

Análise da peça "à deriva" sob a perspectiva da comprovisação como prática experimental

Arthur Faraco (UNICAMP)
Manuel Falleiros (UNICAMP)

Resumo: Neste artigo realizaremos uma análise a partir da peça "à deriva", na qual ocorreu um processo criativo que relaciona-se com o conceito de *comprovisação*. É proposto um quadro metodológico analítico a partir de quatro principais aspectos: a relação do processo criativo da peça com as variadas conceituações de comprovisação (HANNAN, 2006; BHAGWATI, 2013; DUDAS, 2010; MAILMAN, 2013); sua estruturação formal a partir dos conceitos de *gesto* e *enunciado* musical (WISHART, 1996; SULLIVAN, 1984; STEUERNAGEL, 2015); a perspectiva notacional (BHAGWATI, 2013); análise comparativa entre as duas performances realizadas. Por fim, esperamos um resultado de análise que demonstre uma possível relação interativa na qual participam compositor, notação e intérpretes, ocorrendo portanto uma valoração similar entre processos composicionais e improvisatórios.

Palavras-chave: Comprovisação. Composição. Improvisação. Análise Musical.

Title: Analysis of the piece "à deriva" from the perspective of comprovisation as experimental practice

Abstract: In this article we will perform an analysis based on the musical piece named "à deriva", in which a creative process that relates to the concept of *comprovisation* occurred. An analytical methodological framework is proposed based on four main aspects: the relationship of the creative process of the piece with the various concepts of comprovisation (HANNAN, 2006; BHAGWATI, 2013; DUDAS, 2010; MAILMAN, 2013);its formal structure based on the concepts of musical *gesture* and *statement* (WISHART, 1996; SULLIVAN, 1984; STEUERNAGEL, 2015); the notational perspective (BHAGWATI, 2013); an comparative analysis based on the two different performances of the piece. Finally, we expect a result of analysis that demonstrates a possible interactive relationship in which composer, notation and performers participate, and thus a similar valuation occurs between compositional and improvisational processes.

Keywords: Comprovisation. Composition. Improvisation. Musical Analysis.

1. Comprovisação: revisão bibliográfica

A escolha da peça "à deriva" como nosso objeto de análise parte do fato que, durante o desenvolvimento de nossa pesquisa de mestrado, esta peça foi realizada em caráter experimental a fim de justamente fazer uso e realizar uma observação sobre a aplicação de conceitos de comprovisação. Desta forma, primeiramente iremos contextualizar as variadas conceituações de comprovisação, tendo que a análise aqui proposta prevê uma observação panorâmica do processo criativo da obra a partir do que se entende pela terminologia. Não há, nas publicações dos autores que recorrem a tal conceito de comprovisação a fim de caracterizar seus trabalhos artísticos, um consenso sobre o conceito. Em sua etimologia, é compreendida como um neologismo sob o qual pretende-se demonstrar a confluência de práticas musicais antes delimitadas: em específico, os processos criativos da composição e da improvisação, tais muitas vezes tidos como opostos, ou excludentes (CANONNE, 2016).

A partir de uma análise da literatura referente à comprovisação, percebemos duas vertentes nas quais ocorrem semelhanças conceituais: a primeira considera comprovisação como um processo criativo inédito só existente a partir da interpolação de processos composicionais e improvisatórios por meio de tecnologias específicas (programas de edição de áudio, processamento digital de áudio, etc.); uma segunda compreende comprovisação como um termo abrangente de práticas musicais contemporâneas - abarcando diferentes práticas definidas por conceitos gerais como obra aberta, indeterminação, aleatoriedade, música intuitiva - por meio de uma análise via elementos das práticas orais improvisatórias e a tradição da escrita musical eurocêntrica. Esta revisão a partir destas vertentes irá fundar-se nos principais autores que influenciaram o processo criativo da obra e que conceituam comprovisação.

A primeira vertente compreende autores como Hannan (2006), Dudas (2010) e Mailman (2013). O primeiro caracteriza seu trabalho criativo como comprovisação a partir do uso de gravações de improvisações livres e posterior edição de áudio com pretensões composicionais. Portanto, há uma clara separação de processos: a gravação de um conjunto de improvisações (que se constituem como "material"), e a seleção e edição deste "material", como um trabalho de composição. Há de se contestar a conceituação deste processo concebido pelo autor como improvisações livres. Primeiramente, existem pré-determinações direcionadas ao produto composicional final (HANNAN, 2006); além, não possui características do que é conceituado como uma estética da improvisação livre, em especial visando a construção sonora coletiva por meio da interação baseando-se nos referentes (COSTA; SCHAUB, 2013) gerados em tempo real.

