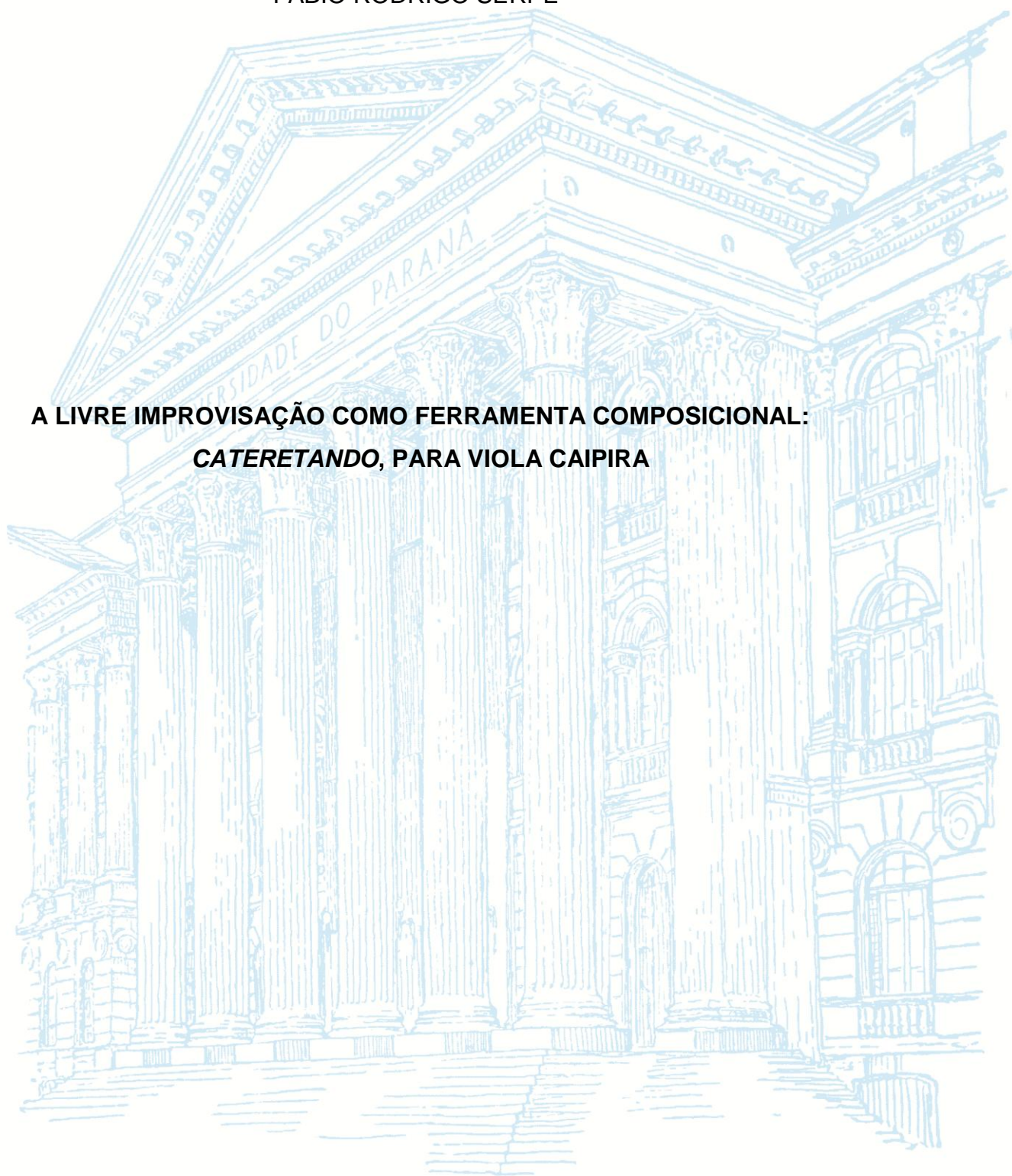


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FÁBIO RODRIGO SERPE

**A LIVRE IMPROVISAÇÃO COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL:
CATERETANDO, PARA VIOLA CAIPIRA**



CURITIBA

2017

FÁBIO RODRIGO SERPE

**A LIVRE IMPROVISACÃO COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL:
CATERETANDO, PARA VIOLA CAIPIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Teoria, Criação Musical e Estética Musical.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Roseane Yampolschi

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Serpe, Fábio Rodrigo

A livre improvisação como ferramenta composicional: cateretando, para viola caipira. / Fábio Rodrigo Serpe – Curitiba, 2017.

98 f.

Orientador : Prof. Dra. Roseane Yampolschi

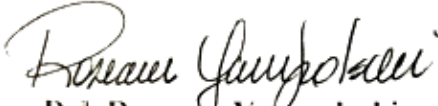
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

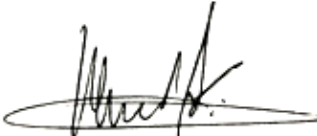
1. Música Contemporânea. 2. Composição Musical. 3. Livre Improvisação. 4. Viola Caipira. 5. Técnicas Estendidas. I. Título.


CDD 780

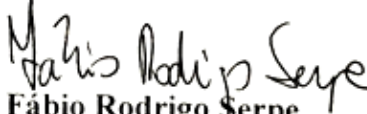


Ata centésima quadragésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Fábio Rodrigo Serpe. No décimo dia de março de dois mil e dezessete, às nove horas e trinta minutos, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Roseane Yampolschi (UFPR)**, orientadora, **Orlando Fraga (UNESPAR)** e **Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: **"A Livre Improvisação como Ferramenta Composicional: Cateretando, para Viola Caipira"**, apresentada por Fábio Rodrigo Serpe. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, a Professora **Roseane Yampolschi** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou aprovado o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no décimo dia de março de dois mil e dezessete. XXXXXXXXXXXXXXX


Dr.^a Roseane Yampolschi
(UFPR)


Dr. Orlando Fraga
(UNESPAR)


Dr. Felipe de Almeida Ribeiro
(UNESPAR)


Fábio Rodrigo Serpe

AGRADECIMENTOS

É justo agradecer primeiro à minha mãe, que arregaçou as mangas para criar os filhos — sempre com muito amor — e foi a primeira pessoa no núcleo familiar que, já com os filhos adultos, fez curso superior e pós-graduação. Agora tem um filho mestre e outro doutor. Se eu for com a Rafaela só uma fração do que minha mãe é para os filhos, serei um pai sensacional. Valeu, Bi! Pai (*in memoriam*), o plano B agora é A.

Agradecimento mais do que especial à Thaís, a pessoa mais legal e incrível do mundo. Sem ela minha vida teria parado no século passado. Sempre um exemplo de grandeza de caráter, carinho, generosidade, gentileza, foco e determinação. Espero ter absorvido um pouquinho de tudo isso para ser um exemplo digno para nossa filhota. Tive inspiração das fantásticas cunhadas/irmãs também! Não por acaso as três são assim. Nessa família todos são mestres ou doutores (mesmo quem não tem título!!). Obrigado por tudo, sempre!

Prof.^a Dr.^a Roseane Yampolschi: sempre provocando a reflexão de forma amável, disposta, precisa, generosa e... cirúrgica! Já falei pessoalmente e deixo registrado por escrito que, quando eu orientar alguém, tentarei seguir sua conduta. Muito obrigado! Obrigado, Prof. Dr. Christian Benvenuti! Abriu meus olhos quanto ao meu pré-projeto e a como seria o ritmo de um mestrado. Além disso, indicou a orientadora ideal para o momento acadêmico em que me encontrava... e ainda me instigou a compor *Ah, Tonal!*, peça que, de certa forma, foi a gênese deste projeto.

Adaílton Pupia e Willian Lentz! Obrigado pelas trocas de figurinhas!

Na EMBAP que tive noção de como é a vida acadêmica. Foi inspirador ter aulas com ótimos professores que estavam cursando ou tinham recém completado o doutorado, como Carlos Assis, Daniela Tsi Gerber e Marco Aurélio Koentopp.

Jorge Falcón, que desde muito antes de meu ingresso no mestrado me abasteceu de livros e artigos que serviram como inspiração inicial para meu pré-projeto, *gracias!*

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

*Para Rafaela, amor da
minha vida. Meu norte, meu
mundo, meu tudo.*

RESUMO

O autor desta pesquisa se propôs a desenvolver um trabalho artístico na área de criação musical a partir de uma aproximação entre o universo da música contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a livre improvisação no repertório musical dos séculos XX e XXI, e a viola caipira, desde seu contexto performático e sociocultural. A finalidade do trabalho é demonstrar a importância da improvisação como um gerador de obras e apresentar novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a ampliar o seu repertório. Desse modo, esta pesquisa se valeu de uma investigação de elementos característicos do repertório tradicional da viola caipira, tanto do ponto de vista de seus materiais musicais como dos resultados sonoros gestuais mais "idiomáticos", do estudo de processos de escrita e da pesquisa de técnicas estendidas na *performance* deste instrumento e de outros afins — na música atual —, com a livre improvisação servindo como reservatório de materiais experimentais que foram desenvolvidos durante a composição da peça *Cateretando*. Ao final do trabalho há um memorial com detalhamento das decisões relevantes tomadas durante o processo composicional, bem como uma reflexão sobre as escolhas estéticas, gestos e técnicas utilizadas.

Palavras-chave: livre improvisação; viola caipira; composição musical; música contemporânea; técnicas estendidas.

ABSTRACT

In this research I intend to develop an artistic work in music through a rapprochement between the field of contemporary composition, particularly through studies on free improvisation, *timbre* and musical gesture, and the *viola caipira*, considering its performance and socio-cultural status. The purpose of this research is to demonstrate the importance of free improvisation as a generator of musical materials and aims at developing new sound and compositional possibilities to the *viola caipira* in order to expand its repertoire. Thus, this research will be based initially on a deep analysis of characteristic elements from the traditional *viola caipira* repertoire — from the point of view of its musical materials and of its distinct idiomatic gestural results —, and on the study of writing processes and extended techniques in the performance of this instrument as well as others alike in current music. These activities will be complemented with free improvisation serving as reservoir of experimental materials to be developed during the composition. Later, a memorial will be done with details of the relevant decisions taken during the compositional process, as well as a critical thinking on the aesthetic choices, gestures and techniques worked out in this work, as a whole.

Keywords: free improvisation; *viola caipira*; musical composition; contemporary music.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Excerto de <i>No Time (At All)</i> de Brian Ferneyhough.....	35
FIGURA 2 - Excerto de Prelúdio em Mi, de Jorge Antunes.....	36
FIGURA 3 - Envelope das ondas de áudio de <i>Cateretando</i>	48
FIGURA 4 - <i>Tappings</i> em sextinas.....	50
FIGURA 5 - Início da peça.....	51
FIGURA 6 - Início da parte C, compasso 109.....	51
FIGURA 7 - Compassos 13 a 20.....	52
FIGURA 8 - Compassos 123 a 126.....	52
FIGURA 9 - Célula rítmica básica do cateretê e uma de suas variações.....	53
FIGURA 10 - Exemplo de aumento com valor constante.....	54
FIGURA 11 - Célula do cateretê, com e sem ligadura e célula com aumento constante: multiplicação por 2.....	55
FIGURA 12 - Compasso 2.....	55
FIGURA 13 - Excerto de <i>Cateretando</i> , compassos 1 a 12.....	56
FIGURA 14 - Harmônicos, compasso 1.....	57
FIGURA 15 - Harmônicos, compasso 12.....	57
FIGURA 16 - Harmônicos, compasso 36.....	57
FIGURA 17 - Harmônicos, compasso 56.....	57
FIGURA 18 - Harmônicos, compassos 107 e 108.....	57
FIGURA 19 - Compasso 155.....	58
FIGURA 20 - Excerto de <i>Cateretando</i> , compassos 13 a 22.....	58
FIGURA 21 - Percussão na lateral da viola, compasso 23.....	59
FIGURA 22 - Percussão na lateral da viola, compasso 33.....	60
FIGURA 23 - Percussão na lateral da viola, compasso 38.....	60
FIGURA 24 - Percussão na lateral da viola, compasso 89.....	60
FIGURA 25 - Excerto de <i>Cateretando</i> , compassos 37 a 43.....	63
FIGURA 26 - Excerto de <i>Cateretando</i> , compassos 95 a 106.....	64
FIGURA 27 - Excerto de <i>Kashmir</i> (0:53).....	64
FIGURA 28 - Excerto de <i>Cateretando</i> , compassos 83 a 86.....	65
FIGURA 29 - Excerto de <i>Spanish Fly</i> , compassos 3 e 4.....	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 IMPROVISAÇÃO.....	17
1.1 LIVRE IMPROVISAÇÃO.....	19
1.2 IMPROVISAÇÃO E MÚSICA CONTEMPORÂNEA.....	24
1.3 TÉCNICAS ESTENDIDAS.....	35
2 MODELO, REFERENTE E BASE DE CONHECIMENTO.....	38
3 CATERETANDO.....	46
3.1 MÉTODO COMPOSICIONAL.....	48
3.2 DETALHES COMPOSICIONAIS RELEVANTES.....	53
3.3 INFLUÊNCIAS OBSERVADAS EM CATERETANDO.....	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
5 CATERETANDO.....	68
5.1 PARTITURAS.....	68
5.2 PARTITURAS E TABLATURAS.....	78
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

Nessa pesquisa foi desenvolvido um trabalho artístico na área de criação musical a partir de uma aproximação entre o universo da música contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a improvisação, timbre e gesto, e a viola caipira¹, desde seu contexto performático e sociocultural. A livre improvisação serviu como geradora de materiais que foram manipulados durante a composição. Pretende-se apresentar possibilidades composicionais que também possam ser utilizadas para a viola caipira. Com isso, acredito ser possível contribuir para a ampliação de seus recursos sonoros, técnicos e gestuais e também demonstrar a possibilidade de inclusão de elementos da música contemporânea para o instrumento, e/ou da inserção da viola caipira na música contemporânea.

A análise deste trabalho, em retrospecto, foi útil para que eu compreendesse algumas motivações que foram relevantes para o desenvolvimento deste trabalho, desde a minha adolescência, acerca das referências composicionais de alguns artistas que me influenciaram musicalmente:

- O ecletismo e abordagem livre de Frank Zappa, que lançou desde álbuns de rock com canções não tonais até trabalhos orquestrais, um deles sendo regido por Pierre Boulez;
- A consciência de que o contato com a música indiana e com a obra de John Cage, Luciano Berio, Steve Reich e Karlheinz Stockhausen impulsionou e influenciou a ampliação da visão musical de *The Beatles*², notadamente a partir da segunda metade de sua carreira;
- Jimi Hendrix e a utilização da microfonia como elemento musical e formador de esculturas sonoras;

¹ A viola caipira tem cinco pares (ordens) de cordas, sendo que nos dois primeiros pares as cordas estão em uníssono e nos três pares restantes, são oitavas. “Fazendo referência à sua utilização ou qualificando características próprias, nossa viola recebe diversos nomes: viola de dez cordas, viola de arame, viola de pinho, viola caipira, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla, entre outros” (CORRÊA, 2000, p. 29).

² MILES, Berry. *Paul McCartney: many years from now* (Vilela, Trad.). São Paulo: DBA, 2000. Por ter exercido influência no trabalho da banda, Stockhausen foi uma das personalidades que teve o retrato escolhido para fazer parte da capa do álbum *Sgt. Pepper's Loney Hearts Club Band* (1967). A capa foi idealizada por McCartney, e aprimorada e executada por Peter Blake.

- As experiências de Jimmy Page que, em busca de novas sonoridades para o *Led Zeppelin*, utilizou arco de violino ou *scordaturas*/afinações alternativas, muitas por ele criadas, em canções importantes para a trajetória da banda;
- A apropriação que Pete Townshend fez de elementos do minimalismo, notadamente de *In C*, de Terry Riley, nos arranjos e na composição das canções *Baba O'Riley* e *Won't Get Fooled Again*, do *The Who*;
- As composições e *performances* do violonista Michael Hedges, que empregava técnicas estendidas e afinações alternativas em peças instrumentais;
- Luiz Bueno e Fernando Melo têm a experimentação como princípio da música que fazem no Duofel, abordando o violão e viola caipira de forma particular, com a utilização de técnicas estendidas e momentos de grande liberdade em suas apresentações;
- Como Paulo Freire faz o diálogo da linguagem tradicional da viola caipira com, por exemplo, *jazz*, *rap* e *rock*.

O curso de graduação foi importante para que eu me familiarizasse com a música dos séculos XX e XXI, especialmente, enquanto participava das aulas de harmonia, arranjo e piano. Já no mestrado tornou-se evidente que, para a incorporação de novas ideias ao processo composicional se faria necessário o abandono, de forma parcial, de organizações sonoras já incorporadas e repetidas ao longo de minha vivência musical. A primeira frase presente no livro de David Cope (1997, p. 11) ajudou a validar essa postura: “se há uma característica das artes que permanece constante, é a mudança³”.

Desde quando a ideia desta pesquisa ainda fazia parte de um pré-projeto e não estava bem definida, foi decidido que a união entre composição e interpretação deveria estar em evidência, com a consciência de que “a improvisação se dá justamente na interseção dessas duas atividades (composição e execução)” (LEITE, 2014, p. 1108). De modo complementar, posteriormente, a decisão sobre o objeto de investigação dessa pesquisa se deu logo nas primeiras experimentações composicionais, analíticas e reflexivas com elementos da música dos séculos XX e XXI durante o mestrado, pois se

³ No original: *If there is one characteristic of the arts that remains constant, it is change.*

tornaram claras as possibilidades de inter-relação entre as minhas novas e antigas influências, tendo como pilar a utilização de um instrumento que por mim pudesse ser executado. Desta forma a escolha recaiu sobre a viola caipira. Esta escolha foi motivada, primeiramente, pela possibilidade da temática deste trabalho propiciar um campo de atividades mais experimentais do que habitualmente venho realizando. Apesar de meu instrumento principal ser a guitarra elétrica, a viola caipira faz parte de minhas produções musicais há mais de dez anos, e sempre, até hoje, busco não refletir o universo musical característico da viola da forma convencional. Pesou também na escolha da viola caipira os seguintes fatores: a viola é um instrumento acústico — não depende de amplificação — com sonoridade marcada pelas oitavas em três dos cinco pares de cordas metálicas⁴; oferece amplas possibilidades de execução e de utilização de técnicas estendidas; e por último, mas não menos importante, pelo fato da viola não estar associada ao universo da música contemporânea.

