A comprovisação *Hiatos*: perspectivas contemporâneas sobre a interação entre improvisação e composição

Rafael Andrino Bacellar
Mário Lima Brasil
(Universidade de Brasília, Brasília – DF)

Resumo: Este artigo pretende investigar a relação entre composição e improvisação musical no contexto estético da música contemporânea, tendo por base a noção de improvisação não idiomática (improvisação livre). Aborda-se tal relação inicialmente a partir de um panorama histórico da ontologia por trás do conceito de obra musical segundo os escritos de Treitler (1993), delineando-se a predominância de um senso hierárquico entre partitura (escrita por um compositor) e interpretação (desenvolvida por um *performer*). Ao se apresentar uma conceituação sobre improvisação musical e sua relação histórica de oposição à composição, são expostas ideias de Bailey (1993), Falleiros (2006) e Canonne (2016). Trabalha-se com o conceito de comprovisação, conforme delimitado por autores como Bhagwati (2014) e Aliel (2017). A obra musical de Richard Barrett (2014) surge como exemplo de superação da hierarquia entre composição e improvisação por utilizar-se do conceito de improvisação semeada (*seeded improvisation*), um recurso criativo que engloba a improvisação livre por parte dos intérpretes no contexto de obras compostas com o uso de elementos notacionais. A partir desta ferramenta composicional, se desenvolveu a comprovisação *Hiatos* (BACELLAR, 2019). Concluiu-se que nesta obra foi amenizada a distância hierárquica entre compositor e *performer* através do emprego da improvisação e da escrita notacional, emergindo interações entre diferentes idiomas musicais. Destacam-se os aspectos interculturais como próprios da prática comprovisativa, os quais necessitam do desenvolvimento de ferramentas analíticas apropriadas.

Palavras-chave: Improvisação livre. Obra musical. Música contemporânea. Comprovisação. Interculturalidade.

A *Hiatos* comprovisation: contemporary perspectives on the interaction between improvisation and composition

Abstract: *This article intends to investigate the relationship between musical composition and improvisation within the aesthetic context of contemporary music based on the notion of non-idiomatic improvisation (free improvisation). The approach to understanding this relationship begins with a historical panorama of the ontology behind the concept of a musical work according to Treitler (1993). This panorama outlines the predominance of a sense of hierarchy between the musical score written by a composer and its interpretation by a performer. In order to present the concept of musical improvisation and the idea that, historically, it has been understood as the opposite of composition, this article*

BACELLAR, Rafael Andrino; BRASIL, Mário Lima. A comprovisação *Hiatos:* perspectivas contemporâneas sobre a interação entre improvisação e composição. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-28, jan./abr. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2602

Recebido em 28/09/2019, aprovado em 13/02/2020

brings together some ideas from Bailey (1993), Falleiros (2006), and Canonne (2016). The concept of comprovisation is also used, according to authors such as Bhagwati (2014) and Aliel (2017). Richard Barrett (2014) emerges as an example whose work overcomes the hierarchy between composition and improvisation by using the concept of seeded improvisation. This is a creative tool that includes the performers' free improvisation on written music with notational elements. The comprovisation Hiatos (BACELLAR, 2019) has been developed with the use of this music composition tool. In this work, the hierarchical distance between composer and performer is shortened through the use of improvisation and notational elements, resulting in interactions between different musical idioms. Intercultural aspects inherent to any comprovisation are also highlighted, as is the need for appropriate analytical tools.

Keywords: *Free improvisation. Musical work. Contemporary music. Comprovisation. Interculturality.*

Este artigo visa abordar como a improvisação e a composição se relacionam no contexto da música contemporânea, dando enfoque à noção de improvisação não idiomática, também nomeada improvisação livre ou música improvisada. Neste sentido, apresenta-se a criação original *Hiatos*, a qual ilustra uma possível interface entre a composição desenvolvida previamente com o uso de elementos notacionais e a improvisação criada em tempo real, a partir da noção de comprovisação.

Historicamente, a tradição da música de concerto apresenta uma hierarquia manifesta entre compositor e músico instrumentista/cantor – ou seja, o músico intérprete, *performer*. Esta hierarquia é construída, em especial, a partir do século XIX, gerando também uma cisão entre as concepções de composição e improvisação:

> A partir do século XIX, com a introdução dos conservatórios e mediante um pensamento crescente de "fetichização" do texto musical, do culto à figura dos compositores e das *masterpieces*, um fenômeno peculiar ocorreu: até o século XVIII não existia uma divisão estrita entre compositor e intérprete. Já a partir do século XIX percebe-se um processo de especialização que se tornou norma na prática da música ocidental de concerto. O treinamento musical de conservatório se direcionou à execução da música escrita, das proclamadas "grandes obras", dos cânones. A improvisação, outrora prática corrente entre os músicos, foi cada vez mais segregada desta prática musical, desaparecendo à medida que a notação se tornou cada vez mais estrita e precisa, e a vontade do compositor cada vez mais preponderante em relação à dos intérpretes (CARDOSO, 2019: 69).

Haynes (2007: 4) reforça que a distinção entre composição e interpretação na música de concerto ocidental nem sempre existiu. No período barroco, determinadas peças utilizavam-se de uma escrita branda que permitia maior atividade criativa por parte do *performer.* Exemplos disso são os prelúdios sem métrica (*non mesuré*) escritos na França entre os séculos XVII e XVIII, nos quais ocorre a notação em semibreve das alturas a serem executadas, mas não há indicações de ritmos ou métricas, enfatizando-se o caráter improvisado da interpretação de tais obras (CARDOSO, 2019: 74). A partir de uma crescente ênfase nos cânones da música de concerto,

passa a haver uma ideologia subjacente à interpretação musical que valoriza a reconstituição das intenções originais dos compositores, de forma que a partitura passa a determinar como se deve interpretar o repertório de forma cada vez mais enfática (HAYNES, 2007: 6). Isso gerou também um afastamento com relação às práticas de improvisação na música de concerto ocidental (BAILEY, 1993: 19). Neste sentido, Domenici (2012: 169) afirma que

> A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. Segundo a ética modernista da performance, o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto.

Nesta acepção da performance musical, para que uma execução seja considerada apropriada, demanda-se que o intérprete esteja ciente das intenções do compositor, sendo fiel à partitura e aos seus idiomatismos subjacentes, aspecto que reforça um senso hierárquico. Há uma normatividade quanto à interpretação musical, e, tradicionalmente, uma performance é considerada bem-sucedida quando expressa com maior clareza as funções e os aspectos estruturais de uma dada peça musical, de forma que o princípio então tido como mais elementar da interpretação é fazer soar com precisão o que o compositor escreveu por meio de uma escrita estrita (SCHOENBERG, 1984: 319). Por outro lado, é possível afirmar que o emprego da improvisação pode questionar o modelo tradicional, uma vez que permite a prévia elaboração composicional e, simultaneamente, a criação espontânea em tempo real por parte do *performer*.

A improvisação musical é um elemento recorrente em culturas diversas e encontra-se historicamente manifestada em uma parte significativa do repertório da música de concerto ocidental. São exemplos disso as práticas históricas do baixo contínuo e das *fioraturas*, elementos do período barroco que são mantidos ainda hoje na execução deste repertório. A improvisação também é encontrada nas *cadenzas* presentes em concertos de diversos períodos, como ocorre no Classicismo e no Romantismo, mas adquire uma ênfase renovada particularmente a partir da segunda metade do século XX por meio de um tipo de abordagem criativa que recebe uma série de denominações, como: obra aberta, indeterminação, acaso controlado, música aleatória, dentre outras (DIAS, 2006: 133).

A estética da indeterminação da música contemporânea surge entre os anos 1950 e 1960, utilizando recursos como textos verbais e partituras gráficas, a exemplo de determinadas obras de Cornelius Cardew, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Earle Brown e outros. A composição indeterminada pode ser descrita como a elaboração de obras em que há uma redução deliberada do controle e do direcionamento dos elementos musicais, sendo construída principalmente sobre os conceitos de aleatoriedade e improvisação (BAILEY, 1993: 60). Cardew, neste sentido, compõe nos anos 1960 a icônica peça *Treatise*, escrita quase exclusivamente com o uso de elementos gráficos não tradicionais, não havendo instruções explícitas para os intérpretes quanto à decodificação do material visual (Fig. 1). É possível interpretar a peça de formas distintas. Passa a haver, neste sentido, um entendimento do acaso como recurso para a atividade criativa na música contemporânea, a partir da qual são exploradas as possibilidades estéticas oriundas da redução do controle por parte dos compositores. O acaso, que aqui pode ser compreendido como uma manifestação da indeterminação do discurso musical, proporciona poéticas que permitem o surgimento do que viria a ser nomeado improvisação livre (*free improvisation*).

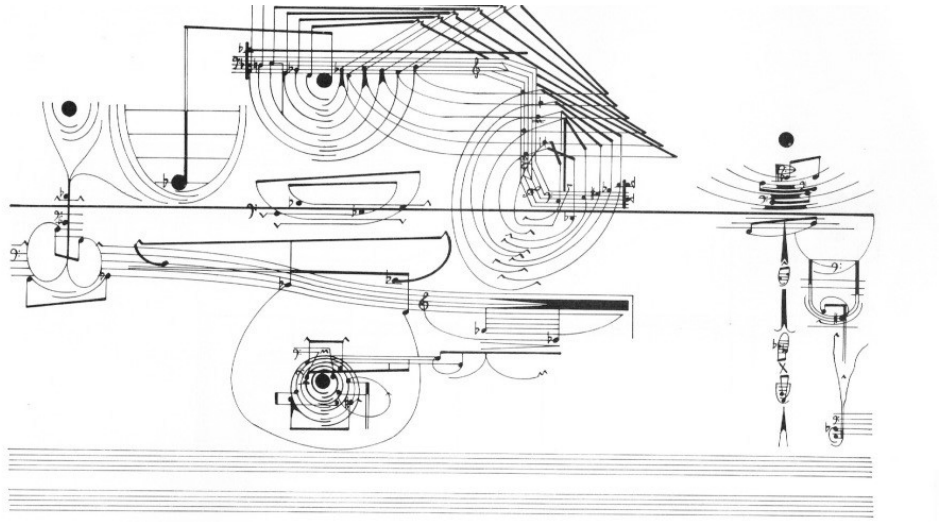


Fig. 1: Excerto da partitura *Treatise* (1963-67), de Cornelius Cardew

As práticas que posteriormente foram designadas como improvisação livre surgem em especial na segunda metade do século XX, como resultado, por um lado, da radicalização do discurso por parte do free jazz (como nas performances de Ornette Coleman, de Cecil Taylor ou nas últimas obras de John Coltrane), e, por outro lado, da estética da indeterminação abordada pelas vanguardas da música de concerto (a exemplo da música intuitiva desenvolvida por Karlheinz Stockhausen ou da obra supracitada de Cornelius Cardew). Lewis (1996) nomeia estas perspectivas, respectivamente, como Afrológica e Eurológica, em referência às identidades socioculturais a que estão associadas.

O desenvolvimento das práticas de improvisação livre proporcionou um tipo de processo criativo que, direta ou indiretamente, repensa a hierarquia entre compositor e *performer*. Para Borgo (2002: 184-185, tradução nossa):

> A improvisação livre, ao que parece, é mais bem visualizada como um fórum no qual se podem explorar várias estratégias cooperativas e conflitantes do que como uma "forma artística" tradicional para ser passivamente admirada e consumida. A improvisação enfatiza o processo criativo em detrimento do produto, um senso engendrado de liberdade e descoberta, a natureza dialógica da interação em tempo real, os aspectos sensuais da performance sobre preocupações intelectuais abstratas e uma estética participativa sobre a recepção passiva. Sua transitoriedade inerente e seu imediatismo expressivo desafiam até mesmo os modos dominantes de consumo que surgiram nas economias modernas de mercado de massa e a eficácia sociopolítica e espiritual da arte em geral.[1]

[1] Original: "Free improvisation, it appears, is best envisioned as a forum in which to explore various cooperative and conflicting interactive strategies rather than as a traditional "artistic form" to be passively admired and consumed. Improvisation emphasizes process over product creativity, an engendered sense of freedom and discovery, the dialogical nature of real-time interaction, the sensual aspects of performance over abstract intellectual concerns, and a participatory aesthetic over passive reception. Its inherent transience and expressive immediacy even challenge the dominant modes of consumption that have arisen in modern, mass-market economies and the sociopolitical and spiritual efficacy of art in general".

