Vanguardas, experimentos e improvisação livre: três visões sobre a liberdade do performer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Matteo Ciacchi
UFPB - ciacchi.matteo@gmail.com

Valério Fiel da Costa
UFPB – fieldacosta@gmail.com

Resumo: A historiografia da música contemporânea do Século XX costuma distinguir entre dois campos que cultivavam visões distintas a respeito da liberdade do performer dentro de um projeto composicional: uma vanguarda de orientação europeia e uma música experimental de linhagem estadunidense. Entretanto essa narrativa esconde semelhanças básicas de atitude entre as duas vertentes e invisibiliza uma terceira alternativa que se desenvolveu contemporaneamente em torno do conceito de improvisação. O campo da improvisação livre proporcionou uma reconsideração de temas como autoria, autonomia do performer e oferece um entendimento mais completo do modernismo musical a partir da década de 1960.

Palavras-chave: Improvisação. Composição. Indeterminação. Liberdade. Performance.

Avant-garde, experiments and free improvisation: three views on performer freedom

Abstract: Historiographical accounts of 20th century contemporary music typically distinguishes between two fields holding opposing views on performer freedom within a compositional project: an European-oriented avant-garde and an American experimental music. However, this account hides a more basic likeness between the two fields and fails to recognize a third alternative that developed contemporaneously around the concept of improvisation. The emerging field of free improvisation offers a reconsideration of themes such as musical authorship, performer autonomy and enables a more thorough understanding of musical modernism around the 1960s.

Keywords: Improvisation. Composition. Indeterminacy. Freedom. Performance.

1. Embates ontológicos na música contemporânea

Entre as décadas de 1950 e 1960, a chamada escola de Nova Iorque, da qual faziam parte John Cage, David Tudor, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown, provocou intenso debate no mundo da música de concerto contemporânea por causa de seus métodos composicionais pouco ortodoxos e performances inusitadas. John Cage, o mais velho do grupo, dissertou longamente sobre o seu trabalho e o de seus colegas numa série de publicações e palestras, reunidas em 1961 no livro *Silence*. Os textos do volume sumarizam o desenvolvimento, ao longo de cerca de duas décadas, das idéias básicas que norteiam boa parte do discurso a respeito da escola de Nova Iorque até os dias de hoje. Cage situa o trabalho de seu grupo como a epítome de uma tradição particularmente estadunidense de

música experimental, distinta das vanguardas europeias contemporâneas. A narrativa da divisão da vanguarda em dois pólos popularizou-se na época e consolida-se em 1974 na historiografia da música contemporânea com a publicação do livro *Experimental music: Cage and beyond*, do compositor Michael Nyman. O livro busca articular o trabalho e o pensamento da escola de Nova Iorque com uma geração mais nova que continuaria a tradição descrita por Cage, levando adiante as características que a tornariam singular e distinta dos desenvolvimentos da música europeia.

Um dos principais pontos de divergência entre os dois campos reside na natureza de seus métodos composicionais, em especial no que diz respeito à gestão de expectativa do compositor frente ao resultado sonoro de sua obra e o estatuto ontológico da obra musical. Nos vários textos de *Silence*, Cage descreve qual deveria ser a postura do compositor de música experimental: abandonar a vontade de controlar os sons, evitando que eles se tornassem "veículos para teorias criadas pelos homens ou expressão de sentimentos humanos" e pudessem "ser eles mesmos" (CAGE 1961: 10). A responsabilidade do compositor seria deslocada do *fazer* para o *aceitar* (CAGE 1961: 129), e novas possibilidades musicais estariam ao alcance se ele concordasse em se despir de seus gostos e hábitos. A música experimental almeja a imprevisibilidade como ideal, numa tentativa de imitar a experiência da vida cotidiana, na qual sons e acontecimentos ocorrem simultaneamente sem necessidade de uma relação causal. O *acaso* e a *indeterminação* são as duas principais ferramentas que Cage utiliza para atingir esse objetivo em suas obras. O que ele chama de *operações de acaso* são sorteios utilizados para tomar decisões sobre parâmetros específicos do projeto composicional. Em *Music of Changes*, por exemplo, cada evento sonoro era escolhido a partir de três sorteios: o primeiro para decidir a duração do evento, o segundo para escolher entre uma coleção pré-determinada de sons ou silêncios e, se o resultado não fosse um silêncio, um terceiro sorteio decidiria a dinâmica (PRITCHETT 1993: 82). Essa era uma forma de garantir resultados "não-estéticos," isto é, não mediados pela vontade do compositor. Posteriormente, o conceito de *indeterminação* é introduzido para designar todos os aspectos de uma composição não especificadas na notação, que ficariam portanto sob responsabilidade do intérprete. No caso-limite de uma "composição indeterminada em relação à sua performance," isto é, quando parâmetros tão globais quanto a estrutura, a divisão do todo em partes, as características sonoras do material e a sequência das notas individuais são deixados sob responsabilidade do intérprete, temos "necessariamente" uma composição experimental, uma vez que sua morfologia seria imprevisível inclusive para o próprio compositor. Cage adotou esse conceito mais tarde que seus colegas, que já haviam experimentado compor através de

