

## Problemas do estudo da improvisação livre

**Matteo Ciacchi<sup>1</sup>**

UFPB - PPGM (Mestrado)

SIMPOM: Musicologia

ciacchi.matteo@gmail.com

**Resumo:** O termo “improvisação livre” refere-se habitualmente a uma prática musical que tem suas raízes num movimento que se desenvolveu na década de 1960 entre Estados Unidos e Europa. Pautado em ideais não apenas estéticos como também éticos e políticos, o conceito de improvisação livre permeia hoje em dia diversas práticas musicais e estudos acadêmicos. Apesar disso, músicos e pesquisadores apresentam definições por vezes diferentes e até contraditórias a respeito do significado de “improvisação livre”. Tentativas científicas de se aproximar dessa prática costumam focar em uma dimensão semântica, conceitual, filosófica ou ideológica que leva muitas vezes a trabalhos que se distanciam da realidade performática da improvisação livre. Nesse trabalho, a partir da análise de alguns textos relacionados ao assunto, buscaremos identificar alguns desses obstáculos e vias alternativas para abordar essa prática de maneira a priorizar aspectos performáticos e morfológicos.

**Palavras-chave:** Improvisação livre; Performance; Morfologia musical.

### Problems in the Study of Free Improvisation

**Abstract:** The term “free improvisation” usually refers to a musical practice developed in the decade of 1960 between the United States and some countries in Europe. Based in ideals of aesthetics as well as ethics and politics, the concept of free improvisation can be found today across different musical practices and scholar studies. Nevertheless, musicians and researchers often adopt definitions of free improvisation that are different and even contradictory. Scientific attempts to approach this practice tend to focus on semantical, conceptual, philosophical or ideological aspects that can lead to works distanced from a performative reality of free improvisation. In this work, through the analysis of scholarly texts on the subject, we try to identify some of these conceptual obstacles and alternative ways to approach this practice in order to emphasize performative and morphological aspects.

**Keywords:** Free improvisation; Performance; Musical morphology

### 1. Definindo improvisação livre

O termo “improvisação livre” é difícil de ser definido com precisão. O próprio conceito de improvisação é assunto de debate, admitindo diversas acepções que variam de acordo com o contexto. Pode-se argumentar que toda prática musical envolve improvisação em alguma medida, em especial no que diz respeito à criação de material musical. Historicamente, os conceitos de improvisação e composição são bastante próximos: ainda hoje encontramos certas definições de improvisação que a colocam como “o ato de compor

---

<sup>1</sup> Orientador: Valério Fiel da Costa, bolsa de fomento oferecida pela CAPES.

durante a performance”.<sup>2</sup> Da mesma forma, o termo “livre”, enquanto designador de um caso particular de improvisação, suscita imediatamente a pergunta “livre de quê?”<sup>3</sup> Haveria uma forma de improvisação efetivamente “pura”, totalmente liberta de amarras estruturais, idiomáticas, culturais? Será possível determinar o âmbito da liberdade no ato de improvisar?

Apesar das ambiguidades implícitas no termo, há um consenso em relação à prática musical à qual ele se refere e suas origens históricas em um amplo movimento cultural que se consolidou na década de 1960 entre Estados Unidos e Europa.<sup>4</sup> Uma das primeiras menções na literatura sobre a improvisação livre vem do livro de Derek Bailey publicado em 1980, *Improvisation: its nature and practice in music*. O livro, que aborda diferentes tradições musicais (a exemplo da música clássica indiana, do flamenco e do rock) e suas relações com a improvisação, dedica um capítulo à parte para a improvisação livre. Na introdução, Bailey afirma que a improvisação livre constitui algo à parte das outras formas de improvisação tratadas no livro:

Utilizei os termos “idiomática” e “não-idiomática” para descrever as duas principais formas de improvisação. A improvisação idiomática, a mais amplamente utilizada, se preocupa principalmente com a expressão de um idioma - como o jazz, o flamenco ou o barroco - e toma sua identidade e motivação desse idioma. A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na assim chamada improvisação “livre” e, embora possa ser extremamente estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática. (BAILEY, 1993, pp. xi-xii).

