

Estratégias pedagógicas para a prática da improvisação livre: diálogos entre a improvisação e a composição

O autor

Resumo

Nos últimos anos a improvisação passou a figurar como um tema cada vez mais presente nos ambientes acadêmicos e hoje é considerada uma importante linha de pesquisa. Nossa intenção neste artigo é apresentar estratégias pedagógicas específicas para as práticas de improvisação contemporânea também conhecida como improvisação livre ou não idiomática. Partimos da idéia de que a improvisação e a composição são ambas, formas específicas de pensamento musical e a partir desta constatação traçamos estratégias pedagógicas tomando por base as categorias de figura, gesto e textura formuladas pelo compositor inglês Brian Ferneyhough.

Palavras chave

improvisação livre, composição, educação, pedagogia, Brian Ferneyhough

Summary

In recent years improvisation has been integrated as a subject increasingly present in the various academic environments and today is considered an important line of research. Our intention in this paper is to present pedagogic strategies specific to the practices of contemporary improvisation, also known as free improvisation or non idiomatic. We start from the idea that improvisation and composition are both specific forms of musical thinking and start from this point to outline teaching strategies building on the categories of figure, gesture and texture made by the English composer Brian Ferneyhough.

Keywords

free improvisation, composition, education, pedagogy, Brian Ferneyhough

Introdução

Quando se pensa a respeito da improvisação, é possível estabelecer relações com a composição, uma vez que ambas as atividades são formas diferentes de pensamento musical. Obviamente, seria impossível resumir e sistematizar todas as formas de pensamento musical, devido às enormes dimensões do repertório. O compositor italiano Luciano Berio afirma que este repertório assemelha-se a uma biblioteca que se tornou ilimitada, assim como a *Biblioteca de Babel de Jose Luis Borges, que se espalha em todas as direções, não tem antes nem depois, onde não há lugar para armazenar memórias; está sempre aberta, totalmente presente, mas aguardando interpretações* (Berio, p.9, 2006).

Para superar esta dificuldade dentro de nossa perspectiva educativa, emprestaremos a citada abordagem criada por Brian Ferneyhough. Como exposto por Ferraz em seu artigo sobre a música e a semiótica (Ferraz, 1997), Ferneyhough propõe três categorias de pensamento musical: figural, gestual e textural. Em nosso artigo iremos propor que, a partir dessas categorias podem ser extraídas diferentes estratégias pedagógicas que podem ser utilizadas para favorecer práticas de improvisação livre. Para este fim, poderíamos dizer que existem práticas musicais em que uma ou outra dessas categorias é predominante.

Pensamento figural

Conforme proposto por Ferneyhough, no pensamento de tipo figural o músico lida primordialmente com figuras. Estas se configuram enquanto padrões rítmico-melódicos que podem ser reduzidos a proporções numéricas entre intervalos e durações. Neste tipo de abordagem a figura é uma idéia abstrata que só se torna sonora na prática e que existe na mente do compositor ou do improvisador, independentemente de seu desdobramento. No caso de uma performance de improvisação, este tipo de pensamento depende fortemente de uma síntese ativa da memória: o que o músico cria *aqui e agora* se torna em sua mente,

uma figura abstrata – um tema ou um motivo - que deve ser manipulada em tempo real e colocada em jogo, interagindo em um ambiente complexo.

De certa forma, toda a tradição musical ocidental que é fortemente baseada na notação e nas possibilidades de manipulação das figuras tais como na ideia de contraponto, harmonia, desenvolvimento e variação, poderia ser considerada como predominantemente figural. E esta é uma das razões pelas quais a noção de *nota*, sua invenção e aperfeiçoamento constante na história da música ocidental favoreceu esse tipo de pensamento.

