

A presença da improvisação na música de concerto com notação contemporânea: uma perspectiva através das peças “Maracatu” de Liduíno Pitombeira e “Saxouave” de Eduardo Ribeiro

Jonatas Weima Cunha Angelim¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

Resumo: Este artigo versa sobre as possíveis atitudes de improvisação que podem estar presentes na performance de música de notação contemporânea, tomando as peças “Maracatu” para saxofone, tape e dança do compositor Liduíno Pitombeira e “Saxouave” para saxofone solo do compositor Eduardo Ribeiro, como objetos de estudo deste questionamento. A pesquisa busca possíveis respostas para a questão do que pode ser considerado como improvisação ou não, dentro das diversas possibilidades interpretativas de uma notação não convencional. Para isso, baseando-se na ideia de Marcel Cobussen sobre improvisação, respaldando-a com outros teóricos, levantamos questionamentos que possam contribuir para decisões interpretativas nas ditas peças.

Palavras-chave: Improvisação, Música Contemporânea, Performance, Cobussen.

The Presence of Improvisation in Modern Classical Music With Contemporary Notation: a Perspective Through the Pieces “Maracatu” by Liduíno Pitombeira and “Saxouave” by Eduardo Ribeiro.

Abstract: This article deals with the possible improvisation attitudes that may be present in the performance of modern music with contemporary notation, taking the pieces “Maracatu” for saxophone, tape and dance by the composer Liduíno Pitombeira and “Saxouave” for solo saxophone by the composer Eduardo Ribeiro, as objects of study of this question. The research seeks possible answers to the question of what can be considered as improvisation or not, within the various interpretative possibilities of an unconventional notation. To do so, based on Marcel Cobussen's idea of improvisation, supporting it with other theorists, we raise questions that may contribute to interpretative decisions in these said pieces.

Keywords: Improvisation, Contemporary Music, Performance, Cobussen.

1. Introdução

Quando se toca no assunto “improvisação musical”, temos a ideia de algo que é espontaneamente criado no momento da performance, uma criação original em tempo real. Segundo o *Harvard Dictionary of Music*, o termo improvisação ou “extemporização” é

¹ Orientador: Marco Túlio.

definido como a “arte de executar a música de forma espontânea, sem o auxílio do manuscrito, esboços, ou de memória” (APEL, 1969, p. 404). No dicionário de música *Grove*, improvisação é a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada (SADIE, 1994, p. 450).

Muito se discute sobre o que pode ser considerado como improvisação; alguns autores utilizam conceitos mais amplos, que envolvem contextos diversos, como Wilson e MacDonald (2017, p. 136): “improvisação representa um processo único de criatividade social em tempo real, praticado em contextos musicais amplamente variáveis com diferentes níveis de experiência”². Outros são mais estritos na definição de improvisação como sendo algo totalmente novo, como Sloboda (2008, p. 136): “é um exercício de composição em tempo real. Esse é o caso especial em que o compositor (criador) também é o executor”.

Esta pesquisa busca evidenciar traços de improvisação dentro de performances em peças de concerto com notação não convencional e, para isso, baseando-se nas ideias de Marcel Cobussen (2015). Ele, em um diálogo virtual com Rogério Costa³, lida com a complexidade dos ambientes interativos e singulares e busca ampliar o alcance do conceito, afirmando que sempre há certo grau de improvisação em qualquer performance musical. Em outras palavras, que a improvisação está sempre presente.

Levando em consideração que a notação contemporânea se liberta dos padrões construtivos estabelecidos nas obras de épocas passadas, desenvolvendo formas inovadoras para representar as novas possibilidades e registros sonoros, ela abre um grande leque interpretativo sobre os signos musicais. Isso faz com que o intérprete, muitas vezes, tenha que tomar decisões no momento da execução sobre como determinados elementos podem ou devem ser tocados, assim como a condução do tempo e das durações dos sons, o que acreditamos serem características veementes de improvisação. Para tanto, baseando-se nas experimentações de performance deste autor e dos pressupostos teóricos de Cobussen, utilizaremos como exemplo, duas peças musicais que são moldadas em notação não convencional (*Maracatu*, para saxofone, tape e dança, do compositor Liduino Pitombeira e *Saxouave*, para saxofone solo, de Eduardo Ribeiro), exemplificando através de relatos das experiências de práticas interpretativas, como a improvisação está incorporada na interpretação dessas obras.

² Tradução nossa.

³ No artigo *Dialogue on Improvisation, Composition and Performance*, da Revista Música de 2015.

2. A notação contemporânea

A música contemporânea muitas vezes é abordada por autores modernos relacionando a complexidade e dificuldade encontradas em sua notação. Ao longo do século XX, os compositores criaram novos símbolos notacionais de acordo com seus anseios pessoais, até porque não foi estabelecido um consenso sobre a utilização dessas novas grafias.