Mais adiante, no capítulo que trata do assunto, Bailey retoma a ideia ao afirmar que “[a] falta de precisão sobre sua nomenclatura é no mínimo amplificada quando tratamos da coisa em si. Diversidade é sua característica mais consistente. Não há compromisso estilístico ou idiomático. Não há prescrição de um som idiomático.”<sup>5</sup> Essa formulação, embora vaga, é comum nos trabalhos que tratam do assunto. O músico e pesquisador

---

<sup>2</sup> Tanto SOLOMON, 1986 e ALPERSON, 1984 citam dicionários diferentes que definem a improvisação nesses termos. Ambos trabalhos apontam interseções entre os conceitos de composição e improvisação na música ocidental. TREITLER, 2015 elenca diversos teóricos da música europeia, da idade média aos princípios do século 20, que tratam desses dois conceitos em relação próxima. O autor menciona um dos primeiros registros conhecidos do termo “improvisação” num tratado de música vocal do século XIII, e nota que nele “não há qualquer indício de uma oposição ou uma distinção entre ‘compor’ e ‘improvisar’” (p. 3). Em RINK, 1993 encontramos uma discussão aprofundada sobre o papel que Heinrich Schenker atribuía à improvisação no processo criativo dos compositores.

<sup>3</sup> MENEZES, J.M.A, 2010, p. 17.

<sup>4</sup> PIEKUT, 2014 oferece um panorama do início desse movimento do ponto de vista londrino, um dos principais centros de atividade da primeira geração da improvisação livre.

<sup>5</sup> BAILEY, 1993, p. 83.

brasileiro Cesar Villavicencio, em um capítulo de sua tese intitulado *Por que é difícil analisar música livre improvisada?* afirma que “somos confrontados com o problema de encontrar um modelo racional que se adapte a uma prática definida por não ser um estilo, uma prática na qual os elementos necessários para sua performance dependem de decisões subjetivas e são influenciados por relações coletivas”<sup>6</sup>.

Uma análise da literatura existente sobre o assunto mostra que parecem existir problemas conceituais que podem dificultar um entendimento preciso sobre esse tipo de música. Nesse artigo buscarei elencar alguns desses problemas e possíveis soluções apontadas por músicos e pesquisadores que se dedicam a tocar e estudar improvisação livre.

## 2. O problema ontológico

Partiremos aqui do problema ontológico, ou seja, do questionamento “o que é improvisação livre?” Debates sobre ontologia não são novos na musicologia: buscam-se na filosofia bases de conhecimento para entender “o que é” um fenômeno musical específico. Possivelmente a polêmica mais conhecida e citada em relação à ontologia musical é a resposta dada por Lydia Goehr ao tratado do filósofo americano Nelson Goodman *The Languages of Art*. Nesse livro, Goodman defende a visão de que uma obra musical só pode ser considerada como tal se houver equivalência estrita a um sistema notacional, que por sua vez também deve obedecer a determinadas regras que evitariam ambiguidades. Goehr, em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, parte de uma discussão de pontos problemáticos dessa tese para empreender uma investigação sobre o surgimento do conceito de obra na prática musical europeia do século 19 e como isso pode levar, em última análise, a uma formulação como a de Goodman. O conceito de obra deixa de ser encarado como uma categoria ontológica prescritiva e passa a ser visto como conceito regulador de uma prática historicamente e socialmente localizada.

Lydia Goehr também nos oferece algum material para pensarmos a definição de improvisação em um artigo intitulado *Improvising Impromptu, Or, What to do With a Broken String*.<sup>7</sup> Apesar de não falar em termos estritamente ontológicos, Goehr define duas maneiras distintas de entender o termo: a improvisação *extempore*, que se refere à ação deliberada de criar em performance “desse momento em diante”, e a improvisação *impromptu*, que diz respeito a uma ação improvisada isolada, num momento singular, geralmente em resposta a

<sup>6</sup> VILLAVICENCIO (2008), p. 35.

<sup>7</sup> Capítulo escrito por Lydia Goehr para o *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (2016).

um obstáculo ou situação não planejada. Essa distinção nem sempre é clara, e muitas vezes as duas acepções do termo encontram-se sobrepostas, como veremos a seguir.

