos, como o organista Francesco Landini, no séc. XIV, se tornaram muito conhecidos por suas habilidades improvisatórias (Quintal, 2014).

A improvisação no órgão existe, sobretudo, em dois campos bastante definidos: estrita – improvisação dentro de formas definidas (formas composicionais); e livre – na qual a improvisação é simplesmente sem forma (Bailey, 1993).

Se de um lado havia um campo da improvisação menos fechada, com formas de caráter livres, contribuindo para o surgimento das *toccatas*, fantasias, por exemplo; por outro lado, devido a um forte caráter formal, como na improvisação ao órgão, houve uma vasta produção de tratados e manuais contendo instruções com relação à harmonia, contraponto, técnicas de diminuições intervalares; habilidades imprescindíveis na formação do organista.<sup>6</sup>

Ao longo dos séc. XVII e XVIII, a improvisação continuou a desempenhar um papel importante no desenvolvimento da música do órgão na igreja. Mesmo no meio do séc. XIX, que de outra forma, parece ter sido um período de diminuição da improvisação europeia, ainda houve muitos organistas que ficaram conhecidos por serem virtuosos na improvisação. No séc. XX, o principal desenvolvimento parece ter sido a improvisação de concerto, que se tornou, particularmente, na França, uma atividade altamente especializada. Na situação de concerto ou nas atividades litúrgicas, o músico deveria ter a habilidade de tocar, de improviso, em todas as formas e estruturas de uma composição.

A principal razão da sobrevivência e continuidade do desenvolvimento da improvisação no órgão, enquanto a o resto da improvisação, na música clássica europeia, estava sendo negligenciada ou suprimida, foi, provavelmente, a capacidade de adaptação e a inventividade puramente prática que qualquer organista de igreja, em sua situação de trabalho, na qual a criação de música era, e ainda o é, uma necessidade (Bailey, 1993, p. 30).

A improvisação gradualmente caiu em desuso no início do séc. XX. Vários fatores contribuíram para o seu declínio. É importante destacar que a improvisação floresceu em culturas musicais em que a notação exerceu um fator secundário; o crescente uso da partitura, em oposição à tradição oral, enfatizou a precisão textual, desencorajando e enfraquecendo a experimentação improvisatória.

---

<sup>6</sup> Tratados do período incluem autores como Grétry, Kalkbrenner, Hummel e Moscheles.

O progressivo uso da partitura, suporte fechado às intervenções criacionais do intérprete, contribuiu para a gradual diminuição da improvisação na música clássica ocidental. Outro fator foi a tendência de se realizar concertos para grandes audiências – concertos internacionais, grandes lançamentos – que resultaram em uma standardização da interpretação, em uma diminuição da espontaneidade do músico. Mais um fator foi a especialização; as demandas técnicas sobre performers começaram a atingir um nível em que poucos tinham tempo e energia para lidar com o lado puramente criativo do fazer musical.

Uma das forças e qualidades técnicas da improvisação, é o fato de ser possível, ocasionalmente, transformar uma performance em algo muito mais interessante, mais elevado, do que se é esperado, com alto grau de expectativa. Seja através da performance individual ou em grupo, independentemente do material usado, a música pode ser elevada, por um inesperado desenvolvimento oriundo da improvisação. É importante pontuar aqui as relações que Umberto Eco (1964) articulou acerca do sentimento de expectativa que se sente diante do desconhecido. A improvisação é, sem dúvida, um ato que trabalha constante e diretamente com elementos geradores de expectativa no ouvinte.

Há no ouvinte a exigência de que o processo se conclua de maneira simétrica e se organize do melhor modo possível, em harmonia com certos modelos psicológicos cuja presença a teoria da forma reconhece tanto nas coisas quanto nas estruturas psicológicas. Uma vez que a emoção nasce do bloqueio da regularidade, a tendência à boa forma, a memória de experiências formais passadas intervêm no ouvir para criarem, perante a crise que surge, expectativas: previsões de solução, prefigurações formais nas quais a tendência inibida se resolve. Perdurando a inibição, emerge um gosto da expectativa, quase um sentido de impotência perante o desconhecido: e quanto mais inesperada é a solução, mais intenso o prazer quando ela se verifica (Eco, 1968, p. 138).

Quaisquer que sejam as posições tomadas no passado, a improvisação quando encontrada, teve uma definição estrita, um papel controlado, como no período barroco. Um papel na qual é confinada a complementar o que é fixo, documentado pela tradição.

Grande parte das composições da música clássica é fechada para a improvisação e, como sua antítese, é provável que permaneça sempre fechada. Mas, começando no início dos anos 50, houve tentativas contínuas de reintegrar a improvisação e composição. Isso tem sido, principalmente, através da ampliação do conceito e papel da notação musical. No passado, os principais meios pelo qual a improvisação era restrita e foi removida, foi através do desenvolvimento da notação (Bailey, 1993, p. 59).

## 1. 2 O Ressurgimento da Improvisação

No final da primeira metade do séc. XX começaram a surgir grupos voltados à improvisação sem um estilo definido – que recusavam qualquer convenção musical. Músicos clássicos foram inspirados pelas liberdades musicais de seus colegas do jazz e procuraram recapturar a espontaneidade em suas criações. Essa prática culminou no que hoje é chamada de improvisação experimental.

É importante deixar claro que a história desse tipo de improvisação é, muitas vezes, controversa devido ao fato dela ter sido resultado de um amálgama da vanguarda do jazz e da música clássica contemporânea europeia e americana: duas correntes históricas independentes e, ao mesmo tempo, complementares em torno do assunto.

Não há dúvidas que o jazz, além de sua estética única, com uma vitalidade ilimitável e de enorme importância musical e sociológica, foi a mais importante contribuição para a revitalização da improvisação na música ocidental no séc. XX. Contudo, é importante pontuar que a improvisação no jazz convencional e suas ramificações, de caráter distinto e marcante, são baseadas em simples mecanismos de derivação de uma melodia, escalas e arpejos associados com uma sequência harmônica de comprimento definido em um tempo regular. Este processo é, invariavelmente, habitual das músicas populares, como por exemplo, o *blues*. De maneira prática, a improvisação convencional do jazz pode ser comparada com qualquer outra modalidade idiomática, como a improvisação barroca, por exemplo; em ambas as correntes, a improvisação é norteadas pelos seus respectivos idiomas (Bailey, 1993).

Durante os anos 50, a vanguarda musical do jazz, representada pelo movimento do *Free Jazz*, estava quebrando os parâmetros convencionais buscando desenvolver um estilo experimental de improvisação. Em entrevista à Derek Bailey (1993, p. 54), o saxofonista Steven Lacy, que viveu em Nova York na época, relata: “Quando foi atingido, o que era chamado ‘hard-bop’, não havia mais mistério. Era algo como – mecânico – um tipo de ginástica. Os padrões eram muito conhecidos e todos os tocavam”.

Através do questionamento e desenvolvimento dos padrões harmônicos<sup>7</sup> e métricos do jazz, assim como seus princípios estruturais, uma variedade de ideias e abordagens musicais novas emergiram. Ekkehard Jost (1994, p. 9) relata que o “Free Jazz conduziu a uma heterogenia de estilos pessoais e grupais, novas formas de abordar as questões da técnica instrumental e organização formal”.

No mesmo período, se iniciaram articulações em resposta à crescente rigidez das técnicas composicionais. É nítido que, durante a década de 50, ocorreu um

---

<sup>7</sup> As limitações harmônicas do jazz convencional acabaram se tornando uma metáfora da opressão racial na sociedade americana (Neeman, 2014).

crescimento da tentativa de controle e organização da altura, ritmo e timbre que atingiu um ponto de exaustão para muitos compositores. O serialismo foi o símbolo dessa tendência à organização total dos elementos musicais. Um fator central, em resposta ao crescente desenvolvimento do serialismo, foi o papel da indeterminação na composição musical, o qual pode ser descrita “como um tipo de composição na qual o compositor, deliberadamente, renuncia ao controle de qualquer elemento da composição, e se preocupa em utilizar dois tipos de conceitos; aleatoriedade e improvisação” (Bailey, 1993, p. 60). A complexidade excessiva da notação serial conduziram muitos compositores a acrescentar o uso de durações aproximadas e notações proporcionais.<sup>8</sup>

Na Europa, elementos de indeterminação foram aplicados, inicialmente, no tempo, e somente depois dos anos 60, que seria usada como parâmetro de altura e forma. Inevitavelmente, essas mudanças conduziram a uma revisão e abertura do papel da notação; desenvolvimento de partituras gráficas, além de exigir do performer a habilidade de improvisar.

Em contraste e, ao mesmo tempo, em conjunto da crise em torno da crescente tentativa de aumentar o controle dos elementos musicais através da notação, a música americana já tinha começado a repensar outras formas de estruturação musical. Em 1950, a partir do contato com a filosofia Zen, John Cage, “procurando uma lavagem mental de hábitos musicais adquiridos” (Eco, 1964, p. 213), optou por tentar livrar as suas composições de qualquer intenção pessoal ao decidir todos os parâmetros a partir de procedimentos de indeterminação. O compositor Earle Brown chegou a dizer que “Cage estava, literalmente, lançando moedas para decidir qual seria o próximo evento sonoro no discurso” (Bailey, 1993, pp. 60-61).

Sobre a Cultura Zen e sua influência em Cage, Umberto Eco pontua:

Uma característica fundamental tanto da arte quanto da não-lógica Zen é a recusa da simetria. A razão disso é intuitiva: afinal, a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados. Mas onde a influência Zen se fez sentir de maneira mais sensível e paradoxal foi na vanguarda musical norte-americana. Referimo-nos em especial a John Cage, a figura mais discutida da música norte-americana (sem dúvida, a mais paradoxal de toda a música contemporânea), o músico com que muitos compositores pós-webernianos e eletrônicos estão frequentemente em polêmica, sem poder subtrair-se à sua fascinação e ao inevitável magistério de seu exemplo. Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso: a desagregação das estruturas tradicionais, que a nova música serial procura com decisão quase científica, encontra

---

<sup>8</sup> Alguns exemplos de composições que usaram esse tipo de organização notacional: *Zeitmasse* (1958) de K. Stockhausen e *Sequenza per Flauto solo* (1958) de L. Berio.

em Cage um eversor desprovido de qualquer inibição (Eco, 1968, pp. 210-212).

A história de John Cage com a improvisação experimental é um pouco controversa. Por causa da sua importante influência, particularmente entre músicos do *free jazz*, sua importância não pode ser ignorada. Além disso, apesar de ele mesmo utilizar elementos de improvisação em algumas de suas obras, suas próprias posições com relação à improvisação são problemáticas. Cage era muito conhecido por seus comentários depreciativos ao jazz, e improvisações de todo tipo. “Em uma entrevista, ele argumentou que os improvisadores eram muito dependentes da memorização de padrões e precisavam se libertar dos idiomas estabelecidos” (Neeman, 2014, p. 3).

Cage, juntamente com Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolf, iniciaram mudanças de atitude em relação à percepção de eventos sonoros que podem ter um significado musical; a incorporação do som ambiente; o silêncio; as possibilidades da notação gráfica; e o ato composicional encarado como ato de performance, um evento único em vez de um receituário como um trabalho permanente (Sansom, 2001) (Fig. 4, 5 e 6).

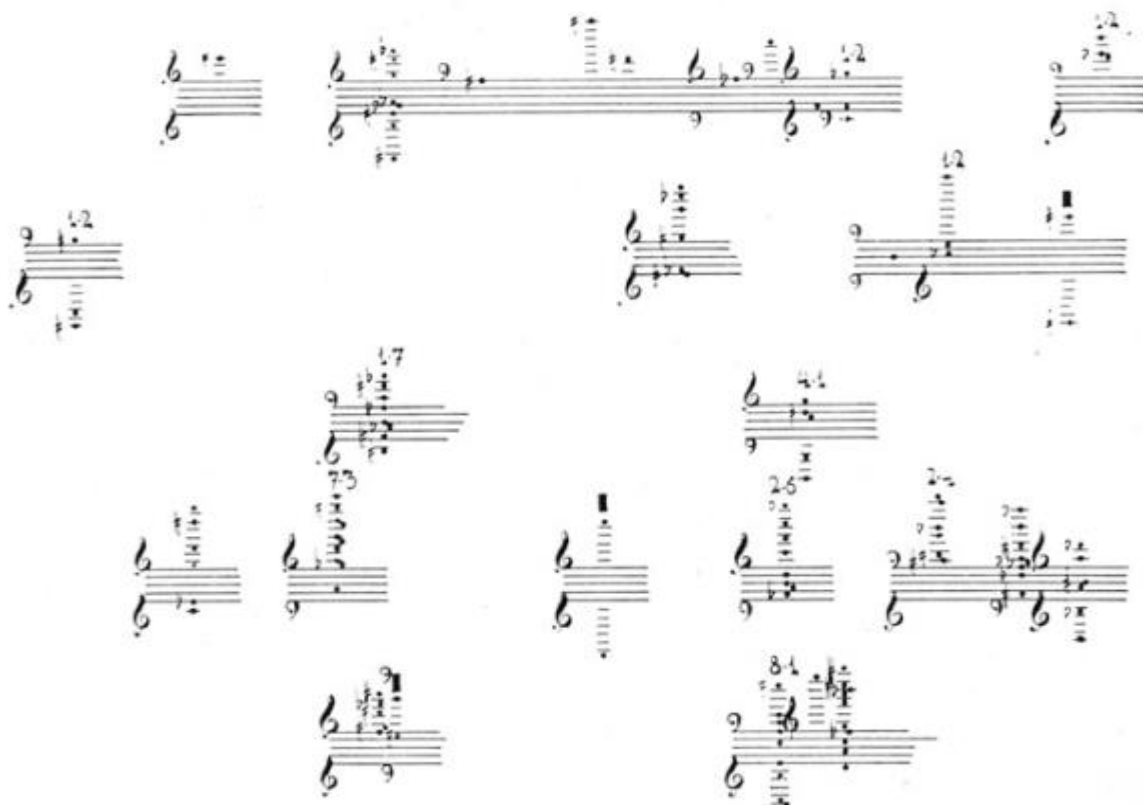


Figura 4 "Winter Music" (1960) de John Cage. Excerto de uma das vinte páginas, sem numeração, para ser tocada inteira ou em partes, por um ou vinte pianistas.

Very fast. Soft as possible. Durations are free for each hand



Figura 5 "Last Pieces" (1963) de Morton Feldman, para piano solo. Início da quarta parte da peça.

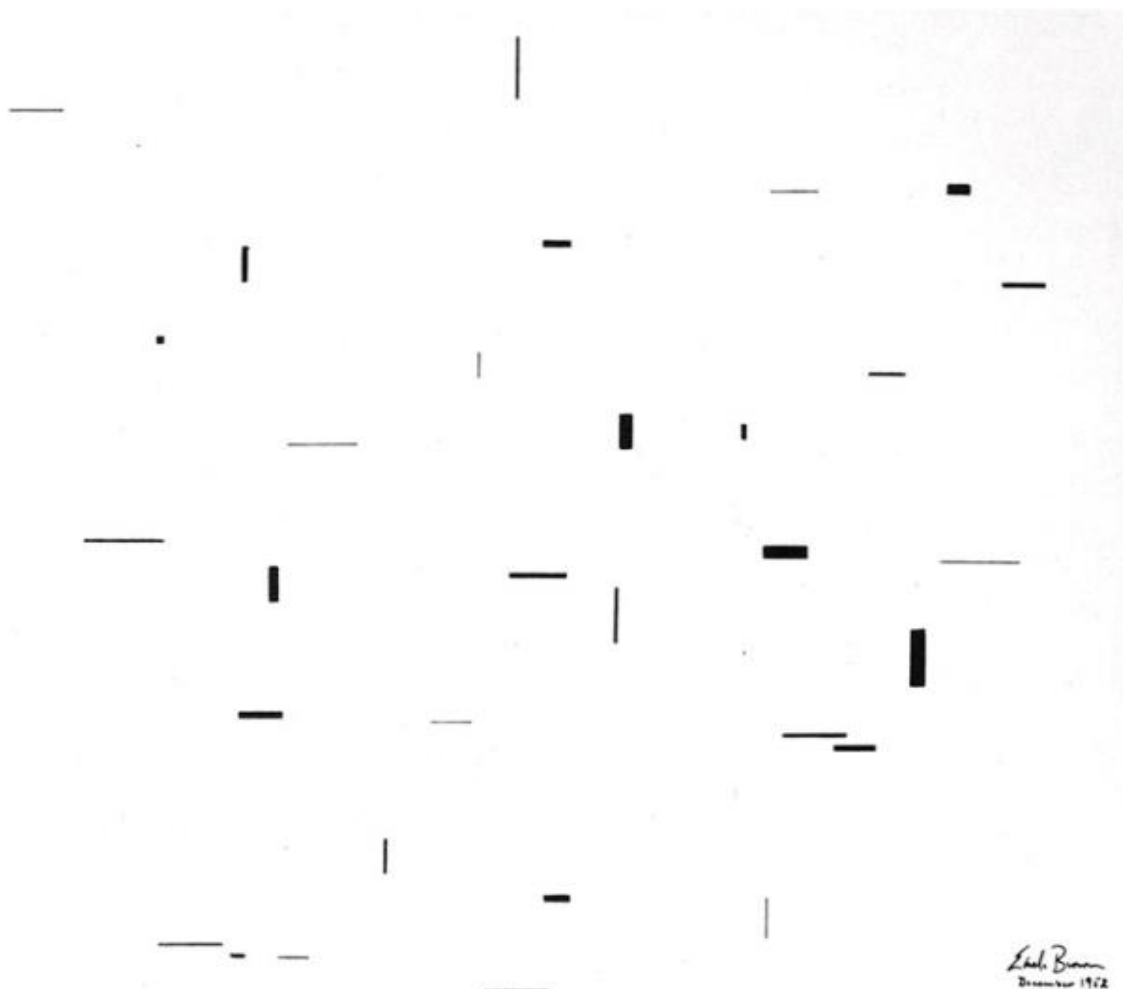


Figura 6 "December 1952" (1961), de Earle Brown.