De acordo com Stone (1980), nos anos 50, houve uma revolução estilística na notação musical que se desenvolveu em duas direções muito contrastantes. Uma delas foi caracterizada pela busca por uma precisão em todos os componentes concebíveis de uma textura musical. A outra tendência estilística rejeitava tal precisão. Ela introduzia uma deliberada ambiguidade, variando graus de indeterminação, escolhas entre alternativas, improvisação e a utilização de sons e circunstâncias estranhos e imprevisíveis. Tudo isso requeria radicalmente uma nova notação, até mesmo o abandono de símbolos e procedimentos convencionais, abrindo brecha para uma enorme gama interpretativa e criativa do intérprete.

O símbolo é um ponto de partida para a atividade musical e é designado para encorajar uma resposta pessoal. Esta família de sinais é frequentemente enigmática ou paradoxal: seus membros podem ou não ser relacionados aos símbolos convencionais de notação. Estes símbolos não são designados para fazer declarações objetivas e referenciais, e sim para estimular o executante a agir, atraindo-o em termos de seus próprios padrões de associação intelectual e estético. (Cole, 1974, p.143, Apud Del Pozzo, p.166)

A notação contemporânea muitas vezes é discutida sob o viés da indeterminação. Brindle, no seu livro *The new music – the avant-garde since 1945* (1987), no capítulo sobre improvisação, aborda dois tipos de notação: *partituras gráficas e partituras de texto*. O autor expõe que os compositores utilizam estas notações como meios de estimular a improvisação:

Ambas podem formar toda uma composição, ou apenas parte dela. Algumas partituras gráficas podem indicar parâmetros musicais distintos. Outras partituras gráficas podem omitir deliberadamente qualquer signo de notação ou indicação de forma musical. O objetivo do compositor é estimular a criatividade da execução musical através dos desenhos gráficos. (Brindle, 1987, p.87)

Esses pressupostos teóricos, aliados ao pensamento de Cobussen de que a improvisação está sempre presente em qualquer interpretação musical, corroboram para a

proposição desta pesquisa sobre os aspectos improvisatórios na performance de música contemporânea, devido às possíveis aberturas para a criatividade sobre a sua notação não convencional, especialmente pelo fato de a partitura em si ser uma representação gráfica de algo mais vivo, que vai além da simbologia.

3. Improvisação em Maracatu para saxofone alto, tape e dança

O maracatu é uma dança do nordeste do Brasil baseada nas tradições africanas. Existem dois tipos de maracatu: um pernambucano e outro cearense. Este último, que é mais lento e melancólico e é apresentado em um desfile durante o carnaval de Fortaleza, inspirou esta peça. Segundo o compositor, o desenho composicional descreve o fluxo de um estado melancólico para gestos rítmicos de origem africana. A música é eletroacústica, seu material é livremente escolhido (escalas diminutas e padrões de semitom) e não há um material específico de alturas (Pitombeira, 2019).

A partitura apresenta uma notação consideravelmente distante do usual, mesclando a utilização de valores musicais comuns à notação convencional (ex. 1) juntamente a gráficos e indicações textuais (ex. 2). Algumas técnicas expandidas do saxofone também são utilizadas, mesmo que com parcimônia.

Exemplo 1: Maracatu, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 2, 3º e 4º sistemas. Demonstração da utilização de valores musicais. Fonte: Pitombeira, 2006.

Exemplo 2: Maracatu, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 3, 2º sistema. Demonstração da utilização de técnicas expandidas, gráficos e indicações textuais. Fonte: Pitombeira, 2006

Não apresentando fórmula de compasso em quase toda a peça, o referencial de tempo está relacionado a cronometragem do tape, sendo indicadas as minutagens sobre sua pauta e fazendo-se necessária a utilização de cronômetro para a performance. As durações dos valores musicais são contadas majoritariamente em segundos. Logo no início há uma indicação de “Free” (livre) juntamente ao caráter da música, como se pode observar no exemplo 3, dando a ideia de que o intérprete recorrerá à improvisação sobre os elementos musicais no decorrer de toda obra, tendo um considerável grau de liberdade especialmente sobre os ritmos.

Exemplo 3: Maracatu, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 1, 1º sistema. Fonte: Pitombeira, 2006

O único momento em que o performer não recorre diretamente à improvisação é no trecho a partir da página 3, final do segundo sistema (ex. 4), onde há uma indicação de andamento e determinação de compasso, que se estende até a página 4, início do segundo sistema, onde retorna a indicação “Free” (ex. 5), novamente sem utilização de compassos e tendo a cronometragem como referência.

Exemplo 4: Maracatu, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 3, 3º e 4º sistemas. Demonstração da utilização de andamento e fórmula de compasso. Fonte: Pitombeira, 2006

Exemplo 5: Maracatu, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 4, 2º sistema. Fonte: Pitombeira, 2006

O compositor utiliza uma notação denominada espacial (ou proporcional) com grande frequência no decorrer de toda a obra. Esta escrita (ex. 6), em que a duração é indicada através de espaçamento horizontal, apresenta menos precisão e até mesmo grande liberdade interpretativa (Stone, 1980, p.96), fazendo com que o intérprete tenha que improvisar ritmos sobre as alturas determinadas, dentro da proporção de um período de tempo estabelecido em segundos.