Dudas (2010) e Mailman (2013) possuem compreensões semelhantes

no que se refere ao fato da impossibilidade da caracterização de uma "estética" da comprovisação se não por meio do surgimento de tecnologias que suportam processamentos digitais e proporcionem, assim, a possibilidade de interação entre compositor e intérprete. Dudas (2010), por exemplo, considera a programação (vinculada à produção de patches) como um elemento pré-composicional mesmo que o sistema criado tenha como finalidade uma interação improvisatória entre intérprete e computador; relacionando tais materiais à performance, a própria improvisação criada por meio de tais ferramentas programadas pode ser concebida a partir de um caráter composicional. Considera, ainda, a improvisação como um elemento prévio e essencial para a composição, remetendo ao que Wishart (VASSILANDONAKIS, 2009) considera como "improvisação lenta". Mailman (2013) ressalta a necessidade da existência de tecnologias de processamento de áudio a fim de compreender comprovisação. o próprio, esta "atravessa qualquer divisão que persista entre composição e improvisação, e o faz por meio do uso da tecnologia interativa" (MAILMAN, 2013, p. 357). Outros conceitos são considerados a fim de caracterizar a prática, como o uso de eventos semi-estocásticos com o intuito de gerar complexidade.

Como referência ao que consideraremos como uma segunda vertente, Bhagwati (2013) pretende com o termo comprovisação atuar sob uma perspectiva inclusivista na qual procura observar a relação entre improvisação e composição a partir de um falso paradoxo que se estabeleceu historicamente. Suportado por autores como Nettl e Russell (1998), levam em conta que toda prática musical contém elementos fixos (chamados "independentes de contexto- representados muitas vezes pela composição) e elementos variáveis (chamados "contingentes- representados muitas vezes pela interpretação ou improvisação), e as músicas se classificam segundo tendências a estes dois extremos imaginários referenciais. Desta maneira, a comprovisação é entendida como uma atividade em que estes processos coexistem em suas qualidades, que abrangem as práticas orais improvisatórias e a tradição da escrita composicional eurocêntrica, e dessa forma as práticas não estão destacadas ou em conflito, mas experimentando limites de abertura.

Acreditamos que a concepção de Bhagwati (2013) define ferramentas de análise e características importantes para a compreensão da comprovisação; porém, a criação de uma nova terminologia a fim de abarcar uma gama de práticas que envolvam aberturas interpretativas não se faz estritamente necessária. Comprovisação, apesar de um neologismo, remete e distingue-se de práticas como a indeterminação, a aleatoriedade, a obra aberta. Possui características próprias, vinculadas principalmente ao estado da arte da música contemporânea. A partir disto, também não compreendemos a comprovisação nas definições estritas da primeira vertente. As tecnologias específicas para o

processamento de áudio certamente influem nas relações processuais criativas de composição e interpretação, mas não são o meio único. Ao analisarmos o papel do intérprete ao longo da história, percebe-se que mesmo em práticas denominadas "abertas", a figura do compositor é predominante, sendo o intérprete apenas convidado a realizar ações previstas. O ponto de distinção reside na qualidade decisória do "intérprete" que irá criar elementos musicais apresentados de maneira não dada pelo compositor; elementos estes que fundamentam a estrutura e atribuem caráter à obra. Portanto, o "intérprete", na qualidade de improvisador, toma para si o controle sobre contornos característicos da música. O mesmo não se observa em outras modalidades descritas anteriormente, nas quais o papel do intérprete é marcadamente "declamatório", ainda que esteja previsto que ele simule liberdade através de escolhas previstas ou não previsíveis.

2. "à deriva": processo criativo e análise

Tendo em vista o embasamento teórico em relação à comprovisação e as práticas existentes que remetem a tal conceituação, foram realizados experimentos em conjunto ao grupo Coletivo Improvisado¹. Ao longo do segundo semestre de 2018, encontros semanais foram realizados a fim de práticas coordenadas de improvisação livre e experimentações referentes a obras que possuem relações comprovisatórias. Tais experimentações, em conjunto a trabalhos realizados na disciplina oferecida pelo programa de pós-graduação em música da UNICAMP nominada "Composição e Performance em Música Mista"², culminaram em uma música comprovisada nomeada à deriva³

A concepção de Hannan (2006) sobre o termo foi fundamental para a compreensão de uma primeira prática comprovisatória. Porém, devido aos questionamentos levantados em relação à concepção de improvisação em sua prática, foi decidido utilizar o trabalho constante de improvisação livre do Coletivo Improvisado como base criativa para a obra, definindo um objetivo primário: uma obra realizada a partir de gravações de materiais diversos retirados de sessões de improvisação livre coletiva, sem uma intencionalidade composicional pré-determinada (em relação ao processo improvisatório). Portanto, a partir das sessões gravadas, foi constituído um acervo sonoro, do qual foram escolhidos