Inevitavelmente, durante os anos 50 e 60, havia certo grau de fertilização simultânea de ideias de cunho experimental na música da América e Europa. Mas foi na América, impulsionada por visões artísticas transgressoras, como as de Cage, e devido à sua pouca tradição histórica com relação à Europa, que houve uma abertura maior ao experimentalismo. Contudo, ambos os pólos, em fermentação musical contínua e simultânea, complementaram um ao outro.

De forma geral, a improvisação experimental tem como um dos fatores de seu surgimento o contato e troca de experiências entre comunidade musical européia e

americana que ansiavam por desenvolvimento e abertura formal, estética e organizacional da música.

Grande parte do ímpeto, em direção à improvisação livre, se originou pelo questionamento da linguagem musical. Ou, propriamente, do questionamento das 'regras' que governam a linguagem musical. Primeiramente, a partir de seus efeitos no jazz, que era o campo em que mais se praticava improvisação na época da ascensão da improvisação livre, e em segundo lugar, a partir dos resultados anteriores do desenvolvimento da linguagem musical europeia na chamada 'música séria', cujas convenções tinham, até esse momento, exercido uma notável influência sobre os vários tipos de música, incluindo a maioria das formas de improvisação no Ocidente (Bailey, 1993, p. 85).

É muito importante destacar que foi neste período, em 1968, que Umberto Eco, intelectual atento às mudanças de seu tempo, escreveu o livro "Obra Aberta". Nesta importante produção, Eco identifica e explora, de forma bastante precisa, as características de abertura formal nas artes de vanguarda.

Entre as recentes produções da música instrumental<sup>9</sup>, 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. Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que "sugere" realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete (Eco, 1968, p. 37).

### 1. 3 O Nascimento de Grupos de Improvisação Experimental

Diante do cenário de efervescência estética e cultural, a proliferação de centros artísticos de experimentação musical resultou na formação de grupos, geralmente ligados às universidades, voltados à improvisação na América e na Europa. Embora a contribuição desses coletivos para a promulgação da improvisação experimental tenha sido importante, muitas das experiências realizadas serviram, inicialmente, de inspiração e produção composicional.

Na América, um dos primeiros grupos foi o *ICE (Improvisation Chamber Music)*. O grupo foi fundado pelo pianista, compositor, regente e professor Lukas Foss, na

<sup>9</sup> Eco nos dá como exemplos de Obras Abertas: *Klavierstück XI*, de K. Stockhausen; *Sequenza per flauto solo*, de L. Berio; *Trocas*, de H. Posseur.

universidade da Califórnia, em Los Angeles, em 1957. Embora Foss tenha sido o líder e visionário do grupo, o processo criativo era feito com um grupo composto por alunos da universidade. No início, o coletivo se baseou mais na prática de baixo contínuo, pratica improvisatórias do período clássico e parâmetros tonais estipulados por Foss. Em 1961, ICE começou a explorar a improvisação experimental. A partir dessa fase, o fluxo criativo foi invertido: em vez de usar habilidades composicionais para estruturar as improvisações, Foss permitiu que seu grupo influenciasse suas composições a partir da improvisação. A peça *Echoi* (Fig. 7) foi concebida em 1964, a partir de ideias, texturas e técnicas musicais obtidas nas sessões de improvisação experimental do grupo (Neeman, 2014).

The image shows a musical score for the piece "Echoi I." by Lukas Foss. It consists of four staves: Clarinet (Cl.), Cello, Piano (Pno.), and Percussion (Perc.). The Clarinet and Cello parts are marked with "(even eighths)" and "p" (piano). The Piano part is marked with "(do not coordinate)". The Percussion part is marked with "Perc. conc." and "(Coordinate with clarinet and cello, as before)". There are also markings for "String. (do not coordinate)" and "senza string. (As others accelerate, remain in strict time; stop all coordination.)". The tempo is indicated as "♩ = ca. 180".

*Echoi*, by Lukas Foss; a portion of the first movement, "Echoi I." [© 1964 Carl Fischer Inc. Used by permission.] Foss composed the piece for the instrumentation of his *Improvisation Ensemble* (clarinet, cello, piano, and percussion), a group he formed in the late '50s to explore controlled improvisation in a group context. Although most of the notes in the four movements of *Echoi* are composed, the interactions among the players explore numerous levels of freedom and control.

Figura 7 Trecho da peça "Echoi" (1964) de Lukas Foss.

Os contatos profissionais de Foss renderam certa visibilidade ao grupo na América. Entretanto, o experimentalismo estava confinado somente às sessões de ensaio; em performance, o grupo somente improvisava com fórmulas preestabelecidas por Foss. O coletivo se dissolveu no final de 1964 quando Foss, insatisfeito com os resultados das improvisações, abandonou o projeto para assumir o posto de professor e regente na Universidade de Buffalo, em Nova Iorque.

Em 1963, por iniciativa de professores e alunos da Universidade da Califórnia, foi fundado o grupo *NME* (*New Music Ensemble*). Seus membros tinham formação musical tanto do jazz quanto da música clássica.

O grupo inicialmente era formado por Larry Austin, Stanley Lunetta, John Mizelle e Arthur Woodbury. Em 1965, após passar um ano na Europa, Austin retornou à América e compartilhou suas experiências musicais com o grupo. Ele regressou

bastante inspirado depois de se encontrar com o compositor Cornelius Cardew que, inevitavelmente, após esse contato, influenciou a produção do *NME*. (Neeman, 2014).

Com a consolidação do coletivo, surgiu o periódico *Source: Music of the Avant-Garde*.<sup>10</sup> Seu conteúdo incluiu composições improvisadas pelos membros do *NME*, partituras, muitas delas gráficas ou baseadas em textos que Austin coletou em suas viagens à Europa. Algumas publicações incluíam gravações de obras que eram discutidas ou publicadas no periódico (Neeman, 2014)<sup>11</sup>.

Entre 1966-1967, David Tudor fez uma residência artística na Universidade da Califórnia e colaborou com o *NME* realizando performances com *live electronics* incluindo composições de John Cage, Mauricio Kagel, Toshi Ichihyanagi e David Behrman.

O grupo gradualmente se desfez, a partir do final dos anos 60, e finalizou suas atividades quando Austin assumiu o cargo de professor na Universidade da Flórida do Sul, em 1972.

Em 1965, o compositor e multi-instrumentista Muhal Abrams fundou, em Chicago, a associação *AACM (Association for the Advancement for Creative Musicians)*. Embora seus membros fossem em grande parte do movimento do *free jazz*, o grupo procurava se afastar das restrições formais do jazz convencional através da incorporação de elementos harmônicos e melódicos novos. A *AACM* estendeu sua missão para além de uma mera organização artística e se engajou no movimento social das bases afro-americanas. Abrams queria realçar a contribuição dos músicos negros e oferecer material de apoio na luta contra o desempoderamento racial (Sansom, 2001).

Os grupos de improvisação fundados na Europa, durante os anos 60 e 70, embora influenciados por grupos da América, aplicaram a improvisação de maneiras diferentes. Os grupos americanos, além de terem sido muito influenciados pelo *free jazz*, frequentemente usavam os resultados sonoros obtidos como matéria prima para elaborar suas composições. Os europeus pareciam ter uma separação clara e ortodoxa entre improvisação e composição. Os cursos de verão de Darmstadt, na Alemanha, exerceram forte influência nos grupos da Europa. É importante destacar o envolvimento de pessoas que não eram musicistas no processo de criação, renunciando assim a acessibilidade e aplicação da improvisação na educação e terapia musical.

Sua acessibilidade ao performer, de fato, é algo que parece ofender tanto os que a apoiam e desaprovam. A improvisação livre, além de ser uma habilidade musical altamente qualificada, é aberta para quase todos – iniciantes, crianças e não-músicos. A habilidade e o intelecto necessários é o que estiver disponível. Pode ser uma

---

<sup>10</sup> Em 2011 os periódicos foram reunidos e publicados em um livro: Austin L. & Kahn D. (2011). *Source: Music of the Avant-garde, 1966-1973*. London, England: University of California Press.

<sup>11</sup> As gravações do periódico *Source* estão disponíveis on-line no endereço eletrônico: <http://www.ubu.com/sound/source.html>

atividade de enorme complexidade e sofisticação, ou de expressão simples e direta (Bailey, 1993, p. 83).

Em 1966, foi fundado, em Roma, o grupo *Musica Elettronica Viva – MEV*. A maioria de seus integrantes era composta por expatriados americanos: Allan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum e Ivan Vandor. No início, o grupo usava a participação da audiência como fonte de inspiração e para reforçar valores comunistas – o grupo tinha uma consciência e engajamento político bastante forte. Foi durante esse período que o compositor e membro do grupo Rzewski elaborou uma série de guias de improvisação na peça *Sound Pool* (1969) (Neeman, 2014).

Nos anos 70, em NY, o grupo passou por uma reformulação e passou a ser um coletivo menor sob a liderança do compositor Frederic Rzewski. *MEV*, ainda ativo, realiza concertos todos os anos e é reconhecido como um dos melhores *ensembles* de improvisação (Neeman, 2014).

Em 1963, em Sheffield, Yorkshire, foi fundado o trio *Joseph Holbrooke*. O grupo inglês formado por Derek Bailey, Tony Oxley e Gavin Bryars inicialmente trabalhou com jazz, e, gradualmente, após contato com a produção de John Cage e outros americanos, bem como a música atonal europeia, incorporou a improvisação experimental em seus ensaios e apresentações.

Na busca por uma coerência estética do grupo, Bailey (1993, pp. 88-89) relata:

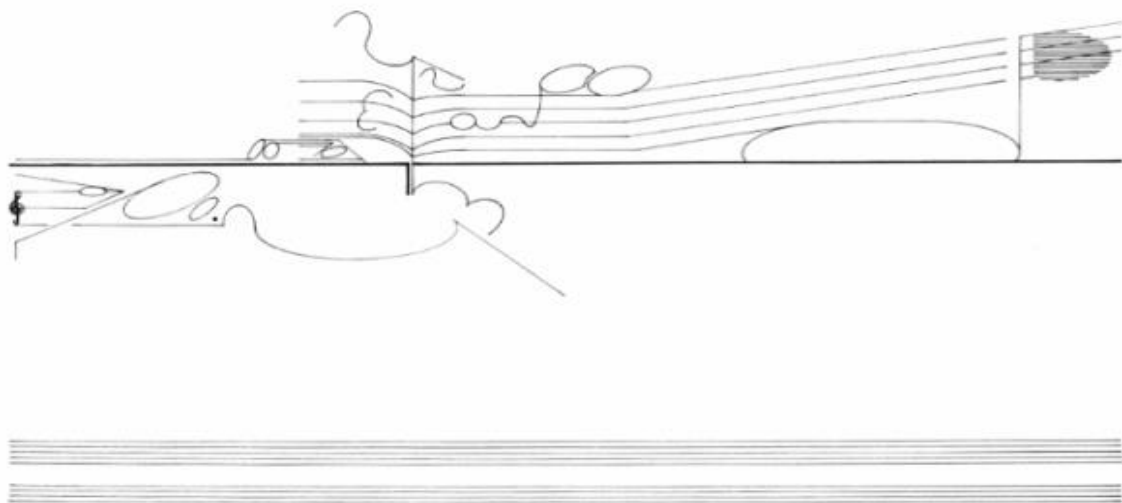
O principal estímulo, contudo, era escapar da falta de tensão endêmica nas construções tonais ou modais. O mito ‘tensão e relaxamento’, na qual a maioria dos padrões escalares, frases e contornos musicais são baseados, não nos pareciam mais válidos. Esses foram alguns dos motivos pelos quais nós reagimos contra as restrições herdadas da linguagem improvisativa (idiomática), sua nostalgia; e nós estávamos procurando por materiais musicais mais frescos, menos desgastados para trabalhar. Então, o conjunto final foi em torno de um caráter atonal, executado de forma descontínua e episódica.

O Trio se separou após três anos de sua fundação, em 1966, quando Bryars se mudou para Northampton e Bailey para Londres. Posteriormente, Bailey foi membro do grupo *Spontaneous Music Ensemble*, de 1966 a 1971; e membro do *MIC – Musica Improvisation Company* de 1968 a 1971. Bailey (1993, p. 133) nunca ficou envolvido em um grupo por longos períodos. Para ele, um grupo de improvisação que permanece muito tempo junto, “irá desenvolver um estilo que é suscetível à autoanálise e, inevitavelmente, a sua reprodução.”

Em 1965, em Londres, foi fundado o *AMM*.<sup>12</sup> Esse grupo de improvisação é talvez o mais antigo em atividade. Seus fundadores foram Edwin Prévost, Lou Gare e Keith Rowe. Nos primeiros dez anos fez parte do grupo os músicos Laurence Sheaff, Christopher Hobbs e, com destaque, Cornelius Cardew.

*AMM* iniciou suas atividades com experimentos em torno do jazz e, gradualmente, mudaram para um estilo de improvisação de cunho experimental. Essa transição ocorreu nos primeiros anos do grupo, em 1966, quando foram incorporados ritmos e harmonias irregulares, mas ainda dentro da convenção jazzística. Cardew entrou no grupo durante este período. Ele era o único músico com formação clássica e tinha sido recentemente aluno e assistente de K. Stockhausen, além de já ter colaborado com o grupo *Musica Elettronica Viva – MEV*, em Roma.

A formação musical de Cornelius Cardew, assim como suas influências, contribuiu significativamente para a improvisação e música contemporânea da época. As composições iniciais de Cardew eram seriais<sup>13</sup>, mas após ser assistente de Stockhausen, em 1958, e ter tido contato com John Cage e David Tudor no curso de composição de Darmstadt de 1959, ele decidiu abandonar o serialismo. Após escrever a peça *Two Works of Study for Pianists* (1959), obra que desafia o performer em virtude da complexidade e inovações notacionais, Cardew iniciou uma abordagem bastante experimental que o levou a um envolvimento com improvisação. O radicalismo notacional de Cardew culminou na elaboração da obra *Treatise* (1963-1967), que consiste em uma partitura gráfica composta de 193 páginas com símbolos, linhas, várias formas geométricas e abstratas que, em grande parte, evitam a notação convencional (Fig. 8 e 9). Cardew ainda aumentou sua exploração dos processos de composição, performance e indeterminação ao entrar no grupo *AMM*, em 1966.



**Figura 8** Excerto da partitura de *Treatise* de Cornelius Cardew.

<sup>12</sup> O nome “AMM” é um acrônimo cujo significado nunca foi revelado pelos membros do grupo.

<sup>13</sup> Dois trios para cordas (1955-1956) e três sonatas para piano (1955-1958).

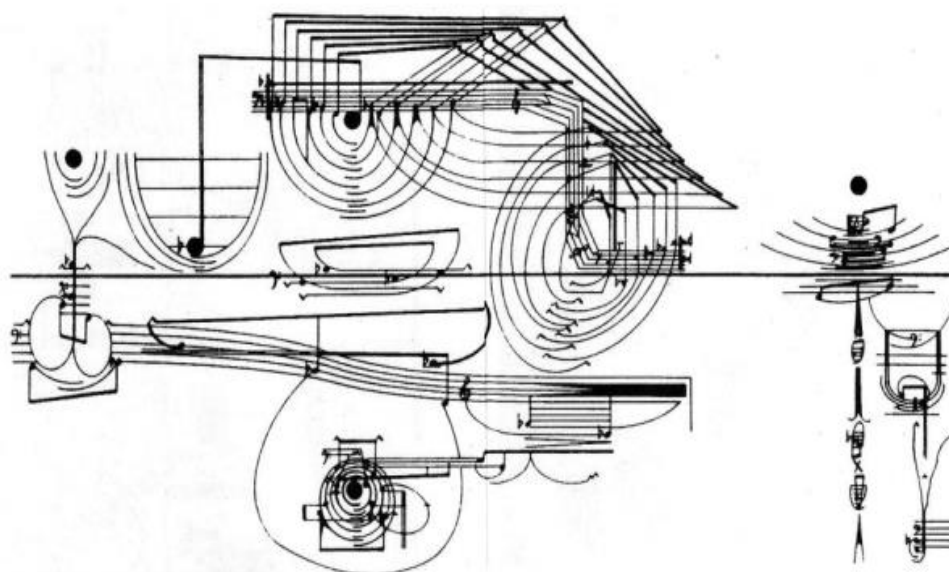


Figura 9 Excerto da partitura de *Treatise* de Cornelius Cardew.

As contribuições de Cardew com o grupo *AMM* sintetizaram todas as influências que a improvisação experimental recebeu para se constituir: o serialismo, representado pela tradição europeia; a indeterminação da música americana e o jazz. Todos esses elementos vieram juntos para criar um tipo de música radicalmente diferente (Prévost, 1997).

Muitos compositores não achavam um caminho válido para compor sem se repetir a si mesmos depois do desenvolvimento do serialismo e do contramovimento da música aleatória cageniana (Polaschegg, 2007). O compositor italiano Franco Evangelisti representou essa posição e, aos 70 anos de vida, focalizou seus trabalhos totalmente à improvisação experimental.

