

Aliquid Stat pro Aliquo: Cinco composições com notação textual para instrumentação livre: criação e análise de composições com abertura à improvisação

Arthur Faraco
arthurfaraco67@gmail.com

Resumo: Neste trabalho serão realizadas análises sobre ideias da criação dentro da música nova, especificamente no campo de composições musicais que possuam uma abertura intrínseca à improvisação musical. Consiste em analisar peças com notações que se adequem a tal abertura e, a partir da análise destas, trabalhar o próprio processo criativo, compondo um conjunto de peças com tal característica. Também será analisada a peça *Composition no. 245* do compositor Anthony Braxton, a fim de entender o processo criativo do autor e como funciona sua notação

Palavras-chave: Composição. Improvisação. Processos Criativos. Notação

Aliquid Stat Pro Aliquo: Five Compositions with Textual Notation for Free Instrumentation: Creation and Analysis of Compositions with Openness to Improvisation

Abstract: In this work it will be realized some analysis about creation ideas inside the new music aesthetics, specifically in the field of musical compositions that have an intrinsic openness to musical improvisation. It will consist in the analysis of pieces with a notation that have that openness, and after those analyses, the creational process, by composing a group of musical pieces with the characteristics that were cited. It will be also analyzed the piece *Composition no. 245*, by Anthony Braxton, for to understand the creative process of the author and how does his notation work.

Keywords: Composition. Improvisation. Creative Process. Notation.

1. Introdução

Composição e improvisação são temas amplamente estudados, e até hoje provocam debates na literatura que devem ser abordados a aprofundados (FURLANETE, 2010, p. 1; STENSTRÖM, 2009, p. 165; ZAMPRONHA, 1996, p. 116). Na história da música ocidental podemos perceber uma grande valorização e até mitificação da composição, sendo esta um processo criativo com maior destaque que a improvisação, processo majoritariamente na formação musical. Pouco estudada, a improvisação volta atualmente a possuir um espaço acadêmico, sendo um tema com grande abertura para pesquisa e aprofundamento (FURLANETE, 2010, p. 1; STENSTRÖM, 2009, p. 165; ZAMPRONHA, 1996, p. 116).

Ao estudarmos esses temas, percebemos que sempre há uma grande valorização da figura do compositor, que é o “grande criador”, e sua obra, sua composição, é imutável, sendo que suas interpretações são aproximações da intenção real do compositor, e esta nunca será perfeitamente executada (FURLANETE, 2010, p.2; ZAMPRONHA, 1996, p. 116). Composição é aquilo que está escrito, que pode ser reproduzido várias vezes, porém sem perder seu caráter; deve ser passível de

reconhecimento por parte dos ouvintes e sua execução pode ser feita por inúmeros intérpretes sem que se altere bruscamente. A composição deve possuir uma “reprodutibilidade”, uma “reconhecibilidade”. (STËNSTROM, 2009, p. 165). Essas definições demonstram certo tradicionalismo ao conceituar composição. Álvares (2014) diz que a grande característica da composição é a de o compositor possuir a capacidade de pensar a peça e construí-la anteriormente à sua execução. Ou seja, a obra possui uma liberdade de ser alterada caso o compositor não goste de determinada parte, e ele possui o tempo necessário para criá-la do jeito que a imagina.

Tendo em vista esses conceitos de composição, percebemos que ocorre certo extremismo na separação entre composição e improvisação na visão de alguns autores. Composição é aquilo que é escrito, improvisação não; a composição é vista como um produto, sendo que a improvisação deve ser vista como um processo (STËNSTROM, 2009, p. 165). A improvisação é aquilo que não é escrito, feito na hora, em que os músicos possuem relações diretas entre si (enquanto na composição os músicos possuem uma relação direta apenas com sua partitura; o compositor possui uma relação indireta com os músicos) (STËNSTROM, 2009, p. 167). Percebe-se certa polarização entre os termos.

A partir do século XX e com o surgimento da música moderna, o conceito de compositor perde um pouco de força, porém se mantém no centro, ainda é a figura principal (FURLANETE, 2010, p.1). Entretanto, novos meios de aberturas surgem nas peças, e se tornarão mais intensos na música pós segunda guerra mundial, a partir de conceitos como a estética da indeterminação, o que abre para interpretações muito mais livres da obra, já que o intérprete torna-se uma figura atuante, não só um reproduzidor (FURLANETE, 2010, p. 1; ZAMPRONHA, 1996, p. 116).

