



Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Composição e Improvisação: escrita vs “não escrita”

Projecto para obtenção do grau de Mestre em Composição e Teoria Musical

António Pedro Saramago Campos Neves

Setembro 2013

Orientação: Carlos Azevedo

Co – Orientação: António Augusto Aguiar

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos músicos que se disponibilizaram para ensaiar e tocar esta música: João Pedro Brandão, José Pedro Coelho, Fernando Sanchez, Rui Teixeira, Ricardo Formoso, Suzana Santos Silva, Daniel Dias, Andreia Santos, Hugo Raro, José Carlos Barbosa e José Marrucho. Agradeço também aos músicos que participaram na performance do Soundpainting.

Agradeço ao Carlos Azevedo pelas aulas e pela orientação técnica no domínio da composição e ao António Augusto Aguiar por me orientar na realização desta Tese.

Agradeço também ao meu pai, António Óscar Campos Neves e ao António Miguel de Campos pelas suas sugestões na escrita desta Tese.

Gostaria de agradecer também ao Telmo Marques, Mariana Ferreira, e ao João Pedro Brandão e ao João Guimarães pelas ajudas logísticas.

Palavras-chave:

Improvisação, Composição, Indeterminismo, Notação

Resumo:

O objectivo do trabalho que se apresenta, que corresponde a um projecto realizado para obtenção do grau de Mestre em Composição e Teoria Musical, foi explorar a relação entre a Composição e a Improvisação com base numa reflexão teórica acerca de questões relevantes, como o problema de combinar partes escritas, notadas tradicionalmente, com partes mais abertas, que quase dispensam a escrita e em que se faz uso da improvisação. Nele se aborda o problema de encontrar processos geradores de ideias musicais que não passam necessariamente pela notação tradicional, combinando a escrita e improvisação mais idiomática do jazz com conceitos como indeterminação e abertura, e que tornam possível a composição de peças musicais em tempo real. Na segunda parte deste trabalho, é apresentada a descrição e análise dos processos utilizados na escrita de música para um grande ensemble de Jazz, um dos objectivos da Tese de Mestrado, assim como os processos usados na improvisação e uma análise dos resultados obtidos numa performance realizada no final do projecto, dirigida com base na linguagem do Soundpainting.

Keywords:

Improvisation, Composition, Indeterminacy, Notation

Abstract:

The objective of the work presented, which corresponds to a project undertaken for the degree of Master of Composition and Music Theory, was to explore the relationship between composition and improvisation based on a theoretical reflection on relevant issues, as the problem of combining traditionally notated written pieces with more open pieces that nearly dispense writing and make use of improvisation. The work presented addresses the issue of finding processes that generate musical ideas which do not necessarily involve the use of traditional notation, combining the more idiomatic writing and improvisation of jazz with concepts such as indeterminacy and openness, that make possible the composition of musical pieces in real time. In the second part of this work, the description and analysis of the processes used in writing music for a large ensemble Jazz, one of the objectives of the Master Thesis, is presented, as well as the processes used in improvisation and an analysis of the results obtained in a performance held at the end of the project, directed using the *Soundpainting* language.

Índice

Introdução	7
1ª Parte	
1.Estado da arte	9
1.1 Composição e Improvisação: pontos em comum e pontos divergentes.	9
1.2 Compositor e improvisador	11
1.3 Aleatório/indeterminismo	14
1.4 Notação	22
1.5 Metáfora	24
1.6 Improvisação no Jazz	26
1.7 Soundpainting	30
2ª Parte	
1. Breve descrição e análise das peças	37
1.1 Suite “Terra”	37
1.2 Soundpainting.	46
2. Considerações acerca das peças e análise dos resultados	49
3 Conclusões	52
Bibliografia:	54
Anexos	56
Índice de figuras	
Figura 1 - Excerto de <i>Twenty-five pages</i> de Earl Brown	18
Figura 2 - Início do movimento <i>Constellation-Miroir</i> da Terceira Sonata para Piano de Pierre Boulez	19
Figura 3 - Dois fragmentos de <i>Klavierstück XI</i> de Karlheinz Stockausen	20
Figura 4 - Excerto de <i>Trio</i> de Pedro Rebelo	21
Figura 5 - Partitura de <i>Bye Bye Blackbird</i>	23

Figura 6 - Sintaxe do Soundpainting	32
Figura 7 - Exemplo de uma sequência de gestos do Soundpainting	34
Figura 8 - Motivo utilizado no 2º andamento da Suite <i>Terra</i>	41
Figura 9 - Melodia utilizada no 2º andamento da Suite <i>Terra</i>	41
Figura 10 - Grelha harmónica utilizada no 2º andamento da Suite <i>Terra</i>	41
Figura 11 - Grelha harmónica utilizada no 2º andamento da Suite <i>Terra</i> (Score)	43
Figura 12 - Motivo melódico da <i>Introdução ao 3º andamento</i>	44
Figura 13 - Quadro ilustrativo da performance do Soundpainting	47

Introdução

O objectivo do trabalho que se apresenta, que corresponde a um projecto realizado para obtenção do grau de Mestre em Composição e Teoria Musical, foi explorar a relação entre a Composição e a Improvisação num contexto da música jazz ou música improvisada, dois termos algo ambíguos. De facto, hoje em dia o termo “música jazz” designa um conjunto muito variado de estilos e de idiomas (jazz mainstream, fusão, freejazz, improvisação livre, etc.) que resultaram da evolução do legado deixado pela tradição deste tipo de música em novos contextos socioculturais e sofrendo a influência de outros estilos musicais, assim como da vontade de progredir, quebrando velhas barreiras.

O termo *Improvisação*, que aparece como um pilar central da música de jazz e de todos os processos que ela representa, designa um tipo de actividade que tem séculos de história e que está também presente, mais ou menos profundamente, em outros idiomas musicais, como a música erudita e a música popular, embora, ao contrário do jazz, não constitua a essência dessa música.

No presente trabalho, a *Improvisação* terá um papel preponderante e surgirá como uma consequência da música escrita mas também como o resultado da exploração e experimentação de novos conceitos. A relação entre a *Composição* e a *Improvisação* definirá a *Forma* de cada peça, que irá variar, visto as partes improvisadas não serem iguais de performance para performance.

Ao longo do meu percurso enquanto performer e compositor na área do Jazz, sempre fui sentindo a necessidade de reflectir e explorar a relação entre a Composição e a Improvisação e abordar questões relevantes como: que tipo de solo que se deve fazer num tema com um determinado carácter ?; como se devem relacionar as partes escritas e as partes improvisadas num tema de modo a formar um todo coerente ?; que conceitos se podem explorar para compor e para improvisar ?; que processos se podem utilizar para conseguir determinados resultados ?; como se relacionam e condicionam a composição e a improvisação?

O presente trabalho explora a relação entre a Composição e a Improvisação com base numa reflexão teórica acerca desse tipo de questões, abordando o problema de combinar partes escritas, notadas tradicionalmente, com partes mais abertas, que quase dispensam a escrita e em que se faz uso da improvisação e o problema de encontrar processos geradores de ideias musicais que não passam necessariamente pela notação tradicional, combinando a escrita e improvisação mais idiomática do jazz com conceitos como

indeterminação e abertura, e que tornam possível a composição de peças musicais em tempo real.

Uma outra motivação importante para o projecto que se apresenta o desejo que senti de explorar outras formas de improvisar e compor, com base em conceitos como *Abertura* na Improvisação, *Indeterminação*, *Textura* e *Soundpainting*, que, não sendo novas, nunca tinha anteriormente explorado o suficiente, enquanto improvisador e compositor. Como, durante o meu percurso académico e profissional, sempre toquei em formações “pequenas” (trios, quartetos, quintetos), propus-me escrever música para uma formação maior — um grande ensemble —, o que me levantou novas questões, nas quais baseei a exploração e a reflexão do assunto deste Mestrado.

Como resultado, a escrita de música para um grande ensemble de Jazz tornou-se um dos objectivos da presente Tese de Mestrado, assim como reflectir algumas das questões que ela me levantou: Como combinar, na escrita para grande ensemble de Jazz, partes escritas e partes que praticamente dispensam a escrita?; Como notar certas ideias musicais?; Será a Improvisação Composição em tempo real?

Na segunda parte deste trabalho, é apresentada a descrição e análise dos processos utilizados na escrita da música para grande ensemble, assim como os processos usados na improvisação e uma análise dos resultados obtidos numa performance realizada no final do projecto, dirigida com base na linguagem do *Soundpainting*. A performance, realizada com um grupo de músicos cujo universo é o jazz, adequado ao tipo de música que escrevi, foi gravada para posteriormente se analisarem os resultados e se poderem elaborar algumas conclusões. Foi também gravada, para posterior análise, uma performance em que participei como “Maestro” e em que explorei a linguagem do *Soundpainting*.

Entendo que este projecto poderá ser um ponto de partida para futuras pesquisas e reflexões e que, embora esta tese possa ter uma maior ligação com o percurso de um músico de jazz ou de um compositor, elas se poderão alargar a toda a comunidade dos músicos, no seu sentido mais amplo.

1ª Parte

1.Estado da arte

1.1 Composição e Improvisação: pontos em comum e pontos divergentes.

Os dois termos são muitas vezes usados por oposição um do outro. Neste sentido irei tentar encontrar os pontos em comum e os pontos em que estes dois termos diferem.

No New Grove Dictionary composição é definida da seguinte forma:

“ A term usually referring to a piece of music embodied in written form or the process by which composers create such pieces” (Lindney, 1980, pag. 599)

Outra definição de composição refere-se a uma actividade que encerra em si determinadas características que permitem a identidade da peça de uma performance para outra:

“... a work [composition] whose features are specified in sufficient detail to retain its essential identity from one performance to another” (Randel The Harvard Dictionary of Music, 2003 pag. 194)

A primeira definição refere-se à composição como um processo de criação de uma peça musical em que o resultado final desta é apresentado numa forma escrita, a partitura. A segunda definição refere-se à composição como um processo de especificação das características de determinada peça de uma forma tão detalhada quanto possível de maneira que estas sejam mantidas de performance para performance. Essas características são asseguradas pela notação musical. Esta é formada por um conjunto de sinais que permitem representar uma peça musical graficamente. Assim, o compositor escreve na partitura toda a informação necessária aos instrumentistas (e ao maestro, quando a peça o exige) para que a execução da peça siga o mais possível as intenções do compositor e o seu carácter não se altere cada vez que ela é tocada. Esta perspectiva está intimamente ligada à música do período romântico (século XIX) e a uma parte da música contemporânea onde tudo era escrito de forma minuciosa na partitura de acordo com o desejo do compositor, restringindo o grau de liberdade do performer. Também em muita música contemporânea o compositor exerce um total controlo na execução do instrumentista

definindo na partitura as dinâmicas, o tempo, a articulação, etc. Nesses casos, a relação entre performer e compositor baseia-se no objectivo de «cumprir o que está na partitura». É de notar, no entanto, que, já em períodos anteriores da história da música nem tudo o que era tocado estava escrito na partitura. Havia um certo grau de liberdade deixado ao instrumentista no momento da performance. Essa liberdade implicava a improvisação como prática musical.

A definição de Improvisação no New Grove Dictionary é a seguinte:

“The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed”
(Horsley, 1980, pag. 31)

Nesta definição, o conceito de *tempo* aparece como uma característica importante da improvisação, que a distingue da composição. A improvisação implica fazer música no momento. Implica que não se pode voltar atrás, corrigir ou fazer algo diferente do que se fez, implica assumir as consequências do que se fez. Como, na composição, a obra existe sob a forma de uma partitura antes de ser tocada, o compositor pode sempre voltar atrás quando quiser e mudar o que pretender. Na improvisação, podemos dizer que a peça musical vai ganhando forma à medida que vai sendo tocada.

“...the piece finds its Gestalt through the process of improvisation” (Foss, 1962, pag. 685)

Steve Lacy, quando lhe pediram para explicar em 15 segundos a diferença entre composição e improvisação deu a seguinte resposta, que tem que ver com o conceito de tempo:

“In 15 seconds, the difference between Composition and Improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in 15 seconds while in improvisation you have 15 seconds” (Bailey, 1992, pag. 141).

Segundo Helena Caspurro (2006), a improvisação acontece em *tempo real* e a composição num *tempo virtual*. Por isso, o acto de improvisar implica uma performance, em tempo real. A composição, como processo, embora implique a performance, acontece antes desta. O compositor compõe para que, mais tarde, a peça seja tocada.

Por isso, podemos afirmar que na improvisação interessa mais o processo do que o resultado final, embora esse resultado seja a consequência desse processo. Na

composição, o processo é importante mas é o produto final que mais interessa ao compositor.