O musicólogo francês Clément Canonne aborda mais explicitamente o problema no artigo *Sur l'ontologie de l'improvisation*, concluindo que falar em improvisação significa falar mais de um processo do que de um produto.<sup>8</sup> Em outro artigo no qual Canonne aborda especificamente a improvisação livre,<sup>9</sup> o autor aponta o fato de que os primeiros usos da palavra “improvisação” no contexto da música ocidental coincidem cronologicamente com o surgimento do conceito de obra tal qual formulado por Lydia Goehr. O conceito de improvisação ganha autonomia em relação aos conceitos de composição (atividade musical com intuito de *gerar* obra) e de interpretação (atividade musical com intuito de *expressar* a obra). Uma performance pautada inteiramente sob a ideia de improvisação *extempore* não gera obra - pelo menos não dentro da estrutura mais ou menos rígida de critérios de manutenção de identidade da obra musical em vigor na época. É nesse contexto que podemos encarar como atividades musicais distintas um grupo de músicos que afirma que irá apresentar a obra de determinado compositor e um grupo de músicos que se propõe a fazer uma performance “livremente improvisada”.

Fica claro aqui que, embora a improvisação seja algo distinto do conceito de obra, seu uso corrente surge como espécie de conceito negativo ao de obra. O conceito de improvisação abarca toda atividade musical que não gera obra no sentido ocidental clássico: daí a dificuldade em se encontrar uma definição precisa do termo: ele pode se referir a práticas musicais essencialmente distintas entre si que compartilham de um mesmo *processo*, mas geram diferentes tipos de *produtos*.

Por outro lado, Canonne descreve um *modelo ético* geralmente buscado por proponentes da improvisação livre: o improvisador se caracterizaria por adotar um conjunto de valores e comportamentos na hora da performance. Esses valores, derivados em grande medida do conceito de improvisação *impromptu*, incluem *espontaneidade*, *liberdade*, *processualidade*, *coletividade*, *experimentalismo* e conceitos relacionados,<sup>10</sup> assumindo não raro uma dimensão política. Esses valores, essencialmente éticos, se traduziriam no ato da performance em valores estéticos, num contexto de improvisação *extempore*. Os dois modos de improvisação caracterizados por Goehr, então, seriam colocados em diálogo pelo improvisador, com todas as tensões e contradições que isso possa trazer. Segundo Canonne,

---

<sup>8</sup> CANONNE (2014).

<sup>9</sup> *Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre*, publicado em 2016.

<sup>10</sup> CANONNE (2016), p. 33.

“é à resolução dessa tensão entre prática de improvisação e ação improvisada que vão se ligar os partidários da improvisação livre”.

### 3. O problema idiomático: livre de quê?

Se retomarmos a afirmação de Bailey de que a improvisação idiomática está preocupada com a expressão de um idioma enquanto a improvisação não-idiomática está preocupada com “outras coisas”, a conclusão de Canonne a respeito do modelo ético pode indicar quais seriam algumas dessas preocupações. De fato, encontramos uma grande incidência de definições *idealizadas* da prática da improvisação livre, por vezes dissociadas de uma prática de produção. Assim como o conceito de obra na prática musical europeia do século 19, o conceito de *improvisação* conforme definido acima parece funcionar como regulador na prática da improvisação livre. Dessa forma, o conceito aponta para o que seria uma improvisação livre *ideal*, bem como qual seria seu performer *ideal*. Um exemplo ilustrativo é o artigo *Towards an Ethic of Improvisation*, escrito pelo músico britânico Cornelius Cardew, no qual enumera “virtudes que um músico pode desenvolver” ao se dedicar à improvisação livre. Vemos por exemplo Cardew se referir à música do grupo AMM, do qual ele fazia parte, como “uma forma muito pura de improvisação operando sem qualquer sistema formal ou limitação”<sup>11</sup>. Por outro lado, Frederic Rzewski, músico americano que também fez parte do grupo AMM, em um artigo intitulado *On Improvisation*, afirma que “a improvisação é um experimento controlado com um número limitado de possibilidades desconhecidas. Sempre há regras e um quadro de referência. Não existe algo como improvisação ‘livre’.”<sup>12</sup> As duas afirmações, embora vindas de músicos que trabalharam juntos e partilham de ideais muito próximos, são quase contraditórias entre si. Isso atesta a multiplicidade de formas diferentes de se pensar essa prática e a dificuldade de encontrar um consenso generalizável a todos os casos.