Em 1965, Evangelisti fundou o grupo de improvisação *Nuova Consonanza*. Todos os músicos desse coletivo de improvisação eram compositores. Ao lado de Evangelisti, eram membros base: Larry Austin, Mario Bertoncini, Walter Cranchi, Aldo Clementi, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Giancarlo Schiaffini, Antonello Neri, e muitos outros.

Evangelisti sempre enfatizava na idéia de um trabalho a ser criado – bastante contrário a outros grupos de improvisação coletiva que se originou nos anos sessenta e que eram compostos por compositores e músicos, como *AMM*, *New Phonic Art* e *Musica Elettronica Viva* (Polaschegg, 2007).

Para o grupo *Nuova Consonanza*, era decisivo que os membros do grupo fossem compositores-improvisadores: o coletivo de improvisação de Evangelisti nunca esteve preocupado com o “momento criativo” em si, o fascínio transitório da natureza, ou a “realização do momento”, mas sim em dar luz uma nova maneira de lidar com a criação: os integrantes da *Nuova Consonanza* rejeitaram qualquer instrução escrita, mas eles encacaram suas atividades

improvisatórias como uma maneira de composição coletiva. Como? Em vez de escrever uma guia para o percurso da improvisação, intensas sessões de ensaios eram realizadas. Tarefas específicas e regulares eram estabelecidas, tais como criar certas texturas sonoras e possíveis combinações. A construção e análise de texturas sonoras eram trabalhadas através dos ensaios, sempre lidando com a reação rápida, espontânea e de improviso experimental, pois as sessões de ensaio eram o momento em que se tinha um espaço musical na qual se tem em uma ampla gama de escolhas possíveis à disposição, de construção sonora e textural, como um vocabulário (Polaschegg, 2007, p. 5).

Uma atitude contrária ao grupo *Nuova Consonanza* foi adotada pelo quarteto *New Phonic Art*, grupo ligado ao compositor e trombonista francês Vinko Globokar. A premissa do grupo era: sem acordos prévios e sem discussão antes e depois das performances. *New Phonic Art* foi fundado em 1969; ao lado de Globokar, eram membros o compositor e pianista Carlos Roqué Alsina, o clarinetista e saxofonista Michael Portal e o percussionista Jean-Pierre Drouet. Inicialmente o grupo era radicalmente contrário a qualquer gesto musical que remetesse às sequências, sons tradicionais, clichés, etc. No entanto, com o passar do tempo, o grupo percebeu que mesmo o ato de rejeitar certas convenções pode se tornar uma convenção. Por consequência, eles começaram a admitir, sempre dentro do campo experimental, certos clichés e citações tradicionais. Para Globokar, a improvisação significa teste experimental de diferentes estruturas de interação musical que representam diferentes formas de comportamento humano universal (Polaschegg, 2007).

A improvisação experimental, a partir da busca por novas técnicas e estéticas musicais, revelou-se como um caminho para a retomada da prática da improvisação no séc. XX. Além de revelar a possibilidade de abertura na obra de arte, esse tipo de prática exibiu uma consciência da música como evento sonoro único; reconheceu e explorou o papel do performer como criador/compositor; propôs novas possibilidades notacionais e incorporou o uso do acaso como elemento musical, agregando elementos fora do controle consciente e deliberado.

## 1. 4 Mudanças Estéticas

O desenvolvimento da arte moderna abstrata fornece certos paralelos óbvios na área musical. A desestruturação prévia da tonalidade a partir da virada do séc. XX pode ser equiparada à desconstrução da representação nas artes visuais no mesmo período. A abstração lida exclusivamente com a linguagem formal da própria arte como linhas, tom, cor, superfície, texturas e composições para compor a realidade da obra de uma maneira não representacional. Há uma recusa da representação de objetos próprios da nossa realidade concreta exterior. As origens e questões dentro desses desenvolvimentos foram centrais para a história da arte e exerceram forte influência na música emergente durante os anos 50 e 60; o fenômeno da improvisação experimental é um exemplo claro dessa influência, pois forneceu assim

uma solução para alguns dos problemas estéticos e criativos levantados pela desconstrução dos materiais artísticos.

Ao comparar, do ponto de vista formal, as artes plásticas com as obras abertas, Umberto Eco pontua:

Obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. É nesse sentido que o informal na pintura se liga às estruturas musicais abertas da música pós-weberiana. Nesse sentido, portanto, Informal quer dizer negação das formas clássicas em direção unívoca, não abandono da forma como condição básica para a comunicação. O exemplo do Informal, como de toda obra aberta, nos leva, portanto não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a *forma como campo de possibilidades* (Eco, 1964, pp. 150-174).

A arte contemporânea emergiu como uma forma de auto-realização através da qual os artistas podiam “redimir sua alienação da sociedade e da tradição estética dada” (Ades, 1992, p. 253). Os novos parâmetros estéticos enfatizavam e se tornaram a insígnia de que a máxima espontaneidade poderia expressar os níveis mais profundos do ser. O movimento artístico *Action Painting*<sup>14</sup> (Fig. 10) se apropriou bastante na noção de intenção – gesto. Os artistas enfatizavam a qualidade existente na manifestação da pintura, no seu pragmatismo.

E mesmo nas mais livres explosões da *action painting*, o pulular das formas que acomete o espectador, permitindo-lhe a máxima liberdade de reconhecimentos, não é apenas o registro de um evento telúrico casual: é o registro de um gesto. E um gesto é um plano com direção espacial e temporal, de que o signo pictórico é o relatório (Eco, 1964, pp. 173-174).

---

<sup>14</sup> *Action Painting*, ou pintura gestual, é uma forma de pintura onde se pode observar o gesto pictórico. Este tipo de pintura não apresenta esquemas prévios, e surgiu em Nova Iorque, nos anos 40 do século XX, sob a influência dos processos surrealistas de pintura automática (Samson, 2001).



Figura 10 Pintura "Number 32" (1950) de Jackson Pollock.

As qualidades formais de uma improvisação baseada em elementos harmônicos, melódicos e rítmicos estruturados, características comuns em um estilo musical, podem existir na improvisação experimental. Neste caso, essas qualidades, ao mesmo tempo em que obviamente se manifestam somente no ato improvisatório, sofrem, primeiramente, de processos de cunho pragmático e experimental de exploração e, principalmente, organização sonora realizada no instante, no ato da improvisação da música por parte do músico. Quando este processo é realizado dentro de uma convenção, as informações e regras que constituem essa convenção guiam a exploração sonora; ou seja, na improvisação dentro de um estilo específico, o processo de exploração de materiais também ocorre, mas com base nos parâmetros e referências que representam um estilo: padrões escalares, referências harmônicas, frases e contornos musicais característicos (Bailey, 1993).<sup>15</sup>

Estruturalmente, a improvisação experimental é caracterizada pela exploração das relações de ordem e desordem. Tendo em vista as diferenças existentes em função da bagagem musical do músico/grupo que improvisa, as referências e materiais usados são respaldados pela busca de gestos musicais variados e manipulação contínua e experimental em busca da coerência do discurso.

Na realidade, mais do que a instauração de um novo sistema, pode-se falar de um movimento pendular contínuo entre recusa do sistema linguístico tradicional e sua conservação: se introduzíssemos

---

<sup>15</sup> Considerando esse contexto, a chamada obra aberta, embora propicie abertura criativa, os locais e materiais a serem explorados pelo intérprete são frequentemente determinados pelo compositor.

um sistema absolutamente novo, o discurso dissolver-se-ia na incomunicação; a dialética entre *forma* e *possibilidade* de significados múltiplos, que já nos pareceu essencial às obras “abertas”, realiza-se justamente neste movimento pendular. O poeta contemporâneo propõe um sistema que não é mais o da língua em que se exprime, mas também não é o de uma língua inexistente: introduz módulo de desordem organizada no interior de um sistema para aumentar-lhe a possibilidade de informação. O problema que então se levanta é o de uma mensagem rica de informação enquanto ambígua e, por isso mesmo, difícil de decodificar. É um problema que já individualizamos: ao visar ao máximo de imprevisibilidade visa-se ao máximo de desordem, na qual não só os mais comuns, mas todos os significados possíveis resultam inorganizáveis. Evidentemente, este é o problema básico de uma música que visa a absorver todos os sons possíveis, alargar a escala utilizável, permitir a intervenção do caso do processo da composição. A polémica entre os defensores da música de vanguarda e seus críticos desenvolveu-se justamente em torno da maior ou menor compreensibilidade de um fato sonoro cuja complexidade supere qualquer hábito do ouvido e qualquer sistema de probabilidades como língua institucionalizada. E para nós o problema é sempre o da dialética entre a forma e abertura, entre livre multipolaridade e permanência, na variedade dos possíveis, de uma obra (Eco, 1968, pp. 124-128).

A arte visual, como expressão da alienação do artista perante a sociedade, conduziu não somente a novos procedimentos, mas também a novas formas. A improvisação compartilha de estratégias similares de alienação: a aspiração de se manifestar além das formas de ordem institucionalizadas – seja da estética da música clássica ocidental (Cage e Cardew); da cultura capitalista dominada pelos brancos (Jazz); ou de outros fatores comerciais e estéticos preestabelecidos – levaram ao surgimento de uma improvisação experimental que continua a ser um foco estético fundamental (Samson, 2001).

## 1. 5 A Improvisação Experimental Hoje

Embora seja possível traçar as origens da improvisação experimental, através dos grupos americanos e europeus, bem como sua propagação no mundo no início dos anos 60 e começo dos 70, a amplitude crescente e ecletismo do movimento, por volta dos anos 80, resultou em um cruzamento de estilos e assim provocou uma abertura da cena que passou a incluir músicos *pop*, *free jazz*, *new wave* de vanguarda.

O grupo de improvisação *Musica Elettronica Viva* teve um importante papel na ponte entre músicos clássicos e do Jazz como Cecil Taylor, Wadada Leo Smith, Don

Cherry, Muhal Richard Abrams e o grupo *Art Ensemble of Chicago* (Dessen, 2003, p. 59).

John Zorn, por ter como influência tanto o free jazz como a música clássica experimental, foi uma figura pivô. Seus *game pieces*, trabalho iniciado em 1977, que culminou na obra *Cobra*, de 1984, requer que o músico improvise dentro de algumas regras. Para este trabalho, Zorn incluiu pessoas das mais variadas formações – clássica, jazz, rock – incentivando assim uma “mistura e consciência desenvolvida em cada uma das correntes estéticas” (Dessen, 203, pp. 90-92).

O fato de o movimento da improvisação ter se inspirado no modelo dos festivais de jazz das grandes cidades, possibilitou a oportunidade de artistas locais se encontrarem com grandes artistas nacionais e internacionais. O festival Company, organizado por Derek Bailey, em 1976, foi um dos primeiros festivais de improvisação.

Festivais dedicados exclusivamente para a improvisação experimental se tornaram mais comuns a partir dos anos 2000. Na América há festivais como o *International Society for Improvised Music*<sup>16</sup> que realiza eventos anualmente desde 2006 e o *No Idea Festival*<sup>17</sup>, em Austin. Na Europa, a Alemanha, além de ser um dos principais pólos de improvisação, é um dos poucos países que incorporaram essa prática dentro das universidades.<sup>18</sup> Outro festival que tem se tornado referência nesse campo é o *dOek*<sup>19</sup>, que ocorre anualmente em Amsterdão.

Muito dos primeiros participantes do movimento da improvisação experimental escreveram sobre as suas experiências; um exemplo disso foi o, já citado, periódico *Source: Music of the Avant-Garde*, ativo de 1967 a 1973. O periódico online, de acesso gratuito, *Critical Studies in Improvisation*<sup>20</sup>, fundado em 2004, abrange assuntos relacionados a várias disciplinas – arte, dança, música, teatro – incluindo a aplicação improvisação em contextos políticos e sociológicos.

As chamadas orquestras de *laptops*, ou *ensemble* de música eletrônica, têm aberto novas possibilidades para exploração na área da improvisação. Esses *ensembles* geralmente delimitam um ponto de encontro entre composição e improvisação. “Os ensaios podem começar a partir da exploração de possibilidades e busca de elementos que possibilitem uma experimentação contínua do material sonoro” (Neeman, 2014, p. 36).

---

<sup>16</sup> Endereço eletrônico: <http://www.improvisedmusic.org/> Acessado em 16/10/2018, às 13:32.

<sup>17</sup> Endereço eletrônico: <http://noideafestival.com/> Acessado em 16/10/2018, às 13:33.

<sup>18</sup> <https://impro-ring.de/> Este site disponibiliza um vasto campo de informações sobre improvisação na Alemanha. Incluem indicações bibliográficas, artigos, links relacionados à área e informações sobre festivais de improvisação pelo país. Acessado em 18/12/2018, às 20:26.

<sup>19</sup> Endereço eletrônico: <https://www.doek.org/festival-2018/> Acessado em 16/10/2018, às 13:35.

<sup>20</sup> Endereço eletrônico: <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci> Acessado em 15/10/2018, às 13:54.

Apesar da amplitude e importância da improvisação na música, suas ramificações na área da música clássica ainda permanecem pouco exploradas; os grupos que surgiram na década de 60 estavam à margem do modelo estabelecido. Embora a improvisação experimental esteja em crescimento e se tornando uma prática importante na educação musical e pesquisa acadêmica, ainda não conseguiu, minimamente, atingir os conservatórios musicais. Mesmo assim, a sua visibilidade crescente pode permitir uma maior apreciação e aceitação nas próximas décadas.

## Capítulo 2 - Processos e Fontes Criativas na Improvisação

### 2. 1 O Processo Criativo na Improvisação Barroca

O músico que se propõe a improvisar dentro da estética do período barroco precisa buscar ter uma sólida compreensão das características essenciais desse período, para então ser capaz de fazer opções musicais espontâneas e apropriadas. Além disso, é preciso levar em consideração que uma das mais salientes características da música barroca era que a improvisação estava extremamente ligada à composição, assim como a busca pela espontaneidade eloquente na performance (Bechtel, 1980).

Equipado com um bom conhecimento teórico e uma visão clara dos processos da improvisação do estilo musical, qualquer músico pode ser capaz de produzir música, de forma espontânea, baseado em um texto harmônico ou melódico. A improvisação, em praticamente qualquer meio, depende de padrões e estratégias apreendidas; nesse contexto, a definição de planejamento deve ser ampliada.

A memória do performer é fator *sine qua non* para a improvisação barroca. O processo de aprendizado da improvisação, dentro deste estilo, enfatiza a aplicação, em tempo real, de padrões previamente memorizados (Callahan, 2010). David Schulenberg (1995, p. 5) comenta que “deveria ser evidente que toda improvisação é, em algum grau, preparada antecipadamente e controlada por convenções e planejamento consciente”.

A improvisação barroca ao teclado inclui um amplo espectro de atividades, variando de um nível mais superficial de ornamentação (mordentes, trilos) de uma peça existente a um nível mais profundo, que envolvem técnicas de diminuição que podem ocorrer em uma estrutura harmônica e melódica para atingir pontos de chegada (cadências e modulações), por exemplo. Contudo, cada um dos extremos está permeado por processos na qual o performer depende de uma desenvolvida capacidade de usar a sua memória dos gêneros da época como prelúdios, formas binárias, movimentos de suíte, etc., bem como estruturas flexíveis de condução de vozes e técnicas de diminuições para resolver, em tempo real, os eventos que podem e devem surgir no ambiente improvisatório.

A reação rápida, flexível e em tempo real aos desafios que emergem durante a improvisação, depende do domínio do músico de certos padrões e técnicas que irão fornecer a ele, diante de qualquer opção escolhida durante a improvisação, a oportunidade de uma condução fluente e coesa do discurso. Os padrões e técnicas consistem em estruturas contrapontísticas previamente aprendidas, bem como modelos de cadências, técnicas de prolongamento de uma tonalidade ou sua dominante; e modulação entre as tonalidades relativas. Improvisadores podem aprender a prever os tipos de desafios e oportunidades que podem surgir na

performance e treinar para terem habilidade e capacidade de adaptação (Callahan, 2010).

Estudar e apreender as habilidades para a improvisação é determinar a natureza dos padrões musicais, suas estratégias e ordená-los em uma completa expressão musical.

Assim como a oratória requer uma absoluta fluência pelas sentenças gramaticais, a composição musical requer um domínio e memória das fórmulas contrapontísticas: “A especificação detalhada das progressões contrapontísticas, achadas em diversos tratados, embora aparentem tediosamente didáticas e antieconômicas para nós hoje, foram provavelmente destinadas a fornecer ao cantor um menu de fórmulas a serem memorizadas e que podiam ser usadas na improvisação” (Schubert, 2002, pp. 505-6).

Esse tipo de memória exerce um papel bastante específico na improvisação; sua função não é preservativa, mas sim, de gerar impulsos criativos. Para isso, a memória tem que ser flexível o bastante para produzir novas combinações (ao invés de somente reproduzir) e aplicações do material que foi memorizado. William Porter descreve com precisão sobre o papel da memória na improvisação barroca:

Deveria ser ressaltado aqui que as referências ao uso da memória, antes do séc. XVIII não podem ser compreendidas da maneira que a entendemos hoje. Para nós, o uso da memória na música tem normalmente a conotação estrita, culminando em uma performance que reproduz exatamente todos os detalhes que foram memorizados. Pela perspectiva de um improvisador do séc. XVI e XVII, a prática moderna representaria uma depreciação diante do uso da memória. Tradicionalmente, a função da memória na retórica, assim como na performance musical, não era para a reprodução exata do texto existente, nem mesmo em partes, mas sim servir de suporte ao processo de gravar e internalizar imagens ou estruturas na mente, que seria usado no processo criativo no momento da performance (Porter, 2000, p. 139).