A improvisação livre é comumente considerada uma música não idiomática, embora este conceito atualmente seja passível de discussão (FALLEIROS; FARACO, 2019: 2). Isto se deve ao fato de que suas práticas visam se distanciar e desconstruir as referências idiomáticas dentro de seu discurso, por mais que não necessariamente rejeitem os idiomatismos por completo. As performances deste tipo comumente são improvisadas por inteiro, de uma forma pouco ou nada planejada. Este gênero também é uma manifestação musical caracterizada pela sua realização em tempo presente, mas dialogando simultaneamente com o passado através da bagagem técnica e estética que o músico constrói ao longo do tempo, e também com o futuro, a partir da ânsia por criação e das expectativas que se nutre quanto ao desenvolvimento das performances.

Por isso, a prática da improvisação livre propõe uma relação específica com a dimensão temporal e, por conseguinte, com a memória, de modo que durante a execução é demandada do músico uma postura de desconstrução dos elementos sistematicamente solidificados em seu estudo pessoal ao longo do tempo, havendo grande ênfase nos aspectos processuais da própria feitura artística. São exemplos de improvisação livre as obras de Derek Bailey (violão e guitarra), Evan Parker (saxofone), Eddie Prévost (bateria e percussão), Alexander von Schlippenbach (piano), Richard Grossman (piano), Fred Frith (guitarra) e do grupo britânico AMM. Este último é considerado por Bailey (1993: 128) uma espécie de ícone no campo da improvisação livre, que também teve como membro integrante o compositor e violoncelista Cornelius Cardew. A respeito dos processos criativos envolvidos no grupo AMM e do aspecto socializador de sua prática improvisativa, Eddie Prévost (BAILEY, 1993: 129) observa:

> Parte da filosofia do AMM – seu *ethos*, se preferir – é a ideia de comentário concorrente: vozes separadas falando ao mesmo tempo, se entrelaçando e se mesclando. Mas cada voz não é atomizada ou individualizada. Paradoxalmente, pode ser que a individualidade exista e se desenvolva somente em um contexto coletivo. Então, quando a situação musical parece caótica, quando nos vemos envolvidos em um turbilhão sonoro, no qual às vezes é quase impossível perceber quem ou o que está acontecendo, esse é o momento em que você precisa se "distinguir", delinear sua contribuição, senão o projeto se torna uma cacofonia sem sentido. E, em última instância, é responsabilidade de cada músico se certificar que isso não ocorra.[2]

Tal relato ilustra uma característica marcante por trás das práticas de improvisação livre, que é o seu caráter majoritariamente coletivo. Bailey (1993: 105) observa que também há práticas solo dentro deste gênero, embora sejam consideravelmente menos comuns, demandando um tipo distinto de postura criativa por parte dos músicos. Tendo em mente este aspecto coletivo da improvisação, também são referência para esta prática, dentro de um contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, as obras dos grupos de Ornette Coleman e John Coltrane (em especial seus últimos discos). As produções destes artistas estão mais próximas da linguagem do free jazz, que se constrói sobre as fronteiras de um idiomatismo em processo de expansão.

[2] Original: "Part of AMM's philosophy, its ethos if you like, is the idea of concurrent commentary: separate voices speaking at the same time, interweaving and interleaving. But each voice is not atomized or individuated. Paradoxically, it may be that individuality can only exist and develop in a collective context. So when the musical situation seems chaotic, when we are caught up in the maelstrom of sound, in which at times it is almost impossible to tell who or what is going on, that is the point when you have to 'distinguish' yourself, delineate your contribution, or else the enterprise is a meaningless cacophony. And, in the final analysis, it's up to each musician to ensure that this does not occur".

Este idioma, caracterizado por uma busca por ruptura e suspensão, perpassa ainda a sonoridade das obras de Anthony Braxton.

O compositor e instrumentista Anthony Braxton trabalha desde a década de 1960 com interfaces variadas entre improvisação e composição, situando-se esteticamente no limiar entre o free jazz e a música de concerto. A partir do emprego de diversos recursos visuais enquanto sistemas notacionais alternativos, Braxton buscou integrar composição e improvisação revisando radicalmente as noções vigentes de forma musical, de modo que a interpretação de suas obras exige a participação criativa dos músicos (LOCK, 2008: 13). Em um trecho da seção B de sua *Composition #94*, Braxton utiliza o que vem a nomear como "formações líquidas" (Fig. 2). Neste tipo de construção, empregam-se figuras em aglomerados visualmente abstratos que se mesclam a um material frequencial indicado convencionalmente, o qual os intérpretes devem misturar, de modo a construir uma massa sonora que crie um estado sonoro multifônico e modificado (LOCK, 2008: 11).

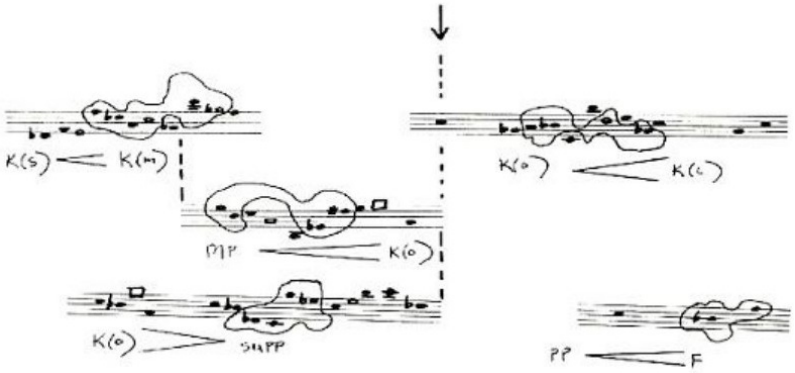


Fig. 2: Excerto da partitura *Composition #94* (1980), de Anthony Braxton

Sparti (2014: 24) afirma que a obra de Anthony Braxton não delimita explicitamente uma distinção entre composição e improvisação, as quais coexistem inserindo-se no que pode ser nomeado **comprovisação**. Esta nomenclatura passa a referir-se a um modelo composicional mais vasto, também empregado por outros compositores, e é adotada por autores como Hannan (2006), Dudas (2010) e Aliel *et al*. (2015). Segundo Aliel (2017: 35-36), a prática da comprovisação não se limita à combinação de composição e improvisação compreendidas em seu sentido convencional. No contexto desta prática, pode ocorrer o emprego de técnicas de notação alternativa a fim de obter materiais sonoros específicos em combinação com elementos indeterminados (BHAGWATI, 2014). A prática comprovisativa também pode incluir procedimentos computacionais associados à arte interativa (DUDAS, 2010); e há, dentre outras, abordagens que se pautam nas noções de ecologia e paisagem sonora, como nos escritos de Aliel (2017).

Tendo esta discussão como ponto de partida, busca-se trabalhar sobre a concepção de comprovisação utilizada no desenvolvimento da obra *Hiatos* (BACELLAR, 2019: 145) e, com isso, propor um modelo de criação musical na qual a distância hierárquica entre compositor e intérpretes é reduzida. Por meio da interpretação desta obra, ambos participam da feitura do material artístico, havendo tanto o direcionamento sonoro a partir das indicações notacionais quanto seções destinadas à improvisação livre. Para que se sustente tal argumentação, investigam-se primeiramente os contextos que permearam as relações entre intérpretes e compositores ao longo do desenvolvimento da música de concerto, para, através de uma localização histórica, situar as práticas criativas mais recentes concernentes à interface entre improvisação e composição.

Panorama histórico

Segundo Treitler (1993: 486), houve a predominância de um entendimento da obra musical enquanto completude na tradição da música de concerto europeia a partir do século XIX, quando peças musicais são consideradas entidades inteiras, autocontidas e autônomas. A obra musical é então compreendida como um verdadeiro objeto ideal que existe somente na mente humana, carregando consigo a potencialidade de reinterpretação. A obra é conceitualmente desenvolvida, e sua materialização, a performance propriamente, pode ser avaliada de acordo com a fidelidade com que as funções e elementos estruturais são expressos sonoramente. Nesta situação, a obra musical é uma entidade *a priori*, produto do entendimento conceitual elaborado por um indivíduo de gênio criativo, noção reforçada pela estética kantiana.

No entanto, para Treitler (1993: 491), essa ontologia da obra musical é passível de determinados questionamentos, havendo casos que a problematizam desde a música europeia produzida no período medieval, a exemplo da performance de tropos – estrofes utilizadas no canto gregoriano –, que permite múltiplas escolhas de versos. Há uma estipulação de melodias, material frequencial e rítmico que podem ser executados a partir de versos distintos. Nesta situação, não se aplicaria o conceito de obra musical enquanto entidade fechada e completa, uma vez que tanto a execução quanto a composição deste tipo de obra não se encontram textualmente encerradas. A prática dos tropos apresenta fluidez quanto à exposição de melodias e versos, o que posiciona este tipo de obra musical em uma condição ontológica dual na qual a partitura adquire tanta importância quanto a própria performance.

Além da relevância que a performance adquire para se compreender a condição existencial da obra musical, o contexto em que as práticas musicais são manifestadas também se afirma como determinante de tais expressões. A tradição do canto gregoriano passou por restrições institucionais desde o início de sua transmissão por vias escritas, havendo exigências de uniformidade em sua prática por parte da Igreja Católica. Segundo tais demandas, certas construções musicais seriam evitadas, como a independência polifônica entre as vozes, a fim de impedir que o momento da performance musical se voltasse a uma apreciação estética mais do que ao louvor religioso. Este fato aponta à noção de que uma ontologia da obra musical, por outro lado, também se respalda em condições de caráter cultural, institucional, ideológico e político, as quais preconizam um tipo de entendimento de obra musical em detrimento de outros.

Posteriormente, a noção de obras musicais enquanto criações completas e autocontidas é ainda mais reiterada, particularmente a partir o século XIX. Neste período, há um direcionamento não somente da prática da música ocidental de concerto, como também dos estudos musicológicos, que se voltam a questões relativas às obras e biografias dos compositores renomados (CARDOSO, 2019: 70). Esta ideologia tem como marca o Canonismo. Para Haynes (2007: 6), dentre as principais características do Canonismo, podem se destacar:

- o grande respeito pelo compositor, representado pelo culto ao gênio e à
- originalidade;
- a aura quase escritural das "obras";
- uma obsessão com as intenções originais do compositor;
- a prática de escutar música como um ritual;
- o costume de repetir a audição de um número limitado de obras.

Porém, mesmo no cânone da música de concerto ocidental, dentro do repertório nomeado *prática comum*, Treitler (1993: 486) cita outras obras que problematizam o conceito

tradicionalmente prevalecente de obra musical, em especial a *Mazurka op. 7 n. 5* (1830-1832), de Frédéric Chopin, e a *Sinfonia n. 9 em Ré menor* (1824), de Ludwig van Beethoven. A primeira porque foi composta para que sua forma se repetisse indefinidamente, o que permite interpretações múltiplas sobre como encerrá-la durante a execução. A segunda peça questiona a noção de obra enquanto completude, porque, para Treitler (1993: 486), foi composta como se não tivesse início, surgindo a partir de um *crescendo*.

Do ponto de vista propriamente interpretativo, *a Valsa op. 64 n. 2 em Dó# menor*, de Frédéric Chopin, também se mostra uma peça relevante neste sentido, pois suas execuções apresentam interpretações significativamente diversificadas. Treitler (1993: 490) analisa em especial a seção *più mosso* desta valsa. A interpretação de Alfred Cortot se baseia em variantes particulares associadas à dinâmica, mas destaca-se aqui o fato de que Cortot omite determinadas notas em relação ao que se encontra na partitura, como se observa abaixo.