Ao se levar em consideração o contexto da viola caipira e a proposta deste trabalho, de inseri-la em um contexto distinto, o da música contemporânea, faz sentido apontar para a sua origem e destacar alguns trabalhos já realizados.

A viola caipira chegou ao Brasil no início da colonização, trazida por jesuítas e colonos portugueses. Segundo Gisela Nogueira, ao final do século XVIII o instrumento “sofreu discriminações em regiões urbanas, onde predominavam “a ópera e outros ‘modismos’ europeus” (2008, p. 38). Tendo em vista que este preconceito acentuou-se durante os primeiros governos republicanos no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, apesar da prática da viola caipira ter se desenvolvido, ela permaneceu em boa parte restrita às formas de expressão musicais de rua ou do campo — chamadas de música chula ou popular. Apesar de hoje o instrumento se encontrar disseminado em todas as regiões do país — está presente em diversas formas de manifestação da cultura brasileira —, de acordo com o pesquisador Allan de

⁴ As cordas metálicas já eram populares no século XVIII (CORRÊA, 2000, p. 29).

Paula Oliveira, a viola ainda “é o símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro” (2004, p. 16)⁵.

Os primeiros esforços voltados à aproximação entre a viola caipira e o universo da música contemporânea clássica datam da década de 60 do século passado, através do compositor Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002)⁶, que se tornou notável pelo seu “papel pioneiro no estudo técnico-musical da viola caipira” e na sua arte de interpretação (PEREIRA, 2011, p. 92)⁷. Nesse contexto, destacam-se as suas obras *Sete prelúdios nos modos da Viola Brasileira* (1962), o *Concertino para Viola Brasileira e Orquestra de Câmara* e algumas transcrições de obras de Bach para violino solo, estas gravadas posteriormente pelo violonista Geraldo Ribeiro, em 1971⁸.

Por sua vez, o compositor César Guerra-Peixe (1914-1993) também apresenta uma peça escrita para violão ou viola brasileira, *Ponteado* (1966)⁹, cuja importância, conforme Pereira, está na associação entre os elementos da tradição popular brasileira, que surgem como “fundamentais no resultado sonoro final” e “o rigor técnico e o acabamento minucioso da música de concerto” (2011, p. 86). Ainda nesta época, sob a influência de Theodoro Nogueira e Guerra-Peixe, outros compositores contribuíram para a exploração da viola no contexto instrumental, como Renato Andrade (1932-2005)¹⁰, com o seu primeiro LP, *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977), Zé do Rancho (1927-2015) e Tião Carreiro (1934-1993), de modo a exercer impacto na geração de compositores da década de 80. Conforme o músico Saulo Dias, nesta época surge “um novo segmento musical e um nicho de mercado próprio

⁵ Saulo Dias observa que esta ligação com a cultura caipira e sertaneja teve um papel relevante no afastamento da viola da música de concerto, mesmo levando-se em conta que hoje há muitos instrumentistas fluentes no instrumento (2010, p. 75).

⁶ Nogueira foi aluno de Camargo Guarnieri e violonista erudito. Como compositor, passou a escrever “especificamente para viola (solo ou com orquestra) principalmente a partir de 1962” (PINTO, 2008, p. 22).

⁷ Theodoro Nogueira cita, na contracapa do segundo LP de Renato Andrade (*Viola de Queluz – Vol. 2*), a origem da denominação do instrumento como viola brasileira: “Sendo o instrumento predileto do nosso caipira ou sertanejo, batizei-a com o nome de viola brasileira”.

⁸ *Concertino para Viola Brasileira e Orquestra de Câmara* e os *Sete prelúdios nos modos da Viola Brasileira* foram gravados em 1963, ao vivo, no Teatro Municipal de São Paulo, pelo violonista Antônio Carlos Barbosa Lima com o regente Armando Belardi, pela Chantecler.

⁹ Intitulada posteriormente como *Prelúdio V*.

¹⁰ Conforme Pereira, “a obra de Renato Andrade reflete o surgimento de fronteiras tênues entre a esfera popular e erudita, na qual compositores e instrumentistas vão buscar nas “tradições” populares elementos destinados a dar “autenticidade” e “legitimidade” às suas produções, ao mesmo tempo adotam procedimentos da música erudita para dar corpo e organicidade a suas músicas” (2011, xiii).

da viola caipira”. Este mercado se caracteriza pela música instrumental, em grande parte, composto de peças solo (2010, p. 97). Os principais músicos que participaram deste resgate da viola instrumental, avivando-a em um contexto social mais amplo, foram Almir Sater (1956-), Tavinho Moura (1947-), Roberto Corrêa (1957-), Paulo Freire (1957-), Fernando Deghi (1962-) e Ivan Vilela (1962-). Cada compositor buscou em suas obras influências distintas, de modo a formar “um repertório de qualidade musical condizente com o alto nível da música instrumental brasileira” (CORRÊA, 2014, p. 159).

Na música contemporânea clássica, há poucas obras originais escritas especialmente para a viola, conforme Corrêa (2014). De 1960 a 2014, levando-se em conta o número de peças gravadas, esse número é inferior a trinta obras. A maior parte dessas peças faz parte dos CDs *Viola em Concerto*, de Marcus Ferrer e *Viola de arame – Composições Brasileiras* (2012), de Roberto Corrêa¹¹.

Portanto, à medida que novas abordagens sonoras para a viola vão se expandindo e os seus resultados vão sendo divulgados, é possível inferir que há, embora ainda de maneira pouco expressiva do ponto de vista da música contemporânea, um “avivamento” do instrumento entre músicos e uma parcela do público em geral. Roberto Corrêa (2014) observa que embora a viola caipira seja relevante, do ponto de vista social, para uma comunidade formada de músicos cancionistas e para as orquestras de viola, ela ainda não se faz notar de modo consistente em meio à comunidade de músicos contemporâneos de “concerto”. Para Corrêa, “a difusão do instrumento e das tradições musicais preservadas em suas técnicas pode favorecer a expressão caipira” (2000, p. 74). No entanto, nada impede que o instrumento possa ser explorado de outras formas, por meio de novas técnicas e estilos diversos.

Apesar da possibilidade da utilização e inclusão de gestos que tradicionalmente fazem parte do vocabulário da viola caipira, o material

¹¹ *Viola em Concerto* originou-se de um convite que o músico Marcos Ferrer recebeu do compositor Roberto Victório (1959-) para participar da I Bienal de Música Contemporânea Brasileira de Cuiabá (2004). Os compositores presentes no CD são: Edino Krieger, Jorge Antunes, Pedro Kröger, Roberto Velasco, Roberto Victório, Rufo Herrera, Marisa Resende, Ele-Eli Moura, Edson Zampronha, Marcos Lacerda, Maurício Dottori e Frederico Richter. Conforme *release* do CD *Viola de arame*, Corrêa “resgata o projeto do começo de sua carreira, quando preparava-se para ser um solista de viola, nos moldes dos violonistas clássicos”. O álbum possui peças de Marco Pereira, Eustáquio Grilo, Mauricio Carrilho, Ascendino Theodoro Nogueira e Jorge Antunes.

composto para a pesquisa de *Cateretando*, para viola solo, esteticamente, não teve comprometimento com a linguagem tradicional do instrumento. Portanto, propor novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a ampliar o seu repertório, tanto do ponto de vista técnico quanto estético, foi um dos objetivos desse trabalho. Daí a relevância das possibilidades de inclusão de elementos da música contemporânea no contexto da música para viola, em seu sentido mais popular.

Outro fator que contribuiu decisivamente para a definição do tema desta pesquisa: a possibilidade de compor com orientação, algo que eu ainda não havia experimentado. A experiência foi enriquecedora e certamente o resultado da composição sem a orientação seria outro.

Por fim, nos dois primeiros capítulos deste trabalho, há a contextualização de aspectos importantes da improvisação, na esfera dessa pesquisa. A utilização da improvisação mostrou-se o veículo ideal para o que se pretendia com esse trabalho: unir composição e *performance*, com a utilização de um método de composição ainda não empregado por mim. Dessa maneira, por proporcionar neste trabalho a inter-relação entre composição, pesquisa e *performance*, a livre improvisação foi escolhida para servir como mola propulsora da composição e geradora de materiais que seriam manipulados durante o processo composicional.

O terceiro capítulo é dedicado ao detalhamento do processo de composição de *Cateretando* e escolhas composicionais que foram relevantes durante a composição da peça, como conceitos da livre improvisação foram aplicados e relações intertextuais encontradas. Ao final do trabalho, estão disponíveis as partituras de *Cateretando*¹². Para que a peça possa alcançar um leque mais amplo de músicos, há a versão de *Cateretando* em partituras com tablaturas, de modo a favorecer a agilidade da leitura.

¹² A gravação do áudio de *Cateretando* está disponível para *streaming* e/ou *download* gratuito em <<http://soundcloud.com/fabioserpe/cateretando>>

1 IMPROVISAZÃO

Leonardo Aldrovandi e Bruno Ruviaro definem improvisação como “a criação de um trabalho musical ou da forma final de um trabalho musical enquanto ele se dá no tempo” (2001, p. 68), ou seja, o conceito de improvisação se refere à elaboração ou finalização de uma obra na medida em que é executada. Jordan Wright (2010), por sua vez, também enfatiza os conceitos de criação e forma na improvisação, particularmente levando em consideração a ideia de tempo ou da experiência viva do fazer musical do intérprete no tempo. Do ponto de vista de Wright, a ideia de improvisação incorpora desde a criação do intérprete de uma obra de forma mais imediata até a elaboração ou adaptação mais cuidadosa de uma obra já existente¹³, ou qualquer outro trabalho que esteja, contextualmente, entre essas duas formas de abordagem.

De certa forma, toda *performance* envolve elementos de improvisação. No entanto, embora o seu grau varie de acordo com a época e o local, em geral e até certo ponto, a prática da improvisação repousa sobre uma série de convenções ou regras implícitas. César Augusto C. Albino, em *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete* (2009, p. 65), baseando-se nesta pressuposição, afirma que a improvisação pode abarcar tanto uma “ideia da criação instantânea da magnitude de uma obra” como “pequenas alterações” como, por exemplo, uma ornamentação presente em uma peça já consolidada.

De acordo com Luis Leite (2014), a prática improvisatória está presente desde a música eclesiástica antiga até os dias de hoje, apresentando grande relevância especialmente nos âmbitos da música instrumental influenciada pelo jazz e pela música contemporânea. O músico Derek Bailey¹⁴, apoiado em uma citação do educador Ernst Ferand¹⁵ em seu livro *Improvisation in Nine Centuries of Western Music*, defende a ideia de que a improvisação sempre foi uma força poderosa de criação e uma atividade corriqueira nas práticas

¹³ Definição baseada no conceito presente em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

¹⁴ A partir de meados da década de 1960, Bailey (1930-2005) dedicou-se exclusivamente a estudar e explorar as possibilidades da utilização da livre improvisação. As traduções do texto de Bailey são de nossa autoria.

¹⁵ Educador e musicólogo húngaro (1887-1972).

musicais. Porém, algumas vezes ela não é levada em consideração nas pesquisas em história da música. Segundo Ferand, não há nenhum elemento musical, como a técnica ou a forma, que não tenha sido afetada pela improvisação.

Até o final do século XIX, os compositores europeus eram, de maneira geral, excelentes instrumentistas e improvisadores. Quando a habilidade do compositor como instrumentista e improvisador era muito grande, este virtuosismo poderia, inclusive, ofuscar a percepção da grandeza da obra do compositor. Johann Sebastian Bach, reconhecidamente à sua época um excepcional organista e improvisador, teve seu valor como compositor descoberto por Mendelssohn quase cem anos após sua morte. Sabe-se que compositores como Vivaldi, Mozart, Liszt, Chopin e Beethoven, além de serem reconhecidos pelas obras escritas, eram famosos pelas improvisações impactantes, exuberantes e complexas que exibiam durante seus concertos. Segundo Leite (2014), àquela altura a imagem do compositor/intérprete era praticamente indissociável. Compor e executar eram habilidades artísticas unificadas, inseparáveis e significativas para o reconhecimento da obra do compositor. A improvisação era uma habilidade bem-vinda não só para compositores, mas também para os intérpretes. Segundo Haro (2006, p. 8), “a improvisação sempre foi prática corrente entre os músicos de um passado não muito distante. A capacidade de improvisar *cadenzas* era parte indispensável do conjunto de habilidades do virtuoso do século XVIII”.

Apesar do valor indissociável que era atribuído à imagem do compositor-intérprete, conforme Leite (2014), a prática da improvisação entrou em declínio tendo em vista alguns fatores. Primeiro, a partir do final do século XIX houve, segundo este pesquisador, um decréscimo no número de compositores-intérpretes, pois cada uma destas funções, a do compositor e a do intérprete, começou a ter suas próprias necessidades de formação, em parte devido às demandas culturais e sociais da época. Pouco a pouco, os papéis dos músicos frente a essas atividades começaram a se separar de tal modo que, de um lado, o intérprete era "obrigado a focar suas energias na perfeição da execução" para satisfazer "às exigências de um mercado emergente" (LEITE, 2014, p. 1108); de outro, o compositor era visto pelo seu público como um ser

excepcionalmente dotado que expressava a sua genialidade a partir de um poder criativo de natureza inalcançável.

Nachmanovitch¹⁶ entende que, devido à Revolução Industrial, as mudanças acontecidas na sociedade europeia, de maneira gradativa, também influenciaram no reconhecimento do valor da improvisação como atividade artística. Durante esta época, a industrialização “trouxe consigo uma valorização excessiva da especialização e do profissionalismo em todos os campos de atividade” (1993, p. 20), comenta o pesquisador. Esta valorização, no campo da música, contribuiu, também, para que os músicos se restringissem à execução *ipsis litteris* do que estava escrito na partitura. Como consequência, os trabalhos de composição e execução gradualmente foram se afastando um do outro, assim como a *performance* de formas clássicas e populares.

Em entrevista cedida pelo violinista Antony Pay¹⁷, Bailey lhe pergunta qual a principal diferença entre executar estritamente o que está na partitura e improvisar. Pay lhe responde que a primeira diferença perceptível é a liberdade técnica que o músico desfruta sem sentir que está “fazendo um desserviço para alguma coisa” (1992, p. 68). A prática da improvisação, de acordo com o seu ponto de vista, gera novas perspectivas sobre o material musical e impulsiona a sua aprendizagem artística. Na *performance* de música precisamente notada, o músico não está realmente progredindo e sim, aprendendo a fazer melhor o que já faz.

1.1 LIVRE IMPROVISAÇÃO

De acordo com Costa, Iazzetta e Villavicencio (2013), a prática da livre improvisação surgiu na segunda metade do século XX, unindo as concepções de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Vinko Globokar (1934-), Terry Riley (1935-), La Monte

¹⁶ Violinista, escritor e educador musical norte-americano especializado no ensino da improvisação.

¹⁷ Antony Pay foi o principal clarinetista da *Royal Philharmonic Orchestra* e, entre outros grupos, da *London Sinfonietta*, onde colaborou com vários compositores como Boulez, Stockhausen, Birtwistle, Henze, Maxwell Davies, Goehr e Berio. Há mais de trinta anos atua principalmente como músico e dedicando-se à regência.

Young (1935-), e o desenvolvimento do jazz, que nesta época tinha no *Free Jazz*¹⁸ uma de suas ramificações.

A livre improvisação despontou num momento histórico especial, reflexo do que estava acontecendo na época e crescendo como prática quase simultaneamente na Europa e Estados Unidos. O improvisador Thomas Nunn pondera que não seria possível que a improvisação livre evoluísse em uma sociedade onde há poucos direitos e pouca liberdade individual para os cidadãos. Portanto, não é coincidência que “a improvisação livre tenha se desenvolvido onde e quando o fez”, tornando-se “um produto da democracia¹⁹” (1998, p. 8), aberta a influências musicais culturais e em todos os âmbitos de atividades artísticas.

Durante esta época, houve influências mútuas entre compositores da música de vanguarda e de jazz, ambos universos artísticos exercendo grande impacto um no outro. De acordo com Nunn, no *free jazz* a inexistência de centros tonais tornou-se comum. O virtuosismo instrumental tornou-se um elo que se desenvolveu entre essas duas tradições musicais, com o emprego de técnicas estendidas, e essas experiências ampliaram as possibilidades sonoras dos instrumentos a partir dos novos materiais para a improvisação. “O uso de atonalidade, texturas densas, ritmo assimétrico ou não métrico²⁰” (1998, p. 11) são exemplos comuns ao jazz e à música de vanguarda que antecederam a improvisação livre praticada hoje em dia.

George Lewis, por sua vez, compreende a improvisação produzida após 1950 sob duas perspectivas. Ele cunhou os termos Afrológico e Euroológico para diferenciar “comportamentos e sistemas de crenças musicais” (1996, p. 93) que exemplificam dois tipos distintos de lógicas musicais inseridas, cada uma em seu próprio ambiente cultural. A espontaneidade é um valor importante tanto na tradição Afrológica quanto na Euroológica. Para o músico de jazz, de tradição Afrológica, é possível alcançar a liberdade e construir sua identidade sonora e originalidade através da prática, disciplina e conhecimento teórico. Por outro lado, a liberdade no modelo Euroológico é

¹⁸ Especialmente pelas mãos de John Coltrane (1926-1967), Cecil Taylor (1929-), Ornette Coleman (1930-2015), Charles Mingus (1922-1979), Sun Ra (1914-1993) e Eric Dolphy (1928-1964).

¹⁹ No original: *Free improvisation developed where and when it did; a product of democracy.*

²⁰ No original: *The use of atonality, dense textures, asymmetrical or non-metrical rhythm.*

atingida por meio do distanciamento das regras e da tradição da música europeia²¹.