Relativamente ao acto de improvisar Lee Konitz diz:

“...[improvising] is thinking while you’re moving, and once the momentum has been started, I don’t like to break it. I’m concerned with the continuity in motion...” (Berliner, 1994, pag. 193)

Esta ideia de continuidade, de «irrepetibilidade», de espontaneidade, de se não poder corrigir algo que se fez, de ter de tomar opções e viver com as consequências, é uma das características fundamentais do acto de improvisar.

1.2 Compositor e improvisador

Outra das diferenças entre a composição e a improvisação tem que ver com o sujeito que as realiza. O improvisador é sempre um performer, um instrumentista, enquanto o compositor não tem necessariamente de o ser para compor. O compositor pode escrever música tecnicamente difícil para determinado instrumento sem nunca o ter tocado.

Como foi já anteriormente dito, embora no período romântico e em muita música contemporânea o compositor exerça um total controlo na execução do instrumentista (notando as dinâmicas, o tempo, a articulação, etc), em períodos anteriores da história da música havia um certo grau de liberdade deixado ao instrumentista no momento da performance. A prática do baixo contínuo no período Barroco é um exemplo disso. Em termos gerais o baixo contínuo era uma linha de baixo sobre a qual o instrumentista improvisava acordes. Tinha uma função de acompanhamento de música vocal e instrumental. Contudo, segundo J.D. Heinichen, o baixo contínuo era mais do que uma simples sucessão de acordes:

“The art of the embellished thorough-bass, however, really consists of not always simply playing chords but using an ornament here and there in all parts and thereby giving more elegance to the accompaniment...” (Heinichen, in Bailey, 1992, pag. 23)

A *tocata*, característica do período da Renascença e do Barroco, era outra forma musical que era improvisada. Geralmente era tocada, a solo, num teclado e tinha uma forma livre. Era também uma forma de o músico mostrar o seu talento, o seu virtuosismo na utilização do seu instrumento (Caldwell,1980). Bach e Handel eram famosos pelas suas fugas improvisadas, e Mozart e Beethoven pelas suas variações (Sadie,1994).

A ornamentação também representava outra forma de improvisação. Nesta, o cantor ou instrumentista “embelezava” uma dada linha melódica modificando-a de modo a mostrar a sua expressividade e o seu virtuosismo (Randel, 2003).

Outra prática recorrente da improvisação era a *cadenza*. Típica do período Clássico e Romântico, era uma passagem virtuosa que acontecia perto do fim de um movimento de um concerto ou de uma ária em que o músico mostrava as suas capacidades inventivas e instrumentais (Badura-Skoda, 1980). Poderemos dizer que era uma espécie de suspensão antes do acorde final da peça.

Também na música Indiana a improvisação tem um papel fundamental. O *raga*, onde acontece a improvisação, é formado por vários materiais que são usados de uma forma flexível e se pode dizer que, no seu conjunto, constituem o material para a improvisação. Alguns desses materiais são: o *sruti* (o intervalo mais pequeno usado na música Indiana); o *svara* (que corresponde à divisão da oitava em sete intervalos variáveis) e o *tala* (que corresponde a variações rítmicas sobre uma base métrica fixa, por exemplo 16,12 ou 8 tempos) (Bailey, 1992).

Ao longo dos séculos, o órgão foi também um instrumento onde era normal improvisar-se, provavelmente devido às suas possibilidades tímbricas e à sua associação com a Igreja. Uma das funções de um organista era ornamentar musicalmente as várias partes de uma missa e isso implicava geralmente o uso da improvisação. Como refere Jean Langlais (um organista francês ligado à escola de órgão francesa):

“... in churches we are obliged to improvise all the time. If a priest is very slow, we are obliged to adapt to that (...) We cannot play a Bach prelude, say. So we improvise everything” (Bailey, 1992, pag. 37)

No entanto, num concerto improvisado, era com base em formas e estruturas pré-definidas que o organista demonstrava a sua habilidade para tocar. A partir de um tema, o organista improvisava com base em formas musicais como a fuga, a valsa, a sonata, etc. (Bailey,1992).

A improvisação é portanto uma prática com séculos de história. Mesmo, durante o século XIX e inícios do século XX, em que havia muito pouca margem para a improvisação, podemos de certo modo encontrá-la também na interpretação. Quando uma orquestra interpreta uma determinada obra, existe uma série de subtilidades e de “possibilidades” interpretativas que afectam a interpretação dessa mesma obra e conseqüentemente o seu resultado musical. Essas ambiguidades têm que ver com uma série de parâmetros musicais que não são mensuráveis e que são afectados por quem interpreta a obra. É por isso que existem diferentes interpretações da mesma obra. Bob Snyder (2000) refere-se a esses parâmetros musicais como secundários e correspondentes a aspectos da música que não podem ser facilmente divididos em categorias ou expressos em termos de proporções, ou seja, que não podem ser medidos em termos de valores. Alguns desses parâmetros musicais secundários são, por exemplo, a dinâmica, a articulação e o andamento, que são produzidos pelo instrumentista e são por isso afectados por ele. O mesmo se pode dizer da influência do Maestro, já que este controla vários parâmetros musicais que afectam o carácter de uma determinada peça.

Neste sentido, pode-se dizer que uma das primeiras formas de improvisação, mesmo que inconsciente, acontece no momento da interpretação de uma partitura. Ainda que a notação seja muito pormenorizada, os parâmetros musicais secundários, que não podem ser mensuráveis em termos de valores e dependem da “interpretação” do instrumentista e do Maestro, fazem com que a interpretação da música seja necessariamente ambígua.

Quais os pontos em comum e os pontos divergentes entre Improvisação e Composição?

Podemos dizer que, embora ambas sejam formas de fazer música e de expressão artística, existem diferenças em relação aos processos e ao espaço onde acontecem, assim como em relação a quem as protagoniza e quando.

Como se disse anteriormente, a Improvisação implica fazer música no momento, não se podendo voltar atrás para “corrigir” ou alterar algo que se fez. Já o compositor pode sempre voltar atrás porque o acto de compor não implica a performance. Ou seja, enquanto a improvisação acontece durante a performance, a composição acontece num tempo diferente dela. A primeira acontece num *tempo real* e a segunda num *tempo virtual*. O espaço onde acontecem também é diferente: a improvisação acontece “no palco” e a composição “fora do

palco”. E, enquanto a improvisação é sempre feita pelo instrumentista, na composição o compositor não tem de ser o instrumentista.

Uma outra diferença relaciona-se com o número de sujeitos envolvidos. A Composição é geralmente feita por uma só uma pessoa, o compositor. A improvisação, embora possa ser executada a solo, em geral é feita por um conjunto de músicos e “vive” da interacção entre eles.

1.3 Aleatório/indeterminismo

No âmbito desta Tese, julgo ser importante fazer uma breve referência à “Obra Aberta”, de Humberto Eco, em que se expõe a problemática da abertura nas obras de arte no sec XX, numa perspectiva de comunicação e com ênfase na relação entre produção, obra e fruição, e se relaciona também a produção da obra de arte com a Estética, a Filosofia e a Ciência. Como nos diz o autor:

“(…)cada forma artística pode muito bem ser vista(…)como metáfora epistemológica: quer dizer que, em cada século o modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflecte (...)o modo pelo qual a ciência ou, de certo modo, a cultura da época vêem a realidade (Eco, 1962, pag. 82)

Eco põe a tónica no ponto de vista do fruidor como receptor da obra de arte, considerando que a obra de arte se realiza no acto da sua recepção (Aguiar 2012). O conceito de abertura aplica-se portanto ao momento de fruição da obra, altura em que ao ouvinte é permitido fazer várias leituras ou interpretações diferentes, que variam de sujeito para sujeito. Como consequência da multiplicidade de acções que ocorre no momento de fruição de uma obra de arte, todas as obras de arte são, em certo sentido, “abertas”. Como nos diz Sartre, um objecto estético apresenta vários perfis e também diferentes pontos de vista sobre um mesmo perfil.

Eco faz ainda referência ao conceito de “obra em movimento”, em que o artista pretende possibilitar ao fruidor várias leituras, tornando a obra um objecto dinâmico, em movimento, ou um objecto estético que não se repete cada vez que é realizado. Eco dá-nos o exemplo de algumas obras musicais que são “obras em movimento” e estão relacionadas com o indeterminismo (assunto que será desenvolvido em seguida): *Trocas* de Henry Pousseur, a *Sequenza para flauta* de Luciano Bério, o *Klavierstück XI* de Stockhausen. O conceito de “obra em movimento” aplica-se não só à música mas a outros campos da arte como, por

exemplo, às artes plásticas (*mobiles* de Calder), à pintura (Bruno Munari) e à literatura (*Livre* de Mallarmé).

Sem querer ser redutor, penso que as palavras de Eco sobre o conceito de “obra aberta” ajudam indubitavelmente a perceber e a contextualizar melhor este conceito que se mostra ainda actual e que tem implicações óbvias na nossa compreensão da arte e de outros campos do conhecimento:

“...notamos a tendência para fazer com que cada execução da obra não coincida nunca com uma definição única da mesma; cada execução explica-a, mas não a esgota, cada execução realiza a obra, mas todas são complementares entre si, enfim, cada uma dá-nos a obra de modo completo e satisfatório mas ao mesmo tempo dá-no-la incompleta, pois não nos dá ao mesmo tempo todas as outras soluções com as quais a obra poderia identificar-se” (Eco, 1962, pag. 84)

Na segunda metade do séc. XX, houve um interesse por partes dos compositores em introduzir princípios aleatórios e de indeterminação na música. Como foi anteriormente mencionado, até ao sec XIX, havia espaço para a improvisação (lembremo-nos de práticas musicais como a *cadenza*, a *ornamentação* e a improvisação de fugas e variações). Por exemplo, no início do sec XVIII, as partituras não especificavam qual o instrumento a utilizar mas sim um grupo de instrumentos com características idênticas (Peixinho) e o grau de intensidades não era tão específico quanto na maioria da música do sec XX, havendo apenas a distinção entre *p* e *f*. O mesmo acontecia com a informação sobre o modo de tocar o instrumento, não havendo geralmente, por exemplo, indicações do tipo *sul ponticello*. No final do sec XIX, com o aumento da precisão da notação e o surgir da ideia de que a obra devia ser considerada perfeita, acabada e inalterável depois de composta, a improvisação foi perdendo importância e deixou de ser uma prática aceite no meio composicional. No sec XX, com o Serialismo Integral, assiste-se a uma especificação extremamente pormenorizada no modo como o interprete executa a música. Como foi dito no cap. 1.1, o compositor escreve na partitura toda a informação necessária aos instrumentistas (e ao maestro, quando a peça o exige) para que a execução da peça siga o mais possível as intenções do compositor e o seu carácter não se altere cada vez que ela é tocada. O Serialismo é portanto uma música sem abertura, sem espaço para a improvisação e para a interpretação do instrumentista.

No entanto, esta perspectiva foi alterada em meados do sec. XX, quando surgiu a música aleatória e indeterminada (os dois termos serão distinguidos posteriormente nesta Tese). A utilização de princípios aleatórios e indeterminados fizeram com que o compositor detivesse menos controlo na obra, delegando parte dele para o performer ou para acções exteriores à música, mas que a influenciavam. A música aleatória pode ser realizada usando

procedimentos aleatórios como método composicional, delegando no performer a escolha entre certas opções, mais ou menos estipuladas pelo compositor, ou utilizando métodos de notação cuja interpretação é subjectiva (por exemplo a notação gráfica) e permitem uma maior liberdade de interpretação por parte do performer. O indeterminismo faz com que uma peça seja diferente cada vez que é tocada, existindo um elemento de surpresa que ocorre no momento da performance e que depende do performer ou de ações que podem ser exteriores à música. Quando se pede a um músico para interpretar uma partitura em que a notação é gráfica e em que não há referências à notação tradicional, ou seja, às “notas”, o grau de subjectividade e de indeterminação pode ser muito grande quando comparado com a execução de uma partitura escrita em notação tradicional.

John Cage foi uma das figuras centrais na música aleatória introduzindo o “indeterminismo” e a “notação gráfica” como uma maneira de o compositor não deter total controlo na obra. Na sua peça *4'33"* (1952), que consiste em 4 minutos e 33 segundos de silêncio, Cage “convida” os ouvintes a experimentarem sons envolventes e não intencionais como sons musicais. Neste caso, como o performer não toca uma única nota, o resultado musical vai depender totalmente do espaço envolvente. Deste modo, o compositor assume também o papel de ouvinte, já que o resultado musical vai depender de factores que não são totalmente controlados pelo compositor e que por isso conduzirão a resultados diferentes e imprevisíveis cada vez que determinada peça é executada.

Na sua obra para piano *Music of Changes*, Cage estabeleceu os princípios aleatórios, a que também chama “chance operations”, que iriam definir a peça, com base no resultado do lançamento aleatório de moedas. O livro clássico de divinação chinês *I Ching* foi consultado com base em cada resultado para determinar vários parâmetros musicais, como a altura e a duração das notas e a dinâmica. Um outro exemplo de “composição aleatória” é a peça de Earle Brown “*Indices*”, composta com base em tabuleiros de números aleatórios.