De acordo com Callahan (2010), o processo de apreensão, criação e performance da improvisação barroca necessitam ser hierarquicamente organizada. Com termos emprestados da retórica e dos processos de estudo de Johann Mattheson (1681-1764), o autor propõe um simples modelo que consiste em três tipos de memória musical, relacionáveis entre si: *dispositio*, *elaboratio* e *deccoratio*. Ambos descrevem uma relação hierárquica entre determinar uma trajetória em larga escala para uma peça (ou improvisação), tais como: modelos referenciais, tonalidade geral, esquemas cadenciais (*dispositio*); codificar e elaborar essa trajetória por meio de eventos musicais mais específicos como progressões via baixo contínuo, cânones, estratégias de modulação (*elaboratio*); e realizar embelezamentos, ornamentos, diminuições melódicas e rítmicas na superfície da improvisação (*deccoratio*).

Na verdade, a proposta de Callahan, diante do vasto conteúdo que há no estilo musical do período barroco, é, na verdade, um modelo proposto de organização para o improvisador que se aventura nesta rica e intrincada linguagem musical: “Equipada com uma memória hierarquizada na improvisação, o músico pode gerar – de fato, construir a partir de um esboço – um número infinito de expressões musicais” (Callahan, 2010, p. 58).

## 2. 2 A Busca de Fontes para o Impulso Criativo na Improvisação Barroca

As pesquisas de fontes, principalmente primárias, sobre improvisação podem ajudar a esclarecer os padrões e fórmulas que permeiam e contribuem para alimentar a criatividade do músico na improvisação dentro da estética do período barroco.

Muitos tratados dos séc. XVI e XVII, voltados tanto para voz como para os instrumentos, sugerem regras, muitas vezes com exemplos práticos, de como efetuar as diminuições ou *passagi* em vários tipos de intervalos, em pequenos agrupamentos de notas, além de oferecerem modelos cadenciais e figurativos para a improvisação. Ao estudar esses documentos históricos e praticando as várias fórmulas sugeridas, o músico, com o tempo, acaba tendo a sua disposição uma paleta de padrões musicais e, poderá assim desenvolver a habilidade de diminuir um intervalo ou improvisar a partir de uma base harmônica de forma espontânea. (Boquet & Rebours, 2007).

Qualquer área do estudo do período barroco enfatiza a importância do baixo contínuo. O principal exemplo do uso do contínuo foi o *partimenti*, termo colocado em uso a partir da segunda metade do séc. XVII para partituras escritas somente em um único pentagrama, com baixo figurado, na qual o músico tem que construir o material musical de forma extemporânea – improvisada. Este tipo de escrita é como se fosse uma redução, ou concentração polifônica em uma única linha: uma semente musical, na qual, se for tratado com sabedoria pelo instrumentista, a polifonia pode florescer.

Como um guia (Fig. 11), o *partimenti* oferece não somente uma sucessão de acordes a serem elaborados a partir do baixo (Fig. 12), mas também uma estrutura harmônica contrapontística que pode ser elaborada, estendida, desenvolvida e variada. Como se fosse uma composição criptografada ou um meio termo entre fórmulas composicionais e obra musical, o partimento é basicamente idealizado para ordenar o processo criativo. “O Partimento destrava a porta para uma obra musical completa” (Dreyfus, 1996, p. 2).

Segundo Byros (2015), a transformação de um simples baixo contínuo em uma composição totalmente elaborada gira em torno duas espécies de desenvolvimentos; um estrutural e outro estilístico: 1) um princípio de estruturação formal (como por ex. prelúdio ou fuga) que é codificada em um partimento, e isso abrange uma grande escala de harmonizações abrangendo 1 a 4 oitavas; o princípio recorre a vários prelúdios do manuscrito de Langloz e o Cravo Bem Temperado, e 2) o tema de uma

composição, que é resultado de uma série de combinações de tópicos musicais e a imitação construtiva do estilo e gênero de outros compositores.

O estado de Thuringia, onde J. S. Bach passou parte da sua vida, renderam a mais reconhecida coleção de partimento do século XVII: uma coleção de prelúdios e fugas comumente conhecida como manuscrito de Langloz. A autoria da coleção é atribuída a August Wilhelm Langloz (1745-1811).

Além das circunstâncias únicas de sua transmissão, o conteúdo do manuscrito de Langloz faz o cruzamento de gêneros musicais intimamente ligados aos compositores da metade do século XVII – o prelúdio e a fuga. A fascinação que se dá ao manuscrito é que o documento “pode, de certa maneira, representar o método de improvisação e composição de Bach” (Renwick, 2001, p. 9).

Do ponto de vista pedagógico e composicional-improvisatório, os prelúdios e fugas do manuscrito de Langloz podem funcionar como armazéns de “padrões de invenção” (Dreyfus, 1996): materiais de um gênero específico para a composição livre que passam por um desenvolvimento substancial, envolvendo processos de elaboração, variação, extensão e expansão.



Figura 11 Partimento-Prelúdio No. 48, em Ré menor, do Manuscrito de Langloz.

SCALE-HARMONIZATION

The image displays a musical score for the basso continuo of Partimento Prelúdio No. 48, in Ré menor. The score is divided into two systems. The first system, titled 'SCALE-HARMONIZATION', contains measures 1 through 26. Above the staff, labels indicate different harmonic styles: ORGELPUNKT (measures 1-2), LAMENT BASS (measures 3-6), TENORIZANS DIMIN. (measures 7-9), 7-7 (measures 10-13), TENORIZANS (measures 14-17), ALTIZANS (measures 18-22), and ALTIZANS (measures 23-26). Below the staff, figured bass notation is provided for each measure, including accidentals and fingerings. The second system, starting at measure 27, includes labels: PERFECTISSIMA (measures 27-30), TENOR. DIMIN. (measures 31-34), FORMALIS PERFECTISSIMA (measures 35-38), and COMPOSTA MAGGIORE (measures 39-41). This system also features figured bass notation with accidentals and fingerings.

Figura 12 Exemplo de realização do baixo contínuo do Partimento Prelúdio No. 48, em Ré menor, do Manuscrito de Langloz.

Dentre as infinitas possibilidades, o partimento pode ser encarado como um esqueleto harmônico-contrapontístico a ser elaborado com as mais diversas figurações. Esse é o método básico que Friederich Erhardt Niedt (1674-1717) aconselha em seu Guia Musical (*Musicalische Handleitung*) (1700-1710). Um dos principais meios de elaboração sugerida por ele é através de uma prática conhecida como *Manieren*: a realização de diminuições da estrutura do baixo contínuo usando uma variedade de padrões e motivos (Byros, 2015). Esse procedimento inclui uma técnica frequentemente encontrada nos prelúdios no final do séc. XVII e início do séc. XVIII: a figuração imitativa (Fig. 13), que apresenta um ou mais padrões motivicos recorrentes e que são tocados entre duas ou quatro vozes.



Figura 13 Excerto do Prelúdio em Dó Maior de F. E. Niedt, em seu Guia Musical.

Em seu tratado *Musicus Theoretico-Practicus*, de 1749, Philip Christoph Hartung sugere vários fragmentos musicais para serem aplicados na elaboração textural de seqüências musicais a partir de um baixo contínuo (Fig. 14).

**Figura 14** Excerto de exemplos texturais expostos por Hartung em seu tratado *Musicus Theoretico-Practicus*.

C. P. E. Bach, em seu tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier* (1753), além de ser extremamente importante em temas como baixo contínuo e ornamentação, apresenta uma pequena sessão para a construção e acompanhamento de um *Bassthema* (literalmente um tema no baixo), na qual ele sugere que “o baixo deve ser acompanhado (harmonizado) por acordes que expressem numerosas e efetivas suspensões que irão permitir a construção de uma parte principal do canto” (Bach, p. 429). A parte principal do canto tem o sentido de ser uma melodia estrutural; o “esqueleto” (*das Gerippe*) indica que o *Bassthema* e suas harmonizações “dão oportunidade para a elaboração (*Ausarbeitung*) da parte principal” (Bach, 1949, p. 428).

O tecladista modela seu baixo com escalas ascendentes e descendentes dentro e fora da tonalidade prescrita com a variedade

do baixo figurado; ele pode utilizar algum cromatismo, arranjar a escala dentro ou fora da sequência normal, performar a progressão resultante de forma quebrada ou sustentada em um ritmo adequado (Bach, 1949, pp. 431-32).

*Sonar di fantasia*, em outras palavras, improvisar, era uma tarefa específica dos organistas. Fontes teóricas e práticas, do séc. XVII mostram a existência de uma abordagem pedagógica comum na arte da improvisação, na qual, em complemento com o *partimenti*, o contraponto e fórmulas cadências tinham um papel fundamental para os instrumentos de teclado.

*L'Organo Suonarino*, de Adriano Banchieri (1568-1634), publicado em Veneza, em 1605, além de ser a primeira antologia de *partimenti* conhecida, oferece ao organista um conjunto completo de versetos musicais para cada celebração litúrgica, escritos na forma de baixo contínuo.

O tratado *Ars Cantanti*, de Giacommo Carissimi (1605-1674), publicado em 1668, fornece modelos para cadências e sequências, proporciona versetos musicais em todos os oito modos eclesiástico e em diversos tipos de escrita: toccata, canônica e fugal (Fig. 15).



Figura 15 Exemplo de um verseto fugal de G. Carissimi.

Bernardo Pasquini (1637-1710), em seu livro *Saggi di Contrappunto* (1695), mostra o quão elaborado e preciso foi o seu trabalho didático. Suas composições oferecem exemplos de cadências, sequências e esquemas contrapontísticos para a análise e desenvolvimento da peça. As mesmas fórmulas podem ser encontradas em seus *partimenti*, elaborados como exercícios para serem realizados de forma improvisada. Para resolvê-los, é essencial o estudo do contraponto da maneira que é descrita em *Saggi*. A maioria dos *partimenti* podem ser compreendidos e realizados

de maneira horizontalizada/contrapontística, como mostra a figura 16 (Belloti, 2015).



Figura 16 Exemplo de um *Partimenti* de B. Pasquini em *Saggi di Contrappunto*.

O tratado *Nova Instructio*, escrito pelo monge alemão Spiridione a Monte Carmelo (1615-1685), publicado entre 1670 e 1674, além de ser uma substancial antologia, é talvez o mais completo e sistemático exemplo de instrução para a improvisação do período barroco (Fig. 17).

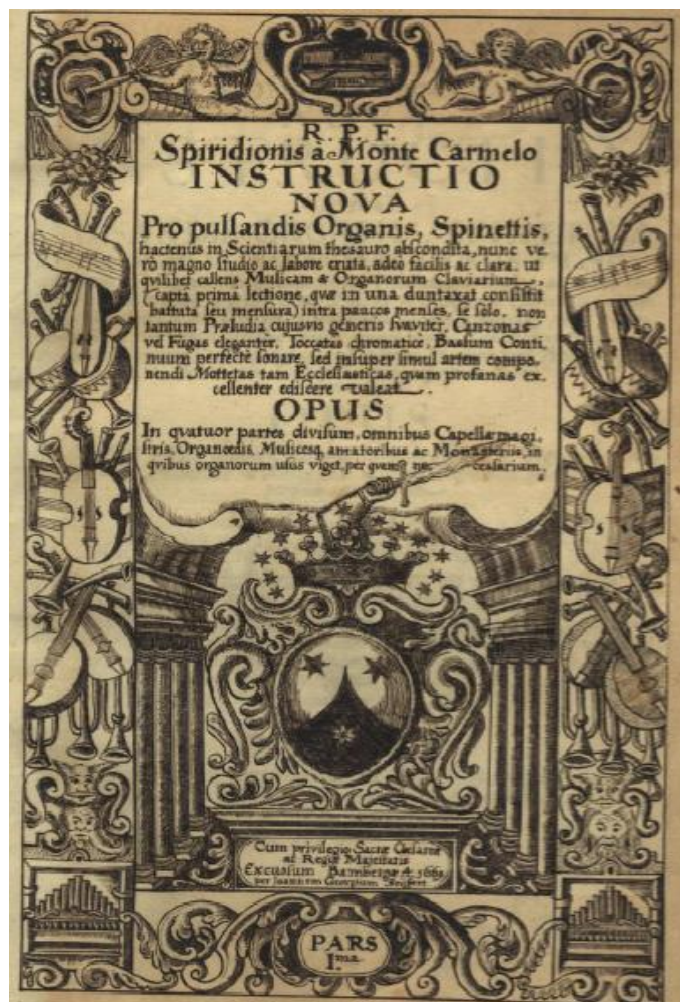


Figura 17 Manuscrito da capa do tratado *Nova Instructio* de Spiridione.

O tratado se divide em quatro partes e consiste, quase que inteiramente, em exemplos musicais. O material é único pelo fato de ser extremamente prático, de inclinação quase anti-teórica; o texto deste manual está restrito ao mínimo, deixando as demonstrações musicais falarem (ou soarem) por si mesmas. É um livro cheio de exemplos, passagens e exercícios que servem de estudo da imitação, transposição, e elementos para aumentar o vocabulário do improvisador. Spiridione apresenta padrões com as mais variadas diminuições; suas expectativas são que o leitor memorize esses exemplos pela imitação, construa um vocabulário e então improvise. Para cada padrão, Spiridione apresenta variações de dificuldade gradual, adicionando complexidade rítmica, contrapontística e textural (Callahan, 2010).

Os materiais que Spiridione oferece ao improvisador incluem padrões modulares de diversos tamanhos. *Finalia* são curtos padrões cadenciais (fig. 18). *Cadentiae* são padrões de baixo, geralmente figurados, que aceitam uma grande variedade de

figurações melódicas, motívicas, tratamentos rítmicos e imitativos entre as vozes (fig. 19). Spiridione exemplifica de forma ampla as várias possibilidades de realização de uma cadência. O autor recomenda que essas *cadentiae* sejam costuradas durante a performance de maneira que uma encaixe na outra de forma articulada e ritmicamente conectada (Belloti, 2015).

The image displays a musical score for a piece titled 'Spiridione'. It consists of 19 numbered measures, arranged in six systems. Each system contains three measures, with the first measure of each system being numbered. The notation is written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and chordal textures. The measures are numbered 1 through 19, indicating a sequence of cadential patterns.

Figura 18 Excerto de padrões cadênciais (*Finalia*) de Spiridione.

## [Cadentia Nona]

The musical score for 'Cadentia Nona' is presented in five systems. The first system (measures 1-3) shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part begins with a sequence of notes marked '765'. The second system (measures 4-6) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 7-9) features a more active bass line. The fourth system (measures 10-12) includes a complex sixteenth-note passage in the bass. The fifth system (measures 13-15) shows a return to a more stable harmonic texture. The sixth system (measures 16-18) features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble. The seventh system (measures 19-21) concludes with sustained chords in the bass.

Figura 19 Excerto de padrões cadênciais (*Cadentiae*) de Spiridione.

Na terceira parte, o autor fornece algumas explicações de como elaborar cânones, aplicar inversões, retrógrados e outros artifícios. Sobretudo mostra como variar ritmicamente um tema, sempre de acordo com conceitos barrocos, como fantasia *simplex* (simples) e *variata* (variada) (fig. 20).



Canzona 21 La Nenningiana

Canzona 22 La Kraffiana

The image displays two musical pieces, Canzona 21 and Canzona 22, each consisting of two systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks. The first system of Canzona 21 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The second system of Canzona 21 shows a more varied melodic line in the treble staff and a bass staff with sustained notes and some rhythmic activity. Canzona 22 follows a similar structure, with the first system showing a treble staff with a mix of eighth and sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system of Canzona 22 features a treble staff with a more melodic and ornamented line and a bass staff with a similar accompaniment.

Figura 21 Excertos de versetos contrapontísticos de Spiridione.

É relevante citar também *A Arte de Tañer Fantasia* (1565) do teórico e músico espanhol Tomás de Santa Maria (1510-1570), que trata exclusivamente arte da improvisação com ênfase na *fantasia* – gênero que posteriormente se tornou muito difundido por se originar da improvisação.

Outro músico e teórico espanhol de relevância para a composição e improvisação renascentista e barroca foi Diego Ortiz (1510-1570). Seu *Trattado de Glossas* (1553) é um dos materiais de referência para o aprendizado das técnicas de diminuições – *Glosar* (Fig. 22).

**Modo di glosare sopra el libro.**

Lá principale e piu perfetta maniera e che, dopoi de hauer fatto el passo, o glosa sopra qual se voglia punto & vada a passar a laltro punto ch' segue, l'ultimo punto de la glosa ha da reitar nel medesimo che ha glosato, fi come si mostra per li seguenti essempli.



Si como s'è detto, questa e la piu perfetta maniera perche la glosa comincia & finisce nel medesimo punto glosato, e la caduta ouer la cadenza si fa a punto come nel medesimo canto piano di modo che non puo esser ne auuent' in esso imperfettione alcuna.

La seconda maniera piglia vn poco piu de licenzia perche al tempo, che se muta de vn punto a l'altro non fa cadenza como li funo piani, ma per contrario si como si mostra in questi essempli.