Não se apoiar em nenhum sistema de estruturação musical específico é o cânone da improvisação livre, característica esta que ajudou a torná-la uma atividade não facilmente classificável. Nesse sentido, Bailey reconhece dois equívocos que, em geral, dificultam a identificação da livre improvisação: "associá-la com a música experimental ou com música de vanguarda" (BAILEY, 1992, p. 83). As diferenças entre improvisação livre, música experimental e música de vanguarda podem, muitas vezes, parecer sutis. Ocasionalmente, improvisadores efetuam experiências, mas muito poucos, segundo a ótica de Bailey, têm a experimentação como premissa fundamental de seu trabalho. Da mesma forma, os preceitos associados à música de vanguarda, especialmente o desejo do artista de ser pioneiro em seu tempo, não têm muito em comum com a conduta da maioria dos improvisadores²².

A variedade de termos usados por músicos, autores e pesquisadores para a definição da livre improvisação²³ ao longo dos anos revela a resistência às expressões já consolidadas institucionalmente, especialmente pelos músicos praticantes. Como a principal característica dos adeptos da livre improvisação é a diversidade de formação musical, não há comprometimento estilístico e tampouco desejo de categorização. Bailey compreende, nesse contexto, que a livre improvisação é um tipo de atividade musical cuja prática ocorre de maneira experimental, concreta, objetiva. Para Rogério Costa, a livre improvisação não é um gênero musical, nem uma tendência composicional, tratando-se de uma prática musical "que não se submete diretamente a nenhuma tendência estética específica, mas que dialoga com várias das práticas musicais contemporâneas" (COSTA, 2015, p. 119). Justamente pelo fato da improvisação livre não pertencer exclusivamente a nenhuma tendência estética, é perceptível que no momento em que uma peça é livremente

²¹ Lewis afirma que o trabalho musical de Cage e de compositores da *New York School* como John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, e Earle Brown são reconstruções radicais do modelo Euroológico.

²² Muito embora trabalhos de música experimental, de vanguarda e aqueles calcados na livre improvisação possam dividir a mesma prateleira nas lojas de discos, rótulos são, muitas vezes, impostos por produtores de concertos e pelo mercado fonográfico, ambos com necessidade de categorização do produto para o público consumidor.

²³ Em inglês, esta definição aparece frequentemente, nas referências bibliográficas sobre o assunto, como: *free music*, *total improvisation*, *open improvisation* etc.

improvisada, a personalidade do(s) músico(s) definirá as particularidades do que está sendo executado. Este raciocínio vem ao encontro do pensamento de Bailey, que reconhece que as características de uma obra improvisada se estabelecem por meio "da identidade sonora, musical, da pessoa ou pessoas que estão tocando" (1992, p. 83).

Em suas pesquisas, Bailey fornece perspectivas de como contextualizar a improvisação. Segundo o músico, há duas formas básicas de improvisação: a "improvisação idiomática" e a "improvisação não idiomática", também chamada de livre improvisação. Amplamente mais utilizada, a improvisação idiomática ocorre a partir de um gênero ou forma musical específica e apresenta materiais que são próprios de seu estilo: por exemplo, uma valsa, um tango, choro, *blues* ou *jazz*. A *performance*, então, é limitada de acordo com regras convencionais, valores e restrições de uso para interpretação. Nessas circunstâncias, se o(a) improvisador(a) não seguir as normas ou princípios que orientam tal *performance*, ele(a) estará improvisando fora de contexto, comprometendo o resultado final.

Devido às restrições a que pode estar sujeita, Stockhausen evitava a utilização do termo improvisação. Em *Intuitive Music*, Stockhausen assinala que, no momento em que pensamos em improvisação musical, seguimos certas regras que acabam significando restrições de estilo, ritmo e assim por diante. Em relação à sua prática musical, a qual denominou *música intuitiva*, o compositor afirma que há algumas habilidades necessárias que o músico "não improvisador" sequer imagina. Os momentos mais profundos na interpretação e composição musical, de acordo com Stockhausen, não são resultado de processos mentais ou derivados do que já sabemos. Para ele, os "músicos devem aprender a tornar-se o oposto do egocêntrico", pois "o *eu* não é nada além de um grande saco cheio de informações armazenadas"²⁴ (1971, p. 125).

De acordo com Rogério Costa (2013), como a prática da livre improvisação não está presa a alguma atividade musical específica, a própria improvisação, neste caso, por meio do compositor ou arranjador, propicia meios para a dissolução daqueles materiais previamente já incorporados que orientam as *performances*; ou, de outro modo, ela possibilita uma

²⁴ No original: *Musicians must learn to become the opposite of egocentric; the self is nothing but a big bag full of stored information.*

“permeabilidade das fronteiras” entre os materiais musicais, sua organização e articulação, e os “sistemas musicais²⁵”. Nesse sentido, por meio da livre improvisação, é possível ampliar os limites daqueles sistemas musicais que norteiam e fundamentam as práticas musicais incorporadas, que tradicionalmente movem os seus espectadores em contextos históricos e culturais públicos e particulares. Bailey (1992) parte do pressuposto de que grande parte do ímpeto e do desejo do músico em aderir à prática da livre improvisação deriva do questionamento em relação às regras musicais do ambiente musical em que o músico está inserido.

Outro aspecto a ser considerado, relativo à compreensão da livre improvisação, diz respeito ao valor que lhe é atribuída tradicionalmente. Segundo Bailey (1992), é frequente o desconforto que músicos sentem ao serem chamados de improvisadores(as), uma vez que a palavra improvisação pode significar, em determinadas circunstâncias, algo feito sem preparação ou de maneira frívola e inconsequente. Aldrovandi e Ruviano acrescentam que a prática da improvisação, em geral, pode ser julgada como uma forma de criação pouco produtiva. Para os pesquisadores, “argumenta-se contra a improvisação que ela seria uma via de criação limitada, com resultados caracterizados por uma pobreza elaborativa e por uma quase impossibilidade de múltiplos níveis de escuta” (2001, p. 76). Conforme Bailey (1992, p. 85), músicos que argumentam contra a livre improvisação declaram que ela “é a coisa mais simples do mundo”, uma atividade que não requer nenhuma habilidade instrumental ou conhecimento musical, não necessitando, portanto, de experiências de qualquer natureza.

De outro modo, os defensores da improvisação livre acreditam que a liberdade musical só pode ser alcançada com emprego de uma técnica altamente sofisticada e pessoal, alcançando as dimensões do virtuosismo. Bailey acredita que “o mundo não pode ser dividido entre improvisadores — aqueles que podem — e não improvisadores — aqueles que não podem” (1992, p. 113). Existem músicos com experiência em improvisação e os que, por várias razões, não têm a improvisação como área de interesse. A utilização

²⁵ Em suas palavras: “uma possibilidade que se configura através da dissolução entre os idiomas musicais ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais”, configurando “o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma” (COSTA, 2013, p. 35).

da livre improvisação abre um grande leque de possibilidades criativas ao se buscar uma fuga de referências explícitas a sistemas musicais estabelecidos — tendo em vista construir a cada momento “uma coerência do discurso musical [...] a partir da experiência musical de cada intérprete e de sua habilidade de adaptação contínua ao contexto sonoro que se desenrola no tempo” (COSTA; IAZZETTA; VILLAVICENCIO, 2013, p. 3). Do ponto de vista de Costa, o músico, com a experimentação e manipulação dos materiais durante a livre improvisação ambiciona criar processos de organização dos materiais que devem ser contextualizados. Em suas palavras: “Improvisação desfruta a curiosa distinção de ser, de todas as atividades musicais, a mais amplamente praticada e a menos reconhecida e compreendida²⁶” (COSTA, 2015, p. 119).

1.2 IMPROVISACÃO E MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Nos anos 1950, alguns compositores começaram a rever a utilização da improvisação como ferramenta composicional. A musicóloga Sabine Feisst salienta em seu artigo *John Cage and Improvisation — An Unresolved Relationship* a relação complexa de Cage com a improvisação durante toda sua carreira. Cage foi figura chave e catalisador do movimento *avant-garde*, sendo um dos primeiros a abraçar os elementos da indeterminação²⁷ — uma das características da improvisação livre. Após utilizar a improvisação em suas composições durante o início da década de 1930 e durante toda a de 40, Cage abandonou a prática, nas duas décadas seguintes. Nessa época, à medida que Cage procurava por novos processos de trabalho, a improvisação começou a fazer parte de suas escolhas pré-composicionais e composicionais. Conforme Feisst (2009, p. 38), Cage improvisava ao piano e, para não ser traído pela memória, tomava o cuidado de escrever o que havia acabado de improvisar²⁸. Dentre as obras do período que sobreviveram, destaca-se *Quest* para piano

²⁶ No original: *Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood.*

²⁷ Para Cage, o acaso deveria ser empregado em obras em que o compositor se isentasse de decisões. Por exemplo, alturas poderiam ser determinadas em processos como jogos de dados, cartas, *I Ching*.

²⁸ No original: *I improvised at the piano and attempt to write down what I played before I forgot.* (KOSTELANETZ, 1968, p. 28, apud FEISST, 2009, p. 38). Neste método composicional, os estágios iniciais da composição são processos de improvisação. Este teste do material sonoro através da improvisação é claramente um processo composicional.

solo e pequenos sons amplificados (sons de brinquedos mecânicos e outros objetos pequenos). Após 1935, Cage explorou novas ideias que foram relevantes para dar continuidade ao seu processo composicional. Essas ideias estão relacionadas aos seguintes fatores de construção musical, a saber:

- Materiais musicais: sons (incluindo ruídos) e silêncio;
- Estrutura: baseada em divisões temporais e proporções, e não em harmonia funcional²⁹;
- Método: refere-se ao procedimento nota por nota;
- Forma: "linha morfológica da continuidade sonora"³⁰ (KOSTELANETZ, 1968, apud FEISST, 2009, p. 39).

Segundo Feisst (2009), Cage refletiu sobre as possibilidades da utilização da improvisação em seu processo composicional enquanto escrevia suas obras para piano preparado e seus trabalhos para percussão; e, no final dos anos 1930 e início dos 1940, argumenta que a forma, os materiais e o método poderiam ser improvisados. Além do mais, embora fosse possível organizar a estrutura, o método e os materiais, de outro modo, tanto o método quanto os materiais, segundo o compositor, serviam para serem organizados, *a priori*, e improvisados. Cage considerava que as relações de proporção no tempo — a estrutura — era o único elemento composicional que não se adequava à prática da improvisação, compreendida como um todo. Assim como um engenheiro civil precisa primeiramente projetar como a fundação³¹ fornecerá o alicerce para a edificação a ser construída, Cage necessitava que a estrutura da obra estivesse organizada. Só depois desta organização é que “a improvisação poderia ser utilizada como um meio de composição, e que o método e material poderiam ser manipulados mais livremente³²” (FEISST, 2009, p. 39). A forma resultaria, então, do processo de composição no tempo.

A compositora Tracy McMullen (2010) esclarece que, mesmo necessitando dessa organização, o objetivo de Cage em relação à improvisação era abrir mão do controle e da racionalidade, deixando os sons serem apenas sons. “A intenção de Cage era diferenciar a sua música a partir

²⁹ Para Cage, o ritmo é sempre uma proporção de durações.

³⁰ No original: *Morphological line of the sound-continuity*.

³¹ Fundações são os elementos estruturais com função de transmitir as cargas da estrutura ao terreno onde ela se apoia (AZEREDO, Hélio Alves. *O Edifício Até sua Cobertura*. São Paulo: Edgar Blucher, 1977).

³² No original: *Improvisation could be used as a compositional means, and that material and method could be handled more freely*.

de conexões com o corpo, expressividade, e improvisação (os quais ele unia)³³. Ao buscar outras formas de fugir do controle e da racionalidade, Cage iniciou seu trabalho com *chance composition*, principalmente em *Music of Changes* (1951), que foi escrita a partir da utilização do antigo oráculo/livro de sabedoria chinês — *I Ching*³⁴ — como principal ferramenta de composição³⁵. Em *Silence* (1973) Cage afirma que o procedimento nota por nota em *Music of Changes* resultava em uma função de operações de acaso, e a estrutura — completamente planejada — consistia em números que organizavam as unidades e compassos. Desse modo, ao “introduzir a ação do método no corpo da estrutura, e estes dois opostos em termos de ordem e liberdade, a estrutura tornou-se indeterminada; não era possível conhecer a duração total de tempo da peça até a última operação de acaso³⁶” (1973, p. 20).

Para Nunn (1998), os conceitos de indeterminação³⁷ e improvisação tornaram-se parte importante da música contemporânea, incluindo elementos que estejam fora do controle do compositor e que ampliem suas fronteiras. O(a) *performer* assume um papel mais criativo e muitas vezes de protagonismo, pois torna-se capaz de impactar a estrutura da composição de forma significativa, deixando para os(as) compositores(as) a opção pelo grau de equilíbrio entre o controle e não controle.

O compositor americano Morton Feldman (1926-1987), a partir da década de 1950, também explorou o uso de gráficos em substituição à notação tradicional — como em suas séries *Projection*, *Intermission*, *Extension* e *Intersections*³⁸ — e o uso de elementos indeterminados, principalmente o ritmo,

³³ No original: *Cage was intent on differentiating his music from connections to the body, expressivity, and improvisation (which he connected together).*

³⁴ Livro das Mutações — *Book of Changes*, em inglês.

³⁵ Cage usava o acaso para se isentar de tomar decisões durante o seu processo composicional. Assim, as alturas poderiam ser determinadas em processos como jogos de dados, cartas ou *I Ching* — como em *Music of Changes*.

³⁶ No original: *by introducing the action of method into the body of the structure, and these two opposed in terms of order and freedom, that structure became indeterminate: it was not possible to know the total time-length of the piece until the final chance operation.*

³⁷ David Cope, no capítulo *Indeterminacy* de seu livro (1997, p. 161-168), define indeterminação como qualquer processo cujo resultado final, ou parte do resultado, não pode ser totalmente previsto. Aldrovandi e Ruviano (2001) delimitam a utilização dos termos indeterminação, acaso e aleatório “às composições em que o compositor, de forma consciente e deliberada, abre mão (em maior ou menor grau) do seu controle sobre um ou mais aspectos da obra — ou também abre espaço para o acaso no interior do próprio processo criativo” (p. 24-25).

³⁸ Em seu artigo “Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel”, Safatle apresenta a seguinte citação, extraída de *Give my regards to eight street*, de

juntamente com materiais de notação convencional, por exemplo, em *Last Pieces* (1959) e *Piano Piece* (1964). A sua intenção era a de evidenciar o aspecto sonoro de suas obras e abalar as noções de estrutura e desenvolvimento, de modo a criar “superfícies planas, ‘monocromáticas’, pois desprovidas de tensão e direção” (SAFATLE, 2015, p. 16). Ainda assim, de acordo com o compositor Dániel Péter Biró (1998), o objetivo de Feldman de “desconstruir elementos sonoros tradicionalmente usados para construir uma peça de música de tal modo que os sons pudessem existir em si mesmos [...]” apresenta ressonâncias com artistas americanos que tinham como propósito “libertar a arte do que eles viam como um confinamento histórico das fronteiras da arte Europeia, para criar um movimento artístico mais autônomo”. Ao se referir à aproximação com o expressionismo abstrato, manifesta por Feldman, Vladimir Safatle, por sua vez, argumenta que a preocupação de Feldman não estava propriamente em um retorno à problematização do som, compreendido em sua imanência, mas na “reconstrução do sentido do sistema elementar da música”; por exemplo, “a materialidade do som ou, ainda, as peças elementares do material tonal (como os *arpeggios*, acordes consonantes, oitavas etc.)” (2015, p. 18). No que se refere ao pensamento de Feldman em relação à posição dos intérpretes, Feisst (2002) argumenta que parte da concepção dessas peças tinha a ver com a compreensão do compositor de que o *performer* deveria permanecer livre para criar, sem ficar preso à partitura. Contudo, posteriormente Feldman volta a organizar o seu pensamento de forma tradicional, do ponto de vista da escrita, de modo a determinar as suas escolhas, como em *Rothko Chapel* (1971)³⁹. De acordo com Feisst, Feldman havia se desapontado com o desempenho fraco dos músicos e “suas sucessões de frases convencionais”⁴⁰.

Feldman (2000): “Meu desejo não era de ‘compor’, mas de ‘projetar’ sons no tempo, livres de toda retórica própria à composição” (2015, p. 14).

³⁹ Para soprano, alto, percussão, celesta e viola. Isso não significa que a peça seja concebida de forma tradicional – o sentido de não-direcionalidade e a ausência de desenvolvimento são constantes em *Rothko Chapel* (SAFATLE, 2015, p. 21). A peça foi composta como um tributo para o colega e artista americano Mark Rothko.

⁴⁰ No original: *successions of conventional sounding phrases*.

Em seu artigo, “*Role of a Performer*” (1970), o compositor francês Vinko Globokar⁴¹ (1934-) enfatiza a crescente interdependência entre compositor e *performer* e reflete sobre a importância de dar maior liberdade para o músico durante a execução musical. Embora o compositor esteja atento às possibilidades do *performer* para inventar, tomar decisões ou se engajar ou reagir a situações mais espontâneas, Globokar adverte da necessidade de se criar formas de canalizar e guiar o(a) *performer*, em sua improvisação, de modo a não correr riscos em relação ao seu propósito artístico. Se, ao intérprete for dada a possibilidade de interagir com o material dentro do contexto da composição, a produção do resultado desejado pelo compositor torna-se viável. Globokar explica que, para instigar o músico a agir da maneira adequada, o compositor deve evocar o interesse do *performer* e dar a ele(a) a possibilidade de canalizar sua imaginação à serviço da obra.