O termo indeterminismo está relacionado com a música aleatória pois algo que é aleatório é indeterminado, isto é, tem um resultado imprevisível ou não totalmente controlável. Contudo, em termos musicais, os dois termos são distintos pois essa imprevisibilidade tem lugar em momentos diferentes. No seu texto “*Composition as Process: II Indeterminacy*”, de 1958, John Cage faz a distinção entre indeterminismo na composição e indeterminismo na performance. Em *Music of Changes*, usou princípios aleatórios, inteiramente dependentes do acaso, para definir a estrutura, a forma e o material usado. Nesse caso, toda a peça está determinada antes de ser tocada não havendo indeterminismo na sua performance.

“ *Though chance operations brought about the determinations of the composition, these operations are not available in its performance*”. (Cage, 1958, pag 179)

Cage dá-nos um exemplo em que existe esse indeterminismo na performance: a peça *4 Systems* de Earl Brown, em que a interpretação dos performers a partir do material dado pelo compositor introduz um factor de indeterminismo na peça por existirem diferentes possibilidades de interpretar o que é pedido. É de referir que a peça pode ser tocada por um ou por vários músicos o que, por si só, é um factor de indeterminação. A notação de *4 Systems* consiste em vários rectângulos com diferentes alturas e comprimentos que estão desenhados num cartão dividido em 4 partes iguais. A posição vertical dos rectângulos refere-se ao tempo e a largura destes pode ser interpretada como um intervalo ou como uma amplitude. Como o cartão pode ser lido em várias direcções, as possibilidades de interpretação são muitas, conduzindo a resultados diferentes de cada vez que a peça é tocada.

Portanto, existem composições que podem ser “geradas” por princípios que implicam indeterminismo mas em que não existe indeterminação na performance (como em *Music of Changes*) e composições em que o resultado musical depende inteiramente de princípios que implicam indeterminismo na performance (como em *4 Systems*).

Earl Brown, contemporâneo de John Cage, Morton Feldman, David Tudor e Christian Wolff (compositores que representam a «escola» da música aleatória e indeterminada), tem sido considerado como sendo um dos primeiros compositores a introduzir a improvisação como parte da sua música. O seu conceito de “open form”, intimamente ligado à música indeterminada, representa essa liberdade dada aos intérpretes, através da improvisação, que visa alterar a forma da peça de cada vez que esta é tocada. Um exemplo disso acontece na “free coda” no seu Quarteto de Cordas (obra de 1965), em que, para cada músico, se definem 8 a 10 “eventos”, separados na partitura por linhas verticais tracejadas. Cada músico pode tocar esses eventos em qualquer momento, por qualquer ordem e a qualquer velocidade. Em alguns casos, a técnica, o ritmo e a dinâmica são livres. Desta forma, o resultado é sempre diferente e vive das escolhas feitas no momento de execução pelos performers.

Outra obra significativa de Earl Brown em que é usado o conceito de “open form” é a peça *Twenty-five Pages* (1953) para de 1 a 25 pianos. É uma peça que consiste em 25 páginas em notação gráfica, podendo cada uma delas ser tocada invertidamente e sendo a sua sequência deixada ao critério do performer.

da forma e indeterminação. Mallarmé por exemplo acreditava que um livro deveria conter um certo grau de indeterminação quando lido.

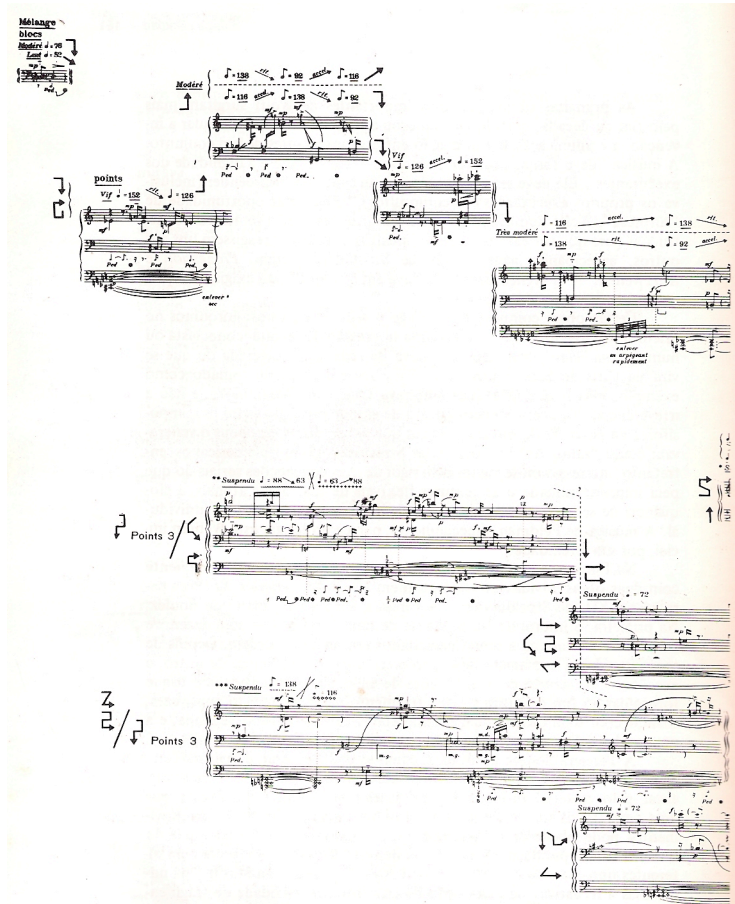


Figura 2 – Início do movimento *Constellation-Miroir* da Terceira Sonata para Piano de Pierre Boulez

Na sua peça *Klavierstück XI* Karlheinz Stockausen convida o intérprete a fazer uma série de escolhas. De entre 19 fragmentos distribuídos numa única folha, cabe ao executante escolher aquele por onde começar, prosseguindo “a seu gosto” para os restantes fragmentos.



Figura 3 – Dois fragmentos de *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen.

Na música contemporânea é recorrente a utilização das chamadas “choice boxes” onde são dadas ao performer um conjunto de alternativas possíveis sobre o modo como este deve improvisar

Outras das formas de indeterminismo na música está relacionado com a notação gráfica. Na peça “Trio” de Pedro Rebelo, para três instrumentos, por exemplo, a partitura gráfica consiste num conjunto de sinais de três cores diferentes em que cada cor corresponde a um instrumento. Cada página representa uma secção da música, que deverá durar entre 30 a 50 segundos. A peça explora a relação entre os três performers durante a interpretação dos elementos gráficos notados. O grau de improvisação é grande porque a interpretação de cada página é subjectiva e cada músico tem de decidir em cada momento o que cada elemento gráfico lhe sugere, tendo também de estar atento às opções dos outros performers para procurar estar em sintonia com eles.

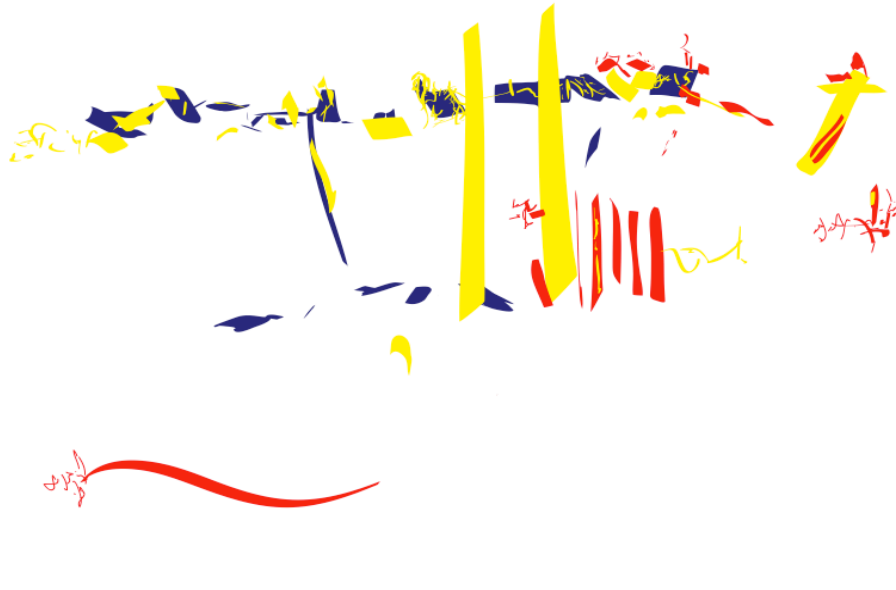


Figura 4 – excerto de *Trio* de Pedro Rebelo.

Outro exemplo do uso da improvisação e indeterminismo, talvez mais radical foi protagonizado pelo compositor Karlheinz Stockausen. Nos textos que fazem parte de *Aus den sieben Tagen* é pedido aos músicos que toquem uma vibração ao ritmo do corpo, do coração, da respiração, do pensamento, do universo. A partitura destas peças é um poema escrito em prosa por Stockausen que procura estimular os músicos a encontrarem respostas o mais intuitivamente possível. Daí o termo «música intuitiva» usado pelo próprio compositor. Tal como nos diz Stockausen acerca de *Aus den sieben Tagen* “:...[the resulting music] “comes virtually unhindered from intuition” (Stockausen in Cox , 2007, pag. 205)

Resumindo e concluindo, na segunda metade do sec XX assistiu-se ao aparecimento de um conjunto de processos que possibilitaram que o compositor deixasse de deter um controlo total da suas obras. Na música aleatória, a composição de uma peça é determinada por acções aleatórias que acontecem antes da performance; no indeterminismo, existe um conjunto de acções que obrigam o performer a tomar decisões no momento da performance; o uso de uma notação gráfica, que pressupõe um conjunto de acções que são subjectivas e indeterminadas, tornam possíveis interpretações e escolhas diferentes por parte do performer.

1.4 Notação

A notação é a «ponte» entre o compositor e o performer. O compositor escreve na partitura toda a informação necessária para que o interprete execute a música tal como o compositor a concebeu. Portanto, a notação serve para cristalizar uma ideia e garantir que o modo como é executada uma determinada peça corresponde às intenções do compositor. Tal como nos diz Pedro Rebelo no seu artigo *Notating the Unpredictable* (2010):

“ The development of western music notation serves partly to solidify performative practice with a view to dissemination and codification” (Rebelo, 2010, pag 17)

Com o aparecimento de novas práticas, como a música indeterminada e a música improvisada, a notação sofreu alterações substanciais. Por exemplo, a notação gráfica, ao criar a possibilidade de ocorrerem várias interpretações diferentes do que está notado, torna a partitura um objecto dinâmico que pode conduzir a resultados musicais muito diferentes cada vez que a peça é tocada. A noção de que o compositor deve notar detalhadamente toda a música (altura, duração, articulação, dinâmica, etc), característica da notação tradicional, é abandonada na notação gráfica, dando lugar a um tipo de notação em que o intérprete é obrigado a improvisar. O papel do interprete continua a ser fundamental, visto ser ele que “toca” o que está na partitura e transforma os símbolos em som, mas, como na notação gráfica o que está escrito na partitura tem várias interpretações, o executante é obrigado a improvisar, a tomar opções. É claro que na notação tradicional o que está escrito também pode ser interpretado de várias maneiras e é disso, da interpretação, que “a música notada tradicionalmente vive”. Por isso existem grandes diferenças na execução de uma mesma obra por diferentes intérpretes. No entanto, como se disse anteriormente, na música expressa em notação gráfica e na música improvisada, há o objectivo claro de impor que o resultado musical seja substancialmente diferente de performance para performance.

Será curioso notar que as partituras de jazz usam uma notação tradicional mas tudo o que acontece quando se toca um standard de jazz está para além do que está escrito na partitura. Esta serve como base para a improvisação, apenas como ponto de partida.

Há que referir que o jazz tem várias correntes estéticas, que vão do jazz mais tradicional ao free jazz. A figura seguinte representa uma partitura de um standard de jazz mais tradicional.

35

Bye Bye Blackbird

Lyric: Mort Dixon
Music: Ray Henderson
(As Played by Miles Davis)

Med. Swing
♩ = 122 (Intro)

(solo pn.)

(add drums)

A *(add bass)* F_{MA}^7 (G_{MI}^7) C^7 F_{MA}^7 (G_{MI}^7) C^7
 Pack up all my care and woe, Here I go sing - ing low,
 F_{MA}^7 A_{MI}^7 $D^{7(b9)}$ G_{MI}^7 $D^{7(b9)}$
 Bye, bye, black - bird.

G_{MI}^7 $(D^{7(b9)})$ G_{MI}^7 C^7
 Where some - bod - y waits for me, Sug - ar's sweet, so is she,
 G_{MI}^7 C^{13}_{SUS} $C^{13(b9)}$ F^6 G_{MI}^7 C^{13}_{SUS} $C^{7(b9)}$
 Bye bye, black - bird.