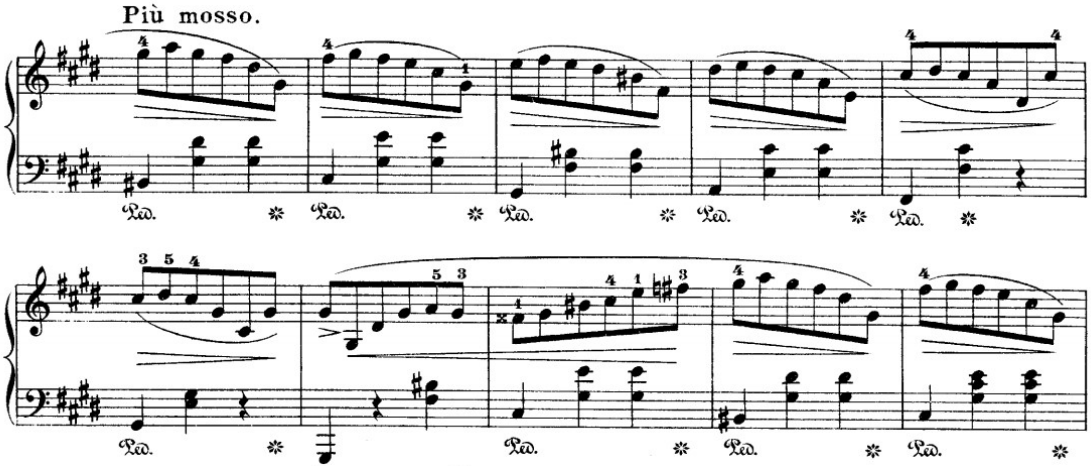


Fig. 3.1: Excerto da partitura da peça *Valsa op. 64 n. 2 em Dó# menor para piano* (1846-1847), de Frédéric Chopin

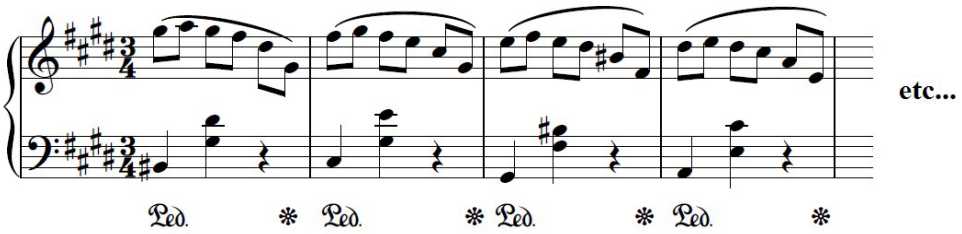


Fig. 3.2: Trecho de transcrição nossa da interpretação de Alfred Cortot (1954) da *Valsa op. 64 n. 2 em Dó# menor para piano*, de Frédéric Chopin

Já a interpretação de Sergei Rachmaninoff da mesma valsa confere tratamento específico a uma linha ascendente que a entende como um ornamento, aspecto não indicado na partitura (TREITLER, 1993: 490). Aqui, um trecho escrito na partitura em colcheias é executado como uma sucessão de notas cromáticas em quiálteras, como indicado nas imagens abaixo. A partir de uma multiplicidade de interpretações, esta valsa de Chopin pode ser entendida como uma criação que se realiza somente na performance, sendo cada interpretação da peça uma obra

em si, na qual o *performer* apresenta sua compreensão pessoal da peça. Para Treitler (1993: 490), tais variantes constituem o estado ontológico da música de Chopin, de modo que a não uniformidade entre interpretações é a norma.

Partitura

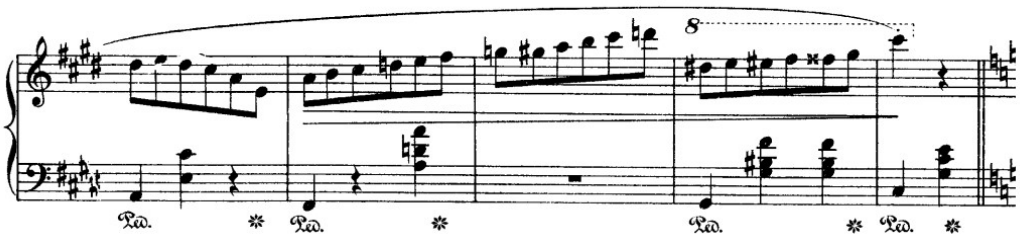


Fig. 4.1: Excerto da partitura da peça *Valsa op. 64 n. 2 em Dó# menor para piano* (1846-1847), de Frédéric Chopin, referente ao final da seção *più mosso*

Interpretação de Sergei Rachmaninoff

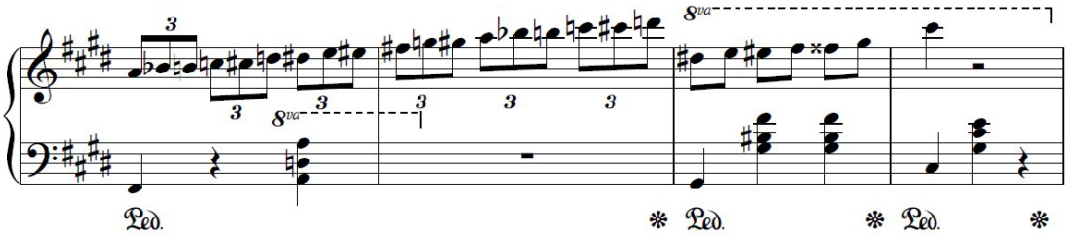


Fig. 4.2: Trecho de transcrição de Treitler (1993) da interpretação de Sergei Rachmaninoff (posteriormente lançada como parte da coletânea *Schumann, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Tchaïkovsky & Schubert*. Selo fonográfico*Diapason*, (2011) da *Valsa op. 64 n. 2 em Dó# menor para piano*, de Frédéric Chopin.

Em contrapartida, uma perspectiva normativa e formalista encararia como legítima somente a interpretação que abordasse fielmente os aspectos estruturais da peça, revelados e esclarecidos através da análise (TREITLER, 1993: 486). Mesmo com situações que problematizam o formalismo, como aquelas citadas acima, é este o raciocínio que prevalece historicamente, reforçando-se a concepção de que é necessário recriar as intenções do compositor para que se possa executar devidamente uma obra musical. Esta também é uma preocupação característica do século XX, reforçada pelo objetivismo de Arturo Toscanini e Igor Stravinsky, que demandavam intensa precisão por parte dos estúdios de gravação (FABIAN, 2001: 156). Também neste sentido, é possível afirmar que Stravinsky (2004: 98) pretere uma primazia pelo texto escrito:

> Uma peça minha pode sobreviver a quase tudo, exceto a um andamento errado ou inseguro [...]. E não só a minha música, naturalmente. Que importa se os trinados, os ornamentos e os próprios instrumentos estejam todos corretos na execução de um concerto de Bach, se o andamento é absurdo? Já disse muitas vezes que minha música deve ser "lida" para ser "executada", não para ser "interpretada". E vou continuar a dizer isto porque nela não vejo nada que exija interpretação [...].

O posicionamento enfático de Stravinsky reflete uma oposição radical a determinados aspectos recorrentes na performance musical à época, quando a interpretação de obras passa a ser compreendida enquanto a manifestação de um gênio criativo. O *performer* adquire maior enfoque do que a composição e também mais do que o compositor, em especial com a ênfase no virtuosismo e na complexidade técnica. Este entendimento se modifica posteriormente com compositores como Arnold Schoenberg e o próprio Igor Stravinsky, que passam a adotar uma postura de maior enfoque a uma leitura pretensamente objetiva das informações apresentadas pelo texto escrito de uma composição. Nessa situação, "[a] interpretação é necessária para preencher a lacuna entre a ideia do autor e o ouvido contemporâneo, os poderes assimilativos do ouvinte no momento em questão"[3] (SCHOENBERG, 1984: 328).

A noção de uma supremacia do texto escrito, compreendido enquanto materialização de um produto metafísico desenvolvido por um compositor de grande criatividade, desenvolve-se no século XIX e encontra seu apogeu no século XX, perpassando as áreas de performance e musicologia. Porém, atualmente é considerada em superação:

> O paradigma contemporâneo dos estudos de performance, que se desenvolveu primeiramente no contexto dos estudos teatrais e da etnomusicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da performance, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público. Em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto (COOK, 2006: 11).

A partir desta concepção musical, a partitura passa a ser compreendida mais como um *script*, em oposição à ideia de se executar um texto escrito de modo literal, no qual o *performer* é somente um mediador da obra ao trazê-la à tona segundo suas próprias sensibilidades. Cada performance torna-se uma obra por si mesma, o que corrobora os apontamentos supracitados de Treitler (1993). Com o auxílio de gravações, é possível tratar execuções como matéria de estudo, como ocorre na tradição do jazz e em outros gêneros da música popular, em especial aqueles que se utilizam da improvisação.

Adotando esta acepção ontológica de obra musical, Agawu (1997: 299) observa que a análise musical passa a se distanciar de uma noção de objetividade positivista em consonância com as mudanças gerais da sociedade. Para Agawu (1997: 299), a análise tradicional havia se distanciado de seu verdadeiro objeto, necessitando ser reconectada de modo que a lacuna entre o musical e o extramusical requeresse uma problematização. Este contexto suscita aspectos como notações alternativas, o uso de recursos gráficos, a investigação de poéticas e gramáticas artísticas renovadas. Com a emergência da noção de indeterminação sonora e de obra aberta, aspectos fundamentais para a prática da improvisação, um sentido ontológico de caráter duplo perpassa o desenvolvimento de criações musicais, abrigando tantos as noções de elaboração prévia quanto de feitura artística em tempo real.

Um exemplo desta abordagem é a produção do compositor estadunidense Earle Brown (1926-2002). Em sua composição para cordas *String Quartet* (1965), Brown emprega elementos de notação convencional, bem como delimita áreas de flexibilidade dentro das estruturas internas da peça (Fig. 5). Suas instruções escritas na partitura para a seção final da peça, um

[3] Original: "Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author's idea and the contemporary ear, the assimilative powers of the listener at the time in question".

trecho composto de modo a apresentar uma forma aberta, ilustram os recursos utilizados para inserir a ação criativa por parte dos intérpretes na interpretação desta obra:

> Há 8 ou 10 eventos para cada músico, separados uns dos outros por linhas verticais pontuadas. Cada músico pode tocar qualquer um de seus eventos a qualquer momento, em qualquer ordem ou em qualquer velocidade. Em alguns casos, a técnica, o volume e/ou o ritmo podem ser "livres" para que o músico individual decida [...]. Todos os materiais nestes eventos apareceram anteriormente na obra, mas não necessariamente no trecho em que se encontram nesta seção. [...] Um ordenamento destes materiais feito anteriormente à performance – o qual eu mesmo poderia realizar – eliminaria a possibilidade de uma comunicação intensa e imediata da colaboração do grupo, que é um aspecto extremamente importante do fazer musical [...][4] (BAILEY, 1993: 61).