Pierre Boulez (1925-2016) diverge de Cage (e de outros compositores) quanto ao conceito e forma de abordagem das noções de indeterminação e aleatoriedade na composição. Boulez (1964) atribui o termo *aleatório* a obras em que é dada liberdade para o *performer* participar de forma criativa; no entanto, ele considera inaceitável a utilização de processos randômicos que causassem a perda do controle do resultado final do trabalho. A sua obra *Terceira sonata*, composta em 1956-1957, é um dos exemplos mais importantes de forma aleatória na composição. Do ponto de vista estético, a *Sonata* é “circular” e aberta, que permite ao intérprete optar pela ordem dos *formantes*. A compositora Vera Terra (2000, p. 125-128) esclarece que das cinco partes que compõem a obra, chamadas *formantes*⁴², apenas dois foram editados, e, por isso, até hoje são as únicas gravadas e tocadas em recitais. Do ponto de vista do *performer*, Terra se baseia em uma entrevista feita por Dominique Jameaux ao pianista Claude Helffer, intérprete da *Terceira sonata*, para chamar a atenção para o fato de que a diferença primordial entre o intérprete de uma obra tradicional e uma que apresenta uma forma aberta não

⁴¹ Em uma entrevista para Jonathan Goldman, Globokar narra que quando esteve em Darmstadt, em 1969, para gravar a peça *Aus den sieben Tagen*, de Stockhausen, se desentendeu com o compositor sobre a noção de improvisação. O problema, segundo Globokar, era o de que o compositor alemão estaria impondo a forma como o músico deveria agir para improvisar, com base no controle do pensamento (Tempo, 68, p. 22-28, 2014).

⁴² Para Boulez, o significado de formantes está relacionado “a frequências privilegiadas, selecionadas, que criam o timbre de uma fundamental enquanto harmônicos em relação a ela” (BOULEZ apud TERRA, 2000, p. 124).

está na liberdade de escolha do intérprete, mas sim, na responsabilidade que o mesmo deve ter na “configuração” da peça (2000, p. 141).

Já para o compositor americano Roger Reynolds (1965, p. 136), existe uma distinção entre os conceitos de improvisação, indeterminação e acaso. Para o compositor, indeterminação e acaso diferem da improvisação, pois, na improvisação (idiomática), há a noção de uma prática comum. Para Reynolds, caso o compositor queira criar uma situação verdadeiramente indeterminada, ele não pode ter preferência por alguma solução composicional. Nas três atividades há o elemento do imprevisto, mas com diferenças no processo de criação. Reynolds não leva em conta a situação de livre improvisação, pensando apenas nas restrições da improvisação idiomática. Para o compositor, a improvisação livre não implica uma prática comum da forma tradicional, o que torna, para Reynolds, a improvisação livre uma categoria à parte.

Em *On Musical Improvisation*, o filósofo Philip Alperson discute as diferenças entre composição e *performance*. Uma composição é o resultado do ato criativo de organizar todos os elementos musicais que farão parte de uma obra; já a *performance*, que está intimamente ligada à improvisação, se refere à execução musical da composição. Alperson compreende que composição e improvisação apresentam aspectos em comum. Para o filósofo, "provavelmente todos concordam que a música improvisada é, de certa forma, um tipo espontâneo de fazer música"⁴³ (ALPERSON, 1984, p. 17). De outra forma, para o compositor e regente Lukas Foss, em seu artigo *Improvisation versus Composition* (1962, p. 684), “improvisação não é composição”. Ele compreende que a beleza da improvisação é justamente a curiosidade que ela atrai por ser algo incompleto e em desenvolvimento⁴⁴, cuja espontaneidade oferece surpresas para o ouvinte e para o *performer*. A improvisação está para a composição assim como um esboço está para um quadro finalizado. A música improvisada é a música em que o(a) *performer* faz todas as escolhas, como alturas, durações e dinâmicas. É a *sua* música. Foss defende que, em relação

⁴³ No original: *it will probably be agreed by all that improvising music is, in some sense, a spontaneous kind of music making* (1984, p. 17).

⁴⁴ *Work in progress* (1962, p. 684).

a uma peça composta, a música improvisada “permanece no caminho⁴⁵”, com a matéria-prima exposta e não composta. “E assim deve ser. Essa é a virtude e a limitação da improvisação⁴⁶” (1962, p. 684).

Em seu artigo, Foss (1962) enfatiza que no final dos anos 1950 e início de 1960 havia a intenção de obscurecer a linha divisória entre composição e improvisação, mas nos concertos da *Improvisation Chamber Ensemble*⁴⁷, ele fazia questão de mostrar composições e improvisações como algo distinto, lado a lado, mas não misturadas. Para o compositor, o acaso e o risco são os maiores fatores de atração do público. O(a) improvisador(a) deve, portanto, explorar o acaso de maneira inteligente e manter o risco sob controle. Foss compartilha com seu leitor o conselho que recebeu de Karlheinz Stockhausen para não subestimar o acaso, pois “o acaso é humano e, portanto, também é interessante⁴⁸” (1962, p. 684). De maneira crítica, o compositor responde à Stockhausen: o acaso é humano, assim como música que não apresenta qualidade:

Certamente é humano, mas a música ruim, da mesma forma, é humana e, talvez, de interesse para alguns (psicólogos, filósofos?), mas dificilmente para o compositor. Nem tudo interessante é de interesse para o compositor. Acaso, em minha opinião, torna-se musicalmente interessante somente quando [...] a seletividade musical entra em cena para corrigir as formações de acaso⁴⁹ (1962, p. 684).

Em *Towards an Ethic of Improvisation* (1971, p. 3), o compositor Cornelius Cardew demonstra uma visão temporal sobre as diferenças entre composição e improvisação. Mesmo que uma composição determinada demore muito a estrear, sua partitura permanecerá como ponto de referência, o que significa que a notação de qualquer obra é um documento que visa o futuro. Em contrapartida, a improvisação acontece em seu momento, no instante da *performance*. Para Cardew, a improvisação é, está e existe no

⁴⁵ *Remains “on the way”* (1962, p. 684).

⁴⁶ No original: *And so it should be. That is the virtue and that is the limitation of improvisation.*

⁴⁷ Lukas Foss foi fundador e pianista do *Improvisation Chamber Ensemble* em 1957.

⁴⁸ No original: *Chance is human and therefore it is also interesting.*

⁴⁹ No original: *Certainly it is human, but bad music, likewise, is human and perhaps of interest to some (psychologists, philosophers?), but scarcely to the composer. Not everything interesting is of interest to the composer. Chance, in my opinion, becomes musically interesting only when [...] musical selectivity enters into the picture correcting the chance formations.*

presente, e “seu efeito pode viver nas almas dos participantes, sejam ativos (músicos) ou passivos (audiência)⁵⁰”.

Ao tratar do registro escrito e da improvisação, Aldrovandi e Ruviano expõem os conceitos de “pensamento escritural” e “pensamento improvisacional”. O pensamento escritural se manifesta na capacidade de elaboração de composições que são criadas de maneira não instantânea, de certa forma, subordinando a habilidade composicional ao tempo disponível para a finalização da obra. Por outro lado, um pensamento improvisacional seria “aquele que não oprime em demasia tal átimo instável e fertilmente violável do momento criativo” (2001, p. 78) e nada mais seria do que o pensamento escritural se manifestando em um espaço de tempo curto o suficiente para que criação e execução aconteçam simultaneamente. Para os pesquisadores, uma improvisação ou uma composição determinada são atividades em que a criatividade humana se manifesta musicalmente e, assim como Leite, concordam que as práticas improvisatórias e as tendências atuais de composição determinada abastecem uma à outra, mutuamente.

Em *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver*, Rogério Costa traz algumas considerações sobre como improvisação e composição se relacionam. Por via de regra, em uma composição destaca-se a premeditação, com o(a) autor(a) buscando controle sobre o processo criativo, enquanto que na improvisação a criação enfatiza “a prática, o jogo, a experimentação” (2014, p. 2), com grande grau de imprevisibilidade em relação ao produto final. Costa defende que a livre improvisação não é um “vale-tudo desestruturado”, mas uma atividade de estruturação que coordena “corpos, mentes, instrumentos e o fluxo sonoro em um ambiente específico”.

Bailey (1992, p. 105) assegura que os improvisadores são, geralmente, gregários e preferem trabalhar com outros músicos, pois as maiores experiências proporcionadas pela livre improvisação advém desta interação. Porém, o pesquisador defende que, pelo fato da improvisação ser um veículo para a autoexpressão, para a maioria dos músicos a possibilidade de tocar solo

⁵⁰ No original: *Its effect may live on in the souls of the participants, both active and passive (audience).*

será levantada em algum momento. Há semelhanças na maneira como o(a) improvisador(a) desenvolve e escolhe seu material, seja ele para trabalho solista ou em grupo. Construir um vocabulário pessoal, trabalhar para expandi-lo, encontrar um material que seja apropriado e que venha a facilitar a improvisação são características comuns às duas atividades, solista e em grupo. A diferença mais óbvia entre o(a) improvisador(a) solista e improvisador(a) em grupo é a facilidade de controle que o(a) solista encontra, o que, segundo Bailey, não é necessariamente uma vantagem, pois há a perda do elemento inesperado que acontece durante a interação dos músicos em grupo. Bailey cita as supostas vantagens de se improvisar em grupo. Quaisquer que sejam as vantagens de tocar solo, a improvisação em grupo proporciona “o mais emocionante, o lado mais mágico, que só pode ser descoberto por pessoas tocando juntas. A essência da improvisação, sua base intuitiva e telepática, é melhor explorada em uma situação de grupo⁵¹” (BAILEY, 1992, p. 112), ou seja, a livre improvisação, quando praticada em grupo, é um processo composicional coletivo. Mas, paradoxalmente, o pesquisador acredita que a melhor maneira do músico ser bem-sucedido em uma improvisação em grupo provém de sua prática como improvisador(a) solista, sustentando que a improvisação solo mantém seu significado do ponto de vista do(a) improvisador(a), pois o músico sente-se grandemente recompensado quando é bem-sucedido.

Para o pesquisador Rogério Costa, no caso da livre improvisação solista perde-se a imprevisibilidade decorrente da interação entre músicos; porém, da mesma forma, “busca-se criar uma *performance* que mantenha continuidade e ímpeto a partir da utilização de um amplo repertório de materiais e procedimentos agenciado pela imaginação e pela invenção constante” (COSTA, 2014, p. 11). Trata-se de um fluxo de pensamento, e quando o(a) improvisador(a) solista tem a chance de trabalhar todos os parâmetros da música, coloca em ação o seu pensamento musical, englobando na mesma *performance*, um “percepto musical efêmero, irrepetível” (2014, p. 12), totalmente ligado à imaginação. Para Bailey (1992, p. 106), a partir do

⁵¹ No original: *the more exciting, the more magical side, which can only be discovered by people playing together. The essence of improvisation, its intuitive, telepathic foundation, is best explored in a group situation.*

momento em que invenção e imaginação são elementos que deixam de fazer parte dos recursos do(a) improvisador(a) e o vocabulário torna-se seu único meio de apoio, surge o principal perigo na improvisação solo. De maneira semelhante, Nunn (1998, p. 23)⁵² alega que a imaginação é tão vital para a prática da livre improvisação, que é dado como certo que o(a) *performer* seja imaginativo(a), pois sem imaginação uma improvisação não avançará. “Nada é tão chato como uma improvisação livre sem imaginação!”. Do ponto de vista de Menezes (2010), diferentemente de outros estilos ou gêneros musicais em que o resultado final é o objetivo, na livre improvisação a ênfase é maior no processo do que no produto final. Isto significa que a sua utilização permite liberdade de caminhos e objetivos, desse modo corroborando com os argumentos de Costa (2014).

Em suas pesquisas, Diego de Haro (2006, p. 3) apresenta uma proposta de treinamento para a improvisação de uma *cadenza* na peça *The Days Fly By*, de Frederic Rzewski⁵³. Em suas composições Rzewski procura um estado mental em que seja possível passar para a partitura exatamente o que se passa em sua mente, buscando “um estado fluido de consciência através da supressão momentânea dos mecanismos de censura da mente, percebendo o involuntário como parte do projeto”, de maneira semelhante ao que acontece com improvisadores. Para Bailey, a possibilidade de alcançar a condição mental que possibilite esta fluidez, mesmo que raramente, é um dos motivos que atrai o músico para a improvisação. Quando este estado mental é atingido, chega-se ao ponto em que o músico “faz algo que não sabia que era capaz de fazer” (BAILEY, 1992, p. 115), e acontece o que Bailey chama de “tirado de si mesmo”. Neste ponto, “algo acontece que te desorienta tanto que, por um tempo que pode durar apenas um segundo ou dois, suas reações e respostas não são o que normalmente seriam” (1992, p. 115). Esta fluidez não é algo simples de ser alcançado mesmo para improvisadores(as) e compositores(as) experientes, mas com a prática regular da improvisação (e da composição) e o consequente aprimoramento musical, a possibilidade de obtenção de resultados satisfatórios aumentará de maneira substancial.

⁵² No original: *Nothing is quite as boring as a free improvisation without Imagination!*

⁵³ Compositor e pianista norte-americano, seu processo de composição está relacionado à prática da improvisação.

Leite, por sua vez, defende que a improvisação se dá na interseção entre composição e execução; e “a busca pela expressão individual — que sempre tramita pela maneira como o músico organiza ou reorganiza o material musical — apresenta-se como um dos elementos mais relevantes” do processo criativo (2014, p. 1108). O desenvolvimento da singularidade artística é um dos maiores objetivos do(a) improvisador(a) e do(a) compositor(a); assim, os materiais musicais escolhidos e como estas escolhas são manipuladas influenciarão na construção do estilo do músico.

A relevância da criação de um material pessoal e original a serviço da expressividade e originalidade exige preparação. Assim, “quando um músico se propõe a buscar uma linguagem pessoal de improvisação, automaticamente tal movimento se materializa em um gesto composicional” (LEITE, 2014, p. 1109). Para o pesquisador, na criação musical contemporânea os atos de compor e improvisar estão estreitamente unidos.

Se para Rzewski e Bailey a fluidez e o momento de criação são características importantes de uma improvisação, e para Leite, a expressão e a singularidade, para o compositor Cardew a prática da improvisação deve se basear em algumas virtudes, que ele aponta em seu livro *Towards an Ethic of Improvisation from "Treatise Handbook"*: simplicidade, integridade, altruísmo, paciência, preparação e identificação com a natureza e a aceitação da morte. Tanto o altruísmo como a paciência são virtudes que remetem diretamente a uma disposição dos músicos, uns em relação aos outros. “Bases sólidas tornam possível sair do chão⁵⁴” (CARDEW, 1971, p. 10). O compositor ressalta que a paciência durante uma *performance* inclui a aceitação das fraquezas dos parceiros (no caso da improvisação coletiva) e o dever de aceitar os seus próprios pontos fracos; enquanto que o altruísmo nos move a fazermos algo construtivo, em direção ao outro.

⁵⁴ No original: *Firm foundations make it possible to leave the ground.*

1.3 TÉCNICAS ESTENDIDAS

Surgidas pela necessidade de explorar uma paleta maior de timbres que compositores como Edgar Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992), Iannis Xenakis (1922-2001), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Krzysztof Penderecki (1933-) e Luigi Nono (1924-1990), entre outros, na primeira metade do século passado, começaram a utilizar o que viria a ser chamado de técnicas estendidas (ou expandidas). Para Daniel Vasconcellos, “no campo da técnica instrumental musical, as técnicas estendidas seriam o equivalente ao que são os neologismos no campo da linguagem” (2013, p. 14), exigindo do músico a exploração de seu instrumento em busca de novos recursos sonoros. Compositores contemporâneos como Luciano Berio (1925-2003), Leo Brouwer (1939-), Brian Ferneyhough (1943-), Benjamin Verdery (1955-) e Arthur Kampela (1960-) as têm utilizado para violão erudito, e ideias de como transportar algumas destas técnicas para a viola caipira, quando se fizesse necessário, contou com o apoio de pesquisas que tratam especificamente deste assunto, pois estas técnicas necessitam de uma escrita musical própria, como em *Prelúdio em Mi*, de Jorge Antunes e *No Time (At All)*, de Brian Ferneyhough:

FIGURA 1. EXCERTO DE *NO TIME (AT ALL)* DE BRIAN FERNEYHOUGH.

The image shows a musical score excerpt for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, from the piece "No Time (At All)" by Brian Ferneyhough. The score is written in 4/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. It includes performance instructions such as "subito", "rall", "numtuoso", "pp", "ff", "damp strings with lh. strike body with flat of two fingers", and "drum... rigoroso". The tempo markings are $\text{♩} = 56$, $\text{♩} = 44$, and $\text{♩} = 50$. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 25. The notation includes various dynamics and articulation marks, as well as specific performance techniques for the guitar.

FIGURA 2. EXCERTO DE PRELÚDICO EM MI, DE JORGE ANTUNES.

-3-

IMPROVISAR LIVREMENTE COM O MATERIAL DADO, MANTENDO CONTINUAMENTE O RITMO 1=132

60''

DECRESCENDO NO FINAL

Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA (2013), de Ruan Santos de Souza, oferece uma revisão de literatura abordando as técnicas estendidas e música contemporânea, e estuda quais os métodos empregados por quatro instrumentistas no aprendizado de três obras: *Estudos Percussivos I*, de Arthur Kampela, *Central Guitar*, de Egberto Gismonti (1947-) e *Morte Transfigurada*, de Gilberto Stefan (1977-). Em seu trabalho, Souza destaca algumas das técnicas estendidas mais utilizadas como meio para se obter novos timbres. Por exemplo, *clusters*, pianos preparados, harmônicos naturais e artificiais, multifônicos, vibratos produzidos com a língua (no caso de instrumentos de sopro); e novas maneiras de executar trêmulos, glissandos, sons falados, murmurados, sons percussivos produzidos de diversas formas em vários tipos diferentes de instrumentos etc. Ou seja, novas possibilidades de utilizar os instrumentos musicais em relação às técnicas já estabelecidas, visando à ampliação de seus recursos sonoros.

Uma revisão bibliográfica sobre técnicas estendidas em obras de Arthur Kampela, Leo Brouwer (1939-), Silvio Ferraz (1959-), Flo Menezes (1962-), Sergio Kafejian (1967-), Mikhail Malt (1958-) e José Augusto Mannis (1958-) é

parte da pesquisa proposta por Daniel Vasconcellos em *Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar* (2013). Ao abordar conceitos de gesto musical e suas implicações na interpretação musical, o estudo apresenta a composição de peças para violão solo desenvolvidas durante seu trabalho.