E, questa tal maniera e necessaria perche con questa licenzia che se piglia, si fanno cose molto bone, e molto

Figura 22 Excerto das regras escritas por Diego Ortiz em seu *Trattado de Glossas*.

Ao se examinar as composições e escritos dos compositores e teóricos, revelam-se suas ideias, tendências e audacidades; além de nos trazer rapidamente a percepção de que a vasta linguagem musical, gerada pelas ideias e regras dos tratados de época, embora coerentes, estão longe de serem uniformes.

Tem havido um interesse crescente pela improvisação no estilo barroco nas últimas décadas. Embora as fontes primárias (tratados da época) sejam a principal ferramenta para o suporte criativo da improvisação, muitos autores contemporâneos têm escrito documentos, nos mais diversos formatos, sobre o assunto.

Lançado em 2007, o livro *50 Renaissance & Baroque Standards*, de Pascale Boquet e Gérard Rebours, apresenta um panorama de baixos-ostinatos, canções e danças, do período renascentista e barroco, na qual os compositores, constantemente, escreviam variações ao longo de décadas e até séculos. Além de cinquenta *Standards*, o livro conta com vários exemplos musicais, compilações de tratados da época, fontes secundárias e análises.

O maestro, cravista e pedagogo, Patrick Ayrton elaborou, em 2016, três guias práticos para improvisar no estilo barroco. Os documentos são bastante interessantes pelo fato de serem uma espécie de síntese histórica e prática dos tratados e regras da improvisação barroca. Os documentos estão todos disponíveis para *download* em seu site<sup>21</sup>.

O pianista e pedagogo americano John Mortensen também tem se dedicado ao estudo da improvisação barroca. Em seu *site*<sup>22</sup> ele indica várias fontes para o estudo deste tema, além de informações sobre o conteúdo de seu livro *The Pianist's Guide to Classical Improvisation*, em fase de editoração, pela *Oxford University Press*.

<sup>21</sup> Endereço eletrônico: <http://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> Acessado em 25/10/2018, às 14:25.

<sup>22</sup> Endereço eletrônico: <http://johnmortensen.com/site/improvisation/> Acessado em 25/10/2018, às 14:48.

Outro trabalho interessante, que pode auxiliar o músico que deseja improvisar dentro da harmonia do período barroco – tonal – é o artigo *Local Harmonic Grammar in Western Classical Music* (2010), de Dmitry Tymoczko.

Neste artigo, o autor estende o conceito da linguística de *córpus*<sup>23</sup> para a teoria musical a partir de um banco de dados elaborado a partir da análise harmônica de 56 movimentos de sonatas para piano de Mozart e 70 corais de Bach. Tymoczko procura procedimentos recursivos nos percursos harmônicos da música clássica ocidental e, para isso, elabora testes quantitativos em três tradicionais teorias da sintaxe harmônica e propõe uma quarta teoria, que, segundo ele, melhor se encaixa aos dados obtidos no banco de dados. O autor argumenta que as sintaxes harmônicas da música clássica ocidental podem ser sintetizadas por simples esquemas de progressões sintático-harmônicas. As figuras-esquemas, que representam quatro tradicionais teorias da harmônica tonal, foram elaboradas pelo autor para fins pedagógicos.

Estes conjuntos de dados coletados nos permitem a fazer os primeiros testes quantitativos das tradicionais teorias elementares do sistema tonal diatônico. A teoria sobre a movimentação das fundamentais de um acorde, de Nicolas Meeús, acompanha o pensamento de Rameau ao sugerir que as progressões sintáticas se movem em terças descendentes, quintas descendentes, ou ascendentemente, por grau conjunto (Fig. 23A). Uma teoria alternativa, inspirada por Hugo Riemann, agrupa acordes em três grandes categorias (tônica, subdominante, dominante), afirmando que a harmonia tonal, normalmente, utiliza as progressões tônica-subdominante-dominante-tônica (Fig. 23B). Kostka e Payne, baseados nas ideias de Piston e McHose, atribuem ao iii e vi graus em categorias individuais, enquanto que são agrupados, em duplas, os graus ii/IV e vii<sup>o</sup>/V; eles alegam que os acordes, normalmente, deslocam-se ao longo do ciclo das quintas (Fig. 23C). A quarta teoria (Fig. 23D), publicada, aqui, pela primeira vez, estende esse projeto de pesquisa centenário, organizando acordes em uma sequência de terças descendentes do I grau ao V, omitindo o iii grau; qualquer movimento para a direita é permitido, mas os movimentos para a esquerda devem seguir as setas pontilhadas (Tymoczko, 2010, p. 3).

---

<sup>23</sup> Linguística de *córpus* é uma área da linguística que se ocupa da coleta e análise de corpus, que é um conjunto de dados linguísticos coletados criteriosamente para ser objeto de pesquisa linguística. Este tipo de procedimento faz uso de uma abordagem empirista, distinta da abordagem racionalista, do ponto de vista linguístico, e tem como central a noção de linguagem enquanto sistema probabilístico. Fonte: Sardinha, T. B. (2004). *Linguística de Corpus*. São Paulo: Manole.

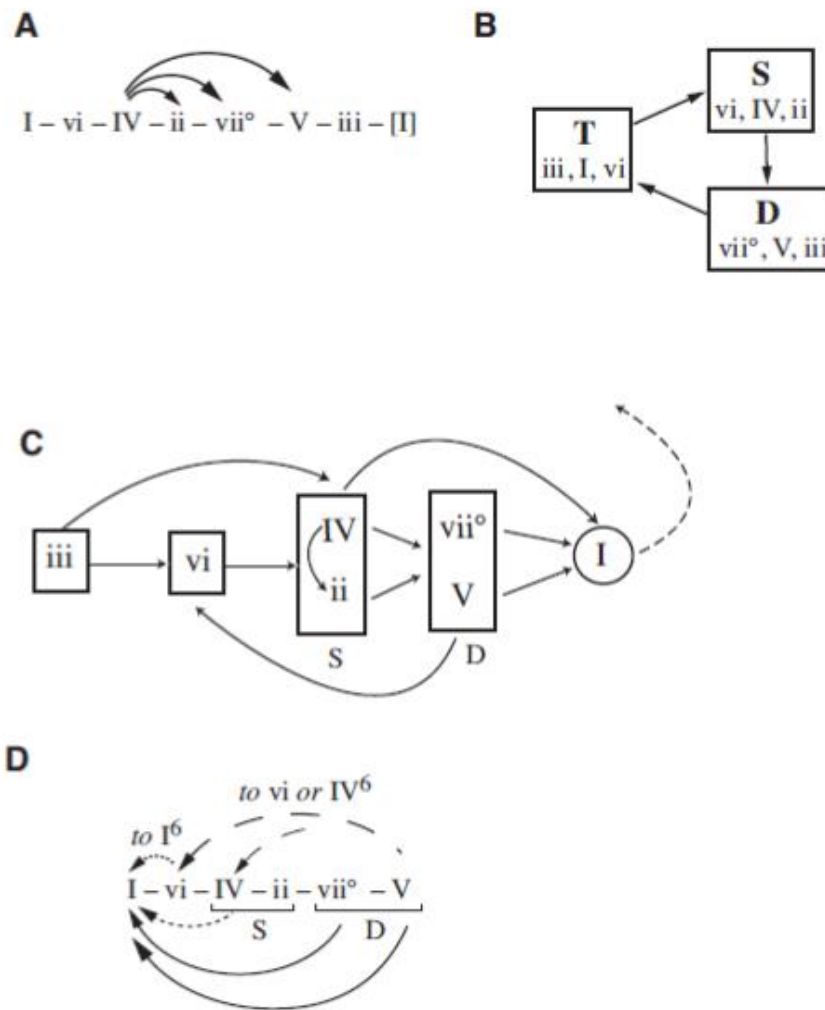


Figura 23 Quatro teorias da Harmonia Diatônica de D. Tymoczko.

## 2. 3 O Processo Criativo na Improvisação Experimental

A partir da constatação de que a improvisação barroca é construída em torno de uma convenção estética própria, podemos a considerar como uma espécie de construção fluida, coesa e que está em função de materiais sonoros bastante específicos que consequentemente a caracterizam. Nesta perspectiva, a improvisação experimental adquire um novo patamar, pois pode ser um processo que abrange não só uma única estética musical, mas sim qualquer estética musical possível – a improvisação se torna uma ferramenta de amplitude criativa do músico. Como Bailey (1993) afirma, a improvisação não-idiomática pode ser vista como um processo criativo que existe sem a referência a um gênero específico. Contudo, a possibilidade de haver uma improvisação sem nenhuma influência de uma convenção musical é uma questão controversa, pois todas as experiências musicais vividas por um indivíduo que improvisa influencia sua produção musical.

Pelo engajamento no processo musical, o músico tem um propósito da qual é responsável. Por exemplo, o músico escolhe os materiais – o conteúdo sonoro que comporá sua improvisação – cada nova decisão altera o campo de ações possíveis dentro do ambiente sonoro que o improvisador criou e está a criar. As ações decididas podem tanto ser úteis ou não para a narrativa sonora. Pela experiência, o músico estreita o caminho possível das ideias musicais para obter um desenvolvimento gradual de significados e propostas. Neste sentido, a improvisação experimental demonstra que é possível criar experiências musicais com ou sem uma estrutura pré-determinada. Pelo fato de não estar em função de um gênero ou convenção musical, o improvisador fica a vontade para montar seu próprio vocabulário sonoro – novos modelos de organização.

Quando, ao contrário, numa composição serial contemporânea, o músico escolhe uma constelação de sons a ser relacionado de modos múltiplos, ele quebra a ordem banal da probabilidade tonal e institui uma certa desordem que, em relação à ordem inicial, é altíssima: introduz, contudo, novos módulos de organização que, opondo-se aos velhos, provocam uma ampla disponibilidade de mensagens, portanto uma grande informação, e permitem todavia a organização de novos tipos de discursos, por conseguinte, de novos significados. Aqui também temos uma poética que se propõe a disponibilidade da informação e faz dessa disponibilidade um método de construção (Eco, 1968, p. 126).

A mudança na ênfase do produto para o processo, a partir dos movimentos da improvisação experimental, foi um passo importante que deu confiança aos improvisadores. Em vez de se preocuparem sobre como produzir, gravar e deixar sua música pronta para o consumo, os músicos focaram na experiência da música no momento de sua criação – em tempo real. Aqui é possível constatar uma das características da cultura *Zen*, que exerceu forte influência em Cage: os músicos poderiam descobrir seu real potencial como improvisadores, somente quando eles parassem de se preocupar com o passado e o futuro, e se concentrassem totalmente no presente.

Embora a improvisação experimental possa produzir resultados musicais excelentes, não há garantia de não haver falta de inspiração ou mesmo algo indesejado pelo improvisador. Essa limitação pode ser desejável na medida em que pode mostrar honestidade do improvisador e deixar o ato improvisatório longe de idealizações. O compositor Frederic Rzewski argumenta que os erros fazem parte da improvisação:

Na música improvisada não podemos editar as coisas indesejáveis que acontecem, então temos que aceitá-las. Temos que achar uma maneira de usá-las e, se possível, fazê-las parecer como se de fato a quiséssemos. De certa maneira isso é uma verdade, pois se não quiséssemos que essas coisas indesejáveis ocorressem, nós não

improvisaríamos. É disso que se trata a improvisação (Rzewski, Gronemeyer & Oehlschlägel, 2007, pp. 58).

Também nesta problemática, Bailey (1993) argumenta que apesar de se ter maior coesão e controle na improvisação solo, há uma relativa perda de elementos de imprevisibilidade, comum na improvisação em grupo, o que seria uma desvantagem:

Nessa situação, a linguagem se torna muito mais importante, e haverá momentos, na improvisação solo, que o músico tem de confiar inteiramente no vocabulário que está sendo usado. Nesses momentos, quando outros recursos, esteticamente aceitáveis como invenção e a imaginação desaparece, o vocabulário se torna o único meio de apoio. É preciso fornecer tudo o que é necessário para manter a continuidade e o ímpeto na performance musical (Bailey, 1993, p. 106).

## **2. 4A Busca de Fontes para o Impulso Criativo na Improvisação Contemporânea**

A improvisação em tempo real requer não só inspiração, mas também grande habilidade de síntese e cognição; todos os detalhes, que o compositor poderia trabalhar meticulosamente antes da performance, devem ser feitas em tempo real. Entender o processo criativo e tornando-o mais eficiente possível é uma questão fundamental da improvisação, principalmente quando se trata de um caráter experimental, onde o campo de possibilidades é totalmente aberto.

Neeman (2014) argumenta que há dois modelos no processo criativo na improvisação: um relacionado às habilidades adquiridas e outro às percepções e reações. Todo ato criativo usa ambas as habilidades em algum grau, embora funcionem de maneiras diferentes. O modelo de habilidades adquiridas se refere à improvisação planejada ou ligada a uma convenção musical, na qual o ato criativo ocorre sobre uma estrutura preexistente. A improvisação experimental reside primeiramente dentro do modelo de percepção e reação, na qual o performer estimula “novas” ideias pela observação do ambiente sonoro que está a ser criado.

De certa maneira, esses dois modelos acabam coexistindo em qualquer prática improvisatória. O modelo de percepção e reação se refere à inovação ou como achar elementos novos, da qual o improvisador não estava consciente. As habilidades adquiridas exploram os elementos que já foram aprendidos e preparados. Os modelos são interdependentes. As descobertas feitas através da percepção serão naturalmente adicionadas ao conjunto de habilidades, enquanto que, quanto mais ampla for a base de conhecimento/vocabulário, mais profunda serão as possíveis inovações que o improvisador poderá fazer.

O livro *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*, de Tom Nunn (1998) descreve o processo criativo da improvisação experimental como uma multiplicidade de situações e possibilidades, e identifica os elementos característicos

originários desta prática improvisatória: a) o uso de qualquer sistema tonal e atonal ou uma mistura livre de sistemas de organização; b) características rítmicas irregulares; c) textura de vozes compostas ou múltiplas vozes independentes; d) múltiplas influências estilísticas, de diferentes tradições; e) caráter seccional, na qual cada secção define certo caráter ou atmosfera musical. De acordo com Nunn (1998), durante a improvisação o músico estabelece, mantém e cria o que ele chama de identidades, que são elementos melódicos e rítmicos, formas gestuais, timbres e articulações.

É importante pontuar que nada, hoje em dia, é genuinamente novo: a cultura, como a ciência e a tecnologia, cresce por acumulação, cada criador constrói sobre as obras daqueles que vieram antes. A possibilidade de criar “algo novo” em cada performance pode ser visto como algo utópico e romantizado. Bailey (1993, p. 142) enfatiza que:

Todas as improvisações ocorrem em relação ao que é conhecido, independentemente se o que já é sabido é tradicional ou recém-adquirido. A única diferença real está nas oportunidades que a improvisação livre oferece para renovar ou mudar o conhecido, e assim provocar uma abertura que, por definição, não é possível na improvisação idiomática.

A escuta, bem como estar aberto às possibilidades inerentes ao ambiente sonoro que está a ser criado, é crucial para a constância e qualidade das ideias. Em sua peça textual *Aus dem sieben Tagen* (1968) (Fig. 24), Stockhausen descreve situações que permitiria ao performer criar uma música intuitiva, na qual

O instrumentista, por meio de uma concentração meditativa, se torna um poderoso instrumento e começa a ressoar. Pois eu creio que a música sempre está ali. Quanto mais aberto você for; quanto mais você se abrir para essa nova música, jogando fora todas as imagens, todos os processos cerebrais automáticos – ela sempre quer se manifestar (Cott, 1973, p. 43).

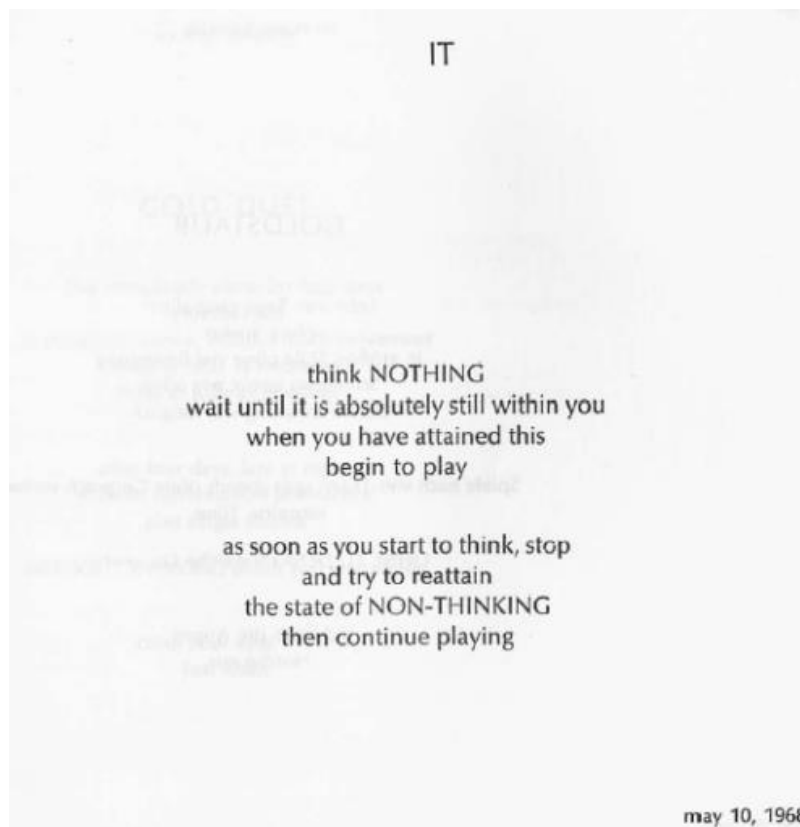


Figura 24 Excerto da peça *Aus den sieben Tagen* (1968) de K. Stockhausen.

