

**IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO:
PARÂMETROS PARA A EXECUÇÃO DA *CADENZA*
DA PEÇA “*THE DAYS FLY BY*” DE FREDERIC RZEWSKI**

DIOGO DE HARO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**IMPROVISACÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO:
PARÂMETROS PARA A EXECUÇÃO DA *CADENZA*
DA PEÇA “*THE DAYS FLY BY*” DE FREDERIC RZEWSKI**

DIOGO DE HARO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Música da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul com requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em
Música

Orientadora: Prof. Dra Cristina Capparelli Gerllin

Porto Alegre
2006

Para Martinho de Haro, In memoriam,

À minha Orientadora Cristina Caparelli Gerling , pelo entusiasmo constante,

À Professora Catarina Domenici, pela orientação no início desta pesquisa,

Ao Professor Ney Fialkow, pela dedicação durante as aulas de piano.

À minha mãe pelos socorros de última hora,

À Letícia pelos carinhos de sempre,

Ao meu pai

À todos os meus amigos que contribuíram para a realização desta pesquisa

Luis Costa, Rogério Vasconcelos, Cesar Funck, Luciana Noda, Januibe Tejera

Aos membros da banca pela aceitação do convite,

À Capes,

Meus sinceros agradecimentos.



Hermes Trismegisto e o fogo criador que une as polaridades

D. Stolcius von Stolcenberg, *Viridarium chymicum*, Frankfort, 1624

RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma proposta de treinamento para a improvisação de uma **cadenza** na peça “**The Days Fly By**” de **Frederick Rzewski**. A improvisação é um aspecto que se manifesta de várias maneiras no trabalho e na trajetória deste compositor, sendo ele próprio pianista reconhecido por seus improvisos de *cadenzas* em concertos tradicionais. Seu processo de composição está intimamente relacionado ao da improvisação. É comum em suas composições a inclusão de uma seção em aberto para ser improvisada pelo intérprete. Utilizo os conceitos de **referente**, **base de conhecimento** de **Jeff Pressing** e **ponto de partida** de **Bruno Netti** associados a um modelo de aprendizagem da improvisação proposto por **Barry J. Kenny & Martin Gellrich**. Esta pesquisa apresenta proposta de exercícios de improvisação fundamentados nos elementos detectados em uma análise da peça.

Palavras chave: Improvisação, *cadenza*, análise, treinamento.

ABSTRACT

This research presents a training proposal for the improvisation of a cadenza in Frederich Rzewski's "the Days Fly By". Improvisation is an aspect that, in several forms, appears in the work and trajectory of this composer. Himself a pianist, he is well known for his improvisations of cadenzas in traditional concerts. He has been a jazz musician and his process of composition is intimately related to the improvisation. It is usual to find in his compositions the inclusion of an open section to be improvised by the performer. I utilize Jeff Pressing's concepts of referent, knowledge base and Bruno Netti's point of departure associated to a training model of improvisation proposed by Barry J. Kenny and Martin Gellich. This research presents a proposal for exercises of improvisation grounded in revealed elements on an analysis of the piece.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
1.Referencial Teórico.....	11
2.Análise do Referente: “ The Days Fly By”.....	18
2.1 Idéia Fixa	21
2.2 Ambiente Harmônico.....	28
2.3 Oscilação.....	47
3 Estabelecimento do Ponto de Partida.....	52
4 Exercícios para Improvisação.....	57
Considerações Finais.....	78
Referências Bibliográficas.....	81
Anexos.....	84

INTRODUÇÃO

A trajetória do compositor norte-americano Frederic Rzewski está associada de diversas maneiras à prática da improvisação. Paralelamente à carreira de compositor, Rzewski também atua como instrumentista executando obras do repertório pianístico tradicional e de vanguarda. Suas interpretações da música clássica são constantemente acrescidas de improvisações. Além de preferir realizar a sua própria *cadenza* para o 4º Concerto para Piano e Orquestra de Beethoven, Rzewski ainda adiciona passagens improvisadas à parte do solista (TERRY, 1979, p.20).