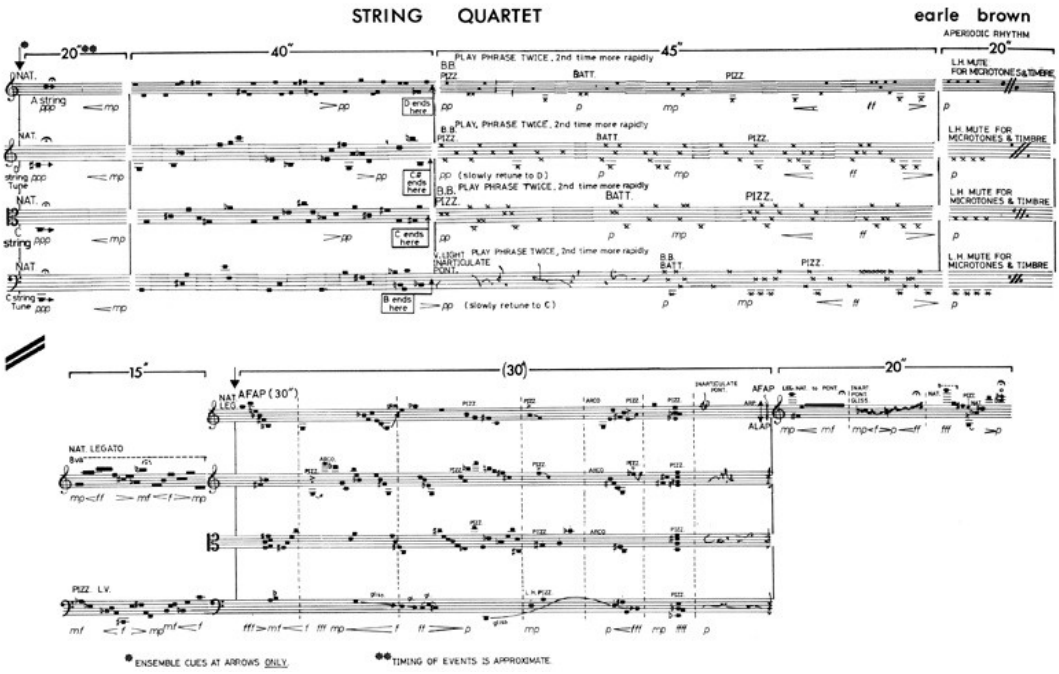


Fig. 5: Excerto da partitura *String Quartet* (1965), de Earle Brown

Também neste sentido, pode-se citar a peça *Elegia Violeta para Monsenhor Romero* (1980), de Jorge Antunes. Trata-se de uma peça composta para coro infantil, piano, duas crianças solistas e orquestra. A peça teve como ponto norteador o assassinato do arcebispo don Oscar Arnulfo Romero. Segundo Antunes (ALDROVANDI; RUVIARO, 2001: 60), a obra é uma homenagem aos "mártires de ontem e de hoje que lutaram em favor da dignidade humana e da justiça social",

[4] Original: "There are 8 or 10 events for each musician, separated from one another by vertical dotted lines. Each musician may play any of his events at any time, in any order and at any speed. In some cases, the technique, the loudness and/or the rhythm may be 'free' for the individual musician to determine [...]. All of the materials in these events have appeared previously in the work, but not necessarily in the part in which they appear in this section. [...] A complete pre-performance ordering of these materials – which I could very well arrange myself – would eliminate the possibility of the intense, immediate communication of ensemble collaboration which is an extremely important aspect of 'music-making' [...]".

havendo citações textuais da Declaração Universal dos Direitos Humanos e de salmos da Bíblia. Em determinados trechos da composição, há fragmentos melódicos sugeridos pelo compositor a fim de gerar uma permutação à escolha dos intérpretes, admitindo-se certo grau de liberdade quanto à interpretação.

> Na *Elegia Violeta para Monsenhor Romero* o desenrolar formal é inteiramente estruturado e essencialmente determinado. Formalmente, a obra se divide em seis grandes seções em que a nota mi sempre desempenha papel principal, dando origem a diversas construções texturais, de massas sonoras, aglomerados harmônicos e também figuras motívicas. Em diversos momentos, o compositor utiliza-se de notações diferenciadas, com uma margem controlada de indeterminação, para a obtenção de certos resultados sonoros específicos, ou seja, há campos localizados de aleatoriedade, e a somatória das liberdades relativas conferidas a cada intérprete dá origem às construções orquestrais globalmente imaginadas pelo compositor – portanto, determinadas em certo sentido (ALDROVANDI; RUVIARO, 2001: 60).

As poéticas sugeridas a partir das explorações concernentes à música aleatória e à estética da indeterminação passam, então, a inserir propostas improvisativas no interior de peças musicais compostas com o emprego do texto notacional, incluindo símbolos convencionais e recursos visuais alternativos. Alguns destes desdobramentos, ao remover certo grau de controle por parte do compositor, não introduziram a improvisação propriamente dita na música de concerto contemporânea, mas criaram condições que permitiram maior desenvolvimento de noções improvisativas, sendo relevantes no que concerne às práticas contemporâneas de improvisação (BAILEY, 1993: 60). Neste sentido, cabe investigar como se manifestam as relações entre improvisação e composição.

A relação entre improvisação e composição

A improvisação é um campo amplo a se abordar em música por se tratar de uma prática comum a culturas de todos os continentes, ao mesmo tempo em que é uma das formas mais antigas de prática musical. Como observa Bailey (1993: 9, tradução nossa), "a improvisação goza da curiosa distinção de ser tanto a forma mais praticada de todas as atividades musicais quanto a menos reconhecida e entendida".[5] Sendo uma prática comum, foi exercida também por compositores consagrados do cânone da música de concerto europeia, como Frédéric Chopin:

> As poucas pessoas que tiveram sorte o suficiente ouviram-no [Chopin] improvisar por horas a fio [...]. Essas pessoas tenderam a concordar que as mais belas composições finalizadas de Chopin eram meramente reflexos e ecos de suas improvisações[6] (BJÖRLING, 2002: 34).

[5] Original: ¨Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood".

[6] Original: "The few persons who were lucky enough have heard him improvising for hours on end [...]. Those persons tended to agree that Chopin's most beautiful finished compositions were merely reflections and echoes of his improvisations".

Quanto às formas de sistematização deste tipo de atividade musical, a improvisação comumente é classificada como idiomática ou não idiomática. Esta é uma distinção técnica adotada por diversos autores, como se observa de forma geral nos escritos de Bailey (1993), Falleiros (2012) e Costa (2016). A improvisação é dita idiomática na medida em que se utiliza de regras mais ou menos estabelecidas de sistemas musicais consolidados, as quais são apreendidas pelo improvisador através de um extenso estudo consolidado ao longo do tempo: é o que ocorre em gêneros como o choro brasileiro, o blues, o rock, o jazz, a música flamenca, o klezmer judaico, a música barroca e as ragas indianas. A prática deste tipo de improvisação está ligada a um repertório específico referente ao contexto sociocultural de cada idioma musical. No jazz, por exemplo, o repertório tradicional é comumente associado aos *standards* – em geral, trata-se de canções da música norte-americana, como temas de filmes, de musicais da Broadway e da cultura popular em geral, bem como se refere a temas compostos por músicos consagrados do jazz.

Cada idioma se utiliza de uma série de elementos mais ou menos comuns a diversos outros idiomas. O conhecimento de escalas, harmonia e ritmos é exemplo de elemento recorrente e permite ao músico uma gama diversa de possibilidades na improvisação. Mas isto não necessariamente caracteriza um idioma específico. Aponta-se o fato de que o blues norte-americano e uma parte da música tradicional japonesa[7] (hōgaku) empregam a escala pentatônica menor como base para construção melódica, mas ainda assim estes gêneros carregam idiomatismos próprios, inconfundíveis entre si.

Já a improvisação emergente no contexto do pós-guerra está associada às práticas não idiomáticas, como ocorre na improvisação livre, ou às práticas que são idiomáticas, mas que buscam uma postura de radicalização através da qual se intenciona uma ruptura com tal idiomatismo, a exemplo do free jazz. Ambos os casos estão ligados à busca por liberdade: há um entendimento da desconstrução dos elementos do discurso musical tradicional como libertação quanto às tradições e à hierarquia compositor-*performer*; também é uma música que reflete os posicionamentos políticos no contexto da contracultura e da luta pelos direitos civis.

A prática da improvisação musical foi associada ao longo do tempo a diversos contextos sociais, exercendo também o papel de prática organizativa de conteúdos musicais para o *performer* e para o compositor. Falleiros (2006: 44) reforça este aspecto ao explanar que a improvisação musical normalmente é caracterizada como um tipo de manifestação espontânea, e que compositores se utilizam dela como recurso para buscar ideias, temas. Assim, a improvisação é utilizada não somente como objetivo em si, mas também como um meio de explorar poéticas e ideias composicionais. A respeito do uso da improvisação por parte dos compositores, Sílvio Ferraz (ALDROVANDI; RUVIARO, 2001: 135) observa:

> Beethoven é o compositor que vai finalmente dar o passo para que a composição como escritura surgisse com maior força frente à composição de improvisação, e depois vamos ter Chopin, que é o compositor por improvisação novamente. Chopin improvisava. Tanto improvisava que cada vez que refazia um estudo, ele ficava diferente. E escrevia Prelúdios e Estudos. Por quê? Para repetir a mesma frase durante um tempo, modulando, expandindo etc. Acho que a relação entre improvisação e escritura é essa. O Beethoven fala, em uma de suas cartas, em ter um piano e ao lado uma mesa. Algumas ideias devem ser desenvolvidas na mesa, outras devem ser trabalhadas ao piano.

[7] Na música tradicional e folclórica do Japão, trata-se da escala *min'yō.*

No entanto, as concepções que subjazem a relação entre composição e improvisação são divergentes. Sloboda (2008: 136) afirma que "a improvisação, uma prática de performance [musical], é um exercício de composição em tempo real. Este é o caso especial em que o compositor também é o intérprete". Aqui, surge a figura do compositor-*performer*, um indivíduo que compõe de forma espontânea, trazendo uma compreensão da obra musical enquanto entidade efêmera em que o tempo presente é tido como sua dimensão temporal prevalecente.

O aspecto temporal que tangencia as práticas da composição e da improvisação é abordado por Sarath (1996) em seu artigo "A New Look at Improvisation". O autor (SARATH, 1996: 4) defende que, embora a improvisação e a composição possuam elementos em comum, estas se diferem essencialmente pela maneira como se manifesta a temporalidade em cada uma. Durante o trabalho de composição (tendo-se em consideração uma noção convencional de composição musical), o compositor pode atravessar o *continuum* passado-presente-futuro, ou seja, pode compor no presente momento, apresentar sua criação para avaliá-la, posteriormente completar com novas ideias, e então reelaborar o que fora criado. A atividade de composição é marcada por uma cadeia de eventos cumulativos, passíveis de revisão. Na improvisação, embora seja possível referenciar-se a ideias anteriores, a criação ocorre no momento presente, no qual cada evento pode vir a ser independente dos anteriores, não havendo a possibilidade de modificar o que já ocorreu. A distinção entre esses processos criativos pode ser exemplificada da seguinte maneira:

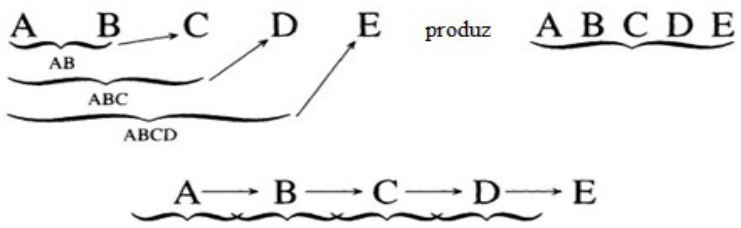


Fig. 6: Representação da distinção entre as temporalidades observadas nas práticas de composição e improvisação musical (SARATH, 1996: 4)

Sarath (1996: 4, tradução nossa) explica:

> Duas direcionalidades temporais distintas emergiram aqui. Na figura 1, a concepção temporal retrocede no tempo; na figura 2, ela desdobra-se recursivamente em direção ao presente localizado. Uma vez que o compositor possui a capacidade de parar e rever o que já foi criado e preservado através da notação, ele ou ela pode refletir sobre o passado de uma maneira que não é possível na improvisação. Em outras palavras, enquanto o improvisador pode recordar ideias passadas, isso deve ser feito enquanto se cria no presente, ao passo que o compositor pode praticamente "congelar" o tempo e contemplar o passado em detalhes. Assim, podemos correlacionar a figura 1 mais diretamente à composição, e a figura 2, à improvisação.[8]

[8] Original: "Two distinct temporal directionalities have emerged here. In figure 1, temporal conception projects backward in time; in 2, it unfolds recursively toward the localized present. Since the composer has the capacity to stop

Também Canonne (2016: 19) compreende que a improvisação e a composição são atividades artísticas distintas, de modo que falar de improvisação "nos coloca estritamente fora do campo da composição, entendido como produção de obras". Nesse sentido, o conceito moderno de improvisação se constrói com base em uma dupla oposição: uma oposição com relação à prática do *performer*, na qual a improvisação é uma atividade musical autônoma distinta da execução fiel de obras musicais; e como oposição à prática da composição enquanto feitura de obras encerradas em si mesmas (CANONNE, 2016: 19).