Mas poderíamos também afirmar que o pensamento figural não depende exclusivamente da escrita porque, mesmo na tradição oral, é possível encontrar esse tipo de pensamento. Por exemplo, quando um músico improvisa ele pode estar manipulando figuras armazenadas em sua memória¹. Numa improvisação livre estas figuras são criadas no decorrer da performance. Já no caso da improvisação idiomática estas figuras constituem um repertório de padrões armazenados numa memória coletiva. Assim, uma figura tomada da tradição pode ser manipulada e transformada durante uma performance que ocorre no contexto de uma tradição idiomática. Também neste caso, o músico estaria pensando de uma maneira figural.

Este tipo de pensamento musical está perfeitamente exemplificado num vasto repertório que inclui, por exemplo, os motetos de Josquin, *A Arte da Fuga* de Bach e as sinfonias de Beethoven e obras de Schoenberg. Por outro lado, músicos de jazz como Charlie Parker, Paul Desmond e Ornette Coleman utilizam, em seus improvisos, uma abordagem similar, desenvolvendo figuras através de progressões harmônicas - se o ambiente está relacionado ao sistema tonal - ou mais livremente em ambientes modais e atonais.

Apenas para dar consistência à nossa estratégia pedagógica, seria útil dividir o pensamento figural em duas sub-categorias: rítmico e melódico.

Rítmico

Quando pensamos em um grupo de percussionistas, a ideia de jogos rítmicos vem imediatamente à mente. Evidentemente, as questões relacionadas ao timbre também são importantes. Porém, o ritmo pode ser encarado como o aspecto estrutural mais relevante, principalmente num ambiente musical agenciado em tempo *estriado*², mesmo se não se trata só de instrumentos de percussão. Vale lembrar que o pensamento rítmico não se refere somente às proporções entre as durações mas também às noções de acentuação e andamento e estes aspectos também podem constituir a noção de figura.

É possível então, propor estratégias pedagógicas centradas na manipulação empírica e experimental das figuras rítmicas que vão se formando na mente dos músicos. Seria suficiente propor aos músicos que durante a performance focassem de forma preferencial na dimensão rítmica, nas figuras e em seus desdobramentos. Obviamente, é impossível evitar que, durante a performance o pensamento musical se desloque eventualmente para os outros parâmetros do som, como a frequência, as dinâmicas e os timbres. Na realidade, um

1 Esta ideia de algo que é armazenado na memória sem o auxílio da notação corresponde à ideia de representação ou imagem mental. A imagem é um signo internalizado que pode tomar o aspecto de uma figura constituída por relações rítmico-intervalares numéricas, mesmo que a um nível inconsciente.

2 Pierre Boulez desenvolveu os conceitos de espaço estriado e espaço liso relacionando o primeiro com o tempo pulsado ou cronométrico e o segundo com o tempo amorfo, não mensurável.

dos requisitos para que o jogo da improvisação se dê de forma consistente é uma escuta intensificada e múltipla que dê conta da simultaneidade de aspectos do fluxo sonoro. Mas é possível criar exercícios onde os músicos interajam dando atenção preferencial ao aspecto rítmico.

Melódico

É quando nos concentramos em classes de alturas e em suas relações horizontais deixando em segundo plano os aspectos rítmicos das figuras. Estamos nos referindo especificamente às noções de motivo, tema, melodia e seus desdobramentos: inversão, transposição, diminuição, aumento, fragmentação, extensão e retrogradação. Como já dissemos anteriormente, a tradição européia da música tonal se fundamenta neste tipo de manipulação figural. Pode-se dizer, por exemplo, que na música de Brahms e Schoenberg certas figuras - os motivos - se constituem enquanto células geradoras de onde todos os outros materiais se desdobram. Além disso, é possível encontrar muitos exemplos desse tipo de elaboração no jazz e em outras formas de improvisação. No jazz esse tipo de pensamento é predominante quando se segue o padrão tradicional tema-refrão-tema, onde a improvisação se constitui enquanto uma série de variações melódicas sobre as progressões harmônicas. Neste aspecto também poderia estar relacionado com formas tradicionais da música ocidental, como o tema com variações, a Chaconne e a Passacaglia. Mesmo dentro de um contexto modal, como na música de Hermeto Pascoal ou Herbie Hancock pode-se dizer que os improvisadores criam a partir da transformação de melodias, temas, motivos etc. Em um ambiente mais livre, sem restrições harmônicas, também é possível observar este tipo de abordagem nas improvisações. Neste caso, poderíamos relacionar as performances à uma manipulação atonal motivica, como nas obras atonais de Schoenberg.