Nascido em Massachusetts em 1938, Frederic Rzewski estudou música com Charles Mackey, Walter Piston, Roger Sessions e Milton Babbitt nas Universidade de Harvard e Princeton. Em 1960, transfere-se para Roma como bolsista da Fullbright para estudar com Luigi Dallapiccola (TERRY, 1979, p.21). A partir de 1959, Rzewski passou a levar suas peças para os encontros que mantinha esporadicamente com Elliott Carter, para obter os comentários do compositor. Mais tarde, Rzewski foi convidado por Carter para aperfeiçoar seus estudos em Berlim apoiado pela Ford Foundation Program de 1963 a 1965. Rzewski ainda atuou como instrutor de composição no The Royal Conservatory of Music em Liège, em 1977 e na Yale University. Já nas suas primeiras atuações na Europa, na década de sessenta, destacou-se como intérprete da obra pianística de vanguarda. Seu repertório incluía peças de John Cage e David Tudor, além de

estréias de peças de Karlheinz Stockhausen, “causando sensação na primeira execução do *Klavierstück X*“(BURGE, 1990, p.228; KOSMAN, 1993, p34).

Em 1966, Rzewski fundou com Alvin Curran e Richard Teitlbaum o *Musica Eletrônica Viva* (MEV), com o qual explorou a música eletrônica executada ao vivo e a improvisação em grupo (KOSMAN, 1993, p.34). Ao longo de sua existência, o Música Eletrônica Viva (MEV) contou com a participação de vários músicos de jazz como Anthony Braxton e Karl Hans Berger.

Berger, fundando o *Creative Music Studio* (CMS), convidou Rzewski e seus colegas do MEV para ministrarem cursos voltados tanto para estudantes de música de concerto quanto para estudantes de jazz (TERRY, 1979, p20). A atuação de Rzewski no CMS foi de grande importância para o estreitamento das relações entre jazzistas como Carla Bley, Jack DeJohnette e Sam Rivers e intérpretes da música de vanguarda como Ursula Oppens, Rolf Scholte , Harvey Sollberguer e o Schoenberg String Quartet (TERRY, 1979, p20).

O jazz é um dos ingredientes que, segundo David Burge, fundido ao neoclassicismo, à música serial, à música aleatória, ao rock, e aos idiomas populares da América, compõem o que Rzewski chamou de “realismo humanista” (BURGE, 1990, p. 228,232.).

A figura de Rzewski como compositor-pianista-improvisador virtuoso remete à tradição representada no século XIX por Liszt e Chopin e, mais tarde,

por Rachmaninof e Busoni, entre outros. O próprio Rzewski ressalta a importância de lembrarmos que os compositores até Brahms eram conhecidos tanto pelas obras que deixaram escritas quanto pelas qualidades improvisatórias que exibiam em recitais solo. “A improvisação solo de Beethoven era a atração principal em seus recitais. Era um acontecimento que se dava ao fim do recital constituindo em seu ponto culminante” (RZEWSKI, apud BECKMAN, 1996, p.39).

O processo de composição de Rzewski está estreitamente relacionado ao processo improvisatório. Citando a frase de Stravinski, “composição é apenas uma improvisação com uma caneta”, Rzewski diz buscar um estado mental em que possa escrever diretamente na partitura as idéias musicais na forma como lhe ocorrem na mente (KOSMANN, 1993, p36). Trata-se da busca de um “estado fluido de consciência”, através da supressão momentânea dos mecanismos de censura da mente, semelhante ao descrito por instrumentistas durante uma improvisação. Em uma palestra intitulada “*Inner Voices*”, proferida na Hochschule der Kunst em Berlim, Rzewski descreve seu processo composicional enfatizando a influência de procedimentos improvisatórios na sua escrita.