Exemplo 6: Maracatu, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 5, 3º e 4º sistemas. Demonstração da utilização de notação espacial ou proporcional. Fonte: Pitombeira, 2006

4. Improvisação em Saxouave para saxofone solo

O compositor relata-nos que procura retratar o que uma ave pode “experimentar na vida, suas alegrias, pensamentos, dores etc”. Daí o nome “Saxouave”: um saxofone que reproduz os suaves movimentos de uma ave (Ribeiro, 2019).

A notação utilizada na obra sugere um elevado grau de liberdade interpretativa, primeiramente pela indicação de tal caráter logo no início da partitura (ex. 7), além de se tratar de uma peça sem acompanhamento, não estabelecer fórmula de compasso e recorrer à criatividade do saxofonista para reproduzir sons que arremetem aos movimentos de uma ave.

Saxouave
p/ Dilson Florêncio

Eduardo de Carvalho Ribeiro
(1994)

Com liberdade
♩ = c. 72
deciso

Exemplo 7: Saxouave, para saxofone alto solo. Pág. 1, 1º e 2º sistemas. Fonte: Ribeiro, 1994.

Apesar das indicações aproximadas de andamento, como no exemplo anterior e no exemplo a seguir, é inevitável que o músico tenha que improvisar sobre as durações dos ritmos, tendo como base apenas as relações proporcionais dos valores musicais. Não há unidade de tempo estabelecida e nem simetria entre as figuras em relação à pulsação, permitindo apenas uma aproximação da proporção, deixando o resto a cargo do improviso.

Mais movido
♩ = c. 60

Exemplo 8: Saxouave, para saxofone alto solo. Pág. 2, 4º e 5º sistemas. Fonte: Ribeiro, 1994.

A peça explora algumas técnicas estendidas, como o *frulato*, *slap tonque*, *eolian sound*, *glissando* e *sobreagudos*, mas não especifica quais dos possíveis tipos de execução de

algumas delas deve ser utilizado, permitindo que o artista decida qual executar, até mesmo podendo variar em diferentes apresentações. Como por exemplo, não é especificado se o *slap tongue* é seco, longo, percussivo (com pouca ressonância) ou melódico (com maior ressonância), como pode ser observado no exemplo 9.



Exemplo 9: Saxouave, para saxofone alto solo. Pág. 1, 3º sistema. Fonte: Ribeiro, 1994

5. Considerações finais

A partir dos estudos das teorias sobre improvisação levantados neste trabalho, observamos que a sua definição está ligada a relatividade do que pode ser considerado como algo novo e/ou criado em tempo real. Alguns defendem que este “novo” é uma composição criada no momento da performance. Outros, acreditam que as atitudes tomadas no momento da execução musical sobre o que está previamente escrito, também podem ser consideradas como improvisado. Logo, por que essas atitudes ou decisões também não podem ser classificadas como algo novo ou criado em tempo real? Acreditamos que ambas são formas de improvisação, com graus de acuidade diferentes.

A notação contemporânea abre caminhos para uma subjetividade interpretativa mutável em tempo real. Esta indeterminação leva às diversas possibilidades que podem ser transformadas no decorrer de cada performance, como puderam ser exemplificados nos trechos destacados das obras utilizadas como objetos de estudo experimental.

Referências:

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Second Edition. Massachusetts: The belknap press of Harvard University press Cambridge, 1969.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music - The Avant-Garde since 1945*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1987.

COBUSSEN, Marcel; COSTA, Rogério. Dialogue on Improvisation, Composition and Performance: On Singularity, Complexity and Context. *Revista Música*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 149-164, 2015.

COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. *Da Forma Aberta a Indeterminação: Processos da Utilização do Acaso na Música Brasileira para Piano*. Campinas, 2007. 379f. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2007.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Maracatu: for alto saxofone, tape and dancer*. United States, 2006. 1 partitura (7 p.). Saxofone e Tape.

_____. [Relatos sobre a peça Maracatu , Opus 107]. Entrevista de Jonatas Weima C. Angelim em julho de 2019. Rio de Janeiro. E-mail.

RIBEIRO, Eduardo. *Saxouave*, para saxofone solo. Minas Gerais, 1994. 1 partitura (4 p.). Edição nossa do manuscrito. Saxofone.

_____. [Relatos sobre a peça Saxouave]. Entrevista de Jonatas Weima C. Angelim em junho de 2019. Rio de Janeiro. E-mail.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SLOBODA, John. *A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música*. Londrina: EDUEL, 2008

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1980.

WILSON, Graeme B.; MACDONALD, Raymond A. R. The Construction of Meaning Within Free Improvising Groups: A Qualitative Psychological Investigation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Edinburgh-UK, v. 11, n. 2, 136-146, 2017.