¹Grupo de performance e pesquisa em Improvisação Contemporânea situado na UNICAMP, coordenado pelo Prof. Dr. Manuel Falleiros

²Ministrada pelos professores doutores Jônatas Manzolli, Stéphan Schaub, Danilo Rossetti com participação do professor doutor Mikhail Malt,

³Apresentada no concerto de encerramento da disciplina ao dia 29 de novembro de 2018, na Sala Almeida Prado, localizada na UNICAMP, e em concerto promovido pelo próprio Coletivo Improvisado, esse nomeado *Planos Entreabertos*, realizado em 11 de dezembro de 2018, na Casa do Lago, localizada na UNICAMP, com realização da ELM - Escola Livre de Música e CIDDIC - Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da UNICAMP.

eventos diversos que seriam utilizados. Além, tendo em vista as concepções de Dudas (2010) e Mailman (2013), as quais têm como base a comprovisação a partir de sistemas interativos, foi decidido que a obra seria eletroacústica.

A fim de uma análise descritiva e processual, elencaremos eventos por meio de seus elementos sonoros. A análise por meio da notação será realizada posteriormente, sendo que para primeiramente concebermos os elementos estruturantes da obra, remete-se às concepções de discurso musical (STEUERNAGEL, 2015) e de gesto musical, de Wishart (1996) e Sullivan (1984). A questão do discurso é válida sendo que "se refere à organização de eventos sonoros no tempo, e está ligada à coesão entre estes, à coerência de organização entre os elementos escolhidos e à natureza de sua manipulação" (STEUERNAGEL, 2015, p. 148). Portanto, a separação entre eventos para a realização da análise dá-se a fim de que possa buscar uma compreensão do discurso musical presente nela, por meio da descrição das escolhas realizadas a fim de uma coerência musical. Além disso, por meio da concepção de gesto musical de Wishart (1996), na qual este não relaciona-se diretamente com a notação (pois esta não abrange os aspectos como a intencionalidade), sendo necessário portanto uma análise a fim de justificar os elementos escolhidos para a peça. Para o autor, o gesto é uma "rede de relações de elementos diversos" (STEUERNAGEL, 2015, p. 152); estas relações, na música, podem ser concebidas a partir de três elementos estruturantes: altura, duração e timbre. E ainda, a maneira como estas relações são estruturadas só possuem sentido se houver intencionalidade - ou seja, um direcionamento concebido previamente e que gere sentido para o gesto. Sullivan (1984) possui uma concepção de gesto que envolve estas relações porém as concebe em uma maneira holística: tais elementos estruturantes e que possuem intencionalidade não são captados separadamente pelo ouvinte, mas sim por meio das relações existentes. Portanto, o gesto depende do contexto no qual está inserido. Por fim, cabe a noção de que o gesto musical não é somente uma "unidade híbrida, reconhecível como tal dentro do contexto da composição" (STEUERNAGEL, 2015, p. 154 - 155), mas também "como uma possibilidade de construção na busca de uma arquitetura composicional estabelecida a partir de gestos musicais" (STEUERNAGEL, 2015, p. 155). Tal concepção do gesto como amplo (no qual pode haver diversos gestos) é concebido como enunciado.

2.1 Elementos Estruturantes

Para compreendermos a estrutura da peça e sua análise por meio dos conceitos de gesto e enunciado, serão divididos seis eventos, os quais possuem caraterísticas próprias e relações com os outros.

Primeiramente, deu-se a constituição do *tape*. Consiste em um acúmulo de gestos realizados temporalmente (derivados das improvisações livres) a fim de uma obtenção de complexidade interativa; ou seja, ocorre para que o intérprete possa relacionar-se com as sonoridades aparentemente aleatórias em um primeiro momento, que gera intencionalidade como apresentação gestual e temática. Os gestos apresentados no *tape*, em conjunto ao que é realizado pelo intérprete é base para o discurso musical a ser apresentado, sendo portanto tais gestos rememorados ao longo da peça. Há uma mudança textural e gestual demarcada por meio da percussão, representada por meio de uma notação simbólica na partitura:

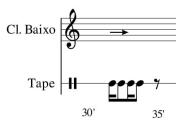


Fig. 1 – Marcação simbólica: mudança textural

Como a peça consiste em rememorações de diversos gestos (tanto no tape quanto nos posteriores eventos que utilizam de processamentos eletrônicos), a escolha para um gesto, incorre na intenção de retomar, mesmo que em uma nova textura, as sonoridades do início do tape. Para que esta estrutura fosse atingida, foram separadas as sonoridades escolhidas das improvisações previamente e construída uma linha temporal básica, sendo o tape dividido nos seguintes enunciados: início (sonoridades complementares, uso de repetições sonoras com intenção de afirmação dos gestos, volume baixo); transição (ataque súbito); final (sonoridades dissonantes, com agressividade, remete aos gestos iniciais).