notações gráficas e instruções escritas que admitiam um grande número de leituras diferentes. A obra musical, portanto, pode consistir não apenas em um "objeto temporal" (*time-object*) fixo, mas num "processo" que engendra resultados sempre diferentes (CAGE 1961: 38). O papel do intérprete, segundo essa interpretação, seria diferente em cada um dos casos.

Para Pierre Boulez, um dos principais personagens associados à vanguarda europeia, essa maneira de proceder colocaria em xeque todas as premissas clássicas da composição enquanto obra criada por um autor determinado. No texto de uma palestra de 1957 chamada *Alea*, Boulez acusa os métodos de Cage (sem citá-lo diretamente) de mascararem uma fraqueza básica em técnica composicional (BOULEZ 1964: 42). Para ele, a escolha do compositor, por si só arbitrária e repleta de acasos, é essencial à ideia de composição. Ao abrir mão do controle sobre o resultado, o compositor também abre mão da escolha, abandonando um sentido hierárquico de forma, restando apenas a escolha instantânea do performer, "mais sujeita a lapsos que a iluminações" (BOULEZ 1964: 47). Ele admite que o acaso e a composição possam ser conciliados e que a concessão de liberdades ao intérprete possa dar bons resultados, porém enfatiza que sem o devido direcionamento a composição pode degenerar numa "improvisação sem nenhuma outra necessidade além da livre escolha" (BOULEZ 1964: 49). Em outras palavras, a palavra final deve ser do compositor, e o performer na melhor das hipóteses torna-se um bom colaborador para o projeto. Isso seria crucial para a manutenção de um critério de identidade da obra: se diferentes performances de uma obra soam diferentes de acordo com a livre vontade dos performers, não haveria motivo para falar em autor da obra, e sem autor consequentemente não haveria porque falar em obra.

Os antagonismos são claros no discurso, do ponto de vista dos compositores, mas considerar a questão do ponto de vista do performer revela similaridades mais básicas entre as vertentes. A menção de Boulez à improvisação como um oposto indesejável em relação à composição toca num ponto ambíguo da retórica de Cage. Boulez entende por *improvisação* uma situação na qual, na ausência de notação musical, o intérprete estaria livre para escolher espontaneamente o que tocar, sem preparo prévio: as notações gráficas deliberadamente ambíguas de Brown e Feldman pareciam sugerir que fosse esse o caso. Porém o que não fica explícito nos textos de Cage é que há em suas obras, mesmo nas mais "abertas," um projeto composicional dissimulado que aponta para uma estética específica. Para ele, a indeterminação seria um caminho para a renúncia de gostos e hábitos pessoais, em prol de um discurso musical que apresenta uma "impressão de acaso" (COSTA 2017: 12): uma sucessão descontínua e acausal dos mais diversos sons, silêncios e ruídos. Em outras palavras, para que os intérpretes pudessem usufruir da liberdade interpretativa, eles deveriam estar