Embora as decisões, tomadas de forma consciente, no processo improvisatório sejam importantes, uma parte substancial do processo criativo é instintiva – reações ao ambiente sonoro. Paradoxalmente, ao ceder do controle absoluto, o improvisador consegue ignorar os possíveis processos de censura mental que podem restringir sua expressividade. L. V. Beethoven, um dos grandes improvisadores na história da música clássica, escreveu a seguinte nota em seu rascunho do Lied *Sehnsucht*, WoO 134: “Somente se improvisa quando não se presta atenção absoluta do que se está a tocar, de modo que seria melhor e mais verdadeiro improvisar abertamente, de forma irrestrita, tocar o que vier à mente”.<sup>24</sup>

A gama de possibilidades criativas na improvisação experimental é infinita, assim como o é na improvisação convencional. Poder-se-ia fazer a seguinte comparação: suponhamos que o campo de atuação de ambos os tipos de improvisação fossem delimitados por números: o modelo convencional, ligado à um estilo, estaria entre 0 e 1; o modelo experimental estaria entre 0 e 10, por exemplo. Em ambos os casos, não há limite. No caso da improvisação experimental, justamente por essa amplitude de possibilidades e “falta” de uma convenção que o norteie, o improvisador tem de estar bastante atento para não perder a coerência de seu discurso musical. Neste sentido, a

<sup>24</sup> “Man fantasirt eigentlich nur, wenn man gar nicht acht giebt, was man spielt, so - würde man auch am besten, wahrsten fantasiren öffentlich - sich ungezwungen überlassen, eben was einem einfällt”. Arquivo acessado em 31/10/2018 às 15:03 em [https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_do\\_kid=wm220&\\_seite=5-2](https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_de&_do_kid=wm220&_seite=5-2)

colocação de Umberto Eco (1968, p. 129) com relação ao compositor que se propõe a elaborar uma obra aberta é conveniente: “Entre a proposição de uma pluralidade de mundos formais e a proposição do caos indiferenciado, desprovido de qualquer possibilidade de fruição estética, a distância é curta: somente uma dialética pendular pode salvar o compositor de obras abertas”.

Em um artigo de 1970, Vinko Globokar problematizou a interdependência do compositor e *performer* na interpretação das obras abertas aleatórias e gráficas. Segundo Globokar (1970), os compositores não querem que os intérpretes se engajem somente de maneira técnica, mas também que usem suas capacidades de decisão e invenção a partir de reações espontâneas na música. Dessa maneira, os compositores preservariam a possibilidade de conduzir as diferentes formas de participação dos intérpretes.

Nós fizemos alguns experimentos: quanto mais se transfere a responsabilidade do compositor ao performer, mais corremos risco de criar situações musicais na qual irá comprometer nossa visão estética. É por isso que nós procuramos por significados técnicos que poderão estimular o performer a uma participação e reação extremamente engajada e que ao mesmo tempo elimina essa frequente falha: o uso de clichés pessoais que possam aparecer (Globokar, 1970, p. 1).

Para Globokar (1970), a fim de diminuir o uso de clichés pessoais que possam ocorrer por parte do intérprete, é possível catalogar qualitativamente as reações que prescrevem em cinco categorias:

- Imitação – depois de um lapso de tempo variável, o performer pode reproduzir exatamente o que ouviu;
- Integração – Em vez de imitar literalmente, o performer pode “integrar-se em um material que serve como modelo; seguí-lo, incorporá-lo, seguir na mesma direção” (Globokar, 1970, p. 2). O resultado sonoro dessa reação pode revelar aspectos de ornamentação, e certo desvio intencional do percurso estabelecido, implicando no desenvolvimento de fragmentos que podem ser descobertos dentro do modelo;
- Hesitação – ao usar esse recurso, o performer pode criar pausas, interrupções ou suspensões extremamente ativas. “Hesitação pode produzir uma grande tensão na performance; uma composição totalmente escrita provavelmente nunca poderia alcançar o mesmo efeito. A inatividade na música, que em muitos casos resulta em uma situação morta, torna-se aqui extremamente construtiva” (Globokar, 1970, p. 3);
- Fazer o oposto – diferente dos três anteriores, este recurso requer do performer uma reflexão analítica da situação e estipular os parâmetros para decidir o que seria fazer o oposto ao que foi constatado na análise;

- Fazer algo diferente – Essa instintiva reação espontânea dá lugar a uma multiplicidade de respostas possíveis, na qual o músico tem a sua própria interpretação do que fazer ou sugerir.

Ao relatar sobre o grupo de improvisação *Joseph Holbrooke*, da qual fez parte, Bailey explica as características dessa transformação estética do grupo que, inicialmente trabalhou com jazz e, posteriormente, com improvisação experimental. O autor narra que o grupo trabalhou com harmonia modal e, devido ao seu interesse em pela música pré-serial de Schoenberg, atonalidade livre, da música tardia de Webern e de alguns compositores do período inicial da música eletroacústica, com manipulação intervalar.

O principal estímulo, contudo, era escapar da falta de tensão endêmica nas construções tonais ou modais. O mito “tensão e relaxamento”, na qual a maioria dos padrões escalares, frases e contornos musicais são baseados, não nos pareciam mais válidos. Nesse sistema fechado, há uma qualidade circular, ao se realizar a improvisação, que significa que a fluidez musical é construída a partir da tensão, que a resposta está contida no questionamento. A configuração modal, sem a restrição ou disciplina de um idioma, nos parece atrair a um tipo de improvisação fácil e vazio em qualidade. Foi para escapar disso que nos voltamos para uma organização mais atonal, não casual. Esses foram alguns dos motivos pelos quais nós reagimos contra as restrições herdadas da linguagem improvisativa (idiomática), sua nostalgia; e nós procuramos por materiais musicais mais frescos, menos desgastados para trabalhar. Então, o conjunto final foi em torno de um caráter atonal, executado de forma descontínua e episódica. Eu achava (e ainda acho) que a manipulação intervalar de alturas, e que a clara diferenciação do timbre, que caracterizou o período inicial da música eletrônica, era o tipo de coisa que poderia ajudar a montar uma linguagem que seria, literalmente, desarticulada, na qual suas constituintes seriam desconectadas, tanto do ponto de vista gramatical quanto casual e, assim, poderia ser mais aberta à manipulação. Uma linguagem baseada em materiais maleáveis, não pré-fabricados. De forma geral, eu estava à procura de elementos que derivam dos conceitos de imprevisibilidade e descontinuidade, de variação perceptiva e renovação, introduzidos pela primeira vez na composição europeia no início do séc. 20 (Bailey, 1993, pp. 88-107).

Ao construir um vocabulário pessoal na improvisação, o músico trabalha para estendê-lo tanto na preparação quanto na performance. O material nunca é fixo, e suas associações históricas podem ser ignoradas, ou seja, as associações passam a ser livres de convenções pré-estabelecidas. O improvisador procura por materiais que serão apropriados, e que irão dar suporte à coesão narrativa da sua improvisação. Contudo, ao juntar os materiais, o músico, inevitavelmente, carrega consigo um amplo aparato de informações históricas, enraizadas em sua formação.

Uma vez que um vocabulário homogêneo é montado, está funcionando e prova ser utilizável em performance, materiais podem ser incluídos, pelo menos por um período, a partir de qualquer fonte. E isso é uma necessidade, pois a busca por materiais é sem fim. O sentimento de frescor é essencial, e a melhor maneira de se obter isso é ter à disposição um material fresco (Bailey, 1993).

## 2. 5 Móviles Elaborados por Paulo Álvares

Uma maneira bastante eficiente de montar um vocabulário sonoro foi demonstrada através de móveis elaborados pelo pianista e professor de improvisação Paulo Álvares. A partir da observação de suas aulas de improvisação, foi possível perceber em Álvares, além de sua alta capacidade improvisatória, um sistema de organização e controle narrativo dos materiais sonoros que podem ser usados na performance. Suas improvisações são elaboradas como se fossem “móviles guiados por algumas tarefas de controle”. Neste sentido, cada móbil é uma improvisação e tem seu conteúdo próprio. O termo usado por Álvares: móbil, que nos remete às obras plásticas abertas, também é usado por Eco (1968, p. 51) como sendo “estruturas elementares que possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões”.

Foram observadas duas aulas de Álvares na qual ele expôs cinco de seus móveis de improvisação.

O 1º móbil demonstrado ocorre em torno de três componentes musicais (A, B e C):

- (A) é composto de pequenos *clusters* cromáticos (de sol bemol a si bemol) na qual podem se desenvolver, embora o âmbito seja reduzido, pequenas melodias, acordes, variações de registros (oitavações); variações utilizando recursos de mobilidade interna de contração e expansão. Este componente é caracterizado por formações temáticas mais ásperas, imprevisíveis e instáveis. Após realizar as tarefas de controle mencionadas acima, Álvares demonstrou outras possibilidades, no sentido de obter um caráter mais “impressionista”, como o emprego de texturas menos métricas, mais pedalizada, com o objetivo de enfatizar a ressonância resultante da harmonia cromática do cluster;
- (B) é composto pela manipulação livre de intervalos de quintas justas. Álvares exemplificou as diversas formas de manipulação intervalar no âmbito harmônico, melódico e rítmico;
- (C) é formado por melodias cromáticas em oitavas, no âmbito de uma atonalidade livre, na qual entre um intervalo e outro, acrescenta-se um semitom. Álvares explicou que é recomendável evitar intervalos consonantes e priorizar os dissonantes, mais escuros (caráter Schoenbergiano).

O 2º móbile demonstrado ocorre em torno de quatro componentes (A, B, C e E):

- (A) é composto por um si bemol, na região central do piano, com uma estrutura rítmica irregular, “pulsante”. A principal tarefa de controle neste item se dá no campo da variação constante do pulso da nota;
- (B) é composto por clusters cromáticos – deslizamentos de teclas pretas (2<sup>as</sup>) para teclas brancas (3<sup>as</sup>) ou vice e versa. Alvares demonstrou que as tarefas de controle neste componente são manter a variação rítmica e direcional, ascendente e descendente na região mais aguda do piano;
- (C) é composto pela manipulação intervalar de acordes de 6<sup>as</sup> menores na região grave. A tarefa de controle neste componente, como demonstrada por Alvares, é manter uma constante variação rítmica, dessa vez, com direção descendente, como se fossem 6<sup>as</sup> ligetianas;
- (D) é formado por movimentos escalares super-rápidos, como se fossem “chispas sonoras”; gestos super-rápidos que funcionam como “comentários” na improvisação, como um todo. Ao exemplificar este componente ao piano, Alvares relatou que utilizou pentatonía e modalismo de forma simultânea (novamente notas pretas e brancas).

Após demonstrar as estruturas que compõem o 2º móbile, Alvares explicou que é extremamente importante que os improvisadores usem a escuta enquanto estão a improvisar. Ao estar em permanente atenção auditiva, além de aumentar seu potencial cognitivo de ação-reação, o improvisador pode, com isso, ter mais clareza do discurso que está sendo feito e então pode realizar ações como: propor ou contrapor elementos sonoros, usar o silêncio e outros recursos para aprimorar a expressividade na improvisação.

O 3º móbile demonstrado é composto por três componentes (A, B e C):

- (A) é formado por uma harmonia poli-modal e seu funcionamento é organizado pela divisão do teclado (notas brancas) em três regiões de altura do piano:
  1. Região aguda, na qual se utiliza elementos pontilhistas (cristais harmônicos) e perfis melódicos bastante isolados;
  2. Região central, na qual se utiliza acordes compostos por pequenos clusters internos, como se fossem manchas ou nódulos;
  3. Região grave, que se fixa uma nota pedal que polariza em um modo à escolha do improvisador (Sol – mixolídio; Fá – lídio, etc.).
- (B) é composto pelo mesmo controle de tarefas, mas, desta vez, nas teclas pretas (Pentatonía);
- (C) é composto pela livre manipulação intervalar de 3<sup>as</sup> menores. Alvares pontuou que as possibilidades variam de movimentos acórdicos (verticais) ou melódios (horizontais), sempre buscando evitar formações mais tonais (acorde diminuto) e perfis rítmicos previsíveis.

O 4º móbile demonstrado é formado por quatro componentes (A, B, C e D):

- (A) utiliza uma harmonia hexatônica cromaticamente complementar (cromatismo bartokiano) através de dois perfis escalares de cinco tons inteiros (mi-do e fa-ré b). Neste componente, as mãos ficam praticamente paralizadas, uma com cada perfil, e pode ser explorado tanto em formações verticais (acordes) quanto em ligações horizontais (escalar), este podendo ser usado como uma espécie de contraponto (diálogo) hexatônico. É importante pontuar que Alvares procura escolher, a partir dos elementos harmônicos escolhidos, a melhor configuração para o encaixe da mão – fôrmas pianísticas;
- (B) é composto por clusters (em blocos ou glissando) tocados com o antebraço. A variação ocorre através de curtas sustentações, em ppp ou ataques curtos e compactos do material. O uso do cluster com o antebraço foi muito usado por Kagel, Cage, Stockhausen, Berio e outros;
- (C) é caracterizado pelo uso de intervalos de 9<sup>as</sup> menores descendentes (kurtagianas) tanto na região aguda quanto grave;
- (D) é composto pela livre elaboração de séries dodecafônicas nas oitavas extremas do teclado. Alvares demonstrou as diferentes maneiras de executá-las: de forma centrípeta, centrífuga ou mista;

O 5º móbile demonstrado é formado por quatro componentes (A, B, C e D):

- (A) é composto pela nota si bemol repetida em pulso lento (adágio) em constante variação rítmica. Paulo comentou que esse tipo de recurso foi usado em obras de Debussy (prelúdio *Des pas sur la neige*) que, em vez de ter um baixo e melodia, a parte central do teclado se coloca como eixo da peça;
- (B) é realizada na parte superior do teclado, na qual se toca diversos acordes a partir do si bemol (A). Alvares pontua que este ítem requer um registro harmônico do improvisador. Os acordes podem ser tonais, modais, pentatônicos, politonais, mistos, messiânicos, bartokianos, bergianos, webernianos, acordes quintais, quartais, e etc. Elabora-se uma espécie de dicionários de acordes. Alvares também demonstra que a partir de certo ponto, a fim de buscar variação do material, os acordes podem ser horizontalizados formando granulações harmônicas;
- (C) é composto por acordes tonais sem função na região grave do piano. Este ítem é composto basicamente por tríades menores e maiores, e suas variantes, e tem um caráter mais simples e panorâmico;
- (D) é composto por dois adereços intervalares: 7<sup>as</sup> menores, (horizontais ou verticais) com caráter mais melódico e harmônico e 6<sup>as</sup> menores, esta, de caráter mais percussivo.

## Capítulo 3 - Conclusões e Considerações finais

Ao colocar em evidência as diversas práticas improvisatórias de diferentes períodos históricos, emergem diferenças e características complementares bastante peculiares e esclarecedoras. O fato de a manifestação improvisatória ocorrer em diversos contextos e culturas não sugere que, como um processo universal, funcione sempre da mesma maneira em cada situação. A improvisação musical é uma prática que carrega características estéticas, formais e funcionais provenientes do contexto histórico em que se manifesta.

A partir da análise feita no capítulo 2, constataram-se diferenças operativas nos dois modelos de improvisação em função de suas diferenças funcionais. Na música barroca, por exemplo, há uma gama enorme de fórmulas harmônicas e melódicas documentadas em tratados voltados para a arte da improvisação. Os estudantes do período barroco precisam ter uma sólida compreensão das características essenciais desse período, para assim, serem capazes de fazerem opções musicais, espontâneas e apropriadas na performance.

Na improvisação experimental, há uma quebra e recusa de qualquer sistema que siga uma convenção já existente. A elaboração e escolha dos parâmetros na improvisação não são mais, necessariamente, a partir de uma estética específica, mas sim a partir dos materiais propostos pelo improvisador. O conteúdo restrito da música convencional, no contexto deste tipo de improvisação experimental, pode ser considerado um campo musical aberto a ser capturado pela criatividade do improvisador. Formas tradicionais, tônicas, tríades, escalas métricas, etc., podem ser consideradas como sendo uma pequena parte de um universo de possibilidades musicais.

Embora haja diferenças funcionais entre a improvisação barroca e experimental, ambas demandam do performer uma capacidade cognitiva de lidar com as habilidades adquiridas e suas capacidades de percepção e reação em tempo real.

No campo da música barroca, o improvisador pode buscar as suas fontes de inspiração criativa através da pesquisa de tratados da época relacionados às técnicas de diminuição, elaborações contrapontísticas ou improvisação a partir de um partimento. Há uma vasta quantidade de tratados que tratam sobre o assunto; somente alguns desses documentos históricos estão citados neste trabalho a fim de proporcionar, aos músicos que têm interesse nesse rico período musical, uma variedade de fontes que impulsionem sua criatividade na improvisação.

No campo da música contemporânea, lidamos com a improvisação experimental; na qual, pelo fato de não estar ligada a uma convenção específica, requer do improvisador uma capacidade de organização e manipulação, a partir de objetos sonoros, e manter uma narrativa musical coerente desses materiais. Neste sentido, a improvisação experimental é bastante correlacionável às obras abertas:

A mutabilidade é sempre orientada no âmbito de um gosto, de determinadas tendências formais; e é, enfim, permitida e orientada por articulabilidades concretas do material oferecido à manipulação. O dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito “aberto” a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma obra. A abertura e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível as várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para um jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, a que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos (Eco, 1968, pp. 62-63).