Assim, composições com notações gráficas, música eletroacústica, as improvisações dirigidas e outros meios de composição na música nova criam uma negação à ideia de que a composição deve possuir uma reprodutibilidade (já que a abertura na obra deixa espaço para interpretações que se alteram; cada intérprete terá uma interpretação única, e assim a cada reprodução a obra irá se alterar, obtendo uma nova forma, uma nova escuta), à ideia que tenha uma relação indireta com o intérprete, e que ela se distancie da improvisação, sendo que são vistas como formas de arte polarizadas, uma em cada extremo. O compositor não é mais o centro, mas apenas parte do processo criativo que é a música, assim como faz parte desse processo

o intérprete, o ouvinte, a gravação da peça, suas reproduções, etc. (ZAMPRONHA, 1996, p. 117).

Tendo em vista esses conceitos, percebemos que surge uma zona em que composição e improvisação se tocam - surge a liberdade dentro das composições e as predeterminações dentro das improvisações (PRITCHETT, 2001, p. 7). Porém não há como analisarmos qual limite de predeterminações caracteriza uma improvisação ou qual limite de abertura caracteriza uma composição, pois cairíamos em questões subjetivas de escuta e também semânticas. Assim, devemos analisar os processos criativos que surgem nessas peças que possuem abertura, para que possamos localizar características composicionais e características da improvisação, tendo em vista se realmente esses dois processos se interligam (já que há extremismos em relação a isso). Logo, a partir das análises foram compostas peças que possuem tais características, tendo em si uma abertura, partindo das ideias de abertura por meio da notação, como a ideia do uso da notação textual.

Essas composições foram gravadas e debatidas a fim de se atingir o objetivo final do trabalho, sendo este escrever sobre o processo criativo e como este se deu no caminhar das composições e a visão dos intérpretes que realizaram as obras escritas, a fim de se perceber como a partitura da peça influenciou-os a tocar.

2. A música como processo

Como visto, será trabalhada a zona cinza que existe entre composição e improvisação, abrangendo principalmente obras com aberturas, como improvisações dirigidas e composições que abrangem a aleatoriedade. Estas não são resultados de um único processo criativo, o do compositor, mas sim um processo em si, abrangendo compositor-intérprete-ouvinte (FURLANETE, 2010, p. 2; ZAMPRONHA, 1996, p. 116). Logo, devemos primeiramente demonstrar que a figura central do compositor é ultrapassada; ele não é mais o centro criativo da obra, não existe uma intenção única. Furlanete (2010, p. 1) traz três processos que descrevem essa desconstrução da figura do compositor: uma abertura inerente à estética, a vontade de compartilhar o material com outros agentes do processo (o intérprete e o ouvinte) e a introdução de estratégias composicionais que utilizam processos estocásticos. Assim, já se cria uma nova visão do compositor, este não como o centro do processo criativo, mas sim como uma parte igualmente relevante do processo que envolve muitos outros aspectos (ZAMPRONHA, 1996).

Pritchett (2001, pg. 7), ao abordar a interpretação do pianista David Tudor em uma composição de John Cage (Variations II) aborda a questão da figura do compositor de uma maneira relacionada à figura “desconstruída”. Ao analisar a obra de Cage (que possui uma grande abertura para interpretações), percebeu que Tudor realizou uma nova composição a partir do que já havia sido estabelecido, pré-determinado para ele em partitura (PRITCHETT, 2001, p. 7). Cage é o compositor da peça, mas é apenas parte do processo: Tudor, em sua interpretação, a fez de uma maneira que se tornou praticamente “independente” da partitura original, dando a ela um novo caráter, quase como uma nova composição. Assim, também é parte desse processo, dando novas direções e interpretações à peça; o compositor traz sua bagagem cultural dentro de sua peça, em que o intérprete, em sua leitura da obra, também irá depositar aspectos de sua bagagem histórica, e assim por diante, dando sentido ao processo. (FURLANETE, 2010, p. 1-2; PRITCHETT, 2001, p. 7; ZAMPRONHA, 1996, p. 117)

Porém, essa concepção de compositor não é consensual e possui divergências, sendo que a concepção tradicional da figura do compositor ainda é muito trabalhada. Percebe-se, ao relacionar composição com improvisação, que Stenström (2009) trabalha com essa visão tradicional para que se atinja um objetivo, que é demonstrar as diferenças entre a composição e a improvisação. Assim, trabalha com conceitos que não abrangem a ideia do compositor como parte do processo, pois composição é tudo aquilo feito por apenas uma pessoa, escrita e fechada, sendo que ela deve possuir certa “reprodutibilidade”, ou seja, para vários intérpretes a composição deve ser praticamente a mesma, sendo que, ao ser escutada em diferentes interpretações seja reconhecida (STENSTRÖM, 2009, p. 167). A improvisação é o extremo oposto. É realizada na hora, sem pré-determinações (em um âmbito geral) e não tem a necessidade de possuir uma “reprodutibilidade”, pois ela é única, e nunca será igual (STENSTRÖM, 2009, p. 170). Logo, composição e improvisação são opostos; não possuem relações diretas.