A estruturação do *tape* foi realizada conjuntamente à macroestrutura da peça. As sonoridades utilizadas não foram escolhidas aleatoriamente, mas subordinadas a tais estruturas, sendo pensadas a partir de maneiras as quais o intérprete poderia interagir com elas. Logo, ao fim da realização do *tape*, a macroestrutura já estava planejada. Esta foi dividida em seis eventos, em um sentido de uma coerência composicional de tradição eurológica⁴ com possibilidades de aberturas interpretativas. Tais eventos representam a combinação entre as ações atribuídas ao instrumento acústico, o *tape* e os

⁴Com base no que Trenkamp (1976) analisa sobre as obras de Boulez - a intencionalidade, a direcionalidade tendo em vista uma composição com início - desenvolvimento - final; este ciclo existente que destaca-se na composição de tradição eurológica.

processamentos eletrônicos vinculados. A criação desta macroestrutura se deu a partir da concepção de memórias gestuais. Cada evento representa um enunciado, com diferentes gestos que são rememorados de maneiras diferentes ao longo da peça. Portanto, cada evento possui uma especificidade, porém remete aos outros gestos existentes na obra.

Evento 1: Consiste na parte inicial do tape até o ataque transitório; complementando os gestos realizados no tape, há o uso de clique de chaves no clarone, de maneira aleatória com rítmicas sugeridas, podendo ser ignorada ou alterada, além da intercalação desta sonoridade com harmônicos agudos realizados ad libitum, como notado:

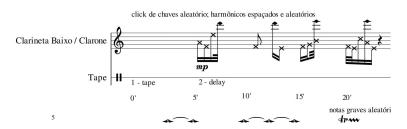


Fig. 2 - Primeiro evento - click de chaves com harmônicos ad libitum

Percebe-se que os eventos eletrônicos não possuem referências na notação a não ser pela marcação temporal de quando deve ocorrer. Há o início que corresponde ao começo do *tape*, e uma contingência, sendo que não há especificidade no momento de entrada do instrumentista.

A partir do momento que este inicia, há em correspondência o processamento eletrônico por meio de um $delay^5$. A escolha do uso de um delay neste primeiro evento se dá devido à concepção de acúmulo gestual (visto como elemento intencional no tape). O delay, por meio de seu processamento, gera repetições rápidas do som emitido em um tempo definido, consequentemente, uma ambientação; este acúmulo é percebido devido à velocidade do clique de chaves realizado em conjunto ao delay e ao tape.

Evento 2: Parte transitória e final do tape. Ocorrem os ataques que demarcam uma mudança de textura; após o primeiro ataque inicia-se no clarone, em fortíssimo, a nota si bemol 2; porém, com a notação de um harmônico parcial que é realizado a partir de uma pressão maior na embocadura por parte do instrumentista. Há também transição dinâmica ocorrente durante a sustentação da nota longa. Em relação à eletrônica, o delay é desligado e inicia-se uma distorção. O tape encerra-se no meio desta nota longa, sendo que é desejado

⁵O *patch* utilizado para os processamentos foi concebido no programa *MAX-MSP* com ^{parâmetros} fixos para cada evento.

que o intérprete continue a nota em *decrescendo*, ao mesmo tempo que a distorção é retraída em um tempo de dez segundos. O gesto realizado pelo clarone remete à primeira sonoridade da peça, visto a a dinâmica em "ondas", decrescente e crescente; além, a alta pressão da embocadura, da qual ocorre os harmônicos agudos, tem como "memória"as intercalações sonoras realizadas no *tape*, além de função de fusão textural com os gestos ocorrentes do *tape* no momento do evento:

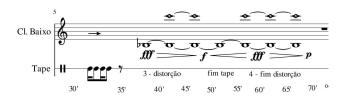


Fig. 3 - Segundo evento

Evento 3: Inicia-se após uma pausa, com o fim do segundo evento. É uma mudança textural, a partir do uso de uma técnica estendida no clarone em *piano*. Tal técnica em um trinado com notas na região média ou aguda do instrumento, ao mesmo tempo que diferentes notas são tocadas na região grave (sendo possível devido à digitação utilizada). Esta sonoridade foi concebida como uma interpretação das diversas atribuições que o clarone possui no *tape* - em especial a multiplicidade de vozes existentes, ou seja, uma memória do resultante dos gestos (o enunciado ocorrido). Esta técnica foi notada como:



Fig. 4 - Trinado de notas agudas com notas graves simultâneas

O início de tal ação é determinado pelo intérprete (sendo que as marcações cronológicas a partir deste evento começam a tornar-se relativas, isto devido ao início de maiores interações realizadas pelo intérprete e a difusão eletrônica). Por meio desta entrada, inicia-se uma ação denominada random 2, que consiste em uma lista de sons (extraídos das improvisações

realizadas com o Coletivo) que são, a partir de uma lista criada previamente, selecionados aleatoriamente pelo *patch*. Tais sons foram escolhidos a fim de assemelharem-se à textura gerada pela ação acústica, porém com elementos estocásticos presentes, podendo gerar um sentido interativo - as ações do intérprete são também contingenciadas, por meio da continuação de sua notação. A seleção de sons que são escolhidos aleatoriamente pelo *patch* teve como princípio elementos estruturantes dos eventos anteriores, a fim de um contínuo acúmulo de gestos como fragmentos de memórias da própria peça.