Este aspecto aponta para um *continuum* de práticas musicais cujos extremos seriam a pura composição de um lado e a pura improvisação do outro (CANONNE, 2016: 20-22). Há, então, uma diversidade de práticas as quais abrangem ambas as categorias, de modo que esta distinção não estabelece que tais práticas sejam realmente opostas, mas é um elemento estruturante ao auxiliar a organização do trabalho de criação. Canonne (2016: 23, tradução nossa) também observa:

> Onde a composição quer ser um objeto, a improvisação se afirma enquanto processo; onde a composição resulta do ato criativo de um compositor-gênio tomado em seu esplêndido isolamento, a improvisação é vista como uma criação coletiva; onde a composição insiste na noção de forma arquitetônica, a improvisação privilegia o momentâneo, o "aqui e agora" [...] por mais que essas oposições binárias sejam, em última instância, fantasiosas, [...] elas estruturam profundamente a axiologia subjacente à prática da improvisação livre e aos discursos que a acompanham.[9]

Tal contraposição atesta uma ambivalência com relação à improvisação musical. Esta é por vezes atribuída a uma incapacidade composicional, ou então é tomada como um exercício cujo objetivo final é a composição. São valorizadas improvisações que soam como composições previamente escritas. Mas também "apreciamos uma composição que soa como improvisação e que nos faria exclamar, como Debussy, sobre a transição entre os 2º e 3º movimentos da Ibéria, que 'não parece estar escrito'" (CANONNE, 2016: 24).

Por outro lado, um número significativo de práticas musicais se refere às categorias de composição e improvisação simultaneamente, a exemplo do jazz, repertório no qual há melodias temáticas preestabelecidas que subentendem improvisações sobre sua estrutura harmônica. Em geral, o século XX testemunhou uma grande difusão da improvisação musical. Gêneros como blues, rock, o choro brasileiro, o samba, deram um enfoque, maior ou menor, para o improviso; mas as peças destes estilos, além de frequentemente apresentarem a criação em tempo real, também são composições. Isto é recorrente no século XX, mas também praticado em outros períodos, como ocorre em determinadas peças barrocas (como nos *préludes non mesuré* de François Couperin) ou nas *cadenzas* de concertos.

Assim, por vezes compreendida enquanto composição espontânea, ou como uma prática oposta à composição, a improvisação no contexto da música contemporânea, oriunda

and review what has already been created and preserved through notation, he or she is able to reflect upon the past in a way not possible in improvisation. In other words, while the improviser can recall past ideas, this must be done while creating in the present, whereas the composer can practically "freeze" time and contemplate the past at length. We can thus correlate figure 1 more directly to composition, and figure 2, to improvisation".

[9] Original: "La où la composition se veut objet, l'improvisation s'affirme processos; là où la composition résulte de l'acte créateur d'un compositeur-génie pris en son splendide isolement, l'improvisation se vit comme création collective; là où la composition insiste sur la notion de forme architectonique, l'improvisation privilégie le momentané, 'l'ici et maintenant' [...] il importe peu que ces oppositions binaires soient au final largement fantasmatiques [...] elles structurent profondément l'axiologie qui sous-tend la pratique de l'improvisation libre et les discours qui l'accompagnent".

da estética da indeterminação da música de concerto e associada à improvisação livre e ao free jazz, se insere em um contexto de superação das tradições estipuladas por determinações institucionais e hierárquicas, elementos que se supõem manifestos musicalmente nos registros notacionais cuja interpretação requer idiomatismos próprios. As práticas musicais construídas sobre formas de auralidade/oralidade, relegadas à margem do pensar e fazer musical a partir do século XIX, passam a ser retomadas na música de concerto ocidental. Para Bhagwati (2014: 170), o reconhecimento de que grande parte da criação musical contemporânea se situa em um *continuum* entre estes dois polos hipotéticos necessita de uma abordagem criativa distinta, na qual ambos se encontram entrelaçados.

A noção de comprovisação

A atividade composicional na música contemporânea tem revelado que a improvisação e a composição não são aspectos necessariamente opostos, sendo estes empregados conjuntamente na prática da comprovisação. Bhagwati (2014: 171) explica que a escolha deste termo é uma tentativa de abordar a conjunção entre composição e improvisação de uma maneira inclusiva, reconhecendo tanto as tradições orais da improvisação quanto as heranças tradicionais da composição escrita. O termo pode ser compreendido como "criação musical baseada em um entrelaçamento esteticamente relevante entre elementos independentes do contexto e elementos contingentes da performance"[10] (BHAGWATI, 2014: 171).

Por outro lado, o termo comprovisação pode assumir formas distintas de acordo com os tratamentos criativos que adquire. A partir da abordagem ecológica de Aliel (2017: 30), a comprovisação é compreendida como "um mecanismo capaz de proporcionar a adaptação dos agentes em sistema composto ou rígido", interligando a estabilidade composicional à contingência da improvisação sonora. Hannan (2006) emprega o termo comprovisação para referir-se às suas produções em que há o registro de improvisações livres utilizando instrumentos e recursos diversos, e uma posterior manipulação composicional do material gravado. Dudas (2010) nomeia de comprovisação obras marcadas pela improvisação livre que utilizam de instrumentos desenvolvidos computacionalmente de forma prévia.

A noção de comprovisação propõe uma problematização interativa da relação entre aspectos incontingentes e elementos sonoros marcados pela dinamicidade. Bailey (1993: 70) observa que a experiência para o compositor que pretende utilizar a improvisação como recurso composicional deve ser de abandono do controle, pois este controle então passa a ser dos intérpretes. Mas este abandono não é infundado: normalmente, o compositor possui expectativas específicas quanto aos improvisadores, cuja música serve a fins predeterminados. A partir destas delimitações, cabe compreender a utilização destes mecanismos diretamente no repertório do século XXI.

Em sua *Comprovisation for piano* (2011), o pianista e compositor italiano Mauro Schiavone explora possibilidades da interface entre composição predeterminada e improvisação a partir de perspectivas variadas. A parte A desta peça (Fig. 7) inicia-se com um breve trecho indicado com notação convencional; em seguida, há uma sugestão explícita de construções rítmicas para guiar uma improvisação que deve ter duração de 20 a 30 segundos. Posteriormente, na seção D, não ocorre a incidência de sugestões motívicas, frequenciais ou rítmicas, havendo somente

[10] Original: "Musical creation predicated on an aesthetically relevant interlocking of context-independent and contingent performance elements".

a instrução de "usar *clusters* em todos os registros do teclado".[11] Este evento é acompanhado pela indicação da dinâmica ***fffff*** .

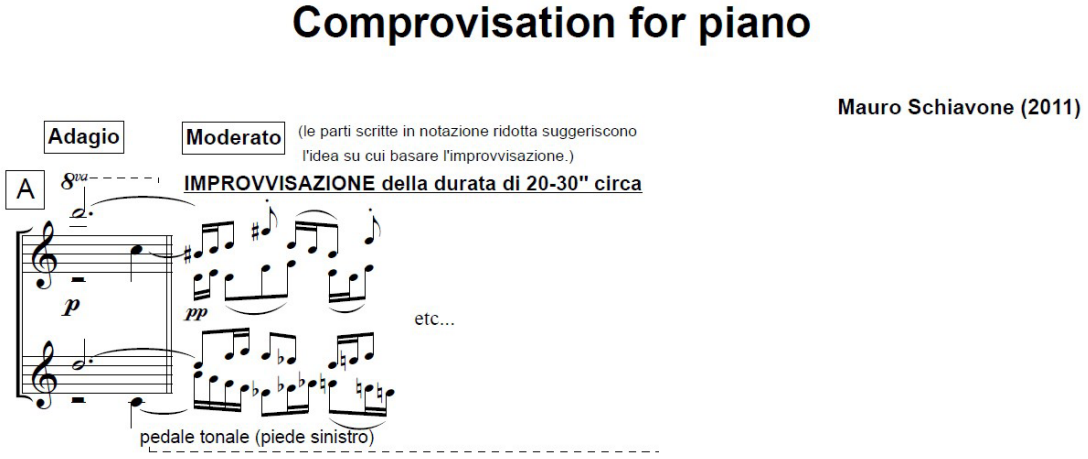


Fig. 7: Excerto da partitura *Comprovisation for piano* (2011), de Mauro Schiavone

Na peça *Markarian 355*, para contrabaixo acústico e eletrônicos, Aliel *et al.* (2018) combinam material composto a ser seguido pelo intérprete e também por algoritmos determinísticos, admitindo inserções improvisadas por parte do *performer* contrabaixista. Nesta peça comprovisatória desenvolveu-se um sistema em linguagem Pure Data empregando algoritmos estocásticos com parâmetros probabilísticos de segunda ordem. A peça contém recursos como partituras gráficas, improvisação livre, trilhas eletroacústicas e processamento sonoro, que deve ocorrer durante o momento da performance, propondo uma implementação de fatores tecnológicos em conjunção à prática instrumental acústica (ALIEL *et al.*, 2018: 13).

O compositor galês Richard Barrett (2014) também aponta a possibilidade do uso da improvisação livre enquanto recurso composicional, a qual utilizou na sua própria obra conjuntamente à escrita notacional. A este respeito, Barrett (2014: 61-62) observa:

> [...] eu não oponho composição e improvisação: pelo contrário, eu vejo a improvisação enquanto um método de composição, o qual é caracterizado por ações e reações musicais espontâneas, que podem se consistir de uma melodia (modal) realizada heterofonicamente, como em várias culturas ao redor do mundo; ou de uma rede sintática de relações harmônicas, como no sistema tonal do Ocidente [etc.] [...]. Seguindo a partir disso, eu caracterizaria o que veio a se chamar "livre improvisação", ou "improvisação não idiomática" [...], como um método de criação musical na qual a estrutura em si vem à tona no momento da performance, em vez de ser previamente planejada.[12]

[11] Original: "Impiegare dei clusters su tutti i registri della tastiera".

[12] Original: "[...] I don't oppose composition and improvisation: instead, I view improvisation as a method of composition, one which is characterised by spontaneous musical actions and reactions, which might consist of a (modal) melody to be realised heterophonically, as in many musical cultures around the world; or of a syntactic network of harmonic relationships such as the Western tonal system [...]. Following on from this, I would characterise what has become called 'free improvisation', or 'non-idiomatic improvisation' [...], as a method of musical creation in which the framework itself is brought into being at the time of performance, rather than existing in advance of it".

A improvisação semeada de Richard Barrett

Neste sentido, Barrett (2014: 65) propõe o conceito de "improvisação semeada" (*seeded improvisation*). Para ilustrar o que é esta concepção, é necessário investigar sua manifestação na obra de Barrett. Em *Transmission IV* (Fig. 8), Barrett escreve 36 fragmentos com notação precisa para a guitarra elétrica, contendo indicações quanto ao uso de efeitos. Tais fragmentos devem ser tocados de forma ordenada; porém, são separados por passagens de improvisação deixadas à completa escolha do intérprete. Este aspecto liberta o *performer* de pensar em termos necessariamente estruturais, resultando em um produto sonoro não normalmente encontrado na música com notação precisa ou em uma improvisação livre.