Ao analisarmos as características das obras que serão abrangidas nesse trabalho, percebe-se que a ideia de composição e improvisação como opostos não é adequada. A reprodutibilidade da composição já não é algo concreto, já que muitas obras com abertura possuem resultados de interpretações que são sonoramente opostas umas às outras; a realização de Variations II de David Tudor é única: outras interpretações possuem sonoridades extremamente diferentes (PRITCHETT, 2001).

O argumento de que a grande característica da improvisação é que ela é única (STENSTRÖM, 2009, p. 170) é falha, já que essa também é uma característica de certas composições. A concepção do compositor como figura única do processo criativo já foi desconstruída nos parágrafos anteriores. Concluimos que a composição e a improvisação não são tão opostos assim, como mostrado no texto de Stenström; elas possuem uma relação mais estreita.

Deve-se ter em vista sempre a questão processual (FURLANETE, 2010; p. 1; ZAMPRONHA, 1996, p. 117), em que o compositor não é figura central do processo, apenas uma parte. Ao desconstruirmos esse ideal de compositor tradicional, abrimos caminhos para estudarmos as relações entre composição e improvisação, pois temos um número maior de participantes no processo: o intérprete e o ouvinte (FURLANETE, 2010; ZAMPRONHA, 1996), que trabalham em conjunto, mesmo que indiretamente. E cada participante do processo atribui um novo significado, uma bagagem histórica que dá alterações no processo, e logo, na música. Tomaremos essas ideias como base para análise da questão do texto. São ideias essenciais para o entendimento da relação entre composição e improvisação.

3. Notação como peça fundamental à abertura

Dentro do paradigma tradicional da notação (não só musical, mas da escrita em maneira geral) possuímos a ideia da representação como uma característica secundária, imperfeita, em que o objeto a ser representado tem uma transcendência à própria notação. Logo, a escrita não é apta a captar a essência do objeto a qual irá representar. Ela é imperfeita, pois se afasta do objeto (PLATÃO, p. 108; ZAMPRONHA, p. 34). Podemos correlacionar tal ideal do paradigma tradicional com a ideia de que em música a ideia do compositor é em si transcendente à sua escrita. Ou seja, a partitura é uma representação afastada do ideal do compositor (ZAMPRONHA, 1996, p. 116). Logo, a partitura é um mero aparato (e dentro deste paradigma é considerado falho) de representação de uma ideia musical que é superior; uma ideia platônica, um “belo em si” (PLATÃO, p. 110; ZAMPRONHA, p. 34).

A partir de tal noção, perpetua-se o que Derrida chama de “metafísica da presença”, em que, segundo Zampronha (p. 33)

“é metafísica pois aquilo que a representação (ou escrita, notação) transmite não é ela mesma, é transcendente a ela. E é presença pois as representações procuram dar a impressão de que aquilo que representam está ali, de fato, verdadeiramente presente.”

Em relação às composições musicais, pode-se dizer que o paradigma tradicional reforça a ideia de que a partitura não é influente no processo da criação artística. Ela é imperfeita, e não atinge o transcendental que é a ideia do compositor.

Em contrário ao paradigma tradicional da representação, temos as ideias de Derrida sobre os signos. Para ele, o objetivo final da representação (que seria o ideal platônico) não existe. O que realmente existe é uma cadeia infinita de signos, que para ele, são as próprias representações. (ZAMPRONHA, p. 34). Os signos possuem duplo aspecto: um caráter representativo em que se cria uma imagem (a ideia – a imagem acústica segundo Saussure); e o caráter re-presentativo, ou seja, a palavra que remete também à ideia (ZAMPRONHA, p. 34). Logo, de acordo com Derrida, não há um signo primeiro; o que ocorre é uma cadeia infinita de representações e re-presentações (ou reapresentações), que geram novos signos infinitamente.