Conforme apontado no início deste artigo, em uma situação real de performance os intérpretes devem estar envolvidos de forma holística com todos os aspectos do som: altura, timbre, ritmo, dinâmica, etc. Estas estratégias pedagógicas, portanto, visam exclusivamente a desenvolver atitudes criativas que favoreçam a improvisação. E como no item anterior, bastaria propor aos músicos que durante a performance focassem de forma preferencial na dimensão melódica e em suas possibilidades de manipulação em tempo real. Este tipo de exercício pode ocorrer tanto em uma performance coletiva quanto em uma situação de improvisação solo, onde o músico estaria quase compondo em tempo real já que o controle é maior sem a imprevisibilidade decorrente da interação coletiva.

Pensamento gestual

Como proposto por Ferneyhough, o pensamento gestual se refere a algo *maior* do que a figura. Ele está relacionado à percepção *gestáltica*. Nesta acepção, os gestos musicais são compostos por figuras. Mas eles são mais do que isso. O significado de um gesto é mais do que apenas o resultado da soma de várias figuras. Gestos musicais são quase sempre contextualizados em determinados estilos musicais, idiomas ou alguma referência extra-musical. Nesse sentido, poderíamos dizer que esta categoria trata de todas as relações que a música pode estabelecer com outras *linguagens*, particularmente aquelas relacionadas com o corpo e o movimento. Um gesto significativo pode ser pensado como um evento musical que tem seus limites bem delimitados no tempo e que é composto por unidades menores e não significativas (que são as figuras). Assim, um gesto configuraria o seu sentido em um território específico. Poderíamos identificar um gesto típico da valsa, do jazz, do samba, do choro, do be-bop, do flamengo, de Beethoven, de Chopin, do sistema tonal etc. Mas nós

também poderíamos usar o termo em um sentido mais literal, como um movimento físico do artista para produzir um resultado específico.

Uma performance de improvisação pode se fundamentar em grande parte no uso de gestos. Neste caso as identidades culturais, técnicas, pessoais e estilísticas seriam claramente evocadas. Numa performance em que os músicos são estimulados a usar gestos oriundos de suas origens culturais o resultado certamente trará fragmentos identificáveis em uma mistura mais ou menos bem sucedida. Esse tipo de proposta aponta para a possibilidade de se reunir em uma performance, músicos que pertencem a tradições diferentes. Aparentemente, se os músicos mantêm de forma rígida a estrutura gestual de suas culturas, eles não serão capazes de interagir de forma bem-sucedida. Quais seriam então, os procedimentos que tornariam possível este tipo de ambiente? Poderíamos utilizar o conceito de *desterritorialização* formulado por Gilles Deleuze e Felix Guattari para pensar sobre isso. Eles exemplificam esse conceito com a obra de Béla Bartók, que a partir de melodias populares, auto-suficientes, fechadas em si mesmas (e, portanto, territorializadas, claramente gestuais), cria um novo estilo que assegura o desenvolvimento de uma linguagem, digamos, mais universal. Sob esta perspectiva, o que está *sob* o gesto é a figura, a textura e o som. E a partir daí pode-se afirmar que músicos de diferentes tradições poderiam interagir de forma satisfatória se assumirem uma postura receptiva e criarem um ambiente onde esses *pedaços* de território sejam dilacerados e reorganizados em novas combinações durante a performance. Neste caso, a fragmentação possibilita um mergulho na dimensão sonora do gesto. O fragmento de gesto se torna som.