B $(F^{\#9})$ $A_{MI}^{7(b5)}$ $E^{\#9}$ $E^{\#9}$ $D^{7(b9)}$
 No one here can love and un - der - stand me,

36

G_{MI}^7 $(D^{\#9})$ $G_{MI}^{7(b5)}$ C^{13}_{SUS} $C^{7(b9)}$
 Oh, what hard luck sto - ries they all hand me.

C F_{MA}^7 G_{MI}^7 C^7 F_{MA}^7 $A_{MI}^{7(b5)}$ $D^{7(b9)}$
 Make my bed and light the light, I'll ar - rive late to - night
 G_{MI}^7 $C^{\#9}_{SUS}$ $C^{7(b9)}$ F_{MA}^7 solo break (G_{MI}^7) C^7
 black - bird, bye bye. *Solo on ABC*
After solos, D.S. al Coda

G_{MI}^7 C^7 $A_{MI}^{7(b5)}$ $D^{7(b9)}$ G_{MI}^7
(sample trp. line)

$C^{13(b9)}$ (MA^7) (MA^7) (MA^7) (MA^7) $C_{MI}^{\#9}$ $B_{MI}^{\#9}$ $B_{MI}^{\#9}$ $A_{MI}^{\#9}$ $A_{MI}^{\#9}$
(top note of pn. voicing)

$G_{MI}^{\#9}$ $G^{\#9}_{bass}$ $F_{MA}^{\#9}$

Chords in parentheses are optional (and mostly for soloing). Coda is taken from instrumental version; vocalists may try singing the last line twice over these changes.

Figura 5 – Partitura de *Bye Bye Blackbird* de Ray Henderson com letra de Mort Dixon. Versão de Miles Davis no álbum “Round About Midnight” de 1957.

Como se pode ver, existe uma melodia e os acordes são apresentados sob a forma de uma cifra. Neste caso, existe também a letra, mas isso nem sempre acontece. Por vezes, a partitura inclui também o ritmo que deve ser usado pela secção rítmica (bateria, instrumento harmónico e baixo).

Na execução desta partitura, que corresponde a um “standard” (termo usado para os temas do cancionero americano) tocado pelo trompetista Miles Davis em 1957, começa-se geralmente pela introdução, quando ela existe, seguindo-se-lhe a melodia e os solos, desenvolvidos com base na mesma progressão harmónica da melodia, e acaba-se com reexposição do tema.

Actualmente, muitos compositores e músicos de jazz continuam a utilizar esta “fórmula” (tema-solo-tema) para compor e improvisar.

Nesta peça, como em muitas outras de música de jazz, apenas o ritmo e a melodia são executados como notado, embora esta possa ser “interpretada”. Há um grau de abertura grande tanto no tema como nos solos, porque os *voicings*¹ do instrumento harmónico, o *walking bass*² do baixo e o acompanhamento da bateria são o resultado de acções improvisadas.

Nesta partitura, existe portanto toda a informação necessária para se tocar a melodia e depois se improvisar. Os solos seguem a estrutura da melodia (neste caso A, B e C) e essa estrutura (chamada de “chorus”) vai-se repetindo ao longo dos solos dos vários solistas. Note-se, no entanto, que a informação presente na partitura representa só uma pequena parte do que acontece numa performance em que se toca o *Bye Bye Blackbird*. Ela apresenta um modo de tocar a melodia e a sua reexposição nesse standard, mas o que acontece musicalmente nos solos vai muito para além do que está na partitura.

1.5 Metáfora

A metáfora é um processo que nos leva a experienciar uma coisa através de outra (Snyder,2000). É um processo através do qual vivenciamos algo no presente com base numa experiência do passado e que ocorre quando alguns aspectos da nossa experiência ou pensamento presentes estão relacionados com aspectos de algo pertencente ao

¹ As várias possibilidades de distribuir as notas de um acorde segundo uma cifra.

² Uma linha de baixo que é construída segundo a cifra do tema e cujas figuras rítmicas são normalmente repetidas de modo a criar uma sensação de continuidade (daí o nome). Por exemplo, num tema em 4/4, essa linha de baixo é construída maioritariamente com base em semínimas.

passado. Nesse sentido, a metáfora é um processo que nos permite relacionar conceitos diferentes através da memória. Segundo Bob Snyder (2000), trata-se de uma relação entre duas estruturas da memória, uma associada à vivência presente e outra a uma experiência do passado.

Normalmente, associamos a metáfora à linguagem e a expressões como “hoje estou em baixo”, referindo-nos a um estado de espírito e não a uma posição espacial do nosso corpo. Bob Snyder chama a atenção para que a metáfora acontece também ao nível, por exemplo, dos sons, imagens e cheiros e Lakoff e Johnsen (2003) que ela está presente no nosso dia-a-dia também no nosso pensamento e acção. Lakoff e Johnsen defendem que o nosso sistema conceptual, que estrutura o que percebemos, o que pensamos e como nos relacionamos com o mundo e com os outros, tem uma natureza metafórica. A seguinte afirmação de Lakoff e Johnsen ajuda-nos a perceber melhor o conceito de metáfora:

“ *The essence of metaphor is understanding and experiencing one thing in terms of another*”. (Lakoff e Johnsen, 2003, pag.5)

Ou seja, a metáfora leva-nos a experienciar e compreender uma coisa através de outra.

É um facto do conhecimento geral que a metáfora está presente em toda a actividade musical e, desde logo, nas próprias indicações de carácter interpretativo da música (por exemplo, *expressif et triste, cantabile*), indicações de tempo (por exemplo, *Prestíssimo, Largo*), indicações da altura (por exemplo, *Alto e baixo*) mas também em indicações de ordem espacial, como quando dizemos que estamos “perdidos” ao ler uma partitura ou ao improvisar um solo. É também de conhecimento geral que muitas vezes uma imagem ou um som podem sugerir ideias composicionais ou improvisativas. A música para cinema é um exemplo interessante de como associar sons a uma imagem ou sequência de imagens (como, por exemplo, em *Atmospheres*, de Ligeti, no filme *2001: Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick).

Também na improvisação, o uso da metáfora se revela muitas vezes como uma actividade geradora e impulsionadora da música. Num estudo feito por Aguiar (2012) no âmbito da sua tese de Doutoramento, quando foi pedido aos músicos para improvisarem, cerca de 20% das ocorrências musicais tiveram como base o uso da metáfora. Como o próprio autor nos diz:

“O papel da metáfora assume um destaque de importância maior na improvisação, devido à sua função inspiradora do momento, tão importante na ignição do momento improvisativo” (Aguiar, 2012, pag. 308)

É interessante referir que a metáfora parece ser bidirecional, isto é, se certas emoções, imagens e sensações sugerem determinados processos criativos que levam à improvisação ou a uma dada composição musical, estas, por sua vez transmitem aos ouvintes certas sensações e estados de espírito. Isto acontece por exemplo quando ouvimos uma música e esta nos transmite certas emoções, imagens e sensações.

Na composição musical é vulgar o uso de metáforas como recurso composicional. Por exemplo, na música de Debussy há uma clara alusão aos sonhos (também eles uma metáfora) e a associações espontâneas de ideias e evocação de imagens. Muitas vezes também, o título das próprias obras é metafórico. O papel da metáfora como iniciadora do processo de improvisação, que foi um dos temas de estudo desta tese, será abordada na parte 2 deste documento.

1.6 Improvisação no Jazz

Como já foi referido anteriormente, embora a palavra improvisação esteja, na música, intimamente ligada à palavra jazz e seja hoje em dia muitas vezes associada a ela, não implica necessariamente uma actividade musical ligada ao jazz.

Na história do jazz, uma das bases mais usuais para a improvisação são os *standards*, ou seja, as composições que fazem parte do repertório jazzístico tradicional e que servem de base para o estudo da improvisação. A memorização de um repertório de standards é uma prática comum para um músico de jazz. Em termos gerais, os standards consistem numa melodia acompanhada por uma progressão harmónica. Normalmente a melodia é tocada no início e no fim da peça e é a estrutura rítmica e harmónica que a suporta que serve de base à improvisação. Um solo pode durar vários *chorus*, ou seja, vários ciclos completos da estrutura onde ocorre a melodia. Por isso, quando um músico de jazz improvisa, fá-lo sobre uma estrutura, ou seja, tem como referência uma progressão harmónica. Por isso o estudo e memorização do conjunto de escalas e de harpejos, que aparecem sob a forma de cifra nos standards, é como uma prática corrente e essencial no estudo da improvisação no jazz. Também a memorização de solos dos grandes improvisadores da história do jazz é uma prática comum num músico de jazz como meio de apreender esta linguagem e incorporá-la

no seu discurso. As chamadas *malhas*³ ou “licks”, que são frases idiomáticas que um músico de jazz toca durante um improviso, são um recurso improvisativo recorrente no jazz. Outra prática comum tem a ver com o facto de ser frequente que novos temas surjam durante as improvisações numa performance ou durante o estudo dos músicos. Tal como os compositores, os músicos de jazz procuram explorar certos conceitos que depois possam aplicar na improvisação. Segundo Howard Levy, John Coltrane, depois de ter dominado as progressões harmónicas típicas do bebop, começou a explorar diferentes tipos de movimentos harmónicos e escreveu o famoso *Giant Steps* (um marco na história do jazz, dada a dificuldade de improvisar sobre os acordes, que “passam” a uma grande velocidade.). Portanto, um músico de jazz estuda a improvisação com base na tradição e em recursos improvisativos de modo a controlar o melhor possível certos conceitos para depois os aplicar no momento da improvisação. Isso requer um estudo e uma envolvimento profunda na improvisação para que todos os recursos estejam sólidos no momento de compor em tempo real. Isto quer dizer que existe uma quantidade de material, de ideias pré-compostas que são usadas e desenvolvidas no momento do solo. É também comum que os músicos de jazz adotem no momento de improvisar diferentes perspectivas e maneiras de pensar o solo que condicionam e impulsionam o improviso (Berliner). Por exemplo, adoptar uma perspectiva mais melódica, rítmica ou textural num determinado tema. (Fred Hersc in Berliner 1994).

O jazz vive essencialmente da comunicação e da espontaneidade entre os músicos, através da improvisação. Vive daquilo que um músico tem para dizer. Vive e acontece no momento.

Tal como afirmou Lukas Foss:

“... *it is [improvisation] a spontaneous,...unrepeatable expression, full of surprises for the listener and for the performer as well*” (Foss, 1962, pag. 685)

Um dos discos que representam um ícone no jazz é o *Kind of Blue* (1959) de Miles Davis. Este disco representa também aqueles momentos únicos, de grande espontaneidade que acontecem no jazz e que fazem parte da essência deste tipo de música. Os temas foram quase todos gravados ao primeiro take e os músicos tiveram contacto com as partituras pouco tempo antes das sessões de gravação. Contudo tornou-se num dos discos mais emblemáticos da história do jazz. Como afirma Bill Evans acerca da gravação do *Kind of Blue*:

³ Frases que se tornaram clichés e que são usadas pelo instrumentista como recurso improvisativo. Essas frases estão associadas a determinados contextos harmónicos e correspondem a fragmentos de solos ou temas tocados por grandes improvisadores na história do jazz.

“ Therefore, you will hear something close to pure spontaneity in these performances”
(Bill Evans 1959)

Quando se está a tocar num grupo de jazz, a música é o resultado de uma conversa entre os músicos. Estes interpretam as ideias uns dos outros, tentando antecipá-las e incorporando-as numa composição colectiva em tempo real. Como, por vezes, acontece que um dos músicos leva a música para outra direcção e esta segue por um caminho imprevisível, isso implica que todos os músicos têm de estar atentos ao que está a acontecer, de modo a poderem responder no momento. Claro que essa resposta depende da qualidade dos músicos, da sua experiência e da sua sensibilidade.

A secção rítmica ⁴ de uma banda de jazz tem, entre outras, a função de delinear e manter a forma harmónica e rítmica do tema. É também a secção rítmica que mantém a pulsação (o *beat*) da música. Muitas vezes, um dos elementos da secção mantém o tempo enquanto os outros tocam de uma maneira mais aberta em termos rítmicos. Tipicamente, são o baixo e a bateria que mantêm essa pulsação, o *groove*. Normalmente, numa performance de uma banda de jazz a secção rítmica improvisa figuras rítmicas e melódicas entre as frases do solista numa lógica de pergunta-resposta. Muitos solistas dão mais atenção ao prato de choques, ou ao *ride* para sentirem o *beat* da música. Outros preferem ouvir o baixo, que tem uma função rítmica e harmónica, que ajuda a perceber a estrutura do tema. Os solistas também reagem às intervenções da secção rítmica, que funciona como um motor e um estímulo para a improvisação: “*If I hear the piano player play a figure, I’ll stop for a moment and then react to that*” (Lee Konitz in Berliner). A interacção entre solista e secção rítmica depende também da abordagem do solista. Alguns solistas procuram essa interacção, outros preferem que os elementos da secção rítmica desempenhem a sua função de acompanhamento e improvisam “por cima” desta (como por exemplo o pianista Lennie Tristano). Quando um solista toca muitas notas há pouco espaço para a secção rítmica intervir no solo. Se um solista deixa, como Miles Davis, suficiente espaço entre as suas frases, a secção rítmica torna-se mais interventiva. Há que referir, no entanto, que o papel de cada instrumento foi mudando ao longo da história do jazz. No tema *Nefertiti*, do álbum de Miles Davis com o mesmo nome, a função da secção rítmica é contrária à habitual naquela altura. O tema é exposto pelo saxofone e a trompete, numa estrutura circular, e é repetido ao longo do tempo numa espécie de ostinato, sendo a secção rítmica (piano, baixo e bateria) que improvisa colectivamente.