Robert Lunn, em *Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers*, apresenta aos compositores exemplos de uma variedade de técnicas estendidas específicas para violão (que podem ser transpostas para a viola), bem como sugestões de notação destas técnicas. O pesquisador compreende que o conceito de técnica estendida pode ser interpretado como uma técnica tradicional feita de uma nova forma, como por exemplo, ao se explorar abordagens técnicas distintas de harmônicos artificiais. Segundo Lunn, os harmônicos artificiais “foram comumente usados desde antes de 1900, mas *arpeggios* rápidos utilizando apenas harmônicos artificiais, seria uma maneira diferente de uso”⁵⁵ (LUNN, 2010, p. 2). Uma das técnicas pesquisadas por Lunn consiste em uma extensão da técnica de ligados conhecida por *tapping*. Esta técnica fundamenta-se na utilização dos dedos de uma ou das duas mãos para “martelar” (*tap*) a(s) corda(s) na escala do instrumento, a fim de impulsioná-la(s).

Em *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*, de Jorge Antunes (2004), há exemplos e ilustrações de como escrever e executar vários destes novos sons, oferecendo ideias e referencial teórico para a prática e escrita das técnicas propostas.

Com a contribuição das pesquisas acima citadas e com a influência dos músicos mencionados na introdução desse trabalho, foi possível a utilização de técnicas estendidas de forma coerente, tendo em mente que qualquer técnica é um recurso expressivo que deve vir sempre em função da concepção estética que norteia o pensamento musical e das diversas formas de abordagem sonoras que acompanham aquela concepção.

⁵⁵ No original: *Artificial harmonics are commonly used before 1900, but quickly arpeggiating chords using only artificial harmonics would be using artificial harmonics in a different way.*

2 MODELO, REFERENTE E BASE DE CONHECIMENTO

Nessa pesquisa os materiais experimentais gerados por meio da livre improvisação foram fundamentais para a exploração de elementos constitutivos durante o desenvolvimento desta composição. Sentidos e lembranças geram limites concretos na prática composicional e improvisatória do músico. No entanto, em minha proposta de trabalho tive como objetivo buscar o afastamento de códigos musicais já internalizados e assimilados, com a finalidade de ampliar meus horizontes pré-composicionais e composicionais.

Alberto Abreu, em sua dissertação *Procedimentos composicionais de Walter Smetak*, chama a atenção para o fato de que é impossível apagarmos lembranças musicais convencionadas socialmente, como "percutir, soprar, friccionar ou tanger um instrumento" (2012, p. 48). A musicóloga Sabine M. Feisst, por sua vez, complementa esta ideia ao afirmar que mesmo quando feita como "uma espécie de escrita automática"⁵⁶, a improvisação irá refletir "a experiência do subconsciente musical do performer"⁵⁷ (2009, p. 3). Para esses autores, desfazer-se de lembranças é impraticável, pois os sentidos e valores presentes em nossa história cultural, pessoal e musical são importantes para fundamentar e guiar as nossas atividades de compor e tocar; assim, o que já está cristalizado pela experiência necessita ser constantemente manipulado.

Durante a improvisação de *Cateretando*, essa manipulação tornou possível a geração de materiais inesperados que se tornaram o que Aldrovandi e Ruviano (2001, p. 81) chamam de "desconfiguradores produtivos". Conforme os autores, estes desconfiguradores disponibilizam para o músico, em geral, novos meios para enxergar, pensar e ouvir a música. Foi necessário, então, repensar a forma de ouvir o que estava sendo executado em *Cateretando* para que se alcançasse um maior afastamento do vocabulário já assimilado⁵⁸. Em meu processo de desenvolvimento dessa escuta, a busca pela *performance* mais fluida possível fez com que a minha audição absorvesse o imprevisto e o desconhecido. A ideia era buscar no som o que poderia estar "escondido" pelo

⁵⁶ No original: *As a kind of automatic writing*.

⁵⁷ No original: *The performer's subconscious musical experience*.

⁵⁸ Essa maneira de ouvir está associada ao conceito de *escuta reduzida*, de Pierre Schaeffer. Na escuta reduzida o mais importante são os sons em si e a tentativa de fugir da busca por um significado gestual.

seu contexto de uso familiar e seu significado já incorporado. Esta estratégia de escuta facilitou a exploração consciente de complexidades timbrísticas na viola. De acordo com Costa, Iazzetta e Villavicencio, por exemplo, na improvisação livre, o músico pode investigar novas combinações instrumentais, timbres — “como resultado do uso de técnicas estendidas” — ritmos complexos e processos indeterminados (2013, p. 8). Algumas destas características se fazem presentes em *Cateretando*.

Segundo Bailey, há muitas críticas à livre improvisação; no entanto, em sua maior parte, elas recaem sobre o fato de comumente (ou supostamente) não haver planejamento, estrutura ou forma. Para o pesquisador, a hipotética falta de forma é o principal alvo de rejeição de músicos que usam como critério de avaliação os conceitos (e preconceitos) transmitidos durante séculos de estudos da música de tradição europeia. Bailey defende que não há razão para que o livre improvisador, particularmente o(a) improvisador(a) solista, não deixe sua improvisação/composição equilibrada, proporcional e com algum tipo de organização, afinal, muitas das formas musicais são simples. Mesmo assim, parte significativa dos improvisadores “parece preferir a falta de forma”. Ele pontua: “eles preferem que a música dite sua própria forma”⁵⁹ (1992, p. 111). Bailey cita alguns improvisadores que pensam desta maneira. O saxofonista Evan Parker (1944-) acredita que a “improvisação faz sua própria forma”. O percussionista Frank Perry (1948-) considera que, para ele, “a improvisação significou que a liberação da forma pôde acomodar mais facilmente minha imaginação”⁶⁰ (1992, p. 112).

Para o etnomusicólogo Bruno Nettl (1930-), uma abordagem que auxilia a compreensão dos processos de improvisação em *performances* individuais envolve a identificação de um ponto de partida. Mesmo antes do início da improvisação é possível sabermos que material será usado como base de nossa *performance*. Para este ponto de partida Nettl preferiu o termo *modelo* (1998, p. 13). O modelo pode ser um motivo, material temático, uma sequência

⁵⁹ No original: *They seem to prefer formlessness. More accurately, they prefer the music to dictate its own form.*

⁶⁰ No original: *Evan Parker says: 'Improvisation makes its own form'; Frank Perry, the percussionist: 'For me, improvisation has meant the freeing of form that it may more readily accommodate my imagination'.*

harmônica etc., e a sua compreensão dependerá do contexto musical em questão.

De outro modo, de acordo com Costa e Schaub (2013), o músico e psicólogo Jeff Pressing (1946-2002) estabeleceu uma forma de compreender a improvisação a partir da perspectiva dos processos psicológicos envolvidos na sua prática, desenvolvendo dois conceitos que podem ser considerados como “reformulações e extensões da noção de modelo”: *referente* e *base de conhecimento*⁶¹. Esses conceitos abarcam, segundo os pesquisadores, dois problemas: as “severas restrições existentes nos processos de informação e ações humanas⁶²” (2013, p. 2) e as ferramentas utilizadas pelos improvisadores para superar estas restrições. Pressing (1998) afirma que, assim como em qualquer outra atividade musical, na improvisação, por mais que se almeje a liberdade de expressão, sempre haverá alguma forma de restrição. Uma dessas restrições, por exemplo, seria o tempo gasto no desenvolvimento das habilidades necessárias para adquirir experiência e conhecimento prático para a improvisação fluente.

Para Pressing, o referente aponta para “um conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais” que restringem a prática da improvisação. Estas restrições, segundo o autor, “orientam e auxiliam a produção de materiais musicais⁶³” (1998, p. 52). Desse modo, o referente poderá ser um tema musical, um motivo, mas também um estado de espírito, uma emoção, um processo físico, ou a própria história do(a) intérprete — praticamente qualquer imagem que permita ao(a) improvisador(a) um sentido de compromisso, disposição e continuidade.

O trabalho engajado com esses materiais — que se tornam o referente — pode ser explorado com o intuito de auxiliar ou refinar o trabalho do intérprete de várias maneiras. Por exemplo, à medida que o referente fornece material para variação, o músico necessita menos “capacidade de processamento” no desenvolvimento desses materiais (PRESSING, 1998, p. 52). Em geral, o referente está disponível para o(a) improvisador(a) antes da *performance*, permitindo então uma pré-análise e planejamento. Algumas

⁶¹ No original: *Reformulations and extensions of the notion of a model.*

⁶² No original: *Severe constraints on human-information processing and action.*

⁶³ No original: *Referent: a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical material.*

variações específicas podem ser pré-compostas e, para Bailey (p. 106), esta possibilidade de facilitar a improvisação é um dos propósitos do(a) improvisador(a); já se o referente for compartilhado, no caso de uma improvisação em grupo, a atenção às sutilezas do que os outros músicos estão tocando poderá gerar maior detalhamento na elaboração do material “em jogo”. Assim, de acordo com a experiência de cada *performer*, o referente auxilia na criação de uma estratégia para facilitar as decisões particulares e as trocas entre os músicos, tanto do ponto de vista estrutural como emocional. Nesse sentido, o referente é uma ferramenta importante na construção de um contexto de criação que envolve ambos, o ouvinte e o intérprete.

Durante a livre improvisação não há uso de referente de forma explícita. Em *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver* (2014), Rogério Costa constata que “na improvisação o referente tem menos densidade do que na composição” (2014, p. 6). Em uma improvisação em grupo, mesmo quando há algo previamente combinado, sua natureza é distinta do que é estabelecido, por exemplo, na apresentação de uma canção. Um tema melódico ou uma mudança de acordes difere de uma troca de sinais, uma imagem, um olhar, uma palavra. Ao considerar o referente como um guia durante uma *performance* coletiva de livre improvisação, o “passado torna-se uma espécie de um reservatório crescente de recursos, formas, figuras, gestos, sons, texturas, procedimentos etc.”⁶⁴ (COSTA, 2013, p. 5) que, de imediato, poderão ser manipulados da maneira que o(a) improvisador(a) desejar.

Outra ferramenta visando à fluência da improvisação resulta da criação, e desenvolvimento do que Pressing (1998) chama de *base de conhecimento*. Para ele, o que diferencia músicos inexperientes de *experts* está na riqueza e profundidade da organização do próprio conhecimento, resultando em soluções mais apropriadas e raciocínio mais rápido. Assim, Pressing assinala que este conceito é mais abrangente que o conceito de *referente*, à medida que “inclui materiais, trechos, repertório, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de

⁶⁴ No original: *The past becomes a kind of ever growing reservoir of resources, forms, figures, gestures, sounds, textures, procedures etc.*

problemas, memória hierárquica de estruturas e esquemas⁶⁵” (PRESSING, 1998, p. 53). Vale notar que a *base de conhecimento* inclui, desse modo, não apenas o que o *performer* domina sobre um determinado gênero, como padrões de interpretação, procedimentos e sonoridades características, mas também toda a história de escolhas e preferências composicionais que definem o estilo pessoal do(a) improvisador(a). Na livre improvisação este conceito é expandido, de maneira a englobar todo *background* musical do(a) *performer*.

Em *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation*, Rogério Costa e Stéphan Schaub investigam os conceitos propostos por Pressing no contexto da livre improvisação e busca “ao mesmo tempo aprofundar e expandir o entendimento destes conceitos com vistas a uma aplicação mais abrangente” (2013, p. 1). Para os pesquisadores, os conceitos da improvisação livre a princípio se opõem às ideias de modelo e referente, mas é possível expandir o entendimento das ideias de Pressing visando uma aplicação mais abrangente. O que diferencia exatamente *base de conhecimento* e *referente*, de acordo com Costa e Schaub (2013, p. 3), não é sempre tão claro. O seu ponto de vista é o de que uma diferenciação apenas baseada em significados que, por sua vez, apontam para a dicotomia "interno" e "externo", como esses conceitos poderiam sugerir, é instável: em uma livre improvisação, um *referente* de hoje (externo) pode se tornar parte da *base de conhecimento* (interno) de amanhã. No que diz respeito ao livre improvisador, os pesquisadores (2013, p. 6) alegam que a *base de conhecimento* é composta por todas as memórias musicais pessoais de longa duração, armazenadas “sob a forma de um *know-how* (perceptivo, emocional e habilidades motoras) e um *know-that* (do ilimitado universo de materiais sonoros, que precedem o musical)⁶⁶”. Assim, o que nos permite fazer a distinção entre modelo, referente e base de conhecimento?

Os conceitos propostos por Nettle (1998) — modelo/ponto de partida, e os de Pressing (1998) — referente/base de conhecimento são muito semelhantes, mas é possível fazer uma distinção. Enquanto que a *base de conhecimento* inclui a bagagem referente às habilidades motoras e relativas ao

⁶⁵ No original: *Knowledge base: broader in scope, it includes materials, excerpts, repertoire, perceptual strategies, problem-solving routines.*

⁶⁶ No original: *in the form of a know-how (perceptual, emotional and motor skills) and a know-that (of the unlimited universe of sound materials, that precedes the musical).*

conhecimento conceitual, a história de escolhas composicionais e as preferências que definem o estilo pessoal do músico, o *referente* estabelece o contexto e fornece o modelo/ponto de partida. Portanto, é perfeitamente possível que a escolha do material a ser utilizado seja feita previamente. Uma vez que o *referente*, até certo ponto, pode ser considerado um modelo externo, mesmo em uma improvisação livre, é provável e até esperado, que o(a) improvisador(a) decida, antes mesmo da primeira nota a ser tocada, o universo a ser manipulado, e que faz parte de sua *base de conhecimento*. O ato da improvisação, especialmente em estágios avançados, requer seleção consciente e inconsciente de um reservatório de materiais musicais que foram adquiridos ao longo do tempo, inclusive a experiência do músico com o seu instrumento. Corrêa afirma que “o domínio dos fundamentos técnicos (do instrumento) resulta em melhores *performances* e, por decorrência, maior liberdade para a criação, seja na improvisação ou na composição” (2014, p. 157).

Em *Improvisation: Methods And Models* (1987), Pressing explica como pode se desenvolver a improvisação a partir dos modelos por ele propostos. Em seu modo de ver, a alma dos modelos de improvisação é o encadeamento de ações que se desenvolvem através do tempo. Estas ações são chamadas por ele de “*event clusters*”⁶⁷, ou seja, de gestos que se manifestam durante o processo improvisacional. Os *clusters* são decompostos em aspectos próprios que, por sua vez, podem ser decompostos em objetos, características e processos. Nas palavras do compositor Walter Smetak⁶⁸: “o(a) improvisador(a) deve estar em elaboração contínua” (apud ABREU, p. 68). Além disso, as particularidades que formam o estilo musical do músico, independente de suas funções, no contexto artístico, ocorrem simultaneamente ao acúmulo de experiência musical. A improvisação existe, segundo Bailey, porque atende o apetite criativo da própria natureza do *performer* (1992, p. 142). É este o principal caminho, no contexto deste projeto, juntamente com a responsabilidade do compositor-intérprete em relação ao seu processo

⁶⁷ Conjunto de eventos.

⁶⁸ Walter Smetak (1913-1984). Músico violoncelista, compositor, inventor de instrumentos musicais, escultor e escritor, professor da UFBA.

composicional, que norteia a percepção e escolhas, e que instiga a organização e estruturação dos materiais como forma.

A sistematização dos *event clusters*, quando do momento da improvisação, pode se dar de duas maneiras, de acordo com Menezes (2010, p. 11). Ela ocorre "por associação", quando há graus de continuidade entre os conjuntos de eventos; ou "por interrupção", quando a tolerância do intérprete em relação ao número de repetições de um evento for ultrapassada. Nesse caso, o intérprete poderá buscar novas direções musicais, de modo a redefinir "alguns ou todos os componentes dos *event clusters*"⁶⁹. Assim, o conceito de *event clusters* serve para ilustrar como em *Cateretando* o processo de improvisação por meio do gesto foi desenvolvido. A proposta era a de alcançar, neste contexto, uma sonoridade própria, uma sonoridade avivada por uma expressão autêntica. Esta busca, em parte, esteve relacionada com a maneira como foi organizado e reorganizado o material musical; de modo que, gradualmente, se pudesse ultrapassar, em maior ou menor grau, certos hábitos adquiridos e já consolidados.

Por fim, vale notar que os conceitos de Nettl e Pressing (modelo, referente e base de conhecimento) podem ser compreendidos, em parte, a partir de um ponto de vista mais amplo, sociocultural e histórico, em que gostos, estilos, técnicas musicais, formas de expressão de um intérprete-compositor podem apresentar certa proximidade ou influência de outras fontes. Nesta pesquisa, essas fontes serão apenas apontadas, mas não analisadas, pois esta perspectiva de trabalho ampliaria por demais o escopo deste projeto. Ademais, em *Cateretando* não houve, conscientemente, nenhuma predisposição em trabalhar musicalmente estilos, temas musicais ou eventos sonoros de maior complexidade de outros autores, salvo a célula rítmica básica do Cateretê. A finalidade, porém, não fora a de usar esta célula rítmica de forma integral como componente da peça; o objetivo, ao contrário, foi o de gerar, a partir deste parâmetro, materiais sonoros durante a livre improvisação e por meio de técnicas distintas.

⁶⁹ No original: a) *by association, when some degree of continuity is present between event clusters or, b) by interruption, when repetition tolerance is exceeded, which call forth new musical directions by resetting some or all of the components of the event clusters.*

Charles Rosen, em seu artigo *Influence: Plagiarism and Inspiration* comenta que embora a obra de *La Fontaine* seja abordada, frequentemente, do ponto de vista analítico, em um contexto de influências relacionadas a Platão, não há qualquer comprovação direta de tal proximidade entre os dois autores. E ele finaliza o seu comentário do seguinte modo: “As regras de evidência, que nos permitem em termos circunstanciais reconhecer um escritor como tendo sido influenciado, não nos servem neste caso — e é precisamente este caso que é o mais interessante” (1980, p. 87). Portanto, a ideia de influência ou proximidade em relação a materiais, gestos ou outros eventos sonoros oriundos de outras fontes não se aplica, *a priori*, ao processo composicional de *Cateretando*. Isso não significa que a peça não poderá sugerir uma gama de timbres, ressonâncias rítmicas que, em conjunto, e de forma ampla, venham a exercitar a memória, o gosto e a imaginação de seus ouvintes.