...”Como escrever improvisação? A improvisação é o resgate de um acidente, um processo mágico no qual o involuntário é percebido como parte de um projeto. O improvisador justifica uma nota errada sucedendo-a imediatamente por outra. As duas notas erradas juntas, repentinamente formam um novo mundo onde os erros do passado são reconciliados. A mesma técnica pode ser aplicada à escrita. A escrita não é meramente uma questão de notação ou registro. Ela é principalmente um processo mental em que os dados são transferidos, ou não, da memória de curto prazo para a memória de longo prazo. Esse processo está muito além do meu controle consciente; mas eu posso me utilizar de técnicas improvisatórias para revelar momentaneamente aquilo que, de outra forma, poderia ter sido imediatamente esquecido. A realidade que eu quero descrever, a realidade em que eu vivo, é uma constante

sucessão de interrupções. De que modo eu posso expressar musicalmente essa realidade? Eu posso me utilizar de uma variedade de sistemas mecânicos para simulá-la – mas todos eles envolvem um afastamento das experiências internas para algo externo. O resultado não será nunca uma descrição acurada do mundo interior, mas apenas uma simulação mecânica. O que eu preciso para esse tipo de composição, não é um sistema que me dite o que devo escrever, e sim um método que me permita escrever o que eu ouço,” (Rzewski, 1994, p.409,410)

Desta forma, a improvisação constitui um importante elemento, “a chave para o entendimento das composições de Rzewski” (TERRY, 1979, p.20). Outra característica muito comum no trabalho de Rzewski é a inserção de seções de improvisação em suas peças para piano solo. Em 1960, Rzewski compõem *Study*. Não se trata ainda de uma peça com seção improvisada, mas pode-se dizer que ela toda consiste em uma improvisação guiada. A peça combina elementos que sugerem tanto a forma de rondó como de variações. Na partitura estão notadas apenas alturas e dinâmicas, cabendo ao intérprete improvisar o ritmo (LEWIS, 1992, p.31).

No place to go But Around, peça para piano escrita em 1974, está estruturada na forma tema com variações. Seguindo a sétima variação, no auge da atividade rítmica, a improvisação é introduzida. O compositor determina uma série de alturas que devem servir de material para a improvisação, além da indicação de que o intérprete deve introduzir na sua improvisação melodias conhecidas que se encaixem no material escalar dado (LEWIS, 1992, p.44).

The People United Will Never Be Defeated, é um conjunto de 36 variações sobre a canção revolucionária chilena *El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido* de Sérgio Ortega. A última variação, que consiste em um sumário de todas as variações anteriores, é seguida da sugestão para uma *cadenza* improvisada que deve durar em torno de cinco minutos (LEWIS, 1992, p.51). Um outro aspecto do elemento improvisação nessa peça, diz respeito ao plano estrutural em seis partes que a originou. *The People United Will Never Be Defeated*, foi concebida a partir de *Second Structure*, um texto em prosa que, contendo diretrizes para a realização de uma improvisação coletiva em seis seções, foi idealizado para ser executado pelo MEV em 1972. Apesar de insatisfeito com o resultado de *Second Structure*, Rzewski aproveitou seu plano estrutural para a composição de *The People United Will Never Be Defeated*.

Hyenas, a segunda peça do ciclo *Squares*, solicita a improvisação de uma *cadenza*. A *cadenza* de *Hyenas*, segundo Rzewski, tem a função de perturbar o plano formal rigorosamente “quadrado” – como sugere o título do ciclo – que estruturou a peça. A fim de prestar um tributo à obra pictórica *Hommage to The Squares* (1949) do pintor norte americano Josef Albers, Rzewski idealizou o ciclo de quatro peças, cada qual com forma e a mesma duração semelhantes. Cada uma das peças apresenta uma estrutura também quadrada, de acordo com Rzewski, uma grade simétrica de 8x8 compassos. De acordo com Ronald Edwin Lewis, a idéia de perturbar a forma, ou de interromper um padrão claramente estabelecido com as inserções de *cadenzas* improvisadas pelo intérprete passou

a ser um aspecto recorrente em algumas obras subsequentes do compositor (LEWIS, 1992 P.62).