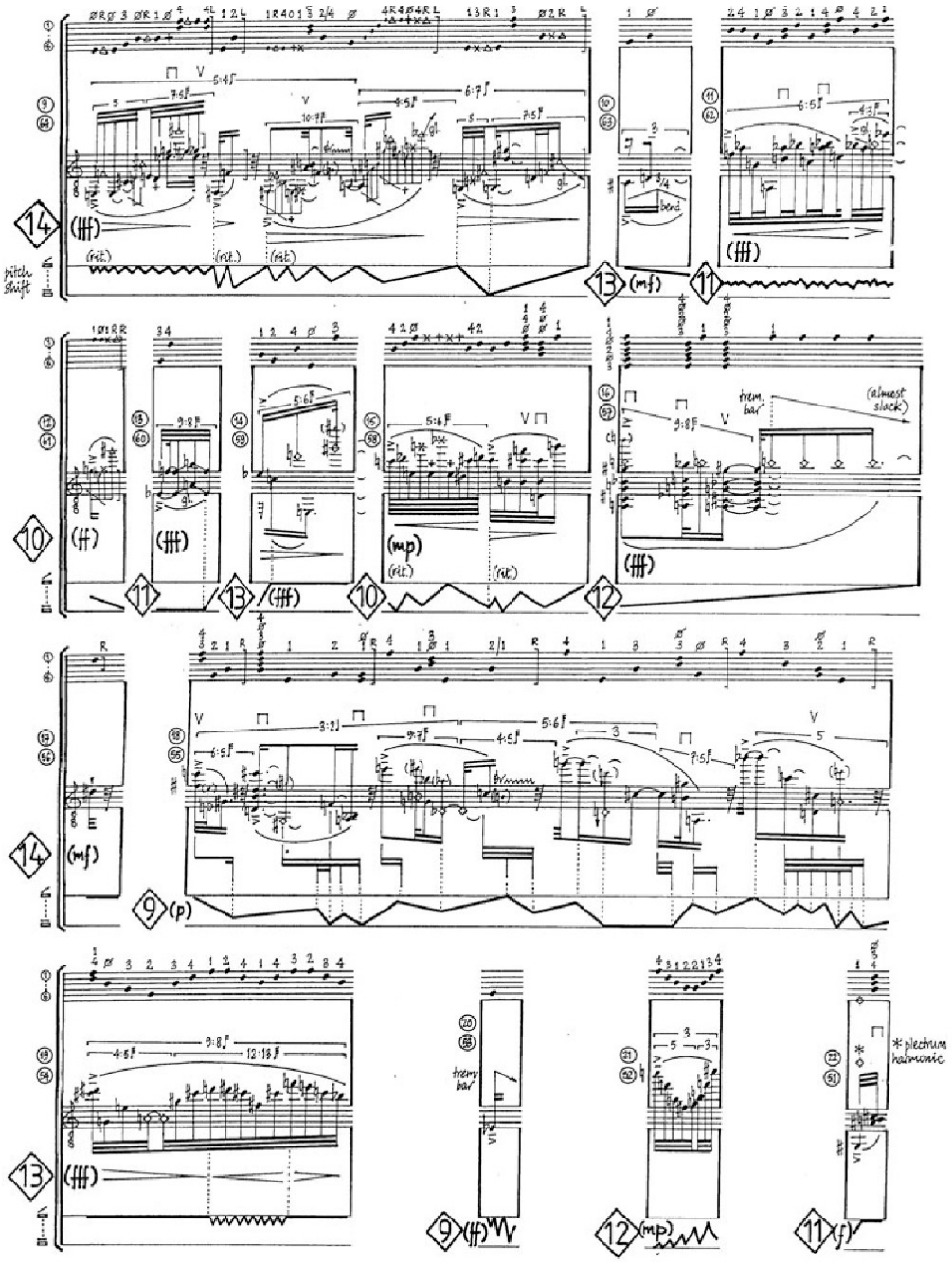


Fig. 8: Excerto da partitura *Transmission IV*, de Richard Barrett (BARRETT, 2014: 64)

Já em *Blattwerk* (Fig. 9), Barrett (2014: 65-69) relata ter tornado a ideia de uma improvisação semeada mais central. Trata-se de uma peça composta para violoncelo e eletrônicos. Nesta peça, a transição entre gestos compostos e espontâneos forma o principal processo estrutural da composição. *Blattwerk* consiste em cinco seções, duas das quais prevalecem elementos eletroacústicos com uso de um computador. Entre estes eventos há três seções mais longas. Utiliza-se o símbolo matemático de infinito para se referir à improvisação livre.

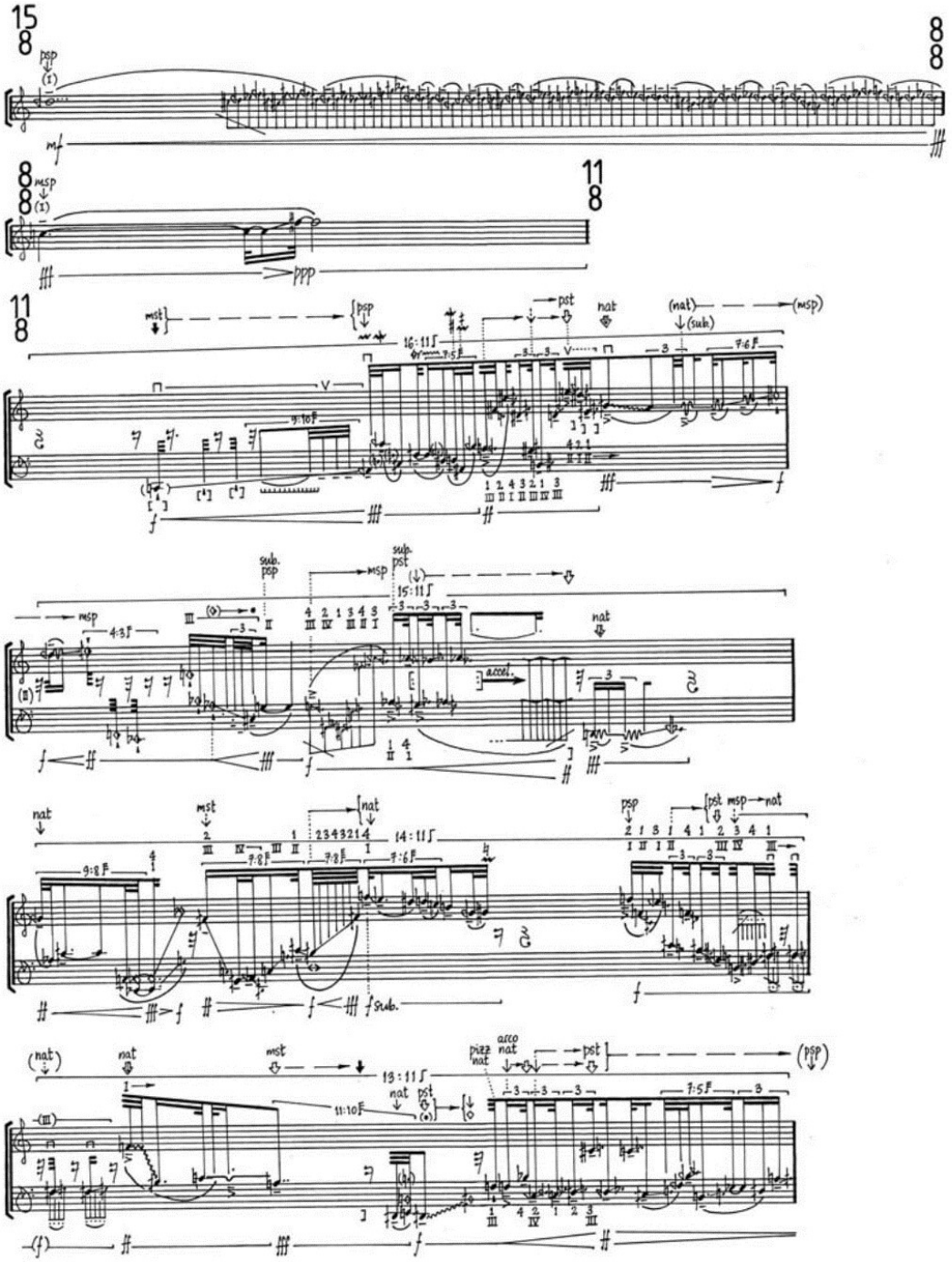


Fig. 9: Excerto da partitura *Blattwerk*, de Richard Barrett (BARRETT, 2014: 66)

A comprovisação *Hiatos*

Pretendeu-se também utilizar da noção de improvisação semeada em uma pesquisa de mestrado (BACELLAR, 2019) na qual se desenvolveu a comprovisação nomeada *Hiatos.* O vídeo completo da performance desta obra encontra-se disponível no YouTube.[13] Esta é uma obra original desenvolvida para piano e flauta transversal[14] e reflete um estudo que visou abordar elementos estéticos e conceituais característicos do zen-budismo japonês. Para tal, teve-se por base especialmente obras da música tradicional japonesa (*hōgaku)* e também do compositor japonês Tōru Takemitsu, além de aspectos selecionados da flauta japonesa *shakuhachi*[15] adaptados à flauta transversa.

São utilizados no primeiro movimento desta obra sete fragmentos de escrita notacional, havendo a recorrência de elementos tradicionais, bem como de recursos gráficos, os quais são alternados com momentos de improvisação livre. Do ponto de vista da organização do material composicional, priorizaram-se elementos próprios do zen-budismo que foram sistematizados ao longo da pesquisa, havendo a incidência de técnicas estendidas (refletindo a noção japonesa de ruído belo, ou *sawari*, na qual se produz ruídos rústicos como reflexo de elementos do mundo natural) e a ênfase em espaços silenciosos com poucos elementos (trata-se da estética *ma*, característica, por exemplo, da arte japonesa da caligrafia, na qual são mantidos grandes espaços visuais com pouca ou nenhuma informação, o que é um reflexo da ênfase budista no conceito espiritual de vacuidade ou vazio).

Da mesma forma como ocorre nas obras supracitadas de Barrett (2014), empregou-se o símbolo matemático de infinito (∞). Este símbolo aponta que o instrumento indicado deverá improvisar livremente. A ocorrência de uma *fermata* (𝄐) implica que o instrumento indicado deverá aguardar em silêncio. Em determinados momentos da peça, um dos instrumentos improvisa desacompanhado, mas há também trechos em que ambos, o piano e a flauta, devem improvisar conjuntamente. No segundo movimento da peça, há unicamente a indicação textual de um tipo de poema *jisei*,[16] o qual serve como base para uma confluência de intenções poéticas durante uma improvisação livre conduzida por ambos os instrumentos.

O fragmento (Fig. 10) inicia-se no minuto 2:57 no vídeo indicado. Apesar da adoção da métrica tradicional neste trecho, a peça como um todo é marcada pelo emprego de ordenações rítmicas variadas. Embora as partes do piano e da flauta estejam conectadas, o processo de composição para estes instrumentos se deu de maneira quase independente, priorizando-se um equilíbrio na distribuição das notas da escala cromática. Há também o acréscimo de uma nota microtonal. Nos primeiros três compassos, o piano executa um determinado ordenamento de todas as doze notas

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NNkB5rkjzcE.

[14] No recital registrado, a parte do piano foi executada pelo próprio compositor, que é um dos autores deste artigo, e a parte da flauta foi executada pela instrumentista, compositora e arranjadora brasiliense Ana Cesário.

[15] Trata-se de uma flauta de bambu cuja parte da extremidade superior do tubo é cortada obliquamente, de modo que o corte é voltado para fora. A *shakuhachi* contemporânea possui cinco orifícios e se originou a partir da seita budista Fuke; seu uso originalmente estava restrito aos monges desta seita, conhecidos como *komusô.* Para estes monges, o ato de tocar *shakuhachi* refletia uma concepção conhecida como *suizen* (meditar assoprando), na qual este instrumento não se configurava enquanto instrumento musical, como se compreende na tradição da música de concerto, mas sim como uma ferramenta devocional com o propósito do treinamento espiritual (*hôki*). O repertório da *shakuhachi* é dividido em duas categorias: *honkyoku* (peças originalmente compostas para a *shakuhachi* propriamente) e *gaikyoku* (outros tipos de música, a exemplo de grupos que executam peças compostas para instrumentos como *koto* e *shamisen*).

[16] Termo traduzido como "poema da morte": trata-se de uma tradição do zen-budismo japonês na qual o poeta escreve o texto pouco tempo antes de sua morte. Os *jisei* foram escritos ao longo dos séculos por monges, artistas, samurais e poetas de *haikus*.

da escala cromática, o que pode ser compreendido como duas ideias distintas e complementares. O mesmo processo perpassa a construção melódica da flauta, que utiliza todas as notas da escala cromática até o quarto compasso. No quinto compasso ocorre a adição de uma nota microtonal, havendo então uma série de treze notas. Embora ao longo da peça como um todo não prevaleça um pensamento serialista tradicional, a partir do sexto compasso deste fragmento ocorre uma construção melódica serial em ambos os instrumentos. O piano apresenta a seguinte série: Sol Lá♭ Mi Dó Fá Ré♭ Lá Si♭ Si Fá# Ré Mi♭. Ao executar esta melodia, há no piano o recurso de harmônicos.