Evento 4: A decisão para a finalização do terceiro evento cabe ao intérprete; este percebe o discurso existente no evento e delimita seu final. Inicia um glissando, demarcado na partitura com alturas definidas, porém com duração relativa. Este gesto é recorrente ao longo do tape (glissandos diversos), principalmente como elemento de transição. É escolhido consequentemente neste momento a fim de transitar entre diferentes eventos. Ao fim de tal glissando, inicia-se o processamento denominado random 1, que possui a mesma base de programação do random 2, porém com diferentes sonoridades. Em conjunto a tal processamento, inicia-se um multifônico no clarone, com alturas e digitação definidas:

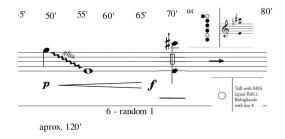


Fig. 5 - Evento 4

Com o fim do *glissando*, há o início das sonoridades aleatórias; com isto, o intérprete inicia o multifônico demarcado, que consiste em uma memória gestual do evento 2. O multifônico utilizado possui uma característica gestual semelhante, porém em um enunciado diferente a partir do acumúlo sonoro gerado pelo *patch*.

Evento 5: O penúltimo evento da obra consiste em uma retomada de seu evento inicial, porém com um plano textural diferente (um tema retomado). Retornam os cliques de chave, porém com outro processamento; este é iniciado ao fim do quarto evento, enquanto ainda ocorre o multifônico. Ocorre então uma passagem contínua entre eventos. O processamento nominado *random 3* difere-se dos outros utilizados sendo que o tempo definido para que as escolhas aleatórias ocorram é de apenas 0.5 segundos, sendo que tal velocidade cria

uma sonoridade granulada. O fim deste evento deve ser combinado entre os intérpretes, pois ocorre um corte abrupto de tal textura.

Evento 6: Evento final da obra, consiste em uma parada abrupta, supracitada, com o início da nota si bemol 2, realizada com muita pressão na embocadura, gerando harmônicos aleatórios e espaçados (remetendo ao segundo evento). Porém, tal nota longa é processada com um *frequence shifter*, objeto que altera as relações de frequência de um sinal de entrada, não mantendo as relações harmônicas deste sinal (ao contrário de um *pitch shifter*, que altera as relações de frequência mantendo as relações harmônicas). Os parâmetros definidos em tal objeto definem a trajetória das frequências, ocorrendo portanto uma transformação textural ao longo da nota tocada. Tal evento é de duração livre, e cabe ao instrumentista sua finalização:

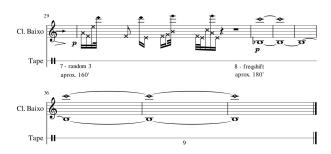


Fig. 6 - Eventos 5 e 6

Como encerramento, o gesto baseia-se na memória de enunciados passados ao longo da obra, por meio de um processamento que remete às nuances realizadas em cada evento. Ao intérprete é delegado o diálogo com tal processamento, sendo que a maneira como realiza o gesto interfere nas diferentes mudanças de frequência.

2.2 Perspectiva Notacional

A perspectiva notacional é uma ferramenta analítica a qual Bhagwati (2013) considera como funcional para a análise de comprovisações. Tal é baseada na notação musical de uma tradição, valendo-se desta análise a fim de compreender os elementos fixos (reprodutíveis) utilizados em tal tradição (ou seja, que esta tradição define como aspecto primário a fim de fixá-lo a partir da escrita) e os contingentes, que remetem às aberturas ou elementos que não possuem formas fixas de notação (valorados por tal tradição), e que tornam-se contingências. A análise por meio da perspectiva notacional é paramétrica sendo que tem em vista "como a própria notação define quais tipos de contexto

ela acolhe, ou baseia-se para oferecer a contingência necessária para uma performance bem sucedida" (BHAGWATI, 2013, p. 173, t.n.).