⁴ Conjunto de instrumentos formado, tipicamente, pela bateria, baixo e instrumento harmónico (normalmente piano ou guitarra)

Do que foi dito fica clara a ideia de que o jazz é uma música colaborativa em que todos os participantes contribuem musicalmente para criar uma composição em tempo real.

Será interessante analisar um texto de Vinko Globokar intitulado “Reagir” (1979) que fala de princípios ligados à improvisação. Vinko Globokar é um trombonista e compositor francês cuja actividade está ligada, entre outras coisas, à improvisação livre.

Apesar de a improvisação livre ser diferente do jazz mais “tradicional” há princípios que são comuns. O autor começa por abordar a questão da relação entre o compositor e o intérprete, chamando a atenção para a contribuição composicional deste último para a música. De facto, o intérprete, através da improvisação, pode ter um papel activo na criação musical não se limitando a interpretar uma partitura.

Muitas vezes o que acontece é que numa partitura, a dada altura, pode surgir a indicação : “improvise”. Apenas com esta indicação, os músicos que não estão habituados a improvisar sentem-se constrangidos e é possível que aquilo que tocarão se afaste do que o compositor pretendia. Poderão tocar, por exemplo, clichés ou trechos “mecânicos” que fazem parte do estudo do instrumento, nada tendo a ver com a música que estão a tocar nesse momento. Nesse caso, ocorre um hiato de comunicação entre compositor e intérprete, uma descontextualização entre a improvisação e a música onde ela acontece. Globokar refere uma série de acções que podem ser pedidas aos músicos de modo a possibilitar que o compositor mantenha algum controle sobre as partes improvisadas. Essas acções são:

IMITAR- ouvir por exemplo uma frase musical e reproduzi-la. É uma reacção espontânea cuja resposta depende da complexidade daquilo que se está a imitar e do “treino” do músico em fazer esta acção.

INTEGRAR- tem que ver com incorporar um material proposto. Não se trata de imitar esse material mas sim de dar a entendê-lo mas variar alguns parâmetros.

HESITAR – tem que ver com fazer a pergunta: “será que quero tocar?”; será que é a altura ideal para tocar?; “a música precisa que eu toque?”. Por vezes a inacção, o não tocar revela-se extremamente produtivo musicalmente.

FAZER O OPOSTO – esta acção difere das anteriores pois requer a análise do material proposto. Nos exemplos anteriores a acção é instintiva. Fazer o oposto implica reconhecimento, análise e acção. Por exemplo o oposto de um som agudo e forte será um som grave e piano. Esta reacção requer reconhecer certos parâmetros musicais, neste

caso, a altura e a dinâmica, analisá los e dar uma resposta cujo o resultado sonoro são os parâmetros opostos do som original. É por isso uma acção consciente e cuja resposta não é intuitiva.

FAZER QUALQUER COISA DIFERENTE – embora seja necessário reconhecer o que se está a ouvir, esta acção é também intuitiva. É uma resposta imediata que depende da “bagagem” musical do músico. Aqui poderá haver ou não uma adequação estética da resposta do músico ao contexto musical em que essa resposta é dada. Depende da cultura musical do músico. Neste sentido Globokar refere a importância de o compositor saber para que músicos/formações escreve. Se o compositor conhecer os músicos, as referências estéticas e musicais destes, será mais fácil comunicar, fazê-los “reagir” para obter certos resultados.



Como conclusão podemos dizer que a improvisação convida o músico a contribuir activamente para a música, fazendo este parte da “composição” de uma peça. É uma colaboração entre músicos em que estes dependem uns dos outros no sentido de reagirem às respostas um dos outros e de maneira a contribuirem todos para o mesmo fim. Poderemos dizer que é uma colaboração artística colectiva e onde o resultado musical final depende inteiramente dessa colaboração.

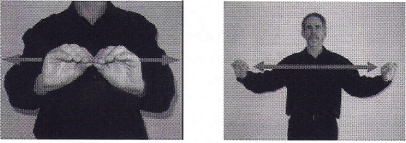
1.7 Soundpainting


O *Soundpainting* é uma linguagem com base em sinais que permite a composição em tempo real, tendo sido criada, nos anos 70, por Walter Thompson. Actualmente existem mais de 1000 sinais que podem ser usados. Destina-se a ser usada por músicos, actores, dançarinos, poetas e artistas visuais e funciona através da improvisação estruturada. Como esta linguagem está directamente relacionada com composição e improvisação, é importante discutir a sua aplicação na música, onde é usada para estabelecer uma espécie de diálogo entre um “Soundpainter”, o músico que dá indicações, e o ensemble que responde a elas.

A sintaxe desta linguagem é a seguinte: *Quem* (quem vai tocar), *O quê* (o que vai tocar), *Como* (como vai tocar) e *Quando* (quando vai tocar). Os gestos correspondentes estão organizados em duas categorias: *Gestos de Escultura (Sculpting)* que indicam o tipo de improvisação e como esta será realizada (*O quê* e *Como*) e *Sinais Funcionais (Function)* que indicam quem vai tocar e quando (*Quem* e *Quando*).

As figuras que se seguem exemplificam o tipo de sinais que são usados na sintaxe do Soundpainting para as duas categorias:

GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
WHO — FUNCTION	
<p>WHOLE GROUP Syntax: Who Category: Function</p>	<p>All performers—the entire ensemble. PD: Hold both arms over your head creating a circle with fingertips barely touching.</p> 
<p>BRASS Syntax: Who Category: Function</p>	<p>All Brass players. PD: Hold a closed hand to your mouth, like blowing a trumpet.</p> 

GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
WHAT — SCULPTING	
<p>LONG TONE Syntax: What Category: Sculpting</p>	<p>A long, sustained pitch or sound. NOTE: Guitarists and pianists may choose to perform a Long Tone by striking a pitch and letting it ring out or using tremolo. EXAMPLE: The Soundpainter signs Whole Group, High Long Tone, Play. Musicians choose a high pitch and maintain it. PD: Holding your hands a little out in front of your body, pinch the thumb and index finger of both hands together. Keeping your other fingers closed and facing the ensemble, bring your hands together and pull them apart along a horizontal plane. End the motion after pulling out to the side approximately 2½ feet (0.75 metre). Long Tones are signed on an imaginary music staff in front of the Soundpainter. Drawing a Long Tone in the middle of your chest indicates a mid-range Long Tone and drawing high above your head or low in front of your body indicates a high or low Long Tone, respectively.</p> 

GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
HOW — SCULPTING	
<p>VOLUME FADER Syntax: How Category: Sculpting</p>	<p>Increase or decrease the volume.</p> <p>PD: Bending either elbow at a 90-degree angle to the floor, with the outside of your forearm facing the ensemble, make a fist. This is the fader arm. With the other hand form a letter “V” with the index and middle fingers, closing the rest of the fingers. Holding the meaty part of your thumb against the outside of the fader arm (the part facing the ensemble), slide the “V” fingers up or down the Fader arm to indicate the volume. The top of your fader arm indicates <i>ffff</i>, and the bottom, near your elbow, indicates <i>pppp</i>.</p> 

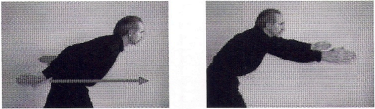
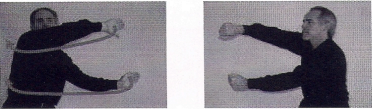
GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
WHEN — FUNCTION	
<p>PLAY Syntax: When Category: Function</p>	<p>The immediate initiation of signed material. The performer must come in right at the end of the gesture and come in immediately, without hesitation</p> <p>PD: Bring your arms straight back behind your body and parallel to the floor. Keeping your arms rigid, and with a smooth but rapid motion, bring your arms directly out in front of your body and stop parallel to the floor, giving a slight flick of your wrists to indicate the exact point at which to enter.</p> 
<p>OFF Syntax: When Category: Function</p>	<p>Whole Group or individual performers stop playing.</p> <p>PD: With open palms facing the ensemble at about shoulder height, and keeping one hand vertically above the other, bring your arms over to either side of your body. Keeping your palms facing the ensemble, bring them quickly across the front of your body in a sweeping motion to the other side of your body, closing your hands at the end of the movement as if grabbing an imaginary vertical pole. The grabbing of the imaginary pole is the cut-off point.</p> 

Figura 6 - Sintaxe do Soundpainting.

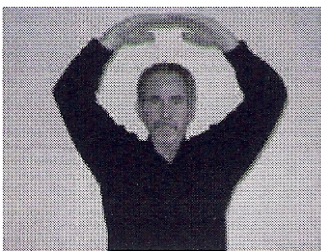
Por sua vez, as duas categorias anteriores (*Gestos de Escultura e Sinais Funcionais*) dividem-se em seis subcategorias:

- 1- *Identificadores (Quem)*- que indicam quem vai tocar.
- 2- *Gestos de conteúdo (o quê)*- que indicam o tipo de material a ser utilizado.

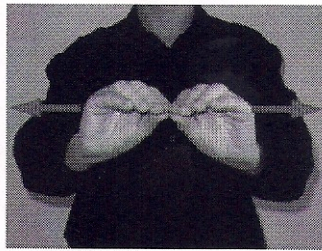
- 3- *Modificadores (como)*- que indicam como executar a improvisação.
- 4- *Gestos de início (quando)*- que indicam quando começar e acabar a improvisação.
- 5- *Modos* - que são gestos que indicam parâmetros específicos.
- 6- *Paletes* - que são partes de música composta ou ensaiada que será usada na performance.

Para melhor se compreender esta linguagem vou dar um exemplo de um possível começo de uma performance.

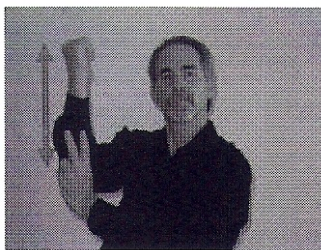
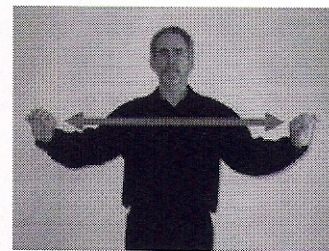
- 1- Grupo todo - *Quem?*
- 2- Som longo - *O quê?*
- 3- Volume baixo - *Como?*
- 4- Tocar - *Quando?*
- 5- Subir volume - Modificador
- 6- Parar - *Quando?*
- 7- Grupo todo - *Quem?*
- 8- Pontilhismo - *O quê?*
- 9- Volume alto - *Como?*
- 10- Tocar - *Quando?*
- 11- Subir altura - *O quê?*
- 12- Parar - *Quando?*



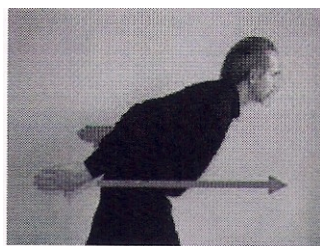
1 – Grupo todo



2 – Som longo

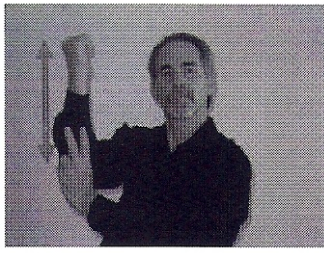


3 – Volume baixo

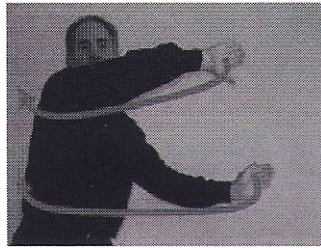


4 - Tocar

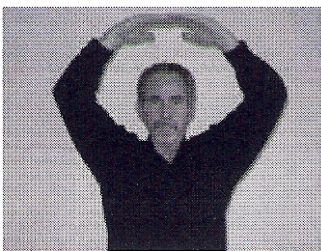
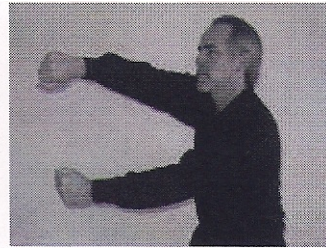