3 CATERETANDO

Além das motivações e objetivos descritos na introdução deste trabalho, *Cateretando* teve uma espécie de “peça mãe” chamada *Ah, Tonal!*⁷⁰, peça solo para viola caipira escrita inteiramente a partir da aplicação da Teoria dos Conjuntos como ferramenta composicional. A peça em questão foi resultado de um dos primeiros contatos composicionais que tive com processos utilizados na música dos séculos XX e XXI. Devido ao resultado musical satisfatório, *Ah, Tonal!* me estimulou a realizar uma pesquisa composicional que utilizasse material associado à música contemporânea, mas que trouxesse mais liberdade do que a encontrada quando da utilização da Teoria dos Conjuntos⁷¹.

A primeira intenção — em relação à proposta de criação de *Cateretando* — era empregar um método composicional por mim ainda não experimentado. Nesse sentido e tendo em vista a proposta do projeto, decidi explorar a livre improvisação como estratégia composicional. Assim, ao utilizar a livre improvisação como forma principal de desenvolver minhas ideias, obtive a união de duas atividades musicais complementares: composição e *performance*. A concepção de *Cateretando* teve início em meados de 2015 e o seu desenvolvimento alongou-se até o início de 2017.

Durante a improvisação e organização do material musical, *Cateretando* foi dividida em três partes. A primeira parte compreende o material presente entre os compassos 1 e 56; a sessão B abrange os compassos 57 a 108; a sessão C, do compasso 109 ao 155. A criação da obra despendeu dez sessões de improvisação/composição⁷².

⁷⁰ *Ah, Tonal!* foi desenvolvida durante a disciplina “Seminário Avançado de Composição II”, disciplina na qual participei como aluno especial no segundo semestre de 2014. Áudio disponível em <<https://soundcloud.com/fabioserpe/ahtonal>>.

⁷¹ Organizada por Allen Forte, a Teoria dos Conjuntos é um procedimento que adota agrupamentos de alturas, oferecendo uma opção lógica às hierarquias tradicionais do Sistema Tonal.

⁷² A primeira sessão de improvisação gerou o material compreendido entre os compassos 1 e 12; a segunda, entre os compassos 13 a 22; a terceira, entre os compassos 23 e 36; a quarta, entre os compassos 37 a 56. A quinta, sexta e sétima sessões foram dedicadas às edições do material gerado nas quatro primeiras sessões. Por edição entende-se, no contexto deste trabalho, cortar, acrescentar, refinar ou qualquer outro ajuste que julgou-se necessário. A oitava e nona sessões (a nona sessão dedicada à edição da oitava) forneceram o material existente dos compassos 57 a 149. Os seis compassos finais da peça foram acrescentados posteriormente, tornando-se a décima e última sessão de improvisação.

Para Schoenberg (1991), “forma” se refere ao número de partes de uma obra musical e, esteticamente, significa que há organização lógica e coerente. Nesse sentido, como *Cateretando* não foi pensada em sua totalidade de modo preliminar, a forma geral da peça, alturas, andamentos, número de compassos e duração não foram planejados. Porém, quando o processo de criação se realiza com base na livre improvisação, também há elementos que podem ser pensados antecipadamente, antes mesmo do primeiro contato com o instrumento. Por exemplo, em *Cateretando*, o uso do capotraste para fins de alteração de afinação, gerou escolhas e materiais musicais relevantes para a concepção da obra. Decidiu-se que ele seria colocado apenas nos três primeiros pares de cordas, na segunda casa, de modo a formar um misto de duas tonalidades comuns da afinação Cebolão⁷³, a mais utilizada⁷⁴ na viola no Brasil. Esta utilização pouco comum do capotraste (em apenas três pares de cordas) teve também o intuito de diminuir as possibilidades do material trabalhado soar de maneira tradicional, minimizando as chances de que gestos convencionais do universo da viola caipira fizessem parte do início do processo composicional⁷⁵.

A organização, coerência e a relação entre as partes dizem respeito às repetições de alguns gestos⁷⁶ que geram elementos unificadores, como a percussão na lateral do corpo da viola, ou a utilização recorrente de harmônicos naturais e artificiais. A *performance* em si exerceu “sua própria influência cumulativa e generativa⁷⁷” (NUNN, 1998, p. 9), gerando seu material definitivo, ou seja, seu material musical foi formado compasso a compasso, na medida em que era executado.

⁷³ A afinação Cebolão em Ré, do par agudo para o grave, é formada por Ré e Lá uníssonos, Fá sustenido, Ré e Lá oitavados. A afinação Cebolão em Mi mantém os mesmos intervalos, um tom acima. Dessa forma, em *Cateretando*, considerando o uso do capotraste, temos, do primeiro ao quinto par, Mi, Si, Sol sustenido, Ré, Lá.

⁷⁴ CORRÊA, 2014, p. 83.

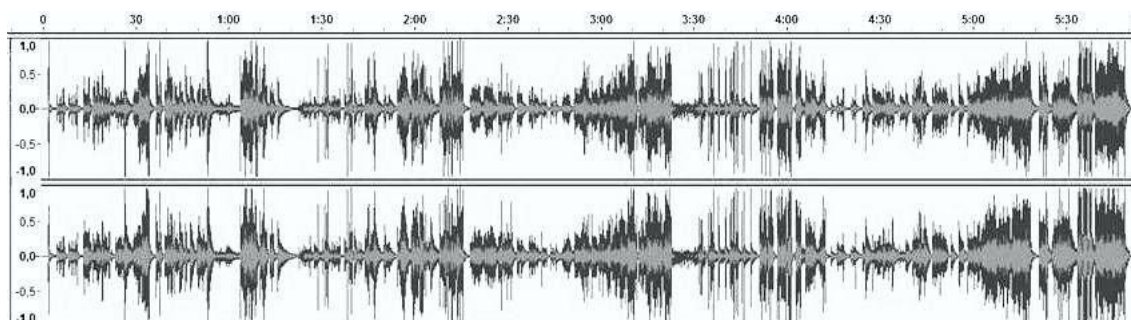
⁷⁵ Na seção C de *Cateretando* o capotraste foi retirado. A partir desse ponto, gestos que remetessem a algum centro tonal ou gênero musical foram incorporados. *Cateretando*, inclusive, finaliza com o acorde de Ré Maior.

⁷⁶ O gesto é um objeto que manifesta sua qualidade de entidade determinada, ao mesmo tempo como estrutura e como unidade percebida, mas sua configuração tem em vista sua própria desagregação. Sua razão de ser não é perdurar, nem tampouco se repetir dentro do espaço-temporal das obras. Define-se, ainda, por seus constituintes paramétricos, que só se justificam quando reorganizados e recombinações para formar outros gestos aparentados” (CASTELLANI, 2011, p. 190).

⁷⁷ No original: *its own cumulative and generative influence*.

A peça tem muitas variações dinâmicas do início ao fim, como pode ser confirmado pelo envelope das ondas de áudio de *Cateretando*:

FIGURA 3. ENVELOPE DAS ONDAS DE ÁUDIO DE *CATERETANDO*.



A divisão de cada seção de *Cateretando* não foi planejada. Ela aparentemente segue a mudança das formas de manipulação do material improvisado. Assim, ao ouvir a obra, o ouvinte poderá distinguir e compreender a sua forma de maneira distinta daquela, em três partes, pois há elementos semelhantes que se encontram presentes em diversos momentos da peça.

3.1 MÉTODO COMPOSICIONAL

O método composicional adotado do início da peça até o compasso 56 (seção A) consistiu na elaboração do material após cada sessão de improvisação. Em cada uma destas sessões busquei, o máximo possível, o esvaziamento da mente — algo não atingível de forma tão simples. Observei que era necessário alcançar em parte este estado da mente para que o esforço gerasse um resultado satisfatório, do ponto de vista produtivo. Após cada sessão, o material considerado relevante era manipulado e usado em eventos distintos, ao longo da peça. Assim, os primeiros 56 compassos abarcam sete sessões de composição — quatro de improvisação e três de processos de

“edição⁷⁸” — enquanto que para completar os 99 compassos seguintes foram necessárias apenas três sessões.

A seção B da peça, a partir do compasso 57, teve início no momento em que decidi alterar o método de manipulação do material improvisado. Minha proposta foi criar um processo de improvisação “ao vivo”, menos editado. A intenção era seguir adiante tendo por base o ideal de Bailey, (1992, p. 111), a saber: improvisar em uma única *performance*, ou seja, em uma única sessão de improvisação. Para tal, procurei simular uma situação de improvisação solo que fosse o mais realista possível, como em uma apresentação ao vivo, mas, ao invés de plateia, haveria apenas um microfone e o *software* de gravação. Logo, a manipulação posterior dos materiais musicais não era cogitada, e eventuais erros de execução deveriam permanecer na versão final, como em uma *performance* ao vivo, real. A única edição permitida, neste quadro, seria cortar o que não fosse esteticamente significativo, no contexto da obra, durante a mixagem do áudio gravado⁷⁹. Como este trabalho trata de uma composição *baseada* na livre improvisação, o ato de cortar o material que fosse supérfluo fazia parte da proposta.

Porém, houve necessidade de duas exceções ao processo de composição autoimposto para a sequência de *Cateretando*. Não havia fluidez suficiente na seção B, fazendo com que a peça ficasse sem ímpeto e sem um ponto culminante. O resultado seria aceitável se fosse uma única *performance*, como um *take* de uma apresentação ao vivo. Embora a peça seja baseada na livre improvisação, ela já havia sido editada anteriormente. Por isso, foi necessário flexibilizar certas diretrizes impostas para se atingir um resultado final mais coerente. Desse modo, após orientação, aproximadamente trinta

⁷⁸ O processo composicional de *Cateretando* não incluiu, em momento algum, a composição no “papel”, determinada. Houve a improvisação “ao vivo, de primeira”, e a improvisação feita posteriormente, com a intenção de aprimorar a composição. Qualquer manipulação posterior no material executado, bem como as sessões de improvisação que aconteceram para refinamento da peça foram chamadas, neste trabalho, de edição.

⁷⁹ Para a adoção deste procedimento foi determinante a leitura de *Walking with Gigi*, de Roberto Fabbriciani (1949-). Neste artigo, Fabbriciani relata sua experiência de convivência com Luigi Nono, destacando que foi preciso uma nova forma de pensar para trabalhar com o compositor. Nono costumava comentar que o progresso está entre a investigação contínua e erros técnicos, que são interessantes, pois podem ser considerados uma ruptura a norma estabelecida e abrir novas possibilidades. “A partir deste tipo de experiência nascem novas possibilidades de transformação do pensamento musical e do conhecimento necessário para a composição” (FABBRICIANI, 1999, p.8). No original: “From this type of experience is born new possibilities for the transformation of musical thought and knowledge necessary for composition”.

compassos foram cortados e uma nova parte foi incluída em seu lugar. Então, da nona sessão de improvisação, a segunda “ao vivo”, originou-se o trecho existente entre os compassos 74 e 88, incluindo seu ponto culminante: a sequência executada com *tappings* entre os compassos 83 e 88. Durante o processo de improvisação/composição de *Cateretando*, *tappings* foram empregados intuitivamente sempre que senti necessidade de uma sonoridade mais *legato*, uniforme e/ou com um grande salto intervalar.

A decisão do corte e as alterações realizadas foram, definitivamente, acertadas.

FIGURA 4. TAPPINGS EM SEXTINAS.

83 $\text{♩} = 130$
 f
 T T T T T T T simile

85

87

88

A parte C de *Cateretando* teve início quando o capotraste foi retirado, no compasso 109. Em seguida foram recapitulados elementos do início da peça, com o intuito de criar, deliberadamente, unidade entre seu início e o final, aumentando sua inteligibilidade:

FIGURA 5. INÍCIO DA PEÇA.

Cateretando
Fábio Serpe

Afinação: Cebolão em D
⑤=A ④=D ③=F# ②=A ①=D
Capotraste nas três primeiras cordas, casa II

l.v
(sempre que possível)

Viola caipira

mf *p*

IX VII IX XIV IX VII XIV M.D. M.S.

8^{va} 8^{va} 8^{va}

♩ = 78

FIGURA 6: INÍCIO DA PARTE C, COMPASSO 109.

Retirar capotraste.
Acorde gerado pela retirada do capotraste.

♩ = 72

107

p

8^{va}

110

VII V XII VII M.D. XII

A retirada do capotraste estabeleceu definitivamente a Cebolão em D como afinação até o final de *Cateretando*. Logo, as repetições ficaram no âmbito rítmico e de contorno melódico, como nos exemplo abaixo, onde as cordas são feridas atrás da pestana enquanto a frase é executada apenas com a mão esquerda, introduzindo a sequência de *tappings*. Estes trechos, entre compassos 13 e 20, 123 e 126 tiveram a mesma intenção musical.

FIGURA 7. COMPASSOS 13 A 20.

ferir as cordas
atrás da pestana

M.S. $\text{♩} = 122$ M.S. M.S.

13 *mp* *mf* T T T

M.S. M.S. *accel.* M.S.

16 T T T

M.S. *rit.* M.S. $\text{♩} = 60$ M.S. *sul pont.*

19 T *p* *f*

FIGURA 8. COMPASSOS 123 A 126.

$\text{♩} = 100$

121

$\text{♩} = 130$ M.S. M.S. *rit.* M.S.

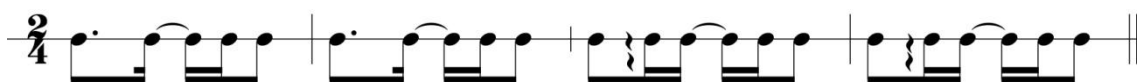
124 *mf* T T T

3.2 DETALHES COMPOSICIONAIS RELEVANTES

Seria interessante que a peça, para mim, tivesse relação com algum ritmo característico do universo violeiro. Conforme a proposta de criação de *Cateretando*, a pesquisa de ritmos tradicionais do universo da viola caipira foi fundamental para a concepção e construção da peça; a decisão tomada foi a de se usar a "indeterminação" como princípio básico para encontrar o ritmo a partir do qual, de alguma forma, a peça se basearia.

O livro *A arte de pontear a viola* (2000) de Roberto Corrêa forneceu a célula rítmica que foi utilizada como ponto de partida/modelo para a composição. O livro foi aberto, ao acaso, na página 171, e nela há a célula rítmica mais frequente do cateretê e algumas de suas variações. Escolhi a célula básica e uma de suas variações:

FIGURA 9. CÉLULA RÍTMICA BÁSICA DO CATERETÊ E UMA DE SUAS VARIAÇÕES.



Desta forma foi definido que o material a ser composto derivaria do cateretê e, seguindo o modelo proposto por Pressing, as células rítmicas do cateretê tornaram-se o referente. O título da peça, *Cateretando*, foi escolhido para expressar a ação de “cateretar”, ou seja, a manipulação que este ritmo receberia. Mas como este material começaria a ser trabalhado?

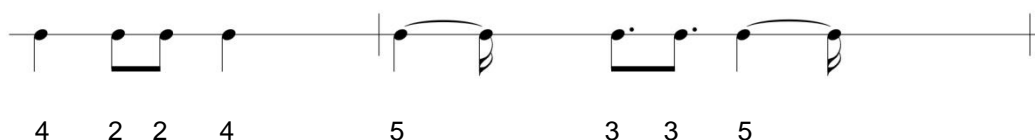
Em *The technique of my musical language* (1956), Olivier Messiaen (1908-1992) apresenta de forma minuciosa a técnica de manipulação rítmica por ele desenvolvida e que serviu, neste trabalho, única e exclusivamente como ponto de partida para o início da composição de *Cateretando*⁸⁰. Esse sistema rítmico consiste em predeterminar como as figuras rítmicas podem ser alteradas. Por exemplo, é possível adicionar um ponto de aumento a cada

⁸⁰ Talvez pareça incoerente em um processo composicional baseado em improvisação, a utilização de um sistema de manipulação rítmica com um ritmo já determinado. A ideia da relação Messiaen-cateretê-improvisação se deu apenas com a intenção de reforçar meu entendimento dos conceitos de modelo, referente e base de conhecimento, explicados no capítulo anterior.

figura rítmica (chamada de *aumentação constante* — quando um novo valor é adicionado a todas as células); utilizar *aumentação inexata* dos valores (quando um novo valor é adicionado a algumas figuras); pode-se dissolver o ritmo (os valores são substituídos por valores menores) etc.

Em *Cateretando*, encontra-se o arranjo de figuras rítmicas de *aumentação com valor constante*⁸¹. Assim, foi possível associar esta configuração rítmica com o conceito de modelo proposto por Pressing — um ponto de partida que gera limites e que orienta o fazer musical.

FIGURA 10. EXEMPLO DE AUMENTAÇÃO COM VALOR CONSTANTE.



Uma tabela com desmembramentos dos motivos rítmicos do cateretê foi elaborada com as alterações propostas pelo sistema rítmico de Messiaen — através de *aumentação com valor constante*, *inexata*, etc. — estas células serviram como base para a improvisação que gerou o primeiro *event cluster*, ou seja, o material do compasso 2 que desencadeou os gestos seguintes, então, totalmente improvisados. Na FIGURA 10 a célula rítmica do segundo compasso aparece já editada, com a ligadura que não havia na primeira sessão de improvisação. É possível a comparação com a figura gerada pela *aumentação com valor constante*. No caso específico da célula escolhida, a ligadura do cateretê não foi considerada.