Primeiramente, para compreender os parâmetros utilizados em tais categorias, o autor demonstra que a escrita musical em total deriva de possíveis combinações de quatro tipos: nêumica, simbólica, gráfica e textual⁶ (BHAGWATI, 2013, p. 171). As que serão recorrentes em nossa análise serão a simbólica, desenvolvida a partir da inscrição dos neumas em uma pauta musical e a textual, considerada extensão da notação simbólica devido (ocasionalmente) à falta de uma representação icônica de uma ação, sendo descrições literais de um evento (BHAGWATI, 2013, p. 172). A partir de uma combinação destas categorias e os fatores envolventes na intencionalidade da notação, pode-se compreender como esta é influente tanto no processo criativo quanto na estética a qual a peça é concebida. Portanto, Bhagwati (2013) enumera categorias analíticas que representam uma análise por meio da perspectiva notacional, sendo que a partir destas, será analisada a notação de à deriva:

1. Estilos de Notação:

Há, em à deriva, uma combinação entre uma notação simbólica que delimita ações (altura e rítmicas diversas, sinalizações de dinâmicas e articulações), porém com elementos de notação textual que influenciam a simbólica. Há então instruções textuais que clarificam os gestos notados simbolicamente sendo que ao mesmo tempo gera contingências em relação a estes. Como exemplo, percebe-se no primeiro evento da peça a notação simbólica (clave e pauta, sendo que a primeira refere-se ao clarone e a segunda aos eventos eletrônicos), e logo acima uma descrição do evento que gera uma contingência, como visto na figura 3.

A concepção de uma notação textual para a criação de tal contingência surge a fim de que o intérprete seja influenciado pela rítmica escrita, porém com noção de que esta não é totalizante. Logo, há a contingência: o músico tem a possibilidade de uma interpretação aberta de tais rítmicas, ou mesmo ignorá-las (sendo que textualmente a descrição do clique de chaves é que este seja aleatório). Os harmônicos escritos não possuem altura restrita, sendo que a notação simbólica evoca que este deve ser em uma região aguda. Tais contingências são percebidas como possibilidades interativas para o intérprete com o *tape* que é utilizado neste primeiro evento. Outro exemplo refere-se ao evento no qual ocorre um trinado realizado em uma região aguda sendo que há a possibilidade de notas graves serem tocadas ao mesmo tempo no clarone.

⁶No original, o autor denomina como *verbal*. Porém, foi compreendido que esta notação representa o que é conhecido como textual (ou seja, a partir de direcionamentos textuais), sendo que o uso de notação *verbal* acarreta em uma confusão no sentido de verbalização, ou seja, o uso da fala como direcionamento.

Para tal representação, ocorre uma combinação de simbólica com textual, como na figura 6.

2. Objetos Notacionais

Há, como objetos, notas marcadas na pauta com relação de altura e tempo, porém sem que estes parâmetros sejam definidos em sua totalidade, visto o uso de marcações verbais como complemento interpretativo a fim de uma compreensão dos eventos da peça. Não há fórmula de compasso ou subdivisões de tais, sendo que há marcações cronológicas por meio de notação verbal (marcação a cada cinco segundos), sendo também relativa a cada performance. Os objetos notacionais não são únicos, ou seja, não há uma temporalidade existente em sua leitura - há uma relação por evento. Logo, marcações de dinâmica e articulação referem-se não a objetos individuais, mas sim ao todo eventual que os objetos proporcionam.

3. Relações Internas

Os objetos, por não serem individuais e criarem eventos, não são independentes de contexto. Devido às descrições textuais, há um espaço interpretativo que gera contingências. Há, em todo momento, relação entre a notação simbólica e textual, em sua maioria na notação para o clarone. Relaciona-se com a notação textual da parte eletrônica por meio da linha cronológica e da descrição dos eventos. Como estes eventos eletrônicos não possuem notação gráfica representando-os, fica a cargo do intérprete a interação existente entre o evento lido e a resposta eletrônica. Portanto, percebe-se que há uma hierarquia em relação aos tipos de notação, sendo que a textual assume uma posição de destaque em relação à simbólica, dando os direcionamentos interpretativos.

4. Funções

A notação simbólica possui função de guiar o intérprete ao longo dos eventos em relação às alturas e rítmicas desejadas. Não é independente de contexto, podendo ser comparada a uma exemplificação do modelo sonoro desejado. Não regula o tempo, sendo que as marcações simbólicas existentes e temporais são válidas somente para uma descrição rítmica. Já a notação textual consiste nos direcionamentos explícitos de cada evento, prevendo a aleatoriedade e a interação possível da obra. Controla o tempo por meio de marcações cronológicas, além de demarcar os eventos eletrônicos. A notação gráfica existente possui somente uma função específica em relação ao evento 4.