Duas das *North American Ballads* também possuem seção de improvisação. *Which Side Are You On ?* está estruturada em um esquema de pergunta e resposta que divide a peça em duas seções. A primeira é escrita e a segunda é totalmente improvisada. A outra peça, *Down By The Riverside (Study War No More)*, em forma de variações, apresenta uma seção de improvisação antes da última seção.

A peça *The Days Fly By*, foco do presente trabalho, foi composta no verão de 1998 para “*The Carnegie Hall Millennium Piano Book*”, uma coletânea de peças para piano encomendadas a vários compositores contemporâneos. As encomendas foram feitas pela *Carnegie Hall Corporation*, com o propósito de oferecer um catálogo de peças para piano do final do século XX tecnicamente acessíveis a jovens estudantes de piano, seguindo a tradição do *Mikrokosmos* de Béla Bartók e do das *Seis Pequenas Peças Para Piano*, Opus 19 de Schoenberg. O projeto contou com a colaboração da pianista Ursula Oppens que gravou e escreveu comentários sobre as peças. *The Carnegie Hall Millennium Piano Book* teve seu lançamento no Weill Recital Hall em Nova York em 2 de março de 2000.

“*The Days Fly By*” é uma peça curta para piano ao mesmo tempo em que é parte de uma obra maior intitulada “*The Road*”, uma “novela para piano” com cinco horas de duração (RZEWSKI, 2000). Como em outras peças deste mesmo

ciclo, *The Days Fly By* apresenta intervenções, cada uma com a duração de dois compassos, explorando sons de percussões no móvel do instrumento. A primeira dessas intervenções se dá após os seis primeiros compassos, e as subsequentes ocorrem a cada doze compassos. Indicações do tipo “tap on piano cover”¹ e “slap under keyboard”² com a indicação do ritmo caracterizam esses interlúdios. Contribuem ainda para o enriquecimento sonoro dessas intervenções, diferentes indicações de pedal de sustentação e de pedal tonal, que têm como finalidade a manipulação das ressonâncias geradas pelas percussões em diferentes partes do piano, ou o prolongamento de uma nota pedal que permanece soando simultaneamente às seções percutidas. O final do 96º compasso traz a indicação “*Cadenza, ad lib*”, oferecendo ao intérprete a opção de executar uma *cadenza*.

Para executar uma *cadenza*, o intérprete pode optar entre três modalidades práticas diferentes. A escrita e execução de uma *cadenza*, a execução de uma *cadenza* escrita por um terceiro, ou a improvisação de uma *cadenza*. O principal objeto do presente trabalho é a problemática gerada pela terceira escolha, a de improvisar a *cadenza*.

A improvisação de uma *cadenza* representa uma prática desconhecida da maioria dos pianistas concertistas e estudantes contemporâneos. Atualmente a improvisação não é considerada um foco essencial no treinamento do pianista recitalista. Se compararmos com a prática dos organistas, para quem a

¹ Batida leve na tampa do piano.

² Batida violenta embaixo do teclado.

improvisação desempenha um papel importante, ou mesmo com a prática dos pianistas de jazz, o treinamento de pianistas clássicos não contempla o desenvolvimento dessa habilidade. “Até mesmo os mais aclamados intérpretes da música nova sentem-se desorientados quando encaram a improvisação” (BECKMAN, 1996, p39-40).