⁸¹ Na *aumentação com valor constante* é atribuído um valor numérico proporcional para cada célula e para o valor da alteração. No exemplo mostrado na FIGURA 8, a semínima é representado pelo número 4, a colcheia pelo 2 e a semicolcheia pelo 1. No primeiro compasso do exemplo temos 4, 2, 2 e 4. No segundo, as figuras somadas a semicolcheia (1) formam 5, 3, 3 e 5.

FIGURA 11. CÉLULA DO CATERETÊ, COM E SEM LIGADURA E CÉLULA COM AUMENTAÇÃO CONSTANTE: MULTIPLICAÇÃO POR 2.

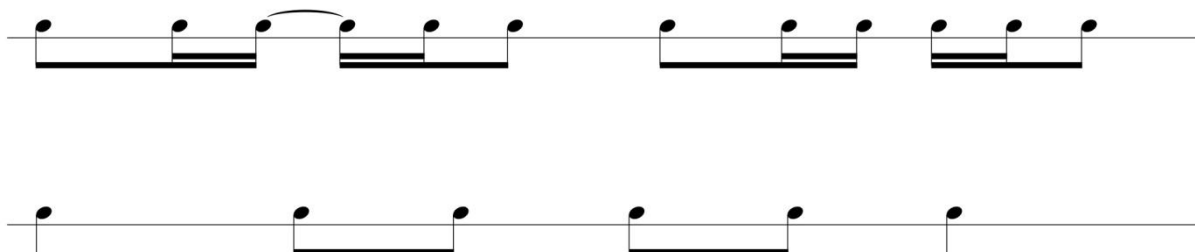


FIGURA 12. COMPASSO 2.

Para exemplificar como foi o processo de improvisação/composição da seção A (até o compasso 56), serão apresentados a seguir algumas formas de organização usadas nos 12 primeiros compassos de *Cateretando*. A primeira sessão de improvisação gerou o trecho mostrado na FIGURA 11, com exceção dos compassos 3 e 7, que foram inseridos posteriormente. Os 12 primeiros compassos foram formados da seguinte maneira: dois compassos acrescentados aos dez que foram executados em uma única sessão.

FIGURA 13. EXCERTO DE *CATERETANDO*, COMPASSOS 1 A 12.

Cateretando
Fábio Serpe

Afinação: Cebolão em D
(5)=A (4)=D (3)=F# (2)=A (1)=D
Capotraste nas três primeiras cordas, casa II

l.v.
(sempre que possível)

Viola caipira

8^{va}-----, 8^{va}-----, 8^{va}-----, XIV
IX VII IX XIV IX VII M.D. M.S.

mf *p* *mf* *p*

rit.

a tempo *tambora* $\text{♩} = 92$

8^{va}-----, *sul pont.*

mf *p*

Uma das principais características da sessão A é que nela aparecem os gestos — os *event clusters* — que foram determinantes para a organização posterior da peça, como por exemplo, a percussão na lateral da viola e os harmônicos naturais e artificiais. O acorde do primeiro compasso, gerado por harmônicos naturais feitos na nona casa (lembrando que o capotraste permanece na casa 2 até o compasso 109), tornou-se central para a articulação das ideias — sendo repetido, por exemplo, em momentos em que uma ruptura na peça se fez necessária. Há diferença apenas de como estes harmônicos foram executados.

FIGURA 14. HARMÔNICOS, COMPASSO 1.

8va-----, 8va-----, IX VII IX
 ♩ = 78 IX
 mf p

FIGURA 15. HARMÔNICOS, COMPASSO 12.

8va-----, sul pont.
 mf p

FIGURA 16. HARMÔNICOS, COMPASSO 36.

8va-----, M.D.
 p T T T

FIGURA 17. HARMÔNICOS, COMPASSO 56.

M.D. M.D. 8va-----, sul pont.
 p

FIGURA 18. HARMÔNICOS, COMPASSOS 107 E 108.

Retirar capotraste.
 Acorde gerado pela retirada do capotraste.
 ♩ = 72
 8va-----, p

A peça finaliza e inicia com um acorde formado por harmônicos naturais, mas, como o capotraste é retirado no compasso 109, os harmônicos do compasso 155 formam um acorde perfeito maior.

FIGURA 19: COMPASSO 155.



A segunda sessão de improvisação não teve edição alguma e gerou o material contido entre os compassos 13 e 22. A importância dessa seção é que com ela percebi que o método de composição baseado na livre improvisação teria potencial para gerar uma obra *de fato*. A continuidade da improvisação, do início até o final da peça ocorreu através da sistematização dos *event clusters*⁸².

FIGURA 20. EXCERTO DE *CATERETANDO*, COMPASSOS 13 A 22.

⁸² A forma como os *event clusters* foram sistematizados é detalhada na página 44.

De acordo com Lunn (2010, p. 30), desde o início do século passado compositores têm utilizado com mais frequência sons percussivos no violão, seja nas cordas abafadas ou em alguma parte do corpo do instrumento, como o tampo, braço, cavalete ou lateral. Lunn classifica três tipos de sons percussivos. Variações dessas três formas foram empregadas em vários momentos de *Cateretando*: para obter sons percussivos com as cordas do instrumento (segundo Lunn, o tipo de percussão mais comum), o músico ataca a(s) corda(s) no ponto desejado, sem encostá-la(s) na escala do instrumento, adicionando um som abafado (indicado com X na partitura); para conseguir o efeito *tambora* o(a) executante bate nas cordas do instrumento o mais próximo possível do cavalete, na região do rastilho, normalmente — mas não obrigatoriamente — com o polegar; a utilização do corpo de instrumentos acústicos para efeitos percussivos ou como um instrumento de percussão propriamente dito é outra forma de percussão apontada por Lunn.

No compasso 23 é executado pela primeira vez nesta peça um padrão de percussão na lateral inferior do corpo do instrumento, feito com a mão da escala (no caso, esquerda). Este padrão segue a sequência de dedos 4-3-2-1-polegar (p); e, enquanto é realizado com a mão esquerda, as cordas são feridas simultaneamente com a mão direita, predominantemente com *tappings*. Esse padrão ocorre quatro vezes durante a peça, três vezes na seção A, uma vez durante a seção B.

FIGURA 21. PERCUSSÃO NA LATERAL DA VIOLA, COMPASSO 23.

Manter quintinas até o compasso 26.

Percussão na lateral da viola, com a ponta dos dedos.

The musical score for measure 23 is presented in two staves. The first staff, in treble clef, shows a series of rhythmic patterns marked with 'x' and '>' symbols, indicating percussive attacks. Above these patterns are the numbers '5', '5', '5', and '5', likely referring to the fifth fret. The tempo is marked as $\text{♩} = 90$. The second staff shows the melodic line, starting with a *p* dynamic. It includes fingerings for the left hand: (1) 4, (2) 3, (3) 2, (4) 1, and (P) for the thumb. The right hand uses tapping techniques, with fingerings (3), (4), (3), and (1) indicated. The measure concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

FIGURA 22. PERCUSSÃO NA LATERAL DA VIOLA, COMPASSO 33.

33 $\text{♩} = 90$
5 5 5 5
pp
8^{va} M.D.
p T T T

Manter quintinas até o compasso 39
Percussão na lateral da viola, com a ponta dos dedos.

FIGURA 23. PERCUSSÃO NA LATERAL DA VIOLA, COMPASSO 38.

37 *mf*
38 *mp*
5 5 5 5
ferir as cordas atrás da pestana

FIGURA 24. PERCUSSÃO NA LATERAL DA VIOLA, COMPASSO 89.

88 6 3
89 $\text{♩} = 122$
5 5 5 5
mp

Percussão na lateral da viola, por quantos compassos achar necessário

Mantém a percussão na lateral até o compasso 100

Durante as sessões de improvisação desejava-se que a utilização espontânea de alguma técnica estendida se encaixasse naturalmente na peça. Desta maneira, as ideias brotaram e se desenvolveram sem terem sido planejadas. As técnicas estendidas mais utilizadas em *Cateretando* foram o *tapping*, que, do ponto de vista perceptivo, nem sempre se distingue facilmente, e a percussão na lateral do instrumento. Esta se tornou uma técnica marcante para a peça, aparecendo em momentos chave das seções A e B. Na construção de *Cateretando* foi importante o desapego às técnicas tradicionais da viola e à busca por novos modos de execução e vocabulários sonoros, mesmo que não inéditos para outros instrumentos, de modo a buscar coerência e consistência.

Desde a segunda metade do século passado compositores e instrumentistas buscam enriquecer o vocabulário dos instrumentos com novos materiais e com a viola não deveria ser diferente, pois ela é capaz de fornecer muito mais timbres do que estamos habituados. Costa, Iazzetta e Villavicencio afirmam que “muitas vezes a invenção de técnicas estendidas ou a descoberta de novos recursos instrumentais [...] ocorre em plena *performance*” (2013, p. 6), como ocorrido em *Cateretando*. Os pesquisadores argumentam que há a necessidade do músico lidar com a surpresa e o acaso para garantir a fluidez da *performance*. “Trata-se, portanto, de se relacionar com o incontrolável, assumindo-o enquanto um fator de risco que atua como uma energia que alimenta de maneira produtiva o processo musical criativo” (2013, p. 6). Isso é válido tanto em situações de grupo como em *performance* solo, como no caso de *Cateretando*.

Para o músico, as particularidades que formam seu estilo, no contexto artístico, ocorrem simultaneamente ao acúmulo de sua experiência musical, independente de sua função como músico. A improvisação existe, segundo Bailey, porque atende o apetite criativo da própria natureza do *performer* (BAILEY, 1992, p. 142). Foi este o principal caminho, no contexto desta pesquisa, juntamente com a responsabilidade de compositor-intérprete em relação ao seu processo composicional, que norteou a percepção e escolhas, e que instigou a organização e estruturação dos materiais improvisados como forma.

3.3 INFLUÊNCIAS OBSERVADAS EM CATERETANDO

Em *Cateretando* há três momentos em que o contato, em maior ou menor grau, com o trabalho de outros compositores influenciou decisivamente, de maneira inconsciente, o desenvolvimento da peça. Quando um(a) artista produz uma obra original significa que ele(a) obteve êxito ao trabalhar com suas influências e que este vocabulário armazenado em sua base de conhecimento pode proporcionar, por sua vez, novas formas de manipulação desse material. A seguir, três exemplos encontrados em *Cateretando*:

- Nos compassos 41 e 42 a nota Ré, a nota aguda do quarto par, tem sua afinação alterada através da torção tarraxa/cravelha.

Glissandos através da torção da cravelha em uma ou mais cordas durante a *performance* não são incomuns, mas três situações específicas me vieram à mente:

— Luiz Bueno (1951-) utiliza com regularidade este recurso em apresentações do Duofel. Através da mudança de afinação no bordão mais grave do violão, Bueno desenvolveu uma técnica que chamou de frouxolão⁸³;

— Os glissandos executados, na sexta corda da guitarra, por Alvin Lee (1944-2013) em *I Can't Keep from Crying Sometimes*⁸⁴, na apresentação do *Ten Years After* no *Isle of Wight Festival* (1970);

— O glissando é executado com esta mesma técnica no início da peça *Prelúdio em Mi* para viola caipira, de Jorge Antunes (1942-).

⁸³ É possível assistir Bueno executando o frouxolão em <https://youtu.be/fLbGbSKcLVA>

⁸⁴ Intertextualidade: a canção *I Can't Keep from Crying Sometimes*, composta por Al Kooper (1944-) é, no mínimo, fortemente influenciada por *Lord I Just Can't Keep From Crying Sometimes*, do *bluesman* Blind Willie Johnson (1897-1945).

FIGURA 25. EXCERTO DE *CATERETANDO*, COMPASSOS 37 A 43.

ferir as cordas atrás da pestana

37 *mf*

mp

41 M.D. M.D. *mf* = 84

Glissando com torção da cravelha da corda mais aguda do 4º par

- Em outro trecho de *Cateretando*, compassos 99 e 108, há uma proximidade entre estilos ou formas de trabalhar os materiais. É perceptível, para quem conhece o repertório do *Led Zeppelin* observar elementos que compõem o estilo de Jimmy Page (1944-): entre os compassos 99 e 104 há um *riff* acrescido de harmônicos com *tapping* (técnicas não utilizadas por Page) que pode ser relacionado à sua forma de compor, especialmente, a parte rítmica (FIGURA 24); nos compassos 105 e 107 há uma figura rítmica que remete a *Kashmir*⁸⁵ (FIGURA 25), canção icônica da banda, lançada em 1975. Intercalada às referências a Page, no compasso 106 há a utilização, de forma explícita, da célula rítmica principal do cateretê.

⁸⁵ A afinação utilizada por Page em *Kashmir* é, do grave para o agudo, Ré, Lá, Ré, Sol, Lá, Ré, na guitarra elétrica (afinação conhecida por DADGAD). Portanto, muito semelhante a afinação Cebolão em Ré, que é, do grave para o agudo, Lá, Ré, Fá sustenido, Lá, Ré.

FIGURA 26. EXCERTO DE *CATERETANDO*, COMPASSOS 95 A 106.

The musical score for 'CATERETANDO' (measures 95-106) is presented in four systems. The first system (measures 95-100) is in 4/4 time with a tempo of 84. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The second system (measures 101-103) continues the melodic line with triplets and a bass line with chords. The third system (measures 104-106) is in 4/4 time with a tempo of 100. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The fourth system (measures 107-108) is in 3/4 time with a tempo of 72. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and performance instructions: 'Retirar capotraste. Acorde gerado pela retirada do capotraste.' and 'VII'.

FIGURA 27. EXCERTO DE *KASHMIR* (0:53). TRANSCRIÇÃO PRÓPRIA.

The musical score for 'KASHMIR' (0:53) is presented in a single system. It is in 4/4 time with a tempo of 80. The score features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The score includes dynamic markings such as *p*.

- Uma terceira referência é encontrada nos saltos intervalares presentes nos *tappings* impulsionados por corda solta (ou presa pelo capotraste). Há um exemplo de como a sequência rápida que tem início no

compasso 83 (FIGURA 26) se relaciona a um trecho de *Spanish Fly*⁸⁶ (FIGURA 27), *performance* solo de Eddie Van Halen executada no violão de cordas de nylon⁸⁷.

FIGURA 28. EXCERTO DE *CATERETANDO*, COMPASSOS 83 A 86.

83 $\text{♩} = 130$
 f T T T T T T simile
 85

FIGURA 29. EXCERTO DE *SPANISH FLY*, COMPASSOS 3 E 4. TRANSCRIÇÃO PRÓPRIA.

$\text{♩} = 164$
 T T T T T T T T

Rosen (1980) assinala que observar a influência musical não é uma tarefa simples, pois cada compositor(a) reage de forma diferente quando ouve e/ou estuda uma obra ou outro(a) autor(a), fato este que certamente gerará composições distintas, como formas de respostas a este estudo. Deste modo, a influência é um processo benéfico, pois cria condições e disposições distintas, para cada músico. Certamente não foi planejado utilizar as referências acima citadas⁸⁸, mas esta constatação desperta a curiosidade do autor e assim abre a possibilidade de que esta temática se torne objeto de investigação no futuro.

⁸⁶ Apesar de não ter estudado as canções do *Van Halen* e nunca ter utilizado *tapping* na guitarra elétrica, a banda foi muito ouvida em minha adolescência.

⁸⁷ Edward Van Halen (1955-) não foi o inventor do *tapping*, mas certamente ajudou a popularizá-lo entre os guitarristas a partir do final da década de 1970.

⁸⁸ Já internalizadas e pertencentes à minha base de conhecimento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação entre os universos da música contemporânea e da viola caipira é relevante e possível à medida que, ainda como símbolo identitário da cultura caipira, é legítimo procurar ampliar seus recursos técnicos, padrões de interpretação e as experiências estéticas que a acompanham ao longo de sua história. Essa busca pela aplicação consciente de novos elementos ao processo compositivo corrobora com o pensamento do educador Keith Swanwick, em seu livro *A Basis for Music Education* (1979). A sua teoria parte do princípio que “a composição é uma ferramenta poderosa para desenvolver a compreensão sobre o funcionamento dos elementos musicais, pois permite um relacionamento direto com o material sonoro” (1979, p. 43), tornando mais palpável o processo de criação musical.

Ao final da composição de *Cateretando*, o título do trabalho de Rogério Costa “*Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver*” (2014) revelou seu significado. Tanto a improvisação quanto a composição carregam consigo elementos comuns a ambas as atividades, como: gesto, estrutura, forma, contraste, articulação, densidade, intensidade, textura, variação, repetição, desenvolvimento, concepção de figuras/unidades gestálticas. Mesmo a livre improvisação torna-se, de certa forma, composta, podendo ser tomada como uma técnica composicional intuitiva que está firmemente atrelada à *performance*.

A despeito da tentativa de utilização de maneira predominante da livre improvisação em meu processo composicional, constatei, ao final do trabalho, que a proposta inicial desta pesquisa tomou outro caminho durante sua realização. Há, de certo modo, uma direcionalidade idiomática — não intencional — em *Cateretando*. Algumas referências encontradas, como à Jimmy Page e Eddie Van Halen, fizeram com que esse traço idiomático ficasse mais perceptível. O fato da afinação escolhida para a viola ter sido a Cebolão — sobretudo na parte C, sem capotraste — contribuiu para a ligação de *Cateretando* com o universo tradicional do instrumento e, de certa forma, assumiu a herança caipira da viola. Tornou-se mais clara a percepção de que, mesmo buscando o afastamento de referências já internalizadas, a base de

conhecimento do músico pode continuar a influenciar composição e *performance*. Bailey relata em seu livro⁸⁹ (1992, p. 108) que havia percebido, em sua forma de tocar guitarra, influência de obras que ouvira há décadas; ou seja, mesmo Bailey, especialista em livre improvisação, se deparou com situação semelhante à encontrada por mim no processo de improvisação/composição de *Cateretando*.