5. Grau de abertura

Ao músico é delegada a possibilidade de uma interpretação aberta e interativa na maior parte dos eventos, exceto o multifônico especificado e o *glissando* (evento 4). Em relação à temporalidade da peça, o intérprete pode

se adequar em relação aos eventos eletrônicos, não sendo obrigatório o respeito à notação cronológica, exceto no primeiro evento que relaciona-se com o *tape* de duração específica. As dinâmicas marcadas simbolicamente são flexíveis no sentido interativo com os eventos eletrônicos. A notação textual que define tais eventos possui também certa flexibilidade, a partir da interação entre os instrumentistas (como início e fim de eventos), porém não há esta liberdade na partitura eletrônica, esta com os parâmetros já definidos no *patch*.

6. Impacto na experiência estética

As relações notacionais existentes demonstram um favorecimento a uma experiência estética pretendida (ou seja, que parte da análise realizada pelo próprio compositor), e deriva da interação entre sonoridades geradas por parte do instrumento acústico com os eventos eletrônicos. Tais eventos não são absolutos em relação a alturas ou duração, portanto o foco sonoro é constituído por meios texturais. Tendo em vista os eventos, há a relação do intérprete com o *tape* e os processamentos eletrônicos existentes, sendo que tais são o cerne para que ocorra tal foco. Há então as contingências que fornecem múltiplos caminhos para esta interação, sendo esta a experiência estética pretendida ao ouvinte.

7. Impossibilidades

Tendo em vista a perspectiva notacional de *à deriva*, é sugestivo ao intérprete que seja realizada uma interpretação mais estrita, ou seja, uma interação baseada em decisões não influenciadas por elementos pré-determinados, devido aos eventos requisitados, ou seja, à notação simbólica (parcial) existente. A parte eletrônica também é impossibilitada desta interação em tempo real, sendo que seria necessária uma alteração de parâmetros no momento da performance. Há possibilidades de mudanças como volume de entrada e de saída, porém estes não interferem explicitamente na interpretação da obra, mas sim como parâmetros adequantes ao local de performance.

2.3 Performances

Como previamente mencionado, *à deriva* foi interpretada em dois diferentes concertos. Nestes, a difusão eletroacústica foi realizada por parte do próprio autor da peça, porém, houve mudança no claronista: no primeiro concerto, interpretada por Itamar Vidal; já no segundo concerto, contou com a presença do claronista membro do Coletivo Improvisado, Mário Marques. A análise das performances irá remeter às diferenciações existentes nestas, sendo portanto comparativa. A decisão de tal comparação surge pela constatação de que os elementos estruturantes propostos foram percebidos de maneiras diferentes pelos dois intérpretes, sendo que a perspectiva notacional aqui analisada é respaldada por estas diferentes interpretações.

Devido à concepção da peça ser concomitante às práticas do Coletivo Improvisado, o intérprete Mário Marques colaborou no processo criativo em partes específicas da obra, em especial em debates relacionados às técnicas estendidas possíveis do instrumento. Como exemplo: o evento 1, voltado às possibilidades dos usos dos harmônicos enquanto há a realização do clique de chaves; no evento 2, as possibilidades existentes ao se realizar uma nota grave com diferentes embocaduras; o evento 3, sendo sugerido ao intérprete uma sonoridade (diferentes tipos de textura, por meio de caracterizações gerais, como aleatoriedade não agressiva), e a partir de tais, obter-se a técnica demarcada (o trinado em notas agudas enquanto há a possibilidade de se tocar diferentes notas graves); além, a discussão relativa à literatura existente sobre técnicas do próprio instrumento, em especial do método de Sparnaay (2011). Percebe-se portanto que ao longo do processo criativo foi estabelecido um vínculo entre intérprete e compositor, além do vínculo já pré-existente que remete às improvisações tomadas como base para a criação da obra.

As diferenças marcantes nas duas performances relacionam-se com categorias da perspectiva notacional aqui analisadas. Primeiramente, em relação aos objetos notacionais: estes, como explanado, aparecem como notação simbólica ou textual. Em consequência às diferentes valorações realizadas pelos intérpretes, percebe-se uma mudança no grau de abertura da obra (BHAGWATI, Como grau de abertura, para esta análise, iremos considerar as possibilidades interpretativas que derivam da notação, o que denominaremos como extemporização⁷. Portanto, percebeu-se que, na interpretação realizada no primeiro concerto, ocorreu uma maior valoração à notação textual - logo, maiores possibilidades de aberturas interpretativas, tendo em vista que as notações textuais em sua maioria atribuem sentido aleatório à notação simbólica, ou seja: uma extemporização irrestrita. Esta influência direcionou o intérprete ao longo da totalidade da performance, constatando-se que até mesmo eventos que não possuíam abertura (como o glissando do evento 4) foram alterados. Ocorreu, por fim, uma interação explícita das sonoridades geradas pela eletrônica e os eventos demarcados, por meio da notação textual.