Pensamento textural

Conforme proposto por Ferneyhough, o pensamento textural remete a algo que envolve uma forma particular de escuta focada na **configuração geral** de um fluxo sonoro caracterizada pela figuração melódica e rítmica, organização harmônico-intervalar, registro, dinâmica, densidade, espaçamento, modos de articulação, densidade, timbre e outras características de comportamento sonoro. Em suas próprias palavras, *a textura é o substrato estocástico irreduzível da música e é o requisito mínimo para que haja qualquer diferenciação potencial relevante* (Ferneyhough, 1984, p. 23). Poderíamos então dizer que os tipos texturais são caracterizados por modos de interação destas características formais básicas: como os sons são apresentados no tempo, como se relacionam no espaço harmônico e como estão agrupados em subconjuntos, em blocos ou como uma superposição de fluxos parcialmente independentes. Os tipos texturais são, portanto, multiplicidades, combinações de traços expressivos e definem tipos de comportamento sonoro.

No contexto da música tonal, normalmente, ligamos este conceito à categorias tradicionais como monodia, polifonia e homofonia. Mas na música contemporânea este tipo de pensamento diz respeito a formas mais diversificadas de composição, em especial àquelas em que o timbre – ou seja, a construção do próprio som - tem um papel estrutural predominante. Neste caso, textura e timbre não estão relacionados com qualquer estrutura tonal e, portanto, não são coordenados com a relação de complementaridade entre melodia e harmonia enquanto um meio para reforçar os objetivos harmônicos tonais. Além disso, ao contrário do gesto, a textura em si não evoca territórios culturais específicos. Sua qualidade produz um tipo de sensação primordial que se encontra aquém da identificação de um território específico.

Vale aqui fazer uma analogia entre as idéias de textura e de *objeto sonoro*. Este conceito criado por Pierre Schaeffer supõe uma escuta centrada sobre o som e em sua história energética. Em seu *Traité*, Pierre Schaeffer, além do conceito de objeto sonoro, propõe a idéia das quatro escutas (*ouïr; écouter; entendre, comprendre*), juntamente com o conceito de *escuta reduzida* que é aquela que busca se afastar do contexto original do som, incluindo a sua origem e significação, e focaliza as características propriamente sonoras³. Com estes conceitos em mente, ele formula a oposição entre o musical e o sonoro. O *musical* estaria relacionado com o conceito de *comprendre* que significa tratar o som como um signo, no contexto de uma linguagem. Por exemplo, na música tonal, ouvimos um agregado de sons como um acorde, que tem seu significado funcional específico estabelecido em uma determinada seqüência harmônica. Neste caso o som é percebido enquanto parte de um sistema, o que faria com que ele perdesse suas qualidades propriamente sonoras. Para Pierre Schaeffer, para ouvir o *sonoro* (numa situação pré musical), temos de buscar a *escuta reduzida*. Este tipo de escuta tornaria possível para alguém **realmente** ouvir o som, suas qualidades e energias internas e assim atingir o tipo de pensamento textural a que se refere Ferneyhough. Desta forma, a música poderia ser pensada como resultado de qualidades físicas e auditivas do som em si.

Como uma conclusão do que foi escrito até agora, temos que, quando propomos a um grupo de improvisação, um exercício centrado na idéia de textura ou timbre devemos evitar o uso de figuras e gestos proeminentes que levariam a nossa atenção para o tipo de escuta que Schaeffer define como musical em oposição ao sonoro. Poderíamos dizer que uma prática musical que visa transcender os territórios, as fronteiras idiomáticas musicais, tem que ser realizada em um plano *molecular*, em uma espécie de território neutro pré-musical e que a textura é um tipo mais verticalizado de pensamento em oposição a uma forma mais horizontal relacionada com a tradição ocidental da narrativa. O que significa que se inclina mais à intensificação, em oposição à extensão que pode ser pensada como sendo mais discursiva. Pode-se argumentar que a textura pode também ser composta por figuras. Obviamente, há figuras que são ouvidas como melodias e temas em um contexto tonal, ou mesmo em um contexto narrativo atonal. Mas há figuras que são usadas para criar texturas como em grande parte das obras de Xenakis, Ferneyhough ou Ligeti. Portanto, nesta última abordagem, as figuras são tomadas pelos compositores ou, no nosso caso, pelos improvisadores, para construir um ambiente textural.