familiarizados com uma *estética* específica da indeterminação. Essa liberdade viria acompanhada de um grau maior de responsabilidade frente ao resultado final. Apesar da retórica de aceitação, os compositores da escola de Nova Iorque relataram diversas vezes insatisfação com performances de suas obras, expressando opiniões muito parecidas com as de Boulez. Morton Feldman, o primeiro do grupo a explorar notações gráficas como forma de indeterminação, abandona esse método por um período no final da década de 1950, explicando em 1962 afirmava que "a falha mais importante" de sua música gráfica foi que ela liberou não apenas os sons, mas os performers: "eu nunca pensei no gráfico como uma arte de improvisação, mas uma aventura sônica totalmente abstrata" (CLINE 2016: 44). Em *Silence*, a liberdade mencionada por Cage a respeito da música experimental é sempre atribuída aos sons, e não aos intérpretes. Demonstrando um cuidado similar ao de Boulez, Cage sempre menciona que as liberdades de escolha na música indeterminada acontecem dentro de limites, ainda que amplos (CAGE 1961: 36, 38, 39, 52). A improvisação é mencionada numa breve passagem em sua palestra sobre indeterminação, citando o exemplo da música indiana, esclarecendo que, embora o performer seja o responsável por "trazer a forma à tona," o conteúdo expressivo depende das convenções da tradição indiana (CAGE 1961: 37). Na época, a forte associação da improvisação com o jazz ou com músicas consideradas folclóricas ou exóticas remeteria a uma prática previsivelmente idiomática, irreconciliável com o ideal de Cage de um performer livre de "memórias e gostos individuais" (CAGE 1961: 59), portanto deveria ser considerada um fenômeno distinto da indeterminação. A estética da escola nova-iorquina foi cuidadosamente construída através do trabalho de intérpretes "exemplares" como David Tudor. Apresentado a Cage através de Feldman em 1950, foi seu colaborador mais assíduo, tendo estreado todas as suas peças para piano entre 1952 e 1967 além de diversas outras de Feldman, Brown e Wolff. (PIEKUT 2011: 57). A maneira de trabalhar de Tudor era contrária à ideia de improvisação, especialmente da forma entendida por Boulez, e em aparente discrepância com o ideal de indeterminação (porém na verdade em seu grande benefício), costumava escrever partituras de performance em notação tradicional especificando a sequência e natureza exatas do que seria tocado, assemelhando-se mais a um "objeto-temporal" que a um "processo" variável acionado na hora da performance: Tudor assemelha-se ao performer descrito por Boulez, que colabora de forma mais "corajosa" para conseguir se "encaixar na invenção do compositor" (BOULEZ 1964: 47).

2. Improvisação: a obra do ponto de vista do performer

O musicólogo Benjamin Piekut argumenta que o discurso de Cage e seus colegas estabelece uma fronteira clara com o que eles entendiam ser uma tradição europeia pautada no controle dos intérpretes, da qual a instituição orquestral seria o principal símbolo, mas esconde uma segunda fronteira, traçada de forma mais sutil, com o movimento incipiente das práticas improvisadas e seus modelos de organização social e de autoria distribuída (PIEKUT 2011: 62). Com precedentes que podem ser traçados até pelo menos a década de 1950, em 1970 já era possível falar de um campo diverso formado por músicos que tomaram o conceito de improvisação como parte central de sua produção artística (LEWIS 2002: 234).

Para o escritor e crítico musical Amiri Baraka, a ênfase dos músicos do bebop em resgatar a improvisação era uma resposta à "diluição corporativista devastante" do swing, visto como uma apropriação comercial por parte de um *establishment* branco de uma música intrinsecamente ligada à experiência de opressão do povo negro nos Estados Unidos (BARAKA 2009: 82). A improvisação torna-se a expressão musical de um sentimento de emancipação e liberdade: tanto individual, no sentido de valorização das escolhas idiossincráticas de cada performer em relação à estrutura harmônica, como coletiva, ao exigir uma respeitabilidade estética para uma música historicamente marginalizada, construindo uma alternativa potente ao modernismo essencialmente branco da música contemporânea. Nesse modernismo de orientação europeia, do qual fazem parte tanto Cage quanto Boulez, o compositor é a figura central de autoridade, a partir da qual tradicionalmente se mede o grau de sucesso de uma performance enquanto expressão da intenção do compositor. No jazz, a autoridade é invertida e re-situada no performer: a autenticidade de uma performance reside não na fidelidade a um projeto composicional, mas no grau de individualidade que o performer consegue imprimir. O músico, crítico e pesquisador Gunther Schuller é categórico ao afirmar que o que diferencia o jazz de outras práticas musicais é o fato de ele ser baseado na "expressão livre e sem amarras do *indivíduo*" (SCHULLER 1986: 27). Para ele, "Miles Davis improvisando sobre *Satin Doll* [canção de autoria de Duke Ellington] vai soar muito mais Miles Davis do que Duke Ellington" (SCHULLER 1986: 62). Que essa possibilidade pudesse ser desejada dentro da prática comum do jazz atesta uma diferença essencial de atitude em relação ao modernismo eurocêntrico.

Em meados da década de 1960 já era possível falar na existência de uma vanguarda que não apenas deriva do jazz mas que em certa medida se distancia dele. Podemos atestar isso com a criação, em 1964, da Guilda de Compositores de Jazz em Nova Iorque.