Dessa forma, a distinção criada por Bailey entre improvisação idiomática e não idiomática não foi aceita sem discordâncias. O pesquisador português José Manuel de Menezes faz um contraponto à distinção e mostra similaridades entre os dois tipos de improvisação:

Em ambos os casos os praticantes estão trabalhando dentro dos limites de suas técnicas instrumentais em ideias musicais instigantes a serem lapidadas [...] e ambas as formas empregam um banco de dados pessoal de experiência

---

<sup>11</sup> CARDEW (1971), p. 3.

<sup>12</sup> RZEWSKI (2006), p. 494.

adquirida previamente, de gestos musicais e de artesanato musical adquirido através do tempo aos quais o improvisador se refere no momento da performance. Cada improvisador possui um número finito de gestos, atitudes, reações e conhecimento condicionados por suas limitações técnicas/perceptivas/cognitivas/interpessoais que, finalmente, determinam seu idioma. (MENEZES, 2010, p. 15).

O pesquisador americano Michael Bullock parte de um raciocínio similar ao propor o termo *auto-idiomático* no lugar de *não-idiomático*, argumentando que os improvisadores desenvolvem relações idiomáticas com a música de forma individual, e não coletiva. Bullock afirma que “o vocabulário de um praticante toma o lugar do repertório padronizado; a natureza de seus sons e a experiência do praticante em explorar esses sons têm um impacto na forma como ele ou ela constrói estruturas musicais”.<sup>13</sup> Entender o idiomatismo da improvisação livre nesses termos pode explicar o alto grau de subjetividade envolvido na performance desse tipo de música, ao mesmo tempo que nos distancia das formulações mais idealizadas a seu respeito.

#### 4. Da ontologia à morfologia

Falar em improvisação “auto-idiomática” nos aproxima de um entendimento caso a caso a respeito de como soa uma performance de improvisação livre. Bailey já nos sugere isso em seu livro ao afirmar que “as características da música livremente improvisada são estabelecidas apenas pela identidade sônico-musical da pessoa ou pessoas que a tocam.”<sup>14</sup> A questão ontológica, porém, ainda permanece em aberto.

Para o músico e pesquisador carioca Jean-Pierre Caron, a abordagem ontológica pode se tornar um obstáculo, pois se por um lado ela busca definir “*de uma vez por todas* aquilo que pode constituir uma obra musical”,<sup>15</sup> as próprias categorias ontológicas se atualizam à medida que exemplos desviantes são encontrados (ou até colocados deliberadamente) em seu meio. Temos uma circularidade aparentemente inescapável. Ao insistir na busca por um “conceito operacional” abstrato para que possamos falar de obra (ou, no nosso caso, de improvisação), esse conceito estará divorciado de uma prática efetiva de produção artística. Caron também cita Lydia Goehr ao nos lembrar da “independência que

---

<sup>13</sup> BULLOCK (2010), p. 142.

<sup>14</sup> BAILEY (1993), p. 83.

<sup>15</sup> CARON, J. P. C. (2013). O artigo de Caron fala especificamente sobre uma prática musical regulada pelo conceito de obra musical. Embora nossa preocupação seja com improvisação, o raciocínio é o mesmo.

uma teoria ontológica pode tomar da prática efetiva, por exacerbação da sua exigência de pureza teórica.”<sup>16</sup>

Caron enxerga uma saída para o problema em uma abordagem pelo viés da morfologia, sugerida pelo que foi proposto pelo musicólogo e compositor paraense Valério Fiel da Costa em seu livro *Morfologia da Obra Aberta*.<sup>17</sup> Para Fiel da Costa, um dado morfológico de um acontecimento musical é “qualquer manifestação ou acontecimento sonoro perceptível por um dado observador”.<sup>18</sup> Dentro do contexto de uma prática musical regulada pelo conceito de obra tal qual descrita por Lydia Goehr, a existência das chamadas “obras abertas” apresentavam um desafio às teorias ontológicas da obra musical mais tradicionais. Fiel da Costa decide deixar de lado investigações ontológicas (que se manifestam quase sempre como *pressupostos*,<sup>19</sup> e por isso sempre *ideais*), e busca analisar como diferentes projetos performáticos e composicionais, perfis de intérpretes ou atitudes do compositor frente à obra se traduzem em aspectos morfológicos durante a performance. Procedendo dessa forma, a obra aberta deixaria de ser problemática conceitualmente, e passaria a ser acessível a ferramentas analíticas. Se a obra aberta representava um caso tipicamente problemático no contexto do conceito de obra como regulador de uma prática, a improvisação livre aparece como exacerbação desse problema ao negar (pelo menos conceitualmente) a existência de obra. Partir da pergunta “o que é improvisação?” nesses termos significa precisar resolver um problema filosófico complexo antes de nos aproximarmos do objeto em si, que já existe e já está em funcionamento independentemente dessas questões. É o caso aqui de nos perguntarmos a respeito de que maneiras poderíamos acessar um entendimento da morfologia na improvisação livre.