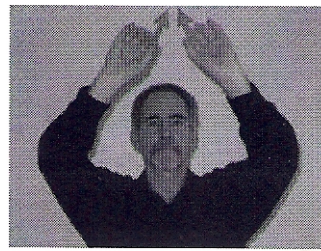
5 – Subir volume



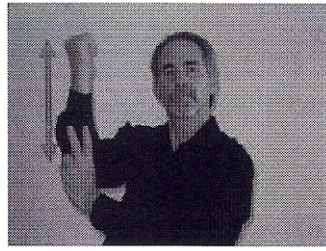
6 – Parar



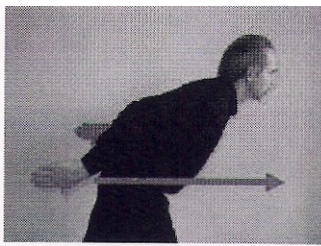
7 – Grupo todo



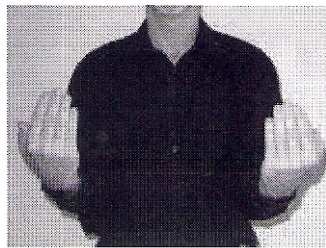
8 – Pontilhismo



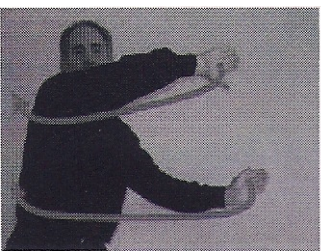
9 – Volume alto



10 – Tocar



11 – Subir altura



12 – Parar

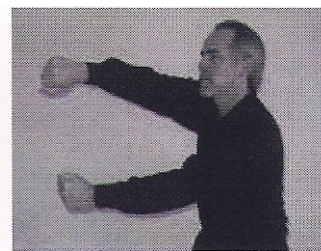


Figura 7 – exemplo de uma sequência de gestos do Soundpainting

Alguns gestos levam a resultados específicos, como por exemplo o gesto *Long Tone*, enquanto outros levam a resultados indeterminados, como quando o Soundpainter faz o gesto *Point to Point*. De facto, quando, por exemplo, é pedido a um músico que toque uma nota longa (*Long Tone*) em *piano*, embora ele possa escolher a nota que quiser e tocá-la com o timbre que quiser, havendo um certo grau de indeterminismo, terá necessariamente

de ser uma nota longa, e em piano, e o Soundpainter tem uma ideia de como ela irá soar. Já o gesto *Point to Point* (em que o Soundpainter vai apontando com os dedos indicadores para os músicos e estes vão respondendo tocando uma nota) conduz a resultados mais abertos, mais indeterminados. Neste caso, o performer escolhe a altura da nota, o timbre, a dinâmica ou mesmo se toca só uma nota ou várias (no caso dos instrumentos harmónicos). Neste tipo de linguagem é o Soundpainter que detem o controlo da performance e da forma, na composição que está ser criada no momento, mas a improvisação existe tanto no Soundpainter como nos músicos, que têm igualmente de tomar decisões no momento, embora as suas opções estejam condicionadas pelos gestos feitos pelo Soundpainter. Walter Thompson chama a atenção para que, por ser uma linguagem que vive da improvisação, o *Soudpainting* implica a necessidade de se correrem certos riscos, visto que o Soundpainter não detém total controlo sobre a performance por as respostas dos músicos serem muitas vezes indeterminadas.

“Embrace the unknown along with the known and make a composition out of it”
(Thompson, 2009, pag 12)

.Segundo Thompson, o Soundpainter é um compositor em tempo real que compõe a partir dos resultados oferecidos pelos performers. Resultados esses que tanto podem inspirar o Soundpainter, sendo um ponto de partida para que desenvolva outra ideia incorporando as respostas dos músicos, como podem ser resultados “menos bons” ou que o compositor não estava à espera, mas que servem também de “motor” para continuar a composição. Neste sentido o Soundpainter deve incorporar todo o tipo de respostas na performance. Numa troca de emails com Walter Thompson perguntei-lhe se ele tinha um plano antes de começar a performance.

Quando inicia uma performance, Walter Thompson não tem nenhum plano pré-concebido. Para ele, o *Soundpainting*, como acto de improvisação, é como que uma conversa em que não se planeou o que se vai dizer e apenas se reage ao que nos é dito e diz aquilo que se vai pensando⁵. Por isso, o Soundpainter deve reagir às respostas do ensemble e é a partir destas, tendo como base a improvisação, que deve ir continuando a composição em tempo real.

“the Soundpainter offers the phrase; listens to the results; decides the next direction to take the piece and then signs it” (Thompson, 2013, consultar anexo A)

⁵ Esta atitude foi-me comunicada pessoalmente por Walter Thompson, numa conversa realizada através de correio electrónico.

2ª Parte

1 Breve descrição e análise das peças.

Na 2ª parte desta Tese serão abordados aspectos que se prendem com a análise das peças compostas. Esta segunda parte tem dois momentos: um deles será um estudo analítico do concerto dado pelo grupo “Coreto”; o outro é a análise de uma performance que fiz como Soundpainter. Ambas estão relacionadas com os conceitos abordados nesta Tese de Mestrado. Explorar, na escrita para um ensemble grande, a relação entre a composição e improvisação no sentido de perceber como se pode conjugar na mesma música partes escritas e partes mais abertas que quase dispensam a escrita.

A abordagem da técnica do *Soundpainting* mostrou-se como uma experiência enriquecedora no sentido de perceber o conceito de composição em tempo real onde não existe uma partitura.

Ao longo do estudo teórico da primeira parte desta Tese bem como durante o meu percurso como músico e compositor, fui-me apercebendo que por vezes conseguem-se resultados musicais interessantes utilizando processos relacionados com a prática da música improvisada. Neste sentido uma simples palavra (na partitura) ou gesto (na direção) podem satisfazer uma necessidade composicional de forma mais eficaz do que se recorre-se à notação tradicional

1.1 Suite *Terra*

Neste subcapítulo vou-me debruçar sobre a análise das peças que foram tocadas no Recital deste Mestrado. A performance foi realizada no dia 22 de Junho de 2013 no edifício AXA pelo grupo “Coreto” no qual tive o prazer de participar como compositor, guitarrista e maestro. Este grupo do Porto tem tido uma participação activa no panorama jazzístico nacional desde 2012.

Constituição do grupo “Coreto”:

Saxofone alto e flauta – João Pedro Brandão

Saxofone tenor 1 e clarinete em sib – José Pedro Coelho

Saxofone tenor 2 – Fernando Sanchez

Saxofone barítono e clarinete baixo em sib – Rui Teixeira
Trompete 1 – Ricardo Formoso
Trompete 2 – Suzana Santos Silva
Trombone 1 – Daniel Dias
Trombone 2 – Andreia Santos
Piano – Hugo Raro
Contrabaixo-José Carlos Barbosa
Bateria – José Marrucho

Na análise das peças serão tido em conta aspectos de ordem formal, harmónica e melódica onde tentarei justificar as opções estéticas que tomei.

O programa do recital foi constituído por uma Suite intitulada *Terra* que escrevi para esta formação e que é composta por 4 andamentos sem interrupção entre eles

1º andamento – Terra

Separador

2º andamento – Planeta Ar

Introdução ao 3º andamento

3º andamento - Mergulho

1º andamento – Terra

Conceitos explorados: escrita e improvisação, indeterminismo

Estrutura:

Intro

Tema: [A B]

Solos

Reexposição: [A2 B2]

A suite começa com uma *intro* em que se pretende criar uma percepção de caos musical. Não há alturas nem ritmo escrito e os músicos tocam o que quiserem mas de maneira a atingir uma sonoridade caótica. A dinâmica é dirigida e controlada progredindo de *ff* até *pp*. A meio deste decrescendo surge uma linha de baixo, anunciando o tema principal. Os outros instrumentos vão decrescendo até entrar o tema.

Parte A (compasso 2 – 32) está dividida em duas secções:

1ª secção (compasso 2– 21)

2ª secção (compasso 21 – 29)

Na primeira secção é exposta uma melodia sobre um ostinato do baixo. Esta melodia é tocada duas vezes e constitui o tema principal deste andamento que se desenrola num ambiente harmónico de Si menor frígio. A segunda secção contrasta por o seu carácter de escrita ser mais contrapontístico e harmónicamente encontra-se na dominante do modo . Segue-se a repetição da melodia da 1ª secção que funciona como uma transição para a parte B.

Parte B (compasso 33 – 39)

Esta é uma espécie de resposta à secção A., é mais contrapontística e tem mais movimento harmónico. No fim desta parte volta-se ao ostinato na linha de baixo agora transposto para Mi menor frígio que conduz a uma secção de solos.

Solos

A secção de solos é aberta tendo como base o acorde de B7sus. Durante os solos são “lançados” *backgrounds* pelo maestro, sendo o último a transição para a reexposição.

Reexposição

Parte A2 (compasso 68 – 81) divide-se tal como na exposição em duas secções:

1ª secção (compasso 68 – 72)

2ª secção (compasso 72 – 81)

Na reexposição a melodia é tocada apenas uma vez seguindo-se para a 2ª secção. Tal como na exposição a seguir à 2ª secção a melodia é reexposta mas agora o número de compassos entre o final da melodia da 2ªa secção e a Parte B' é menor.

Parte B2 (compasso 81 – 95)

A parte B2 é igual á parte B da exposição. No final desta parte volta-se ao ostinato na linha de baixo em Mi menor frígio e acaba este 1ºandamento

Separador (letra F até ao final)

A (compasso 96 – 105) – acorde dissonante com textura contínua e estática

B (compasso 105 – 118 – solos sobre a textura de **A**)

C (compasso 118 até ao final) – alternância entre metais e madeiras ao estilo de pergunta e resposta.

Este separador serve como elemento de transição entre o 1º e o 2º andamento da suite e explora o conceito de indeterminismo na música. Os elementos indeterministas utilizados permitiram criar um acorde dissonante formando uma textura contínua e estática e fazer solos contrastantes com essa textura. Para isso escrevi na partitura, “criar acorde dissonante, sujo, ideia de tapete harmónico” não especificando nem a altura nem o ritmo das notas.

Relativamente aos solos indiquei na partitura, “solo enérgico, esquizofrénico, diálogo com a bateria”. Na parte final deste separador existe um pequeno diálogo entre os metais e as madeiras onde só escrevi o ritmo sendo a altura das notas escolhidas pelos músicos. Esse diálogo conduz a um crescendo que prepara a entrada para o segundo andamento.

2º andamento - *Planeta Ar*

Conceitos explorados: escrita e improvisação “time no changes”, indeterminismo

Estrutura:

Intro: solo de bateria

Tema: [A B]

Solos: [C D]

Final: [E]

Parte A (início até ao compasso – 56)

Este andamento começa com um solo de bateria em 12/8 que se vai desenvolvendo ao longo da parte A. Durante o solo de bateria desenrola-se um diálogo entre a secção rítmica e os sopros numa espécie de pergunta-resposta, durante o qual se vai enunciando o motivo desta secção.



Figura 8 – Motivo utilizado na secção A do 2º andamento da Suite *Terra*

Ao longo desta secção a instrumentação vai-se tornando mais densa. No início toca apenas a secção rítmica entrando de forma progressiva as madeiras e os metais de forma a criar diferentes camadas.

Parte B (compasso 56 – 76)

A parte B é contrastante com a parte anterior. Existe um motivo que vai sendo tocado por vários instrumentos como uma variação do motivo da parte A.



Figura 9 – Motivo utilizado na secção B do 2º andamento da Suite *Terra*.

Este motivo tem como base uma progressão harmónica que se vai repetindo ao longo desta secção.



Figura 10 – Grelha harmónica utilizada no 2º andamento da Suite *Terra*

Ao mesmo tempo que o motivo é repetido vão surgindo linhas melódicas que irão ser os *backgrounds* na secção dos solos.

A minha ideia foi tornar cada *background* mais denso que o anterior havendo uma espécie de *crescendo* desde o primeiro até ao último. Para obter esse efeito fui tornando a

instrumentação cada vez mais densa (acrescentando instrumentos) e o ritmo cada vez mais complexo.

Solos

Parte C (compassos 77 – 78) - aberto

Parte D (compassos 79 –80) - aberto

Existem dois solos (tenor 1 e tenor 2) que se desenrolam segundo o conceito *time no changes*⁶ (**Parte C**). No decorrer de cada solo são lançados pelo maestro dois backgrounds que têm como base a grelha harmónica referida na figura 10 (**Parte D**). Estes backgrounds podem ou não ser repetidos consoante a indicação do maestro.