Um artifício bastante prático, que contribui para o impulso criativo na improvisação experimental, é a elaboração de quadros de organização que listem os elementos (objetos) musicais que podem ser usados na performance improvisatória (Anexo II).<sup>25</sup> A partir de uma clara organização e escolha dos materiais que o improvisador deseja manipular, o processo pode se tornar muito mais fluido, transparente e eficaz para a criação em tempo real.

Com todas as diferenças e complementariedades que os dois tipos de improvisação expostos neste trabalho exibem, o impulso criativo está sempre presente. A partir da compreensão das estruturas criativas que os envolve, o improvisador, além de estar em constantemente exercício criacional, abre um campo de diferenciação e possibilidades únicas de expressão artística.

---

<sup>25</sup> O quadro de organização, em anexo II, foi elaborado a partir do modelo exposto no link: <https://wmich.edu/musicgradexamprep/20thcModesInteractive.html> Acessado em 04/11/2018 às 22:09.

## Bibliografia

- Bach, C. P. E.** (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (W. Mitchell, trans.) Nova York: W. W. Norton Company. (Obra originalmente publicada em 1753).
- Bailey, D.** (1993). *Improvisation: It's nature and practice*. Boston: Da Capo Press.
- Bechtel, B.** (1980). *Improvisation in Early Music*. Music Educators Journal, Vol. 66, pp. 109-112.
- Bellotti, E.** (2012). *Counterpoint and Improvisation in Italian Sources*. Philomusica on-line. Vol. 12, pp. 50-61.
- Boquet P. & Rebours G.** (2007). *50 Renaissance & Baroque Standards*. France: Anne Fuzeau Classique.
- Byros, V.** (2015). *Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in the Time of J. S. Bach*. Society of Music Theory, Vol. 21, pp. 1-27.
- Callahan, M. R.** (2010). *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy*. Tese de Doutorado. Universidade de Rochester, Rochester, Nova York, EUA.
- Cott, J.** (1973). *Stockhausen: Conversations with the Composer*. Nova York: Simon & Schuster.
- Cunha, D.** (2011). *A Improvisação na Gênese de Formas Musicais para Instrumentos de Tecla*. Tese de Mestrado Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Castelo Branco, Portugal.
- Dessen, M.** (2003). *Decolonizing Art Music: Sources from the Late Twentieth-Century United States*. Tese de Doutorado. Universidade da Califórnia. Califórnia, EUA.
- Dreyfus, H.** (1996). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard: Harvard University Press.
- Eco, U.** (1968). *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Ekkhard, J.** (1994). *Free Jazz*. Nova York: Da Capo Press.
- Globokar, V.** (1970). *Reacting*. Recuperado em 1, dezembro, 2018, de [http://intuitivemusic.dk/iima/vg\\_reacting.htm](http://intuitivemusic.dk/iima/vg_reacting.htm)
- Hedley, A. & Brown, M.** (1980). *Frederyck Franciszeck Chopin*. In S. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 4, pp. 292-98). Londres: Mamillan.
- Lockspeiser, E.** (1979). *Debussy: His Life and Mind 1862-1902*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Messiaen, O.** (1956). *The Technique of My Musical Language*. (J. Satterfield, trans.). Paris: Alphonse Leduc. (Obra original publicada em 1944).
- Neeman, E.** (2014). *Free Improvisation as Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. Tese de Doutorado. The Juilliard Music School. Nova York, EUA.
- Nunn, T.** (1998). *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. Link: [http://intuitivemusic.dk/iima/tn\\_wisdom\\_part1.pdf](http://intuitivemusic.dk/iima/tn_wisdom_part1.pdf)
- Persichetti, V.** (2012). *Harmonia no Século XX: aspectos criativos e prática*. (D. Kerr, trad.) São Paulo: Via Lettera. (Obra original publicada em 1961).

**Polaschegg, N.** (2007). *Interweavings*. Recuperado em 1, dezembro, 2018, em [http://intuitivemusic.dk/iima/np\\_verfl.pdf](http://intuitivemusic.dk/iima/np_verfl.pdf)

**Porter, W.** (2000). *Reconstructing 17th-Century North German Improvisational Practice: Notes on the Praeambulum with a Report on Pedagogy Used in December 1995*. In S. Jullander (Ed.) *GOArt Research Reports*, Vol. 2, 25-40 Göteborg: Göteborg Organ Art Center.

**Prévost, E.** (1997). *No Sound Is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention – Meta-Musical Narratives*. Harlow, Reino Unido: Copula.

**Quinal, N.** (2014). *Improvising in the French Romantic Style at the Organ*. Tese de Mestrado. Göteborgs Universitet. Gotemburgo, Suécia.

**Renwick, W.** (2001). *The Langloz Manuscrip: Fugal Improvisation Through Figured Bass*. Oxford: Oxford University Press.

**Rzewski, F., Gronemeyer, G., & Oehlschlägel, R.** (2007). *Nonsequiturs: Writings and Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Cologne: Musik-Texte.

**Sadie S. & Grove G.** (1980). *Groove's Dictionary of Music & Musicians*. Vol. 4 Londres: Macmillan Publishers Limited.

**Sansom, M.** (2001). *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. *Leonard Music Journal*, Vol. 11, pp. 29-34.

**Schubert, P.** (2002). *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*. In T. Christensen (Ed.) *Cambridge History of Western Music Theory*. 503-533 Cambridge: Cambridge University Press.

**Schulenberg, D.** (1995). *Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach*. *Bach Perspectives*, (1), 1-42.

**Tymoczko, D.** (2010). *Local Harmonic Grammar in Western Classical Music*. Recuperado em 31 de outubro de 2018 de <http://dmitri.mycpanel.princeton.edu/mozart.pdf>

**Urantia Foundation.** (1955). *The Urantia Book*. Chicago: Urantia Foundation.

## Anexos



## **Anexo A - Entrevista com o Prof. Paulo Álvares**



Paulo Álvares é pianista, professor de piano, música de câmara contemporânea e improvisação experimental na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha, onde coordena o *Ensemble für Aleatorische Musik*. Internacionalmente requisitado como solista e camerista, particularmente para música dos séculos XX e XXI, atua na Europa, China, Japão, Coreia e Américas do Norte e do Sul. Desde 2003 é professor coordenador de piano e música de câmara do Instituto Politécnico de Castelo Branco, em Portugal.

Mineiro de Uberlândia, nascido em 1960 e formado pela USP, estudou nos EUA com Caio Pagano e Steven De Groote. Tem o mestrado pela *Texas Christian University*. Frequentou, com bolsa do *DAAD* (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), a Escola Superior de Música de Colônia, onde estudou com Aloys Kontarsky e Hans Ulrich Humpert. Recebeu o Prêmio *Kranichstein* de Música no *XXXIII Darmstadt New Music Course* e o 1º Prêmio no concurso *Musikkreativ* em Saarbrücken.

Trabalhou com nomes como Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Philip Glass, Helmut Lachenmann, Earle Brown, Tristan Murail, Peter Eötvös, Mauricio Kagel e com as orquestras *WDR Sinfonieorchester* de Colônia, a *Gürzenich Orchester* (Colônia), *Bochumer Symphoniker*, *Saarbrücken Radio-Sinfonieorchester*, além de colaborar com diversos conjuntos de música contemporânea.

Como compositor, dedica-se à fusão de processos composicionais juntando a música eletrônica e a improvisação, executando inúmeras primeiras audições em vários continentes. Junto das mais importantes rádios alemãs já foram gravados mais de 30 CDs com repertório solista, camerístico e sinfônico, principalmente com a *WDR Sinfonieorchester*, de Colônia.

### **O que é improvisação para você?**

A improvisação, para mim, é como um jogo, um móbil de estruturas que ocorrem no momento. Não que sejam totalmente sem preparação, pois eu acho que quando uma pessoa improvisa, ela vai compor em tempo real com objetos que já são, muitas vezes, reconhecíveis por ela – objetos escolhidos. Seria a maneira de posicionar ou colocar os objetos que podem ser previamente repensados em uma situação de composição instantânea.

É variável a questão de ser preparado ou despreparado, até mesmo qual o nível ou grau de intensidade de organização interna. Eu acho que tudo isso pode ser um termo amplo da improvisação. Pode ser uma coisa completamente inesperada, sem pré-composição; ou pode ser uma coisa bem estruturada, onde a possibilidade, a liberdade entre os objetos pode ser bem reduzida. Tudo isso pode ser enquadrado dentro de uma área que seria a música improvisada: que pode partir do aleatório, de uma estrutura mais organizada, mais concentrada, até um ato sem preconcepção. A improvisação pode englobar tudo isso: a composição instantânea e o reposicionamento de objetos – que pode ter uma grande previsibilidade ou não.

### **Como e quando foi o seu contato com a improvisação?**

Acho que foi já no conservatório, quando eu tinha uns onze, doze anos. Na verdade, eu lembro vagamente, ainda muito pequeno, há uns quatro ou cinco anos antes de estudar, que na casa da minha avó tinha um piano e eu gostava de experimentar as estruturas nele, e como eu havia percebido que o piano era uma estrutura cíclica, eu coloria com lápis as teclas de marfim do piano e improvisava escolhendo as cores. Algumas dessas improvisações tinham progressões de 4<sup>as</sup>. Por alguma razão aquilo me fascinou. Então eu marcava as 4<sup>as</sup> na cor verde e experimentava. Essa capacidade de experimentação nessa fase da minha vida foi muito importante. Depois veio todo o aprendizado de música formal, onde você aprende a ler, e etc. Mas eu sempre tive uma área, quando eu não estava estudando as peças, que era uma área minha, um momento pessoal, onde eu experimentava. Eu tinha um grande interesse harmônico. A harmonia sempre foi um fator, naquela época, de curiosidade para mim – a simultaneidade dos sons. E a partir daí, eu começava a experimentar, a improvisar.

### **E você mostrava este interesse pela experimentação aos seus professores?**

Ah sim, eu tive uma professora no conservatório que era totalmente aberta e, por incrível que pareça, a estrutura do conservatório em Minas Gerais era muito rígida, tradicional, com exames semestrais e etc. Mas, por exemplo, os alunos tinham que estudar o *Mikrokosmos*, de Bela Bartók, uma prática inusitada naquela época de 1968-69. E isso era de alguma forma, uma prática que abria para outra direção, um diferencial, fora da música tonal tradicional. Através daquelas miniaturas do *Mikrokosmos* eu acabei tendo contato e experimentando um vocabulário novo. Naquela época, devido à massificação que a gente vivia no país, era muito importante você se diferenciar; e a improvisação é uma maneira de você descobrir uma cor pessoal.

### **Como se deu e porque teve interesse específico em improvisação contemporânea/experimental?**

A linguagem da música do séc. XX, da música contemporânea, começou a ficar muito forte no Brasil no final dos anos 60, início dos 70. Nessa época eu tinha dez, onze anos. Nesse período, a Universidade de Uberlândia importou uma grande coleção de discos de música moderna. Eram 200 livros fantásticos com discos contendo praticamente toda a história da música moderna. Minha tia, que era professora de história música, levava esse material para casa e o escutava todo dia. Então eu, que morava com ela nessa época, acabei tendo um forte contato com isso também. O meu interesse pela música moderna veio daí, foi uma maneira de experimentar todo um vocabulário novo para mim. Satie, Debussy, Prokofiev, Bartók, Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern, Dallapiccola, e etc. Eram coisas mais clássicas,

claro que já havia Stockhausen, Nono e etc., mas isso ainda era muito incipiente na minha época, em Uberlândia, no centro do Brasil. Mas de qualquer forma foi uma coleção muito inovadora para a época e que me marcou muito. Essa coleção, organizada pelo italiano Massimo Mila, que era um musicólogo mais de esquerda, tinha um ponto de vista muito interessante; Mila fez essa seleção de autores e obras e elaborou essa coleção. Isso era muito interessante pra mim, eu passei a minha infância – dos dez aos doze anos – ouvindo esse material e acabava experimentando o que ouvia no piano.

Em virtude de Uberlândia ser um pouco isolada nessa época e não haver lojas de música, eu ia para São Paulo, na casa da minha madrinha, e a gente comprava partituras da literatura moderna para crianças; eram autores que na época eram modernos, como Prokofiev, Milhaud, Shostakovich; e eu levava esse material para Uberlândia e ficava deglutindo aquilo e compunha. A maioria das peças era composta de memória e com o tempo eu as escrevia. Eu tinha um catálogo de peças. Desde essa época de experimentações e descoberta de materiais, eu já compunha. Eram composições bastantes Bartókianas e Prokofievianas. Camargo Guarnieri dava aula em Uberlândia, então tive contato com a música dele também. Era uma música mais moderna para o conceito da época; não era a música contemporânea, mas era o que tinha ali na região e o que os estudantes conseguiam importar de São Paulo. Depois, quando eu fui para a USP e para Belo Horizonte, principalmente porque tinha o Festival de Música Nova de Ouro Preto, eu já comecei a ter contato com outra dimensão; nessa época eu já tinha 16 anos. Nesse período, por volta de 1974-75, o meu contato com improvisação se intensificou, pois nesses festivais vinham muitos compositores que, naquela época, trabalhavam muito improvisação.

**Você acha esse movimento de improvisação que estava ocorrendo simultaneamente na América e Europa influenciou o Brasil?**

Sim. Nessa época, como a gente vivia uma ditadura, a música contemporânea e improvisada acabou sendo uma reação à cultura oficial, que era bastante tradicional. A elite cultural procurava uma maneira de fugir daquela massa imposta pela ditadura, que era muito baseada na música americana – na música *pop* americana – havia certo domínio dos EUA, através da música *Pop*. Mesmo a Música Popular Brasileira da época tinha certa conotação de protesto, havia certa rebelião contra a censura da ditadura. A MPB era uma música com uma harmonia mais sofisticada, mais elaborada. Era mais chique. Era mais burguesa, no sentido da burguesia intelectual, não era a música do proletariado. Nara Leão não era música de proletariado, nem Milton Nascimento; pelo contrário, eram músicos muito chiques. E isso tudo fazia parte de um movimento de renovação, de fugir daquela massa.

### **Você percebeu algum crescimento musical após o seu contato com a improvisação? Quais?**

Quando você aplica determinados conceitos coreográficos ou gestos pianísticos que você está desenvolvendo como linguagem na improvisação, você descobre também uma cor instrumental, um som pessoal. E nesse sentido, a improvisação desenvolve muito a personalidade do som instrumental. Quem está tocando é Paulo Álvares, que tem esse som, esse tipo de toque, esse tipo de gesto, e etc. A improvisação não deixa de ser um aprofundamento da pessoa no seu próprio som.

### **E isso vem com a constante busca por essa personalidade sonora, certo?**

Sim, com a busca, com a seleção que se faz da literatura quando se vai improvisar, com os efeitos pretendidos, com toda a gestualidade usada. E isso surge de certo conforto, pois você improvisa com os gestos que funcionam muito bem para você. E a escolha desses “gestos que funcionam bem” significa que existe uma opção, e essa opção forma um som; e esse som sou eu. Na verdade, a improvisação é um meio de se selecionar e filtrar a literatura para obter um vocabulário muito pessoal; e quando eu falo literatura, eu me refiro ao repertório. Mesmo ao improvisar sobre um determinado objeto, você está desenvolvendo um repertório coreográfico, musical ou analítico sobre aquele estilo, aquela maneira de pensar a música. Enquanto se seleciona os objetos, você digere aquilo de uma maneira muito pessoal. Além disso, você acaba desenvolvendo uma linguagem pessoal-musical, que pode ser uma linguagem composicional ou improvisada – você desenvolvendo uma personalidade musical. Quando o interprete improvisa sobre objetos, ele vai cozinhar – fermentar aquelas idéias – e dessa fricção, surge uma amálgama que vai ser o som pessoal do músico improvisador: o som dele. Isso é importante.

O mesmo vale para a interpretação. Existe tipo de interpretação mais congelada, mais estandardizada: Bach tem que ser tocando assim, Chopin assim, e etc. Ao invés de seguir tradições, a pessoa que improvisa, por ter um viés mais analítico, acaba por buscar um som mais pessoal do repertório. Na verdade, a improvisação deixa o músico diferenciado e pessoal.

### **Você elaborou alguns móveis de improvisação. Poderia falar de como foi o seu processo criativo na elaboração destes móveis?**

Eu tinha mais ou menos quinze anos quando eu fiz o primeiro. Surgiu da sobreposição de idéias. Ele era um grande acorde em torno de uma sétima que se repetia e, a partir disso, eu ia acrescentando outros acordes. Partia sempre de uma sonoridade bastante monolítica e, aos poucos, eu ia acrescentando outros acordes – uma acumulação de materiais – e, depois disso, eu atingia um grande ponto culminante que, pra mim, era um grande mi maior, e então eu retornava ao acorde inicial.

Nesse primeiro *móbile* já havia uma grande discrepância institucional, porque ele já começava bastante áspero e dissonante e depois eu atingia uma sonoridade bastante tonal. Foi mais ou menos assim que eu comecei: era um empilhamento de materiais; no sentido de transformá-los a partir de um elemento muito simples, muito tautológico, muito bruto, e, aos poucos, eu ia horizontalizando, ornamentando. As minhas improvisações sempre tiveram um caráter muito ornamental, neste sentido, algumas estruturas eram fixas, mas sempre existia uma ornamentação, uma acumulação. Foi o primeiro que eu fiz.