## Conclusão

As questões levantadas brevemente aqui mostram um perfil da lacuna conceitual que parece distanciar os trabalhos musicológicos da improvisação livre enquanto realidade performática. Os problemas conceituais aparecem irresolvidos e, por vezes, aparentemente insolúveis. Por outro lado, muitos dos trabalhos citados apontam caminhos promissores para um entendimento menos idealizado dessa prática. Se as características desse tipo de música só

<sup>16</sup> CARON, J. P. C. (2015)

<sup>17</sup> O livro, publicado em 2016, é uma adaptação feita pelo próprio autor de sua tese de doutorado *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*, defendida em 2009.

<sup>18</sup> COSTA (2017), p. 1.

<sup>19</sup> “A ontologia pergunta ‘o que é uma obra?’ e a morfologia pergunta ‘como é a obra?’. Assim, aqui, uma ontologia parece ser prévia em relação à morfologia.” (CARON, 2015).

se tornam aparentes ao levarmos em conta a “identidade sônico-musical” dos praticantes, ouvir o que cada músico tem a dizer a respeito da forma que o conceito de improvisação livre se relaciona às suas próprias ações performáticas parece ser a maneira mais eficaz de entender a sonoridade que emerge em performance. Talvez a postura mais adequada aqui para o musicólogo seja a de deixar de lado momentaneamente as considerações ideológicas, filosóficas e semânticas associadas à improvisação livre: ir ao campo de pesquisa sem pressupostos e deixar que os sons e quem os produz tenham espaço para falar sobre eles mesmos.

### Referências

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

BAILEY, Derek. *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

BULLOCK, Michael T. Self-Idiomatic Music: An Introduction. *Leonardo*, Cambridge-MA, v. 43 n. 2, p. 141-144, 2010.

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

CANONNE, Clément. Sur l'ontologie de l'improvisation. In ARBO, Alessandro; RUTA, Marcello (dir.). *Ontologie musicale, perspectives et débats*, Paris: Hermann, 2014, p. 279-320.

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

CARON, J. P. C. Regras e indeterminação: idéias para uma morfologia da obra musical. *Claves*, João Pessoa: publicação online, v. 9, 2013, p. 16-33. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/24151>>

\_\_\_\_\_. Da Ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. In: QUARANTA, Daniel; FENERICH, Alexandre (Org.). *10 Olhares sobre a Música de Hoje*. 1. ed. São Bernardo do Campo: Garcia Edizioni, 2015, p. 45-82.

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

\_\_\_\_\_. Disparadores morfológicos como critério para análise formal. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, 2017.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press, 1992.



\_\_\_\_\_. Improvising Impromptu, Or, What do Do With a Broken String. In: LEWIS, George E.; PIEKUT, Benjamin (Edit.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 1*. Oxford University Press, 2016, cap. 26.

MENEZES, J. M. A. *Creative process in free improvisation*. Sheffield, 2010. 72 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia para Músicos). Department of Music, University of Sheffield.

PIEKUT, Benjamin. Indeterminacy, Free Improvisation and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975. *Journal of the American Musicological Society*, Oakland, v. 67, n. 3, p. 769-824, 2014.

RZEWSKI, Frederic. On Improvisation. *Contemporary Music Review*, Abingdon, v. 25, n. 5/6. 2006, p. 491-495.

SOLOMON, Larry. Improvisation II. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 24, n.2, 1986, p. 224-235.

TREITLER, Leo. Speaking of the I-Word. *Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart, v. 72, n. 1, p. 1-18, 2015.

VILLAVICENCIO, Cesar. *The Discourse of Free Improvisation: A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music*. 2008. 245 f. Tese (Doutorado em Música) - School of Music, University of East Anglia, Norwich.