Na secção de solos achei interessante contrastar a parte do *time no changes* onde não há uma harmonia imposta com a secção dos backgrounds onde existe uma harmonia pré-determinada. Essa grelha harmónica é um conjunto de acordes maiores de sétima (excepto um). Dá a ideia de um ciclo pois começa com um acorde de Emaj7#11 e acaba no mesmo. A ideia foi criar uma progressão harmónica em que os acordes fossem acontecendo rapidamente e onde não houvesse relação tonal entre eles. Daí esta progressão harmónica ser modal.

Parte E (compasso 81 até ao fim)

Nesta parte os músicos tocam a nota que quiserem de acordo com a cifra escrita enquanto o solista continua a improvisar. O tempo de permanência em cada acorde é decidido pelo maestro e por isso o conceito de indeterminismo aplica-se também nesta situação.

⁶ Improvisação em que o tempo e a pulsação são constantes não existindo uma harmonia imposta

Composição e Improvisação: escrita vs “não escrita” / António Pedro Neves

The image displays a musical score for the 2nd movement of the Suite Terra. It features a harmonic grid for various instruments, including Alto 1, Ten. Sax., Tenor 2, B. Cl., Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a tempo of 81 and a dynamic of *ff*. A box labeled 'C' indicates a Rubato (dirigido) section. The harmonic grid consists of seven measures, each with a chord symbol: E major (sharp 11), D major (sharp 11), C major (sharp 11), G minor/Bb, A major (sharp 11), G major (sharp 11), and E major (sharp 11). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the Alto 1 and Ten. Sax. at the top, followed by Tenor 2, B. Cl., Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. at the bottom. The score is marked with a tempo of 81 and a dynamic of *ff*. A box labeled 'C' indicates a Rubato (dirigido) section. The harmonic grid consists of seven measures, each with a chord symbol: E major (sharp 11), D major (sharp 11), C major (sharp 11), G minor/Bb, A major (sharp 11), G major (sharp 11), and E major (sharp 11). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the Alto 1 and Ten. Sax. at the top, followed by Tenor 2, B. Cl., Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. at the bottom.

Figura 11 – Grelha harmónica utilizada no 2º andamento da Suite *Terra* (Score)

Este andamento termina com o baixo a tocar o motivo da parte A dando início a um gesto melódico que consiste numa sucessão de notas desde o registo grave ao registo agudo e onde cada instrumento melódico toca uma nota (que está notada). Na partitura de cada instrumento está escrita a indicação: “tocar a seguir ao instrumento X”, dando liberdade ao músico para tocar a sua nota quando quiser. Desta forma o ritmo do gesto melódico ganha um carácter indeterminista.

Introdução ao 3º andamento

Conceitos explorados: tempo, escrita sem improvisação

Estrutura:

Tema: [A B C]

Nesta introdução decidi que seria interessante não utilizar todo o ensemble criando dessa forma um contraste tímbrico. Assim os instrumentos são: clarinete , saxofone alto, saxofone tenor, clarinete baixo , guitarra, piano e contrabaixo.

A escrita é fundamentalmente harmónica onde foram escolhidas sonoridades que proporcionassem um ambiente mais lírico, mais introspectivo. Utilizei a técnica tradicional que se encontra na escrita coral.

Basiei-me no seguinte motivo melódico



Figura 12 – Motivo melódico da *Introdução ao 3º andamento*

O motivo vai sofrendo variações rítmicas e melódicas sofrendo várias reharmonizações.

.Neste andamento tentei explorar o conceito de tempo *rubato*. A peça divide-se em três momentos:

Parte A (compasso 1 – 14)

O motivo inicial vai sendo harmonizado e variado

Parte B (compasso 15 – 23)

Primeira intervenção do piano com um carácter mais lírico e num andamento lento

Parte C (compasso 23 – fim)

Nesta parte o tempo fica estável. A seguir ao último acorde a bateria estabelece uma pulsação dando início ao próximo andamento.

3º andamento – Mergulho

Conceitos explorados: escrita vs improvisação

Estrutura:

Tema: [A B]

Solos: sobre uma grelha harmónica

O ambiente geral deste andamento é influenciado pelos ambientes típicos de uma balada rock. O tempo é lento e o compasso é um 17/16. Na verdade pensei num compasso 4/4 em que o último tempo tivesse mais uma semicolcheia criando desta forma uma irregularidade. Este andamento caracteriza-se harmonicamente pelo uso sistemático de acordes lídios dando uma cor mais aberta/brilhante.

Na progressão sobre a qual se desenrola a improvisação houve a preocupação de criar uma estrutura harmónica em que não se sinta o começo de cada ciclo

Parte A (compasso 1 – 19)

O motivo melódico é exposto. No compasso 15 surge outra melodia que conduz à parte B.

Parte B (compasso 19 – 24)

Progressivamente começa a haver mais actividade rítmica e algumas alusões a motivos utilizados no 2º andamento da *Suite*

Solos (compasso 25 até ao fim)

A partir do compasso 25 começa a estrutura de solos (Clarinete baixo). Logo a seguir ao primeiro chorus começa um *background* que durará quatro chorus. A ideia foi criar uma textura contínua e progressivamente mais densa que se desenrola durante o solo. A ideia de continuidade é transmitida pelos valores longos da escrita, sendo a densidade assegurada pela soma das entradas dos diferentes instrumentos. O encadeamento dos acordes está feito de forma a que uma ou mais notas sejam comuns na mudança dos mesmos contribuindo assim para os elementos de continuidade e densidade.

Este andamento termina com uma *vamp*⁷ (secção rítmica) conduzindo a uma suspensão em que o baterista continua a tocar diminuindo progressivamente a dinâmica em forma de *fade out*.

⁷ É uma secção de solos normalmente em forma de *ostinato*

1.2 Soundpainting.

Esta experiência surgiu como o resultado das aulas de Improvisação Livre, às quais assisti, leccionadas pelo Professor António Augusto Aguiar na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto no ano lectivo 2012/2013.

A performance (anexo c) na qual participei com Soundpainter teve lugar na ESMAE no dia 18 de Junho de 2013 e foi um happening entre os alunos de Improvisação Livre e os alunos de Teatro. A ideia foi “chegar e tocar” sem haver nenhum plano prévio. O *Soundpainting* foi o último acontecimento do happening. Nesta descrição vou dar mais importância à parte musical do que na interacção entre os músicos e os actores pois neste caso, na minha opinião, uma não teve grande implicação na outra (excepto na parte final da performance).

A descrição pormenorizada da performance seria muito longa e fastidiosa, por isso optei por fazer um quadro onde descrevo os gestos e os momentos que acho mais interessantes da performance.

Gesto	Descrição do gesto	minutagem
<i>Scanning</i>	Músicos tocam à passagem do braço do Soundpainter	01:29
<i>Hit</i>	Músicos tocam nota curta ao sinal do Soundpainter.	02:30
<i>Relat to</i> (hammond e saxofone tenor)	Improvisação entre dois ou mais instrumentos.	03:04
<i>Pitch up e down entre</i> hammond e saxofone tenor	Mudança para uma nota mais aguda ou grave (normalmente por meio tom ou tom).	03:14
<i>Minimalism. Hit e pitch up e down</i> com os saxofones	Improvisação com uma pulsação pré-estabelecida pelo Soundpainter.	03:54
<i>Pontilhismo</i>	Este gesto refere-se a uma textura pontilhista, em que se tocam muitas notas, desordenadamente.	05:20
<i>Falar</i>	Músicos falam uns com os outros.	06:09
<i>Memória 1</i>	Soundpainter dá sinal para indicar que o que se está a tocar no momento vai ser “chamado” mais tarde na performance.	17:34
<i>Solor</i> (baixo)	Músico improvisa	17:48

<i>Pitch up e down nos saxofones enquanto baixo improvisa.</i>	Já descrito.	18:09
<i>Memória 1</i>	Sounpainter dá sinal para os músicos tocarem o material da <i>memória 1</i> (17:34)	18:45
<i>Long tone</i> saxofones e trompete	Tocar nota longa.	19:00
<i>Long tone</i> hammond e saxofones– fade out para solo de guitarra	Já descrito	19:37
<i>Solo (guitarra)</i>	Músico improvisa	20:33
<i>Relat to</i> (guitarra e bateria)	Improvisação entre dois ou mais instrumentos.	20:45

Figura 13 – Quadro ilustrativo da performance do Soundpainting.

Alguns comentários:

Nesta performance explorei algumas texturas e tentei criar formas de variar e contrastar essas mesmas texturas variando a dinâmica, o tempo, e o número de instrumentos. Para além dos momentos de improvisação colectiva também insisti naqueles em que a improvisação acontece entre grupos mais pequenos de músicos (como acontece entre o hammond e o saxofone no minuto 50:17). Tentei também que os mesmos acontecimentos sonoros surgissem em contextos diferentes.

Um momento que achei musicalmente interessante foi quando “lancei” o gesto Minimalismo (51:09) pois a determinada altura mantive apenas a linha de baixo a tocar e mudei para outro ambiente, Pontilhismo. Penso que teve algum impacto pois ouve um elemento musical (a linha de baixo) que se manteve de um ambiente para outro.

Mais adiante dei sinal ao baixista para improvisar e a partir da improvisação deste tentei criar uma espécie de background com os saxes. O improviso do baixo consistia maioritariamente em muitas notas tocadas num curto espaço de tempo e portanto rítmicamente denso. Tentei contrastar esta ideia dando sinal aos saxes para tocarem notas longas. Fui subindo e descendo as linhas melódicas dos saxes através dos gestos *pitch up* e *pitch down* criando harmonias espontâneas. Este efeito é também, na minha opinião surpreendente pois criam-se harmonias que decerto não aconteceriam com a mesma intenção e da mesma forma se fossem “compostas” antes.

Em seguida dei sinal à trompete para tocar um som longo e *forte*. Depois desta entraram os saxofones e depois o hammond. Depois de alguma tempo fiz um *fade out* para

um solo de guitarra. Será interessante notar que o solo de guitarra parece ter servido como motor para o que se seguiu. Quando dei entrada para a bateria improvisar com o guitarrista o baterista aproveitou o ritmo de uma frase do guitarrista, instalou o tempo e começou a tocar um groove de rock. O solo de guitarra continuou. Aqui a reacção do baterista ao que estava a acontecer foi imediata havendo um entendimento perfeito entre os dois músicos. Este entendimento é, como foi dito, importante quando se está a improvisar em grupo pois as nossas respostas dependem do que se está a passar no momento. Durante o solo de guitarra voltei a insistir na ideia anterior das notas longas feitas pelos saxofones e trompete.(01:06:23). Mais adiante na performance lancei a “Memória 1”. Este processo é, na minha opinião, interessante pois contribui de certa forma para dar coerência à peça. Existem um ou vários materiais sonoros que já aconteceram antes e que aparecem mais tarde na performance.

A performance terminou com o ensemble tocar algo que se aproxima a um tema de jazz e os actores a dançarem.

Gostaria de realçar dois aspectos que considero importantes na linguagem do *Soundpainting*. Um deles é que por vezes se conseguem obter certos resultados com um simples gesto ou gestos, resultados esses que seriam extremamente difíceis de notar na escrita musical tradicional. Tomemos como exemplo o gesto *Scanning*. Neste o *Soundpainter*, com o braço esticado, vai passando o braço pelos músicos e estes tocam quando o braço passa por eles (por vezes o *Soundpainter* utiliza os dois braços) Este simples gesto feito pelo *Soundpainter* é fácil de perceber e de executar levando a resultados musicais interessantes que seriam difíceis de notar tradicionalmente se se quisesse obter o mesmo resultado. Neste sentido arrisco a dizer: “por vezes mais vale um gesto do que mil notações”. O outro aspecto é que esta linguagem, tendo como base a improvisação implica uma colaboração entre os músicos. São as respostas dos músicos ao *Soundpainter* e entre si que determinam qual o gesto que se segue, qual a direcção que a composição vai tomar.

2 Considerações acerca das peças e análise dos resultados

Relativamente à suite que escrevi é importante referir alguns momentos onde se passa de uma escrita mais “fechada” (convencional) para outra mais “aberta” em que existe um maior grau de indeterminismo.

Como foi dito o indeterminismo na música tem a haver com um menor controlo do compositor na música, sendo esse controlo delegado ao performer. Esse indeterminismo pode ser conseguido através da notação musical ou simplesmente a partir de um texto ou de uma palavra.

1º andamento – *Terra*

Assim o início da suite começa com uma intro em que é pedido aos músicos para tocarem o que quiserem da forma “mais caótica possível”. Como foi referido no cap 1.5 da parte 1 isto tem a haver com o poder da metáfora. Uma simples palavra ou frase conduz a um resultado que corresponde à intenção do compositor. Claro que esse resultado seria também possível através da notação mais tradicional. A opção tomada penso ser mais aliciante para os músicos, pois são chamados a participar activamente no processo composicional, garantindo desta forma um resultado final diferente de performance para performance. Este último ponto é importante quando se fala de indeterminismo e improvisação pois estes pressupõem uma irrepetibilidade no tempo, pressupõem a espontaneidade, o momento.