Em determinado ponto de seu livro, Bailey divide com o(a) leitor(a) o significado que a improvisação tem para ele: “A continuidade de envolvimento que está disponível na improvisação solo é, para mim, a sua principal recompensa” (BAILEY, 1992, p. 111). No contexto desta pesquisa, foi possível ultrapassar esta experiência. Após a finalização de *Cateretando*, com a consciência de que a livre improvisação não foi utilizada em um ambiente que a caracterizasse de fato — quando empregada em performances em tempo real — e levando-se em consideração que a peça foi concebida tendo a improvisação “apenas” como geradora de materiais, ficou evidente que o uso da improvisação como estratégia composicional permitiu a criação de uma peça que une dois universos musicais distintos. Não só a pesquisa sobre livre improvisação foi recompensadora, mas também o resultado musical que seu estudo proporcionou. Este estudo se mostrou relevante para mim, no sentido de apontar para novas possibilidades composicionais e de técnicas de execução do instrumento. Esta nova e direta relação musical com os materiais musicais serviu para estear o desenvolvimento, a compreensão e a aplicação consciente destes novos elementos a meu processo compositivo, possibilitando a criação de um trabalho artístico mais concreto, a serviço da expressividade.

Portanto, esta pesquisa auxilia na abertura de caminhos para que a viola caipira seja gradualmente incorporada, de maneira constante e perdurável, em um universo cultural, da música contemporânea, no qual ela, hoje, ainda não é vinculada. *Cateretando* mostra a possibilidade da utilização da improvisação e da livre improvisação como processos composicionais válidos para auxiliar o trabalho do compositor.

⁸⁹ No original: *Recently, it seems to me, some reflection of the earliest guitar music I ever heard occasionally surfaces in my solo playing; music I have had no connection with, either as listener or player, since childhood.*

5 CATERETANDO

5.1 PARTITURAS

Cateretando
Fábio Serpe

Afinação: Cebolão em D
⑤=A ④=D ③=F# ②=A ①=D

l.v
(laisser vibrer - deixar soar sempre que possível)

Capotraste nas três primeiras cordas, casa II

Viola caipira

A $\text{♩} = 78$ IX 8^{va} IX VII IX 8^{va} XIV IX VII 8^{va} XIV IX VII M.D. M.S. T

mf *p*

5 T T *rit.*

8 *a tempo* *tambora* $\text{♩} = 92$ 3

11 8^{va} *sul pont.* *mf* *p*

13 *M.S.* *ferir as cordas atrás da pestana* $\text{♩} = 122$ *M.S.* *M.S.* *mp* *mf* ① ③ ④ T T T

16 T M.S. T M.S. XIV *accel.* T M.S.

19 M.S. *rit.* M.S. $\text{♩} = 60$ M.S. *sul pont.*

p *f*

Manter quintinas até o compasso 26.
Percussão na lateral da viola, com a ponta dos dedos.

23 $\text{♩} = 90$ *pp* *dedos*
4 3 2 1 P

p 1 2 3 4 3 1

T T T T *rit.*

27 $\text{♩} = 84$ *mf* 7 7 3 6 7 5

29 $\text{♩} = 122$ M.S. *p* *mf* *mf* *p*

accel. T T T T *rit.* M.S.

3 4 3 0 3 4 3 0 3

33 $\text{♩} = 90$ *pp* 5 5 5 5 *p* *p* *p* 3 4 3

T T T 8va M.D.

Manter quintinas até o compasso 39
Percussão na lateral da viola, com a ponta dos dedos.

37

ferir as cordas atrás da pestana

mf *mp*

41

M.D. M.D.

mf

♩ = 84

② ③ ②

Glissando com torção da cravelha da corda mais aguda do 4º par

44

mf

♩ = 130

T T

47

f *mf*

♩ = 122

♩ = 90

rit.

③ ④ ③ ④ ② ③ ④

51

p *mf*

♩ = 122

♩ = 84

① ② ① ② ②

♩ = 100

54 *mf* M.D. M.D. M.D. M.D. *p* *8va* *sul pont.*

B ♩ = 116

mp

61 M.D. IX

65

69 ♩ = 130

p *mf*

73 *rit.* ♩ = 84

76 ♩ = 174

79 ♩ = 100

83 ♩ = 130 *f* *simile*

85

87

88

Percussão na lateral da viola, por quantos compassos achar necessário

89

$\text{♩} = 122$

Mantém a percussão na lateral até o compasso 98.

Até o compasso 104 todos os harmônicos são feitos com tapping - mão direita (M.D)

90

XIV XII IX 8^{va-1} 8^{va-}

95

$\text{♩} = 84$ M.D. 3 M.D.

100

M.D. XIV 3

M.D. 3 3

102

M.D. M.D. 3

♩ = 100

105

mp

107

Retirar capotraste.
Acorde gerado pela retirada do capotraste.

♩ = 72

8^{va} C

p

110

8^{va} VII V XII VII M.D. XII

♩ = 116 *accel.* ♩ = 84 *rit.*

113

♩ = 78

115

117

♩ = 122 *accel.* *accel.* *a tempo*

119

♩ = 100

121

♩ = 130 M.S.

124 *mf* T

M.S. *rit.* M.S.

T T

127 *mp*

130 *mf* *mp*

4

133 *mf*

136 *mf*

139 *rit.* *a tempo*

144 *rit.*

M.D. XII VII M.D. M.D.

♩ = 116 C5

152 C5

153 M.D.

5.2 PARTITURAS E TABLATURAS

Cateretando

Fábio Serpe

Afinação: Cebolão em D

(5)=A (4)=D (3)=F# (2)=A (1)=D

Capotraste nas três primeiras cordas, casa II

l.v.
(laissez vibrer - deixar soar sempre que possível)

♩ = 78

Viola caipira

A *8^{va}* *8^{va}* *8^{va}* M.D. M.S.

mf *p*

rit.

a tempo *tambora* ♩ = 92

5 5 8 9 2 4 8 9 7 2 5 7 8 7 5 2 5 4 3 2 4 3 2 6 5 4 2 4 2

8 8 7 2 7 2 2 2 2 2 0 0 0 0 0 2 2 2 9 7 2 4 2

11

mf

p

sul pont.
8^{va}-----

13

mp

mf

p

M.S.

ferir as cordas atrás da pestana

M.S.

M.S.

$\text{♩} = 122$

16

p

p

p

M.S.

M.S.

accel.

M.S.

M.S. *rit.* M.S. $\text{♩} = 60$ M.S. *sul pont.*

19

19

T T

$\text{♩} = 90$

23

23

23 dedos 4 3 2 1 P na lateral da viola % % %

Manter quintinas até o compasso 26.
Percussão na lateral da viola, com a ponta dos dedos.

T T T

$\text{♩} = 84$

27

27

mf

$\text{♩} = 122$ M.S. *accel.* *rit.* M.S.

29

29

T T T T T T

33 $\text{♩} = 90$ 5 5 5 5 8^{va} M.D.

33 *pp* 4 3 2 1 P

33 T T T

12-14 12-9 2-8 2 2 2 9 9 9 9

Manter quintinas até o compasso 39
Percussão na lateral da viola, com a ponta dos dedos

37 M.D. M.D. M.D. 5 5 5 5 5 5 5 5

37 M.D. M.D. M.D. *mp* 5 5 5 5 5 5 5 5

37 ferir as cordas atrás da pestana

14 14 9 9 12 12 9 9 9 9

41 M.D. M.D. $\text{♩} = 84$ 7 7

41 M.D. M.D. *mf* 7 7

41 14 14 9 9 14 14 2 5 4 2 2 5 6 5 7 2 5 4 2 2 4 5 2

Glissando com a torção da cravelha/tarraxa da corda mais aguda do 4º par

44

44

$\text{♩} = 130$

mf

T T

47

$\text{♩} = 122$

$\text{♩} = 90$

mf

rit.

51

$\text{♩} = 122$

$\text{♩} = 84$

p

mf

♩ = 100
M.D. M.D. M.D. M.D. *8va* *sul pont.*

54 *mf* *p*

54

X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	2		2	2			2	2		2		14		9		9		9		9
X	6	X	X	5	5		3	3	3	2	2	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	0	X	X	4	4					4		X	X	X	X	X	X	X	X	X
X		X	0	0								X	X	X	X	X	X	X	X	X
X		X										X	X	X	X	X	X	X	X	X

B ♩ = 116

57 *mp*

57

4	0	2	5	2	2	2	5	0	7	2	2	4	0	2	5	2	2	2	5	0	7	2	2	2	0	6	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

61

61

M.D.

61

	2		7		9		9	7	7	7	5	5	4	3	2		6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
	7	6	7																								
	0																										

65

65

69

$\text{♩} = 130$

p *mf*

69

73

rit. $\text{♩} = 84$

73

76 $\text{♩} = 174$

76

9 7 7 5 x 2 0 2 3 3 2 | 8 0 8 7 8 7 0 8 12 x | 0 8 7 8 7 0 8 12 x

79 $\text{♩} = 100$

79


15 0 14 15 12 14 | 8 0 7 8 5 7 | 3 4 2 3 4 2 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 4 5 | 0 0 0 0 0 0 | x x x x

83 $\text{♩} = 130$

83 *f* T T T T T T *simile*

6 2 5 8 5 2 6 2 5 6 5 2 | 7 0 4 7 4 0 | 6 2 5 8 5 2 6 2 5 6 5 2 | 7 0 4 7 4 0 | 7 4 0 7 4 0


85



85

6	2	5	6	2	5	7	2	6	7	2	6	8	2	7	8	2	7	9	2	8	10	2	9	11	2	10	12	2	11			
6	0	5	6	0	5	7	0	6	7	0	6	8	0	7	8	0	7	9	0	8	10	0	8	11	0	8	12	0	8	11	0	8

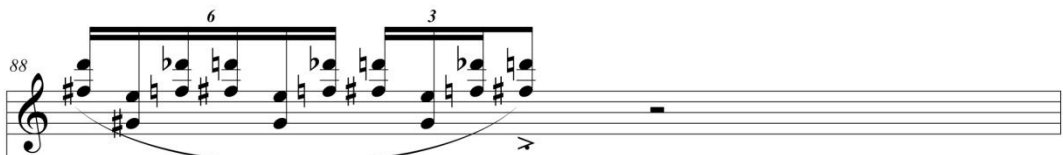
87



87

12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11
12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11

88



88

12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11
12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11	12	2	11

♩ = 122

89

Percussão na lateral da viola, por quantos compassos achar necessário

dedos
4 3 2 1 P

Mantém a percussão na lateral até o compasso 98.
Até o compasso 104 todos os harmônicos são feitos com tapping - mão direita (M.D)

90

mf

90

95

♩ = 84

M.D.₃ M.D. M.D. ₃

101

M.D. 3 M.D. M.D.

101

2 2 2 2 0 2 2 2 2 2 0 2 2 2 0 2

0 7 5 5 0 7 5 5 0 7 5 5

x 0 0 2 2 0 2

104

M.D. = 100 M.D. M.D. mp

104

2 2 2 2 0 2 2 0 7 5 5

0 2 2 0 7 5 5

9 11 7 7 10 12 8 7

0 0 0 0

2 2 2 2 2 2 2 2

0 0 0 0

107

8va = 72 C 8va p

Retirar capotraste Acorde gerado pela retirada do capotraste

107

9 11 7

10 12 8

0 0 0

9 9 9 9 9 9

0 0 0

6

M.D.

111

111

T T T T

114

114

T T

116

116

0 0 0 0

118 $\text{♩} = 122$ *accel.*

118

0 0 0
5 5 5
4 4 4
0 0 0

3 0 4 5 3 0 4 5 3 0 4 5 3 0 4 5

T T T T *simle*

120 *accel.* *a tempo*

120

3 0 4 5 3 0 4 5 3 0 4 5 7 0 4 5 9 0 4 5 10 5 11 4

T T T T

123 $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 130$ *mf* *M.S.* *M.S.* *rit.*

123

4 2 0 4 2 0 4 2 0 4 7 4 0 4 5 4 0 7 0 7 9 7 7 0 7 9 7

T T

M.S.

126

126

7 0 7 9 7 | 0 0 5 7 0 7 5 | 0 0 5 7 0 7 5

T

129

129

0 0 5 7 0 7 5 | 0 0 5 7 0 7 5 | 6 0 5 7 0 7 8

132

132

6 0 5 7 0 7 8 | 6 0 5 7 0 7 8 | 6 0 5 7 0 7 8

135

135

0 0 5 7 0 7 5 | 0 0 5 7 0 7 5 | 0 0 5 7 0 7 8

rit.

138 *a tempo* *rit.*

142 *a tempo* *mf*

145 *rit.*

147 *mf* M.D. *8va* M.D.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alberto José Simões de. *Procedimentos composicionais de Walter Smetak*. 208 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ALBINO, César Augusto Coelho. *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. 206 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

ALDROVANDI, Leonardo; RUVIARO, Bruno. *Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo, 2001. Disponível em: <https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf>. Acesso em: 05 set. 2015.

ALPERSON, Philip. On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, v. 43, n. 1, p. 17-29, outono 1984.

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*. Brasília: Sistrum, 2004.

BAILEY, D. *Improvisation, its nature and practice in music*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1992.

BIRÓ, Dániel Péter. Slowly Watchin Memory. An Analysis of Morton Feldman's "Rothko Chapel". In: *Third International Conference on Jewish Music*, London, UK, 1998. Paper presentation.

BOULEZ, Pierre; NOAKES, David; JACOBS, Paul. Alea. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 3, n. 1, p. 42-53, 1964.

CAGE, John. *Silence*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973.

CARDEW, Cornelius. Towards an Ethic of Improvisation. In: *Treatise Handbook*, Londres: Edition Peters, 1971.

CASTELLANI, Felipe Merker. *Textura-Figura-Gesto: o dinamismo processual na composição contemporânea*. Trabalho apresentado no II Encontro Internacional De Teoria e Análise Musical UNESP-USP-UNICAMP, São Paulo, 2011.

COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. Wadsworth: Schirmer, 1997.

CORRADI JÚNIOR, Cláudio José. *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CORRÊA, Roberto Nunes. *A arte de pontear a viola*. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

_____. *Viola de arame – composições brasileiras*. Brasília: Viola Corrêa, 2012. 1 CD.

_____. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 283 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. O ambiente da improvisação musical e o tempo. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5-6, p. 5-13, 2002.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; SCHAUB, Stéphan. *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation*. Trabalho apresentado no XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música, Natal, 2013. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/Expanding%20the%20concepts%20of%20knowledge%20base%20and%20referent%20in%20the%20context%20of%20collective%20free%20improvisation%20.pdf>>. Acesso em 30 set. 2015.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICENCIO, Cesar. Fundamentos Teóricos e Conceituais da Livre Improvisação. *Sonic Ideas - Ideas Sonicas*, v. 5, p. 49-54, 2013.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver*. Trabalho apresentado no EMA – Encontros Música Atual, Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, 2014.

_____. A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.15, n.1, p. 119-131, 2015.

COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 197 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. 230 f. Tese (Doutorado em Educação) – Linguagem e Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FABBRICIANI, Roberto. Walking with Gigi. *Contemporary Music Review*, v.18, n. 1, p.7-15, 1999.

FEISST, Sabine. *The indeterminate music of Morton Feldman*, Liner Notes. New York: Mode Records, 2002.

_____. John Cage and improvisation – an unresolved relationship. In: *Musical improvisation: art, education, society*. ed. Nettle, Bruno; Solis, Gabriel. Board of Chicago: University of Illinois, 2009. p. 38-51.

FERRER, Marcus. *Viola em concerto*. Rio de Janeiro, independente, 2009. 1 CD.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda de viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. 335 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2011.

GLOBOKAR, Vinko. *Role of a performer: reacting*. IIMA – International Improvised Music Archive, 1970.

HARO, Diogo de. *Improvisação na música contemporânea de concerto: parâmetros para a execução da cadenza da peça “The Days Fly By” de Frederic Rzewski*. 83 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. 202 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

LEITE, Luís. *Improvisação ao violão na música instrumental contemporânea e a contribuição de Nelson Veras*. In: III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), 2014, Rio de Janeiro. *Anais do III SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. v. 3. p. 1105-1114.

LEWIS, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, Chicago, v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

LUNN, Robert Allan. *Extended technique for the classical guitar: a guide for composers*. 104 f. Tese (Doutorado), The Ohio State University, United States, 2010. Disponível em: <http://www.robertlunncomposer.com/Extended_Techniques_for_the_Guitar.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

MCMULLEN, Tracy. *Subject, Object, Improv: John Cage, Pauline Oliveros, and eastern (western) philosophy in music*. Disponível em <http://www.criticalimprov.com/article/view/851/1918#_edn1> Acesso em: 12 jun. 2016

MENEZES, José Manuel Amaro de. *Creative process in free improvisation*. 72 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia para Músicos) - Universidade de Sheffield, Sheffield, 2010.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

NETTL, Bruno. An art neglected in scholarship. In: NETTL, Bruno.; RUSSEL Melinda. *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima - uma construção simbólica*. 233 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NUNN, Thomas. *Wisdom of the impulse: on the nature of musical free improvisation*. San Francisco: Tom Nunn, 1998.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PEREIRA, Vinícius Muniz. *Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade*. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 371 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2008.

PRESSING, Jeffrey. *Improvisation: Methods And Models*. In: SLOBODA, J. *Generative processes in music*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

_____. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In: NETTL, B.; RUSSEL M. *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 53-54.

REYNOLDS, Roger. Indeterminacy: Some Considerations. *Perspectives of New Music*, v. 4, n. 1, p. 136-140, 1965.

ROSEN, Charles. Plagiarism and Inspiration. *19th Century Music*. v. IV/2, p.87-100, 1980.

SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como critica da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel. *Dissertation*, v. 42, p. 11-26, verão de 2015.

SOUZA, Ruan Santos de. *Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no bacharelado em instrumento da UFBA*. 154 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Edunb, 1993.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical* (Trad. Eduardo Seineman). São Paulo: Edusp, 1991.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Intuitive Music. In: MACONIE, Robin; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen on Music: lectures and interviews*. p. 112–125. London: Marion Boyars, 1989.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da Indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.
- VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana de. *Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- WRIGHT, Lindsay Jordan. *Investigating Improvisation: Music Performance and the Disciplinary Devide*. 87 f. Tese (Doutorado em Artes) - Wesleyan University, Middletown, 2010.