Reunindo diversos artistas ligados a uma noção vaga e abrangente de modernismo, a própria inclusão do nome *jazz* no nome da organização foi tema de debate, com alguns membros ponderando que o termo remetia de forma negativa a um gueto estilístico. Da mesma forma, o termo *compositor* gerou confusão, uma vez que a maior parte dos membros do grupo eram tanto compositores quanto improvisadores (PIEKUT 2011: 107). Esses debates sinalizam uma mudança radical de atitude quanto à relação entre improvisação e composição: os conceitos não são mais necessariamente opostos, mas podem coexistir numa prática na qual o performer tem a autonomia de criação de material musical tradicionalmente conferida ao compositor no ambiente da música eurocêntrica, ao mesmo tempo em que o pode fazer "espontaneamente" na hora da performance, como tradicionalmente acontece no jazz. Na resolução entre essa tensão reside uma das bases para a consolidação da prática que viria a ser conhecida por *improvisação livre*.

Ao efetivar a aproximação entre as categorias de compositor e intérprete, os músicos envolvidos com a improvisação livre oferecem efetivamente um modelo alternativo de autoria distribuída: todos os performers encontram-se igualmente implicados com o resultado sonoro da performance. Para que isso seja levado a cabo de forma consistente na ausência de estruturas formais pré-determinadas, desenvolve-se uma postura *ética* (que em muitos sentidos é também *estética*) que guia o comportamento de um improvisador que se relaciona com outros no decorrer da performance, sobrepondo o princípio de liberdade individual ao princípio de solidariedade para com os membros do grupo (CANONNE 2016: 36-37, LEWIS 2002: 243).

3. Conclusão

Piekut, parafraseando o filósofo Bruno Latour, afirma que não há uma "música experimental" propriamente dita, mas que o termo é útil para entender uma rede de associações e relações sociais que informou uma série de práticas musicais esparsas e diversas (PIEKUT 2013: 771). Endossamos essa visão ao enfatizar a natureza frágil das fronteiras tipicamente utilizadas nas historiografia da música contemporânea do século 20: uma aceitação imediata destas fronteiras acaba por esconder temas em comum que perpassam um campo social muito mais amplo e complexo do que o das categorias essencialistas fechadas em si mesmas. Apesar de, na superfície, encontrarmos evidentes diferenças conceituais e metodológicas entre as vanguardas musicais europeias e americanas entre as décadas de 1950 e 1960, sustentamos que elas possuem um nível mais básico de identidade, através da sua

relação com um passado musical europeu perpetuado através do que denominamos aqui do viés conservatorial da educação e crítica musical. Esse passado em comum pode ser localizado na ênfase colocada na autoridade do compositor frente ao resultado sonoro da obra, na própria concepção do fazer musical centrado no conceito de obra e na valorização da autoria do projeto composicional. Embora esses temas sejam colocados de maneira implícita ou até negados no caso da música experimental da escola de Nova Iorque, o fato de que estes compositores tinham em mente um universo estético específico que frequentemente entrava em conflito com escolhas interpretativas de performers alheios ao seu círculo mais próximo de convivência demonstra que, assim como seus colegas europeus, o performer completamente autônomo representava um limite em seu discurso conceitual. Ao procurar se colocar apenas como um "modesto curador do fluxo sonoro," Cage esconde sua clara posição enquanto compositor e a consequente busca por uma hegemonia estética que se coloca em detrimento de outras manifestações (IAZZETTA, CAMPESATO 2018: 7). Esse limite fica particularmente explícito quando consideramos a emergência do campo da improvisação livre como parte essencial da discussão sobre modernismo musical na metade do século 20, a despeito de sua relativa invisibilização ou aglutinação como parte de uma ou outra das categorias hegemônicas nessas discussões.

O objetivo desse curto estudo de caso é demonstrar a vantagem metodológica de assumir uma postura do ponto de vista do performer. A narrativa do ponto de vista do compositor, que enfatiza diferenças entre as vanguardas, obscurece nosso entendimento a respeito das maneiras como as propostas composicionais são efetivamente postas em funcionamento pelos performers. A existência de uma diretriz estética, embora dissimulada retoricamente, oferece um suporte para o performer que se dedica a determinada obra. Na improvisação livre, a obra musical é desontologizada para dar espaço a novas estratégias de estruturação e criação de material sonoro. O papel do intérprete é re-problematizado e oferece novos caminhos para uma investigação que se distancie de abstrações conceituais.

Referências:

BARAKA, Amiri. *Digging: The Afro-American Soul of American Classical Music*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*, v. 3, n. 1, p. 42-53, 1964.

CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

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

CLINE, David. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

COSTA, Valério Fiel. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Musica Hodie*, v. 17, n. 1, 2017, p. 7-18.

IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lílian. Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Anais eletrônicos*… Manaus: Universidade Federal do Amazonas. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5456>. Acesso em: 31 mar. 2019.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 22, 2002, p. 215-246.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond.* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2011.

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

PRITCHETT, James. *The music of John Cage.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SCHULLER, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.