A próxima secção mais aberta corresponde ao **Separador** entre o primeiro e segundo andamento descrito na parte da análise e descrição das peças.

Nesta parte a minha intenção foi criar um acorde com uma textura estática. Queria que as notas do acorde fossem entrando uma a uma. Para isso fui dando as entradas aos instrumentos até se formar o acorde todo. Queria que este fosse um acorde dissonante, com tensão. Interessante será dizer que num dos primeiros ensaios o acorde que se formou foi um acorde de sétima da dominante. Quando isto aconteceu interrompi o ensaio e disse aos músicos que queria um acorde dissonante, “sujo”. Quando voltamos a tocar o resultado foi completamente diferente e de acordo com a minha intenção. Para isso bastou dizer dois adjectivos: “dissonante” e “sujo”. Ao dizer isto e com os músicos experientes com quem estava a trabalhar percebi que estes estavam atentos às notas dadas pelo instrumento anterior de modo que a nota que fossem tocar fosse dissonante em relação à anterior. O que torna este processo interessante é o resultado depender da colaboração e interacção

entre os músicos. Desta forma o instrumentista é chamado a uma maior responsabilidade no resultado final.

Ainda nesta secção, pedi aos músicos que os seus solos fossem “free” e traduzissem energia e caos. Os solos deveriam ser esquizofrénicos e em diálogo com o baterista. Mais uma vez utilizei a metáfora e consegui o resultado que pretendia que era o de misturar duas texturas contrastantes.

2º andamento – *Planeta Ar*

Outra das partes em que existe maior abertura, onde existe maior indeterminismo é no 2º andamento na secção dos solos.

Os solos são protagonizados pelo Sax. Tenor 1 e Sax. Tenor 2 e acontecem sob o conceito “time no changes”. Relativamente a este conceito, tal como o nome indica, existe “tempo” (assegurado pela bateria e baixo) mas não existe uma grelha harmónica pré-definida. Esta acontece espontaneamente no momento da performance entre o baixo e o instrumento harmónico (piano no primeiro solo e guitarra no segundo). Assim, tanto o solista como o baixo e o instrumento harmónico têm maior liberdade no momento da improvisação. Tal como no repertório de jazz em que existe uma harmonia pre-definida, no “time no changes” a comunicação entre os músicos é essencial para que se consiga fazer “boa música”. Essa comunicação depende, entre outros factores, da atenção que cada um dos músicos tem de ter para se ouvir a ele próprio e aos outros para poder reagir ao que está a acontecer no momento.

Fazendo um pequeno parêntesis e aproveitando que referi alguns aspectos relacionados com a comunicação entre os músicos, será interessante ilustrar alguns destes processos que ocorreram durante o recital e os ensaios. É uma prática recorrente no idioma do jazz que durante os solos haja referência a melodias de outros temas. Assim, a meio de um solo o solista “cita” o tema X tocando uma pequena parte de uma melodia de outro tema. Essas citações são normalmente frases pequenas que acontecem no mesmo contexto harmónico do tema que se está a tocar.

É também normal que durante os solos haja momentos em que um solista aproveita uma frase ou um motivo de outro músico e incorpora esse motivo no seu discurso. Um desses momentos aconteceu entre o solo de trompete e piano no 1º andamento da suite ao minuto 4:50. A trompetista acabou o solo com um motivo que foi “aproveitado” pelo pianista e que serviu de ponto de partida para o solo de piano e o seu desenvolvimento.

Neste andamento existe material que aparece no tema e que mais tarde será utilizado como backgrounds.

Os backgrounds forma lançados por mim e devo sublinhar que escolher o momento “certo” para os lançar foi particularmente importante uma vez que o background obriga o solista a passar de um contexto musical livre para um que impõe um discurso sobre uma progressão harmonica. Uma má decisão, neste contexto pode interromper o discurso do solista.

O final deste andamento acaba com os instrumentos melódicos a tocarem uma nota que está escrita, formando-se um gesto melódico desde o registo grave ao agudo. Contudo o tempo de cada entrada não foi definido. Para obter esse resultado foi indicado na partitura “tocar a seguir ao instrumento X”. Desta forma a duração deste gesto é sempre diferente.

3 Conclusões

“Às vezes, aquilo que um intérprete consegue fazer na improvisação livre provoca sonoridades muito mais ricas do que aquelas que se podem escrever.”

(Gubaidulina, 2011, p.5)

Esta tese de Mestrado teve como objectivo compôr para um grande ensemble, com vista a explorar a relação entre a Composição e a Improvisação e a perceber como se podem misturar na mesma música partes escritas, isto é, notadas tradicionalmente, com partes que praticamente dispensam a escrita e que são, por isso, mais abertas e têm como base a improvisação. Embora as técnicas de escrita que utilizei não sejam novas, utilizei-as no sentido de explorar processos onde o resultado musical depende do entendimento entre o compositor e os performers. O intuito do meu trabalho foi tentar demonstrar que existem recursos que desencadeiam processos musicais que podem ser aplicados tanto à Composição como à Improvisação, nomeadamente a utilização da metáfora, as indicações orais dadas ao ensemble e os gestos feitos pelo maestro no momento.

Será interessante referir que no final do recital houve um elemento do júri que me perguntou se o “Separador” entre o 1º e 2º andamento era escrito ou improvisado. Foi uma pergunta que considerei extremamente oportuna porque me pareceu abordar e, de algum modo, sugerir uma resposta afirmativa para a questão inicialmente formulada, ou seja, é realmente possível obter resultados composicionais igualmente interessantes quase sem recurso à escrita.?

Concluindo, existem efectivamente processos composicionais que têm como base a improvisação e são “simples”, ou seja, fáceis de notar e de executar, dispensando a escrita (convencional), mas não deixando de conduzir a resultados musicais igualmente interessantes.

A improvisação é um processo criativo que implica uma colaboração artística colectiva e que utiliza processos que podem tornar ténue a fronteira entre música escrita e música improvisada

Outro ponto importante é o facto de a improvisação ser um processo que implica a colaboração entre os músicos. A improvisação convida os músicos a colaborarem entre si no sentido de participarem activamente num processo cujo resultado final depende dessa interacção e não só do compositor. Nesse sentido, trata-se de uma colaboração artística colectiva. O texto *Reagir* de Globokar ilustra bem este aspecto quando fala exactamente da

comunicação entre os músicos, no sentido de estes terem de reagir uns aos outros. Na minha experiência como músico aprendi que é mais aliciante e motivador quando um músico é chamado a contribuir activamente na música que está a executar, não tendo apenas o papel de “ler a partitura”, e que isso é especialmente verdadeiro na música jazz.

No entanto, para isso, é fundamental que exista uma adequação entre a linguagem e estética musical e o grupo de músicos escolhidos, como foi o caso dos elementos do “Coreto”, para que eles saibam interpretar de forma inteligente a correlação entre partes escritas e improvisadas e contribuam positivamente para o resultado final.

A improvisação é um processo criativo que implica uma colaboração artística colectiva e que utiliza processos que podem tornar ténue a fronteira entre música escrita e música improvisada

Relativamente à questão inicialmente apresentada: *Será a Improvisação Composição em tempo Real?*, penso que, como foi dito na parte teórica desta tese, existem pontos em comum e pontos divergentes entre elas. Da minha experiência como improvisador e compositor penso que existem processos que são idênticos às duas, como, por exemplo, o desenvolvimento motivico e a variação melódica e rítmica. É frequente os improvisadores não planearem o tipo de solo que vão fazer e apenas improvisarem e reagirem ao que vai acontecendo. Não existe um plano prévio que dite a improvisação, mas sim uma bagagem musical que o improvisador adquiriu ao longo da vida e que lhe permite improvisar, transmitir algo, reagir no momento.

Embora tivesse sido interessante neste trabalho realizar outro tipo de experiências como, por exemplo, aplicar a abordagem da linguagem do *Soundpainting* nas partes de improvisação colectiva da Suite que escrevi assim como levar mais longe o conceito de indeterminismo, considero que o trabalho realizado, por si só, já sugere e abre portas para experiências que serão interessantes realizar para explorar a relação entre a Composição e a Improvisação

Bibliografia:

Aguiar, A.A. (2012). *Forma e Memória na Improvisação*. Tese de Douturamento, Universidade de Aveiro

Bailey, D. (1992). *Improvisation Is Nature and Practice in Music*. United Kingdom, Da Capo Press.

Beal, A. C. (2007) *An interview with Earl Brown* Contemporary Music Review 26: 3, pag.341-356 <http://dx.doi.org/10.1080/07494460701414223>

Berliner, P. F. (1994) *Thinking in Jazz The infinite Art of Improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press

Cage, J. (2011) *John Cage Silence – Lectures and Writings* Londres, Marion Boyars Publishers Ltd

Caspurro, H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmonica no desenvolvimento da improvisação*. Tese de Douturamento, Universidade de Aveiro

Cox, C. e Warner, D. (Eds.) (2007). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. , New York. Continuum.

Foss, L. (1962) *Improvisation versus Composition*. *The Musical Times*, vol 103, nº 1436 (pag. 684-685).

Gubaidulina, S. (2011). *A improvisação era um sonho íntimo*. *Jornal Público*, P2, 9 Fevereiro, Entrevista C. Fernandes, pp.4-5.

Globokar, V. (1970). *Reagir, Musique en Jeu*, 1. 70-77.

Griffiths, P. .ed (1987) *A música Moderna - uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez* Rio de Janeiro Jorge Zahar Edtor Ltda

Lakoff, G. e Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press.

Pease, T. e Pullig, K. (2001). *Modern Jazz Voicings arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston Edited by Michael Gold, Berklee Press.

Peixinho, J (1966) *Música e Notação*. Separata de Poesia Experimental-2 Lisboa: Cadernos de Hoje

Peyser, J. (1999) *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since the Rite of Spring* Billboard Books. <http://www.themodernword.com/joyce/music/boulez_sonata.html>

Lowel, D. e Pullig, K. (2003). *Arranging for Large Ensemble*. Boston edited by Michael Gold, Berklee Press.

Randel, D. M. ed. (2003). *The Harvard Dictionary of Music* Fourth edition Estados Unidos da América, The Belknap Press of Harvard University Press

Rebello, P. (2010). *Notating the Unpredictable*. Contemporary Music Review. Vol. 29, Issue 1/2/2010. 17-27.

Sadie, S. ed (1994) *The Grove Concise Dictionary of Music*. New York, London W.W. Norton and Company.

Sebesky, D. (1994). *The Contemporary Arranger*. Estados Unidos da América, Alfred Publishing Co., Inc.

Snyder, B. (2000). *Music and Memory*. London The MIT Press.

Thompson, W. (2006) *Soundpainting The Art of Live Composition – Workbook 1* Artwork Jennifer Rahfeldt

Thompson, W. (2009) *Soundpainting The Art of Live Composition – Workbook 2* Artwork Jennifer Rahfeldt

Sadie, S. ed (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Londres, Macmillan Publishers Limited

Sher, C. (1984) *The New Real Book* Sher Music. Vol 2, Berkeley, edited by Bob Bauer

Anexos

Anexo A – Troca de emails entre mim e Walter Thompson (20/08/2013):

“I am happy to answer your questions --- below are the answers.

For you what is the difference between composition and improvisation?

W = they are the same --- composition, depending on what tool you are using, is improvisation...creating something new is improvisation and composition. In Free Improv the group decides the composition collectively or it may be one person improvising with Finale, pencil and paper, Sibelius, etc..that decides the composition. Of course there are many different approaches to composition.....as you know....Soundpainting is composition in the moment and requires a different mind set from other forms of composition.

When you performe the Soundpainting do you think before in a plan or you just improvise in the moment? Or a combination of both?

W - Sometimes I will compose specific content to be used in the piece but I never plan how the piece will go before I begin. Composing live is like having a conversation with someone you don't know....you never plan all that you'll say before you meet this person....it wouldn't work. This is the same with live composing with Soundpainting.....the Soundpainter offers the phrase; listens to the results; decides the next direction to take the piece and then signs it.

What is for you the difficulty or difficulties in the Soundpainting? In other words what works well and what doesn't work so well?

W - so far I haven't found anything that doesn't work well when composing with the Soundpainting language. This may seem like an impossible answer but.....I really feel this way. I trained many years as a composer in the more traditional sense of the word and although I still compose traditionally, I have found Soundpainting a more rewarding way to create a composition.

I enjoyed your questions.....feel free to write me at any time.

All the best,

Walter”

Anexo B - gravação audio do Recital. Performance Realizada pelo grupo “Coreto” no dia 22/06/2013 no edifício Axa no Porto.

Anexo C - gravação video de uma performance de Soundpainting integrada no hapenning que teve lugar no dia 18/06/2013 no Café Concerto da Escola Superior de Música e Artes Espectáculo.

Anexo D - Partituras em concerto da Suite *Terra*.