Para constatar o surgimento do signo, Derrida cria o termo “diferência”, que “é o processo pelo qual as marcas aparecem e constituem os signos” (ZAMPRONHA, p. 35) – o signo é formado pela constituição de marcas. Porém, como não existe um signo “base”, algo externo aos signos, transcendente, o significado surge a partir da própria diferença de marcas entre os próprios signos. Segundo Derrida: “Um significado não é mais do que um significante posto numa certa posição por outros significantes: não existe significado ou sentido, só há efeitos” (ZAMPRONHA *apud* DERRIDA, 1991, p. 34). Todos os significados são consequências de vários outros significantes – estes não se separam, são unidos dentro do que ele chama de signo (diferentemente de Saussure, que diferencia as ideias de significante e significado).

Em oposição à ideia platônica de representação, dentro do processo criativo das peças desta pesquisa tomaremos como base a ideia da criação artística como processo (ZAMPRONHA, 1996, p. 129) e da notação como parte fundamental à abertura da obra (PUIG, p. 4). Logo, será trabalhada a ideia do signo como representação em si, e da interpretação dos signos a fim da criação de novos signos que será a representação musical (dentro do processo que é a criação artística). Logo, a ideia de notação se expande: esta é parte do próprio processo de criação. E a partir do contato do intérprete com a notação ocorre o movimento da criação da obra musical.

4. Materiais e Métodos

Para que ocorra uma pesquisa na qual composição e improvisação sejam tomados como processos covalentes, deve-se realizar estudos sobre o próprio processo criativo, o qual abrangerá tal ideia. Assim, foram realizadas composições nas quais os aspectos de abertura notacional e conceitos de improvisação livre e improvisação dirigida foram tomadas como essenciais, a partir da ideia de que a notação textual,

levada em conta devido à influência da linguística, gera esta abertura na qual o intérprete é agente criador. Foi escrita uma peça na qual há cinco movimentos, cada uma com aspectos diferentes, para que a pesquisa em arte seja válida.

A partir da composição, são realizadas performances e gravações das peças criadas, a fim de que se gere uma discussão entre compositor e intérpretes por meio de grupos focais sobre a interação destes com as peças que lhes foram atribuídas. Assim, cada intérprete traz suas concepções sobre as aberturas que a peça traz, validando (ou não) o seu ato criativo dentro desta. Os debates foram realizados em caráter de grupos focais, no qual o pesquisador formula perguntas base para que o grupo discuta – o pesquisador é também um moderador, direcionando o debate ao tema relevante à sua pesquisa.

Por fim, a análise realizada sobre a peça Composition no. 245 do compositor Anthony Braxton traz à tona aspectos notacionais que explicitam a notação tradicional e a notação gráfica (aberta), no qual o intérprete é levado a estas duas concepções de interpretação, e é notado como ele trabalha e como se dá o ato criativo a partir de composições que possuem tais tipos de abertura.

5. Resultados e discussões

Percebeu-se ao longo de todo o trabalho uma grande liberdade ao encontrar as referências para a base do processo criativo. Sendo o processo criativo algo subjetivo, pude realizar as composições de maneira que a liberdade fosse colocada em primeiro lugar. O trabalho traz à tona o resultado de pesquisas e leituras diversas sobre o tema proposto (composições com aberturas à improvisação), tema este que é abordado por inúmeros autores e compositores, não só da música contemporânea, mas em todos os capítulos da história da música.

Como tal tema é de grande abrangência, tive que escolher qual método utilizaria nas composições a fim de atingir o objetivo: alcançar a liberdade do intérprete para que este não seja simplesmente uma máquina de criar acasos, mas que seja uma parte influente do processo criativo da obra: que ele seja um fator de criação dentro da peça. Por isso, a escolha da notação textual. Esta notação traz à tona características subjetivas para a obra: a interpretação do texto por parte do intérprete. Esta notação textual não traz em si aspectos ou direções realmente musicais, mas surgem como poesia, como textos diversos que abrem para interpretação, nos quais o intérprete pode tomar várias direções, de acordo com seu contato com o texto.

Assim, pode-se perceber o porquê da influência da linguística dentro das composições. Essa surge no trabalho como base do próprio processo criativo, já que a ideia de significação dentro da teoria linguística de Derrida é o grande passo para que o intérprete se liberte de interpretações pragmáticas e direcionadas, a fim de se atingir uma liberdade para que possa tocar a peça. A peça possui uma direção, porém não é uma direção estabelecida pelo ideal do compositor, mas pelo ideal subjetivo do intérprete. A composição altera a maneira de pensar do intérprete, porém não interfere em sua liberdade de criar e gerar algo significativo dentro da peça. Esta seria a “zona cinza” citada na introdução do texto, na qual o músico trabalha como agente criador na obra, criando uma visão descentralizada do papel da composição e do compositor. Surge a ideia da música como um processo, em que não só o ideal composicional prevalece, mas sim um processo criativo no qual participam o compositor, o intérprete e o ouvinte.