Na segunda performance constatou-se que houve uma interpretação dos objetos notacionais inversa ao que ocorreu na primeira. Portanto, houve uma valoração dos objetos notacionais a partir da notação simbólica (em detrimento

⁷Bailey (1993) analisa extemporização como as formas de improvisação realizadas por organistas. Estas podem remeter a uma improvisação formal, na qual o intérprete cria uma forma musical (pré-definida conceitualmente, como uma sonata) em tempo real; às ornamentações adicionadas ao longo de uma interpretação de uma obra. Tendo em vista a segunda concepção, conceberemos extemporização como uma interpretação de caráter improvisatório que respeita os elementos simbólicos da notação porém com liberdade interpretativa de inserção de elementos que não estão notados.

das possibilidades geradas pela notação textual), sendo respeitados então atributos como alturas e rítmicas definidas simbolicamente. Há portanto, tendo em vista a concepção de grau de abertura, uma restrição interpretativa (uma extemporização restrita), representada pela notação simbólica. Porém, nota-se que o aspecto interativo não foi abandonado. Pode-se considerar que, tendo em vista a participação ativa do intérprete ao longo da composição, este possua a memória remetente às notações simbólicas sugestivas criadas em parceria ao compositor. Além, pelo mesmo motivo, o intérprete possui um conhecimento da estruturação da peça, e maneiras diversas que, mesmo abstendo-se das contingências geradas, consiga realizar interações com a eletrônica.

3. Resultados e Considerações Finais

Por meio da análise realizada de "à deriva", realizamos duas considerações: primeiramente, por meio de uma análise crítica sobre as conceituações de comprovisação, o processo criativo da obra é fundada a partir de uma síntese de tais teorias - reflete as considerações realizadas: uma obra comprovisada possui elementos característicos que a diferenciam de práticas musicais contemporâneas. Uma outra consideração define a perspectiva notacional como uma ferramenta analítica de valor, porém esta só gera resultados a partir de uma complementação por meio de uma triangulação da análise notacional com as diferentes interpretações. Ou seja, a perspectiva notacional é base para que se compreenda os processos interativos pelos quais os intérpretes compreendem a obra.

Com isto, "à deriva" pode ser designada como uma obra comprovisada - possui características em seu processo criativo que demonstram como composição e improvisação não possuem uma hierarquização processual. Tais características são refletidas na notação, sendo isto confirmado a partir das interpretações realizadas (por meio da divergência existente entre elas). Há uma relação interativa entre na qual participam compositor - notação - intérprete, sob a qual os processos de composição e improvisação não são delimitados ou parametrizados, mas "diluídos" em uma relação não hierárquica.

Referências

BAILEY, Derek. *Improvisation: It's Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993. ISBN 0-306-80528-6.

BHAGWATI, Sandeep. Notational perspective and comprovisation. In: ASSIS WILLIAM BROOKS, Kathleen Coessens Paulo (Ed.). *Sound and Score: essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013.

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, 2016. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/43869452.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Natal, p. 8, 2013.

DUDAS, Richard. "Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *Leonardo Music Journal*, v. 20, p. 29–31, dez. 2010. ISSN 0961-1215, 1531-4812. Disponível em: http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/LMJ_a_00009>.

HANNAN, Michael Francis. Interrogating comprovisation as practice-led research. *ePublications@SCU*, Southern Cross University, p. 17, 2006.

MAILMAN, Joshua. Improvising synesthesia: Comprovisation of generative graphics and music. *Leonardo Eletronic Almanac*, v. 19, 2013.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Ed.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. (Chicago studies in ethnomusicology). ISBN 978-0-226-57410-3 978-0-226-57411-0.

SPARNAAY, Harry. Bass Clarinet: a personal history. 3ª. ed. [S.I.]: Periferia Music, 2011.

STEUERNAGEL, Marcell. O gesto na composição musical. *Revista Vórtex*, UNESPAR, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 146 – 158, 2015.

SULLIVAN, Mark. *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now.* Tese (Doutorado) — University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1984.

TRENKAMP, Anne. The Concept of 'Alea' in Boulez's 'Constellation-Miroir'.

Music & Letters, v. 57, n. 1, p. 1–10, 1976. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/733804>.

VASSILANDONAKIS, Yiorgos. An Interview with Trevor Wishart. *Computer Music Journal*, v. 33, n. 2, p. 8–23, jun. 2009. ISSN 0148-9267, 1531-5169. Disponível em: http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/comj.2009.33.2.8.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art.* Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996.

Arthur Faraco é professor colaborador no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP. arthurfaraco67@gmail.com

Manuel Falleiros é compositor, improvisador, saxofonista. Possui doutorado em Música pra USP. Mestre em Música pela Unicamp. Coordena o Laboratório Multidisciplinar de Improvisação, Criatividade e Cognição Musical. Pesquisador carreira PQ do Centro de Integração Documentação e Difusão Cultural da Unicamp e supervisor da Escola Livre de Música da Unicamp. mfall@unicamp.br