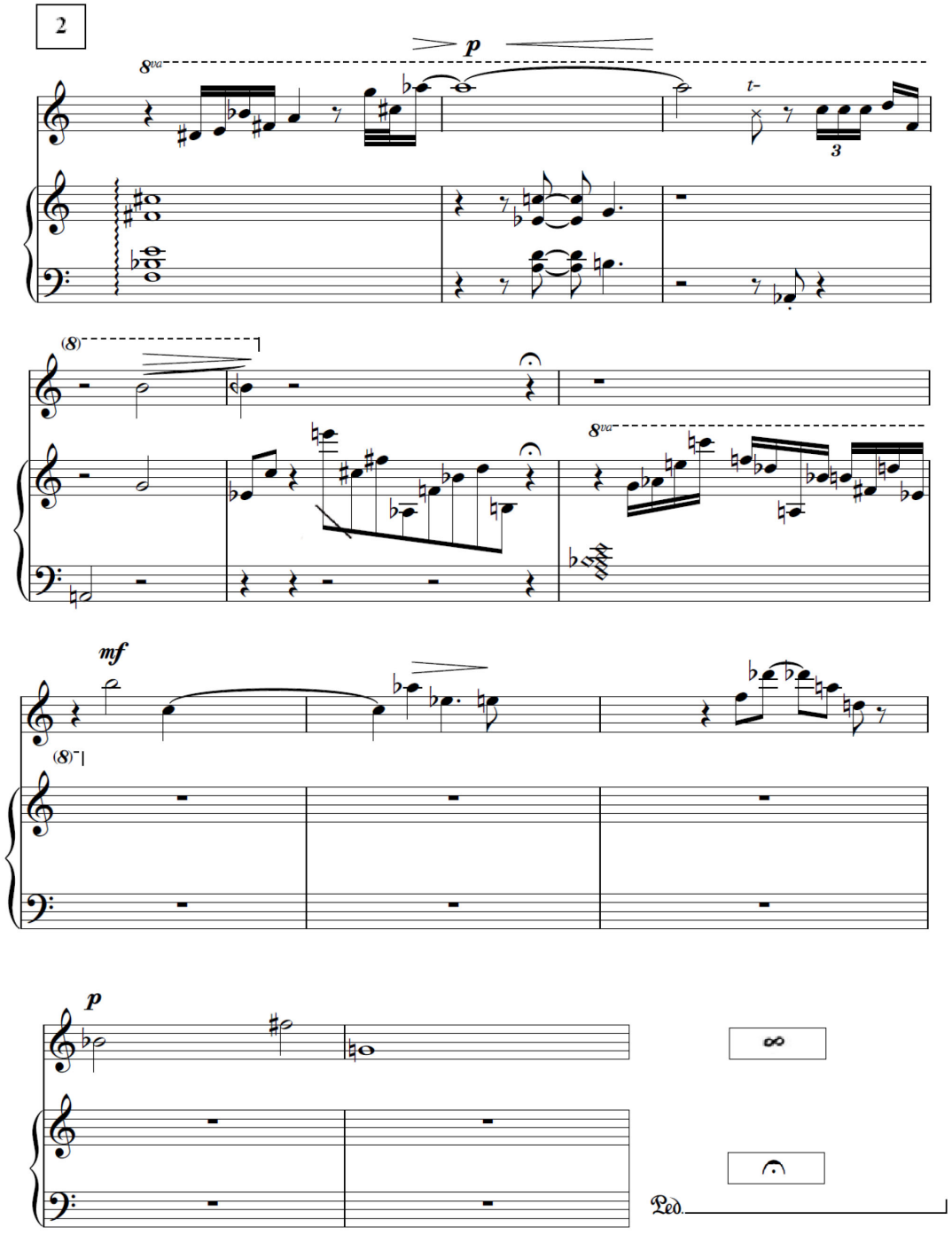


Fig 10: Excerto da partitura *Hiatos* (BACELLAR, 2019: 145)

Na seção de improvisação deste fragmento (que pode ser percebido no minuto 3:45 do vídeo supracitado), a flauta trabalha a ideia de uma construção melódica sobre o centro tonal de Ré menor, apresentando uma informação estética não prevista pela partitura. A construção melódica atravessa especialmente os modos eólio e dórico, resultando em uma ambiguidade quanto ao sexto grau desta tonalidade, havendo independência por parte da *performer* com relação à feitura do material musical. Semanticamente, este trecho demonstra que surge a superimposição de idiomas distintos na composição e na improvisação da peça, o que ocorre a partir de uma atividade criativa por parte de ambos, o compositor/pianista e a *performer*, na flauta. Além disso, neste trecho o piano mantém o pedal *sostenuto* pressionado, resultando em um processo intencional de ressonância da flauta através do qual se possibilitou trabalhar aspectos de timbre. Assim, afirma-se que no segundo fragmento da peça prevaleceram os seguintes aspectos: construção melódica serial, tendo por base uma organização atonal das notas, o uso da ressonância harmônica no piano individualmente e também entre a flauta e o piano, e a superimposição idiomática, caracterizada pela coexistência de estilísticas diversas advindas da interação entre a composição escrita e a improvisação.

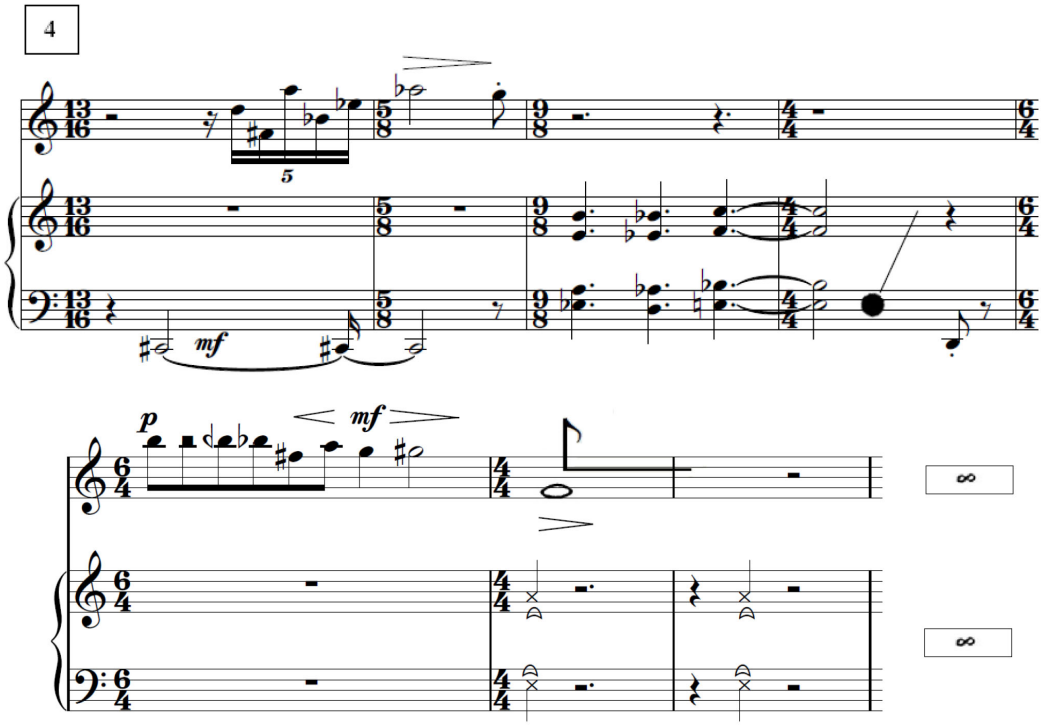


Fig. 11: Excerto da partitura *Hiatos* (BACELLAR, 2019: 146)

No quarto fragmento de *Hiatos* (Fig. 11) há a incidência de maior liberdade rítmica, o que ocorre particularmente por meio da escrita métrica. Os dois primeiros compassos sugerem um conjunto de oito notas serialmente organizadas: C♯ D E♭ F♯ G A♭ A B♭. Nos próximos compassos do mesmo sistema emerge outro grupo de notas: C D E♭ E F A♭ A B♭ B. Neste trecho, utiliza-se também uma técnica estendida. Esta técnica é visualmente e sonoramente baseada na composição *Guero* (1970), de Helmut Lachenmann, indicando um "*glissando* sobre a superfície superior das teclas pretas, sem altura de notas" (BACELLAR, 2019: 142). Em seguida, exploram-se efeitos de timbre associados a notas microtonais executadas pela flauta. Há ainda, neste trecho,

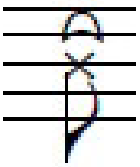
a incidência de técnicas estendidas representadas a partir de recursos visuais explanados no texto inicial da partitura, a saber:

Flauta



Sopro sem altura de nota e sem vocalização, de intensidade variada e duração aproximada.

Piano



Espécie de *pizzicato* que deve ser executado puxando uma tecla branca de baixo para cima utilizando a unha. Não é necessária a exatidão quanto à escolha da(s) tecla(s), de modo que a altura indicada na pauta aponta somente a região *aproximada* da tecla a ser utilizada (BACELLAR, 2019: 142-143).

Na seção textual do segundo sistema do quarto fragmento são exploradas possibilidades de microtons e técnicas estendidas, prevalecendo o emprego da estética japonesa *sawari*, própria da flauta *shakuhachi*. Em seguida, ocorre a primeira improvisação simultânea entre flauta e piano desta peça. Delimitam-se três momentos distintos ao longo desta improvisação. O período entre 7:12 e 8:02 apresenta uma estética atonal semelhante ao que ocorreu em fragmentos anteriores. Entre 8:03 e 8:39 surge uma espécie de acompanhamento no piano que se remete a gêneros como o jazz estadunidense, mas não ocorrem acordes tonais característicos deste idioma. Há momentos nos quais as colcheias são executadas com *swing*, em um caráter quase jocoso. No trecho entre 8:40 e 9:05 prevalece a não idiomaticidade do material. É possível afirmar que ao longo desta improvisação transitou-se entre momentos idiomáticos e não idiomáticos.

Ainda na mesma peça, no quinto fragmento do primeiro movimento, que pode ser percebido a partir do minuto 9:05, se buscou abordar novamente aspectos de timbre associados à ressonância de harmônicos. Durante a improvisação executada em seguida, a flauta aborda construções melódicas, referências estéticas e determinadas técnicas estendidas que não emergiram anteriormente ao longo da peça, de modo que a *performer* participou ativamente do processo de feitura do resultado sonoro, não encerrado nas delimitações previstas pelos elementos textuais. Ressalta-se que não houve qualquer instrução verbal para a instrumentista a respeito destes elementos estéticos no preparo do recital registrado a fim de se manter a independência e a espontaneidade criativa por parte desta. Neste sentido, houve uma ação significativa de criação da *performer*, através da qual foi possível estabelecer um modelo de feitura musical para além da hierarquia entre compositor e intérprete reforçada pelas práticas musicais canônicas da música de concerto.

Aspectos interculturais

Considerando-se as análises acima concernentes à comprovisação *Hiatos*, é possível observar a incidência de referências culturais e idiomáticas distintas na mesma obra. Há a adoção de elementos tradicionais característicos do zen-budismo japonês, a exemplo de citações de técnicas da flauta *shakuhachi*, mas ocorrem também aspectos associados à estética da música de

concerto contemporânea, como recursos gráficos e o material frequencial de ordenação atonal. Estes pontos são manifestados na notação estrita e predeterminada. Porém, ao se levar em consideração a construção indeterminada da obra (as improvisações propriamente), percebem-se trechos marcados por idiomatismos específicos não previstos textualmente, como ilustram a incidência de centros tonais – a despeito da predileção pela atonalidade – e os trechos em que ocorrem colcheias executadas, como na tradição do jazz norte-americano (*swing*), coexistindo idiomas variados na mesma obra.

Falleiros e Faraco (2019: 6) afirmam que, ao se discorrer sobre idiomas musicais, é preciso compreender que, por um lado, estes são próprios de certas localidades que geram identidades culturais, mas que os idiomas também se expressam a partir da relação com outros. As interações e suas relações de interdependência são próprias das manifestações culturais idiomáticas, sendo possível argumentar que a não idiomaticidade da improvisação livre também pode constituir uma estilística idiomática que se interliga às demais (FALLEIROS, 2018: 191). Através deste processo de interações entre linguagens são geradas singularidades culturais. Neste sentido, em *Hiatos* ocorreram processos criativos de caráter cosmopolita, característicos de uma sociedade globalizada e informatizada marcada por relações de interdependência e permutas culturais.