Neste sentido, um pensamento focado na textura e no timbre parece ser o mais adequado para a improvisação livre uma vez que sugere um tipo de escuta que é focado na *essência molecular* da música: o som e suas qualidades energéticas. Nesta situação, vem à mente a necessidade de incluir as técnicas estendidas para os instrumentos como um meio de penetrar no dinamismo do próprio som através da experimentação empírica. Num processo de exploração experimental, em busca de suas possibilidades desconhecidas e inesperadas, é possível atingir uma situação em que o instrumento pode ser considerado como uma extensão do corpo ou da voz do músico. Segundo o pesquisador da poesia oral da Idade Média, Paul Zumthor, *a voz jaz no silêncio do corpo* (Zumthor, 1993, p. 12). Para ele, a voz é uma habilidade para a linguagem. Ela tem substância e tutilidade. As línguas usam a voz, mas não se confundem com ela. A linguagem é abstrata e a voz é concreta. O som que sai de um instrumento é uma habilidade para a música. Esta é uma maneira

3 O exemplo clássico é o som do trem que pode ser ouvido por suas características sonoras específicas desconsiderando suas origens e o que ele sinaliza (a aproximação do trem).

interessante de se pensar sobre a relação entre o músico e seu instrumento numa performance de livre improvisação.

Neste momento parece que é necessário introduzir exercícios, onde os alunos terão de lidar com o pensamento textural, utilizando ou não as técnicas estendidas.

conclusão: plano de improvisação

O objetivo principal dos exercícios propostos acima é proporcionar a estudantes de improvisação os meios para que se aproximem de forma criativa de uma situação de improvisação livre de um ponto de vista contemporâneo. Para isto, tratamos de relacionar a improvisação contemporânea à composição contemporânea.

Como já dissemos anteriormente é inevitável que o improvisador lide simultaneamente com essas três dimensões (figura, gesto e textura) de uma maneira não-linear. Durante uma performance interativa, o tempo não é necessariamente direcional ou discursivo e não há um desenvolvimento **correto** para a performance. Todo *ato sonoro* tem o potencial de produzir mudanças significativas no fluxo da performance. E isto depende do seu grau de *ressonância* que só é revelado no tempo real da interação. Às vezes, um evento que é aparentemente secundário em uma textura complexa torna-se proeminente e provoca mudanças significativas. As camadas simultâneas no fluxo da performance interagem em todas as direções: horizontal, vertical e diagonal. Então, as idéias apresentadas por Ferneyhough podem ser aplicadas a um ambiente de improvisação em que cada pequeno ato musical que ocorre em uma textura complexa e multidirecional tem o potencial de tornar-se uma linha significativa apta a produzir mudanças importantes no fluxo sonoro. Ou então, todos os eventos sonoros podem ser pensados como linhas de energia que interagem de maneiras inesperadas, e a diferença de potencial entre elas é o que produz a sucessão de *estados provisórios* que delineia a performance.

Bibliografia

BERIO, Luciano, *Remembering the Future*, Harvard University Press, London, 2006.

FERNEYHOUGH, Brian, *Shattering the vessels of received wisdom* - Conversation with James Boros em *Perspectives of New Music*, Seattle, 1990.

FERNEYHOUGH, Brian, *Form, figure, style - une évaluation intermédiaire* in *Contrechamps* n. 3, Paris: L'Age d'Homme, 1984.

FERRAZ, Silvio, *Semiótica Peirciana e Música: mais uma aproximação*, Revista Opus 4, Editada pela Anppom, Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, São Paulo, 1997.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966.

ZUMTHOR, Paul, *A letra e a voz*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.