Cada composição trouxe em si uma característica que a torna única, porém a obra deve ser tomada como um todo, como movimentos separados de uma peça, já que a ideia principal é perceber como cada texto (que possuem inúmeras semelhanças em caracteres de composição) influencia o intérprete e como este cria a partir de cada partitura, podendo realizar a comparação com as outras.

Por fim, o objetivo final das composições foi atingido, e prevalece a obra para que possam ser interpretadas continuamente, tanto pelo grupos do Coletivo de Livre Improvisação Contemporânea, aos quais dedico esta peça, quanto a grupos e músicos que tenham o interesse no trabalho da improvisação a partir de notações não tradicionais.

Cabe ressaltar que a ideia primária da análise da peça de Anthony Braxton era a realização de uma comparação de uma peça com escrita semelhante à tradicional (com algumas modernizações) e uma notação gráfica não tradicional, que são, como visto, partituras secundárias que fazem parte do todo da peça. Ao estudar e tomar contato com o processo criativo de Braxton percebeu-se que este é de uma grande complexidade, no qual diversas características únicas devem ser levadas em conta. Na análise da partitura, inúmeras ideias surgiram, de maneira que a quarta composição toma como influência algumas ideias de Braxton e o processo criativo das GMT's. Porém, estas são tomadas como uma base para a criação do texto da partitura, não como uma reformulação das ideias das GMT's, já que estas não caberiam dentro do objetivo primário do processo criativo do trabalho.

Ao realizar uma análise pela escuta, tornou-se maior tal complexidade vista em seu trabalho, já que na execução percebem-se inúmeros detalhes que devem ser tomados em conta e necessitam de uma análise mais profunda da obra, além de um conhecimento grande de todo o repertório de composições que seguem o modelo das GMT's, além de todo repertório e histórico musical de Anthony Braxton. Devido a tais aspectos, deixo alguns pontos que se tornariam secundários nesta pesquisa para uma futura pesquisa, na qual será aprofundada os estudos sobre as GMT's e suas execuções.

O trabalho composicional e de análise trouxeram inúmeros benefícios complementadores à formação musical que presencio na graduação. A realização de uma pesquisa que teve como resultados uma peça com cinco composições inéditas, gravadas e debatidas, foi com certeza de uma grande importância para o desenvolvimento de um músico em graduação, com ideias futuras para pesquisa.

O trabalho realizado a partir da análise da peça de Anthony Braxton foi de extrema importância devido ao seu conteúdo gerado e do contato realizado com uma fundação de pesquisa internacional. Logo, a partir de toda a pesquisa feita, surgiu a possibilidade de um trabalho de pesquisa direcionado somente às GTM's, possivelmente um trabalho de mestrado para a continuidade do trabalho de análise e composição a partir de Braxton, o que é de grande importância para um aluno em final de graduação.

Referências:

ASCHIDAMINI, Ione Maria; SAUPE, Rosita. Grupo Focal – Estratégia metodológica qualitativa: um ensaio teórico. **Cogitare Enfermagem**, v. 9, n. 1, p. 9-14, 2004.

A Teus Pés, de Ana Cristina César. Disponível em: http://www.passeiweb.com/estudos/livros/a_teus_pes. Acessado em 10/08/2016.

BACKES, Dirce Stein *et al.* **Grupo focal como técnica de coleta e análise de dados em pesquisas qualitativas.** O Mundo da Saúde, São Paulo, 2011.

DUARTE, Pedro. A conquista espacial de Mark Rothko. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n.1, p. 167 – 182, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Ceci n'est pas une pipe.** University of California Press, Londres, 1983.

FURLANETE, Fábio Parra. **Modelagem de interações musicais com dispositivos informáticos** – Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes - Campinas, SP: [s.n.], 2010. [Orientador: Prof. Dr. Jonatas Manzolli]

JOHNSON, S. (1994). Rothko. Chapel and Rothko's Chapel. **Perspectives of New Music**, 32(2), 6-53. doi:1. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/833598> doi:1

PRITCHETT, James. **David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II**. Leonardo Music Journal, v. 14, 2004.

STENSTRÖM, Harald. **Free Ensemble Improvisation**. University of Gothenburg - 2009

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Autores Associados, Campinas, 2006.

ZAMPRONHA, Edson S. ONDE ESTÁ A MÚSICA? **ARTEunesp**, v. 12, São Paulo, 1996.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annabiume, FAPESP, 2000.