De modo geral, é possível suscitar a hipótese de que tais processos caracterizam uma estética que permeia a prática da comprovisação (FALLEIROS; FARACO, 2019: 8). Mesmo na prática da improvisação livre há uma grande possibilidade de entrelaçamentos de linguagem. Costa (2016: 1) observa que a improvisação livre se configura como fazer musical possível somente a partir dos séculos XX e XXI, e que isso se deve a fatores como uma dissolução cada vez maior das fronteiras idiomáticas, proporcionando maior permeabilidade entre sistemas e idiomas musicais. Ao se utilizar de determinados aspectos processuais próximos à improvisação livre, as práticas comprovisativas também são caracterizadas pelas relações de permutas culturais, como se observa na obra *Hiatos.* Kim (2018: 32-33) delineia este aspecto:

> O conceito de comprovisação [...] acrescenta à noção de trabalho colaborativo uma redefinição coerente dos respectivos papéis dos participantes no processo, levando-os do ensaio à performance no palco. A noção de "fazer música juntos" [...] está, portanto, prestes a ser realizada. Mas, a novidade do conceito deve-se, sobretudo, à sua orientação transcultural e intercultural. Embora sempre surjam obstáculos na comunicação entre culturas, a comprovisação abre novas possibilidades para superá-las. [...] A palavra comprovisação não foi concebida apenas para acrescentar um conceito composicional ou artístico àqueles que já existem, mas também para propor uma nova forma de prática musical colaborativa e transcultural. A comprovisação nos convida a modificar e explorar os limites da música e das culturas envolvidas, sua materialidade, sua interação e seu potencial criativo.[17]

[17] Original: "[...] le concept de comprovisation [...] ajoute à la notion de travail collaboratif une redéfinition cohérente des rôles respectifs des participants dans le processus les conduisant de la répétition à la prestation sur scène. L'idée de 'faire de la musique ensemble' [...] est ainsi sur le point de se réaliser. Mais la nouveauté du concept tient avant tout à son orientation transculturelle et interculturelle. Bien que des obstacles surgissent toujours dans la communication entre les cultures, la comprovisation laisse entrevoir de nouvelles possibilités de les surmonter. [...] le mot comprovisation n'a pas été conçu seulement pour ajouter un concept compositionnel ou artistique à ceux qui existent déjà, mais aussi pour proposer une forme inédite de pratique musicale collaborative et transculturelle.

Considerações finais

As delimitações expostas reforçam que a improvisação e a composição são aspectos passíveis de serem utilizados conjuntamente no processo de criação musical no contexto da música contemporânea através da noção de comprovisação. A obra de Barrett (2014) é um exemplo de conjunção entre ambos os aspectos. Com o conceito de "improvisação semeada", Barrett foi capaz de desenvolver obras baseadas na improvisação, mas com recursos notacionais elaborados previamente, recurso utilizado na comprovisação *Hiatos*. A partir deste modelo criativo, a hierarquia entre compositor e intérpretes é amenizada, uma vez que o processo de feitura artística é realizado simultaneamente pelo compositor e pelos improvisadores.

Nos excertos da obra *Hiatos* que foram apresentados observou-se a incidência de aspectos idiomáticos distintos a partir da interação entre elementos predeterminados (composição) e contingentes (improvisação). A incidência da métrica tradicional no primeiro movimento desta peça reflete este aspecto, pois propõe um diálogo entre momentos rígidos e fixos e improvisações marcadas por uma temporalidade livre, separados uns dos outros por pequenos instantes de silêncio (*hiatos*). Tal característica faz emergir interações entre idiomas de distintas culturas. Este aspecto corrobora os apontamentos de Kim (2018), para quem a comprovisação é uma prática caracterizada por trocas interculturais. Ocorre em *Hiatos* o resgate de uma identidade cultural associada ao zen-budismo. Simultaneamente, manifesta-se a influência de outros idiomas e aspectos estéticos, alguns não previstos pelo material notacional, havendo uma permeabilidade de identidades.

A adoção da notação na forma de partitura em *Hiatos* distingue-se da abordagem criativa de autores como Dudas (2010), Bhagwati (2014) e Aliel (2017). A razão para isso é o direcionamento estético intencionado nesta comprovisação. *Hiatos* foi desenvolvida como parte de uma pesquisa de mestrado que realizou um levantamento a respeito de elementos estéticos do zen-budismo japonês. Isto ocorreu inicialmente a partir do estudo das artes tradicionais, como na influência de concepções budistas nas artes visuais japonesas (BACELLAR, 2019: 80). Posteriormente, buscou-se a tradução destes elementos artísticos para o contexto da música contemporânea, delimitando-se um modelo estético caracterizado pelos seguintes aspectos musicais: assimetria formal (reflexo da estética *wabi sabi*), técnicas estendidas (como ocorre na noção de *sawari* encontrada na prática da flauta *shakuhachi*) e ênfase no silêncio. Assim, a escrita precisa visou proporcionar um sentido de confluências poéticas permeando elementos fixos e variáveis.

Porém, a comprovisação suscita aspectos como a carência de ferramentas analíticas apropriadas ao seu discurso, considerando os aspectos sociológicos envolvidos nas permutas culturais. Reforça-se em especial a importância que as qualidades interculturais assumem neste tipo de criação musical. Baseado nos escritos de Nicholas Cook (2009), sugere-se do ponto de vista estritamente musical abordagens analíticas de maior ênfase à escuta e transcrição do que à notação, uma vez que as performances deste gênero são em grande parte produtos contingentes. Devido à sua interculturalidade e permeabilidade idiomática, também delimita-se que os estudos em comprovisação possam ser elaborados a partir de interfaces com as áreas de sociologia.

Sugere-se algumas possíveis abordagens neste sentido, como: as concepções de Stuart Hall (2015) acerca da construção de identidades culturais na pós-modernidade; os escritos de Gilles Lipovestky (2004) e suas possíveis ligações ao discurso da improvisação musical (como

La comprovisation invite à bousculer et à explorer les frontières des musiques et des cultures en présence, leur matérialité, leur interaction, leur performativité et leur potentiel créatif".

sugere FALLEIROS, 2013); a discussão sobre localidade e cosmopolitismo proposta por Falleiros e Faraco (2019) no que diz respeito a uma prática comprovisativa; os aspectos de identidades eurológicas e afrológicas envolvidas na prática da improvisação musical (LEWIS, 1996); o tópico da improvisação livre a partir de uma perspectiva marxista de crítica à cultura de massa (ATTALI, 1985), podendo abranger aspectos da comprovisação. A citação destas abordagens não pretende exaurir ou definir futuras possibilidades de interface neste sentido, tratando-se de sugestões destes autores acerca de tópicos ainda a serem investigados.

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, California, v. 15, n. 3, 297-307, 1997.

ALDROVANDI, Leonardo; RUVIARO, Bruno. *Indeterminação e improvisação na música brasileira contemporânea*. São Paulo: CCRMA (Stanford), 2001. Disponível em: https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf. Acesso em: 24 fev. 2020.

ALIEL, Luzilei. *Ensaios sobre comprovisações em ecologia sonora*: perspectivas práticas e teóricas. Dissertação (Metrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ALIEL, Luzilei; COSTA, Rogério Luiz Moraes; KELLER, Damián. Abordagens desde a heurística estética em ecocomposição. *In:* SBCM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO MUSICAL, 15., 2015, Campinas. *Anais* [...]. São Paulo: Ed. USP, 2015. P. 169-180.

ALIEL, Luzilei; FERRAZ, Sílvio; KELLER, Damián. Perspectivas da Forma-Pensamento Gelassenheit. *Vórtex*, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 1-27, 2018.

ATTALI, Jacques. *Noise*: the political economy of music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BACELLAR, Rafael Andrino. *Hiatos*: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2019.

BAILEY, Derek. *Improvisation*: its nature and practice in music. New York: Da Capo Press Inc, 1993.

BARRETT, Richard. Notation as Liberation. *Tempo*, Cambridge, v. 68, n. 268, p. 61-72, 2014.

BHAGWATI, Sandeep. Towards interactive onscreen notations for comprovisation in large ensembles. *In:* ASSIS, Paulo de; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen. (org.). *Sound & Scores*: essays on sound, score and notation. Leuven: Leuven University Press, 2014.

BJÖRLING, David. *Chopin and the G minor Ballade*. Dissertação (Mestrado em Música). Piteå School of Music, Luleå Tekniska Universitet, Luleå, 2002.

BORGO, David. Negotiating Freedom: values and practices in contemporary improvised music. *Black Music Research Journal*, Illinois, v. 22, n. 2, p. 165-188, 2002.

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatia, v. 47, n. 1, p. 17-43, 2016.

CARDOSO, Pedro Ribeiro. Economia de marcações: a relação entre intérprete e compositor a partir dos prelúdios para cravo franceses dos séculos XVII e XVIII. *Revista Música*, São Paulo: Editora USP, v. 19, n. 1, 2019. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/154136/154364. Acesso em: 22 fev. 2020.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press, 2009.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música errante*: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva, 2016.

DIAS, Daniele Gugelmo. *São Jorge*: espiritualidade e arte na amizade de Schoenberg e Kandinsky. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. *In:* SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Ed. Unirio, 2012. p. 169-182.

DUDAS, Richard. Comprovisation: the various facets of composed improvisation within interactive performance systems. *Leonardo Music Journal*, Cambridge, v. 20, p. 29-31, dec. 2010.

FABIAN, Dorottya. The meaning of authenticity and the early music movement: a historical review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatia, v. 32, n. 2, p. 153-167, 2001.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um improvisador*: o estilo de Nailor Azevedo. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Palavras sem discurso*: estratégias criativas na livre improvisação. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FALLEIROS, Manuel Silveira. A livre improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma "Hiperimprovisação". *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, n. 23, 2013, Natal. *Anais* [...]. Pelotas, 2013.

FALLEIROS, Manuel Silveira. Roteiros, propostas e estratégias: por uma poética mosaica da improvisação livre. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 188-208, maio 2018.

FALLEIROS, Manuel Silveira; FARACO, Arthur. Mystery and manners: comprovisação, localidade e cosmopolitismo. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HANNAN, Michael Francis. Interrogating comprovisation as practice-led research. *In:* VELLA, Richard (ed.). Speculation and innovation: applying practice led research in the creative industries. Brisbane: Queensland, University of Technology, 2006.

HAYNES, Bruce. *The end of early music:* a period performer's history of music for the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KIM, Jin-Ah. Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati: théorie et pratique. *Circuit*, Quebéc, v. 28, n. 1, p. 23-33. 2018.

LEWIS, George Emanuel. Improvised music after 1950: afrological and eurological perspectives. *Black Music Research Journal*, Illinois, v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos.* Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOCK, Graham. "What I Call a Sound": Anthony Braxton's synaesthetic ideal and notations for improvisers. *Critical studies in improvisation/études critiques en improvisation*, Guelph, v. 4, n. 1, p. 1-23, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.

SLOBODA, John Anthony. *A mente musical*: psicologia cognitiva da música. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

SPARTI, David. On the edge: a frame of analysis for improvisation. *In:* LEWIS, George Emanuel; PIEKUT, Benjamin. (org.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TREITLER, Leo. History and the Ontology of the Musical Work. *The Journal of aesthetics and Art Criticism*, USA, v. 51, n. 3, p. 483-497, 1993.

Mário Lima Brasil ossui Graduação em Música pela Universidade de Brasília (1985), Mestrado em Música pela Universidade de Música e Artes de Tóquio (1992) e Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2000), com ênfase em etnomusicologia. Atualmente é professor adjunto IV da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em composição musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música e interface (ópera, teatro musical, cinema, videogame). Em políticas públicas, possui experiência no programa Cultura Viva. mariolbrasil@gmail.com

Rafael Andrino Bacellar educador, pianista, compositor, pesquisador e arranjador. Mestre e graduado em Música pela Universidade de Brasília, concentrando-se no campo de processos e produtos na criação musical. Atua nas seguintes áreas de pesquisa e/ou artísticas: improvisação musical, música contemporânea, música popular, composição e análise musical. rbacellar@live.com