Depois, eu comecei a dar aula de improvisação e aí eu comecei, talvez devido ao meu contato com as obras de Ives, Debussy, Bartók, que são compositores que tem uma linguagem muito ampla, a focalizar fragmentos da linguagem para colocar em função pedagógica para as pessoas que estão aprendendo improvisação – reduzir às ideias mínimas. Por exemplo, cada *móbile* tem três idéias diferentes, então eu reduzo esses conceitos e trabalho pedagogicamente cada um deles e então os monto – faço um *móbile*. Na verdade, o *móbile* surge da ideia de, pedagogicamente, sugerir que uma pessoa possa controlar isso tudo ao mesmo tempo.

### **Qual o papel da criatividade, do ato criacional em tempo real, na improvisação?**

Pela maneira de como os objetos serão colocados – qual o momento que eles irão vir e qual o grau de densidade que eles vão ser friccionados uns com os outros. Na verdade, isso é um ato criativo. Por exemplo, se você vai fazer áreas menos densas ou mais intensas, tudo depende da criatividade do momento, como que essa criatividade vai adelarçar ou encorpar na improvisação.

### **É possível ocorrer um erro em uma improvisação?**

Sim, e ele é muito irritante. A improvisação tem que ser perfeita. Ela deve ter o mesmo grau de acuracidade que uma música normal.

### **O que seria um erro em uma improvisação?**

Quando a pessoa perde o *timing* da ideia; quando você percebe que ela está repetindo determinada estrutura e uma escapou porque ela está distraída e não sabe qual é a mesma ordenação de acordes com a mesma disposição intervalar, por exemplo. Também pode ser quando uma pessoa está realizando uma grande granulação e perde o equilíbrio técnico e então ocorrem notas erradas. Existem erros sim, sem dúvidas. Mesmo a ideia que perde o seu valor de intensidade, de *timing*; permanece demais no ar, cansa e perde o vigor da informação: isso é um erro.

**Como a pessoa que se propõe a improvisar pode evitar o erro? Qual a postura que ela deve ter?**

A fim de evitar erros de nota, como no estudo de piano, a pessoa tem que tornar a estrutura que ela está improvisando mais lenta e trabalha-la dessa maneira. Por exemplo, se eu for tocar uma granulação atonal, eu posso reduzir esse material a uma velocidade bem lenta, e colocar a minha mão no piano de maneira mais cautelosa a fim de evitar erros e depois começar a acelerar. Mesmo na improvisação, existe esse fator do estudo, como uma peça escrita. Por exemplo, se você está trabalhando com cachos de sétimas menores, que é um intervalo muito difícil de controlar, tem que se estudar lento para eliminar os esbarros.

**Atualmente, no campo da música popular/jazz, tanto no estudo acadêmico, quanto na performance, a prática da improvisação é muito mais difundida em comparação à música clássica/erudita. Qual seria a melhor maneira “se estudar” esse tipo de improvisação? É possível incorporar o ato improvisatório ao estudo diário do músico com formação oriunda da música clássica?**

Essa é uma grande preocupação atual: a música clássica tem que recobrar a sua fonte original – ela se originava da improvisação. Mozart era um grande improvisador; Beethoven era um gênio da improvisação; Bach; C. P. E. Bach, enfim, a grande maioria dos compositores improvisava. Não era uma prática dissociada. Como o grau de interpretações vai atingindo proporções absurdas, o intérprete acaba se tornando apenas um polidor das obras, ele já não está mais interessado na estruturação interna, ele pole – é simplesmente um veiculador. E esse polimento requer um grau de perfeição tão grande que ele, o intérprete, perde toda a área analítico-criativa. Por exemplo, o músico barroco, apesar de ter uma organização numerológica, tinha que ter certa intuição de trabalhar dentro de uma determinada estrutura de forma criativa. Contudo, eu acho que existe atualmente uma recuperação da improvisação dentro da música clássica. No princípio do séc. XIX, com Liszt implantando o recital como forma comercial de grande vendagem, o intérprete chegava para experimentar o instrumento e realizava um prelúdio, uma improvisação. Clara Schumann também fazia isso. Todos aqueles pianistas faziam isso, pois era uma prática normal. Nessa situação, o intérprete demonstrava um conhecimento harmônico, modulatório e controle instrumental. Até esse tipo de prática conhecida do instrumentista improvisar sobre um tema sugerido pelo público era comum nessa época. Liszt também fazia isso. As paráfrases do Liszt vêm dessa experiência de impressionar o público com a criação instantânea sobre temas conhecidíssimos.

### **A oferenda musical de Bach...**

Também, também. Mas ali era uma coisa bem menos comercial. Vivaldi eu imagino que sim. A gente não tem as gravações do Vivaldi tocando, mas existem crônicas de viajantes que vinham a Veneza só para vê-lo improvisar. Dizem que era realmente impressionante. Músicos diziam que, às vezes, ele tocava tão agudo que não tinha quase espaço entre os dedos e o arco. Você pode imaginar que ele estava atingindo alturas inimagináveis. Sabe-se lá o que acontecia nessas improvisações, mas há relatos de que eram impressionantes.

A improvisação como investigação do impossível; como investigação além da composição, é fascinante. Neste sentido, a improvisação dá um salto na frente da composição. O ato composicional organiza e essa organização pode ser um ato meio mecânico, menos mental.

### **Há uma frase atribuída à Stravinsky que tem relação com isso que você está falando: “A composição é uma improvisação congelada”.**

É. Exatamente. O bom improvisador compõe bem. Na verdade, a improvisação requer um treinamento de compor e controlar a informação em tempo real.

### **Porque você acha que a improvisação clássica foi caindo em desuso a partir do final do séc. XIX, XX?**

Por causa da exigência da interpretação, que foi se tonando cada vez mais perfeccionista. A confrontação entre os intérpretes é tão grande que eles acabam se dedicando ao polir das obras primas. E esse polimento acaba sendo tão estafante que ele abandona o ato criativo. Pra quê que ele vai fazer isso? O intérprete prefere estudar uma cadência que já está escrita em vez de se arriscar em um ato que ele tem que trabalhar muito. Então, nessa situação, além de polir, ele teria que trabalhar a parte criativa, então ele abandona a parte de criação para ficar só polindo. É uma prática mais segura. Neste sentido, o intérprete é um polidor das estruturas perfeitas.

### **O risco acaba sendo evitado.**

Exatamente. E improvisação é um risco. Ela vai ter notas erradas. Mesmo que o improvisador seja muito treinado, o seu ato apresenta certo risco. E a interpretação; a história da interpretação; do virtuosismo, que são sempre reconhecidas, estocadas; a repetição de interpretações sistemáticas, sempre perfeitas, inibe uma improvisação. O intérprete não quer risco nenhum, ele quer a perfeição. E, para atingir a perfeição, muitas vezes, o intérprete tem que recorrer à repetição sistemática. É uma vida mais monástica. Pouca coisa, mas aprofundada a nível de perfeição.

### **No meio acadêmico isso ocorre também?**

Ah, sim. O intérprete repete. Ele não compõe, não participa do ato criativo, e isso é uma pena. O intérprete ocidental talvez esteja mais acostumado com a improvisação; o oriental tem mais dificuldade de se aproximar de áreas livres. Mas de qualquer forma, ele pode aprender muito bem. Eu já tive alunos coreanos e chineses que são excelentes em improvisação. É uma questão de aprendizado – tudo pode se aprender.

### **Alguns músicos, como Derek Bailey (1993), em seu livro *Improvisation: It's nature and practice in music*, utiliza alguns termos como “Improvisação Livre” para identificar as improvisações ligadas à música contemporânea e “idiomático e não-idiomático” para se referir às músicas carregadas ou não de um estilo musical. Você concorda com estas terminologias?**

Eu não concordo muito com isso porque sugere certa hierarquização do que é bom e organizado contra o que não é bom e desorganizado. Mesmo que ele (Bailey) tenha um ponto de vista favorável em relação à música contemporânea, dizendo o que a música idiomática, que se antevê como organizado internamente é o barroco ou jazz; e o resto é livre, como sendo não-idiomático, eu acho que isso não tem nenhuma consistência, pois uma improvisação experimental pode ser idiomática. A improvisação não precisa ser barroca ou do jazz pra comprovar que é idiomática. E essa “improvisação livre” é mais uma necessidade de se criar um rótulo, uma nomenclatura desnecessária. O objeto em si impõe uma força idiomática, dependendo do contexto em que ele está sendo trabalhado. Talvez não seja uma situação tão unilateral; uma improvisação no jazz pode ser mais sistemática, se bem que há muita liberdade harmônica também, gradações de improvisação.

Já a improvisação barroca está mais ligada ao contexto tonal – ao sistema tonal. Já a improvisação de caráter experimental não impõe um sistema como unitário ou homogêneo. É raríssimo você ver alguém se propor a fazer uma improvisação rigorosamente dodecafônica. Inclusive seria interessante essa proposta: fazer uma improvisação com critérios seriais, aí sim seria uma improvisação idiomática, por que o sistema está perfeito, puro. Então, eu não concordo muito com esses termos usado por esse autor, pois há ilhas muito homogêneas dentro da história da música. Séria a mesma coisa que dizer: Schönberg é coerente, idiomático, porque ele criou um sistema dodecafônico. Debussy e Bartók não são coerentes, idiomáticos, porque não existe um sistema unilateral. Isso é ridículo. Primeiro porque, pra mim, Debussy e Bartók são compositores de outro nível, muito mais interessantes e orgânicos do que Schönberg, apesar do sistema. Esse problema de “idiomático”, não-idiomático” e “improvisação livre” é, neste sentido, muito limitador. Eu acho fundamentalmente errado.

O controle da música não tem nada a ver com isso. Eu posso ouvir uma obra de Stravinsky que não seja serial e o rigor dessa composição não tem nada a ver com o sistema. E o sistema não é garantia de qualidade composicional; assim como o idioma

não é garantia de uma improvisação ser idiomática ou de ser controlada ou não. Eu acho isso muito categorizante e não parte da riqueza do objeto, parte da necessidade de organização de objetos em um texto – e isso eu acho falso. Creio que o estudo da nomenclatura não pode sobrepor-se ao objeto que está sendo estudado. O objeto é forte, e a nomenclatura é submissa a esse objeto. Por isso que as nomenclaturas, para mim, deve se submeter ao que o objetivo significa. A riqueza e a heterogeneidade do objeto é que deve ser fundamental na classificação e não a nomenclatura por si só.

### **E o termo “música intuitiva” que Stockhausen usa para a improvisação, tem sentido?**

Tem sentido. Por exemplo, na improvisação do jazz há a manipulação de objetos conhecidos, enquanto que a música intuitiva tem como compromisso anular a história e partir para um estágio gelatinoso, onde a história não tem os seus objetos determinados. Isso é importante. Seria como se houvesse a perda da memória histórica como fator de inovação da música intuitiva.

### **Você acha que isso é de fato possível?**

Há certo esforço. Essa geração, de John Cage e Stockhausen, se esmerava muito contra o historicismo. Alguns textos do Cage, como por exemplo, na peça *Variations VIII*, está escrito “No History”. Eu acho que essa sensação de esquecer o cliché histórico é importante no sentido de esvaziar a sua reserva de objetos conhecidos. Por isso que esse critério de idiomático e não-idiomático acaba me parecendo que são de pessoas que não compositoras, que não participaram de um processo criativo mais profundo, mas sim de uma necessidade de se achar uma nomenclatura. E, para mim, falta densidade criativa no processo do estudioso que faz nomenclaturas. Quem cuida de nomenclaturas são pessoas que não são criativas e isso é um problema sério.

A pessoa que trabalha o objeto interno e conhece esse objeto é que deveria ser o nomenclaturista e, ao fazer isso, não se pode limitar esse objeto. O objeto é mais rico que a sua definição. Eu não vejo a necessidade de perder tempo com as nomenclaturas, sendo que os objetos são diversificados. Mas isso é um problema do ensino da música. Porque que é mais fácil estudar Webern do que estudar Debussy? Porque Webern tem uma linguagem homogênea, explicável, previsível. Debussy não; Bartók não; Ives menos ainda. Mas isso não é critério de rigor, e a escola é preguiçosa, a nomenclatura é preguiçosa. Ela escolhe momentos que são mais puros, que são mais fáceis de lidar. A música atonal e serial pura são momentos fáceis de lidar, mesmo com toda a sua complexidade. Em momentos de transição, como no período de Monteverdi ou Frescobaldi e outros, são mais complexos – mas isso não significa menos rigor. E essas questões são um problema seríssimo do ensino da música. Dentro da música moderna, infelizmente, criaram-se determinados dogmas terríveis como a supervalorização da música serial e etc.



## **Anexo B - Quadro de organização de escalas, modos e acordes típicos da música clássica do séc. XX.**



### Modos tradicionais

A maneira mais fácil de lembrar-se é organizando as notas iniciais de cada modo em ordem alfabética: A, B, C, D, E, F, G.

Modo	Exemplo/Estrutura	Tom/Semitom
Eólio (A)	A B C D E F G A	Semitons entre os graus 2-3 e 5-6, (escala menor natural).
Lócrio (B)	B C D E F G A B	Semitons entre os graus 1-2 e 4-5.
Iônio (C)	C D E F G A B C	Semitons entre os graus 3-4 e 7-8, (escala maior).
Dórico (D)	D E F G A B C D	Semitons entre os graus 2-3 e 6-7.
Frígio (E)	E F G A B C D E	Semitons entre os graus 1-2 e 5-6.
Lídio (F)	F G A B C D E F	Semitons entre os graus 4-5 e 7-8.
Mixolídio (G)	G A B C D E F G	Semitons entre os graus 3-4 e 6-7.

### Escalas

Modo/Escala	Exemplo/Estrutura	Tom/Semitom
Lídio menor (F)	F G A B C D <sup>b</sup> E <sup>b</sup> F	Semitons entre os graus 4-5 e 5-6.
Tons inteiros (hexatônica)	C D E F <sup>#</sup> G <sup>#</sup> A <sup>#</sup> (C) B D <sup>b</sup> E <sup>b</sup> F G A (B)	Somente tons inteiros
Octatônica	C D E <sup>b</sup> F G <sup>b</sup> A <sup>b</sup> A B (C) C D <sup>b</sup> E <sup>b</sup> E F <sup>#</sup> G A B <sup>b</sup> (C)	O mais comum é alternar entre tom e semitom até completar 9 notas em uma oitava.
Pentatônica	F <sup>#</sup> G <sup>#</sup> A <sup>#</sup> C <sup>#</sup> D <sup>#</sup> A C D E G C E <sup>b</sup> F G B <sup>b</sup>	Escala de 5 notas por oitava. Este tipo de escala geralmente é uma variação de escalas maiores (com mais notas).

### Acordes, Sonoridades, Simultaneidades, Clusters

Termo	Exemplo/Estrutura	Conceito
Acordes em 2 <sup>as</sup>	E F# G# E F# G	Acordes (clusters) elaborados a partir da manipulação intervalar de 2 <sup>as</sup> .
Acordes em 3 <sup>as</sup>	G Bb D F A Acorde maior-menor – C E G# B	Acordes elaborados a partir da manipulação intervalar de 3 <sup>as</sup> .
Acordes formados a partir de 4 <sup>as</sup>	E A D G C F F# B – 4 <sup>as</sup> separadas por um semitom - simetria (A. Berg); D G# C# – Trítono com 4 <sup>a</sup> justa (A. Webern, Stravinsky, Bartók, Ives, etc.).	Acordes elaborados a partir da manipulação intervalar de 4 <sup>as</sup> (harmonia quartal).
Acordes em 5 <sup>as</sup> justas	C# G# D# A# C C# G G# – 5 <sup>as</sup> sobrepostas (Bartokiano).	Acordes elaborados a partir da manipulação intervalar de 5 <sup>as</sup> justas.
Acordes de tons inteiros	E F# G# A# B#	Materiais elaborados a partir da manipulação harmônica de tons inteiros.
Policordes	(G Bb D) (F A C)	Combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes regiões harmônicas (Politonalidade).
Acorde místico	C F# Bb E A D	Hexacorde “quartal” construído a partir da combinação dos três tipos de 4 <sup>a</sup> (justa, diminuta e aumentada) – desenvolvido pelo compositor A. Scriabin.

### Modos de Transposição Limitada (MTL) de O. Messiaen

Modo 1

2 2 2 2 2 2

Modo 2

1 2 1 2 1 2 1 2

Modo 3

2 1 1 2 1 1 2 1 1

Modo 4

1 1 3 1 1 1 3 1

Modo 5

1 4 1 1 4 1


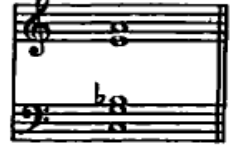





Modo 6

2 2 1 1 2 2 1 1

Modo 7

1 1 1 2 1 1 1 1 2 1

## Principais acordes usados na música de O. Messiaen

Termo	Exemplo/Estrutura
Acorde perfeito com 6ª agregada.	
Acorde de dominante com 6ª agregada.	
Acorde com 6ª e 4ª (aum.) agregados.	
“Acorde de Ressonância” – contém todas as notas do 3º MTL e, segundo Messiaen (1944), é baseado nas notas da série harmônica.	
Acordes em quartas	
Acorde na dominante contendo todas as notas de uma escala maior.	
Acorde na dominante e sua suposta resolução, segundo Messiaen.	

Acorde na dominante com  
appoggiatura.