Para exemplificar a afirmação de Beckman, a pianista Ursula Oppens preferiu não improvisar a *cadenza* de “*The People United Will Never Be Defeted*” na estréia da peça. A intérprete concordou que a improvisação é uma prática desaparecida na música de concerto. “Quando comecei a trabalhar na música de Frederic, tive a revelação de que uma pessoa que nunca havia improvisado antes poderia mesmo começar a fazê-lo agora”. A pianista foi pedir auxílio a seus colegas músicos jazzistas para que lhe mostrassem algumas maneiras de treinar a improvisação. “Eu não tinha a menor idéia de como praticar algo que não estava escrito. Agora, isso é uma coisa que eu deveria saber. Isso me faz perceber que eu me desenvolvi em uma tradição “mal-representada” porque a improvisação era parte da tradição clássica até cinco minutos atrás.” (OPPENS apud KOSMAN, 1993, p.37)

De fato, a improvisação sempre foi prática corrente entre os músicos de um passado não muito distante. A capacidade de improvisar *cadenzas* era parte indispensável do conjunto de habilidades do virtuoso do século XVIII. “Em uma situação normal nenhum solista poderia dar-se ao luxo de omitir a *cadenza*

quando a fermata aparecia em um contexto conhecido” (BADURA-SKODA & DRABKIN, 2000, p. 785).

A improvisação foi parte integrante do treinamento de Clara Wiek desde a sua infância. Os primeiros exercícios aplicados por seu pai e professor, Friederick Wieck, já previam a improvisação sobre progressões harmônicas em todas as tonalidades. Seu treino de improvisação se estendeu com o estudo do *Systematic Introduction to Improvisation on Pianoforte*, Op. 200 de Czerny. Daí seu reconhecimento, como habilidosa improvisadora de prelúdios, com os quais introduzia as peças principais de seu recital (GOERTZEN, 1998). Entretanto, a improvisação perdeu seu lugar de destaque no elenco de habilidades indispensáveis ao músico de concerto.

O presente trabalho tem como objetivo propor, a partir do referencial teórico, uma forma de organizar o processo de aquisição de habilidades improvisatórias, visando a improvisação de uma *cadenza* na peça *The Days Fly By*.

O primeiro capítulo, “Referencial Teórico” apresenta os conceitos com os quais trabalharei: **o referente** como estrutura perceptiva geradora de expectativas musicais (PRESSING, 1998), **o ponto de partida** que, extraído do referente, fundamentará uma improvisação contextualizada, (NETL, 1998), e **a base de conhecimento**, como sendo toda a gama de habilidades e conhecimentos que o improvisador dispõe para uma execução musical. (PRESSING, 1998). Tendo

fundamentado estes conceitos, apresento um modelo de aprendizagem proposto por Kenny & Gellrich (2002), fundamentado em quatro estágios, que objetiva o enriquecimento da base de conhecimento com a internalização de elementos musicais detectados em análises musicais.

O segundo capítulo, “Análise do Referente” apresenta uma análise da peça *The Days Fly By*, considerado como o referente da minha improvisação. A partir da análise, o terceiro capítulo “Estabelecimento do Ponto de Partida” anuncia critérios para o estabelecimento do ponto de partida. A seleção dos elementos para o ponto de partida, será utilizada no quarto capítulo, na criação de exercícios destinados a internalização destes elementos.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

Segundo Jeff Pressing, mesmo a modalidade mais espontânea de improvisação envolve o uso de um referente. O referente é um conjunto predeterminado de estruturas emocionais, perceptivas e cognitivas que guiam uma improvisação e auxiliam na produção de materiais musicais. Para exemplificar, no caso do jazz, o referente será o tema, geralmente uma canção de contorno melódico e rítmico saliente sobre um plano harmônico característico sobre o qual o jazzista improvisa suas variações.

O referente pode contribuir de diversas formas para o bom resultado de uma improvisação. Como o referente será a principal fonte geradora de materiais musicais para uma determinada improvisação, o músico não terá a necessidade de dispensar uma parte significativa de sua atenção para a criação de novos materiais no momento da improvisação. Além do mais, como o improvisador pode dispor do referente muito antes da realização da improvisação, uma análise prévia do mesmo pode auxiliar na obtenção de uma paleta de recursos eficazes, que poderão ser ensaiados, de modo a diminuir o leque de possibilidades para decisões que precisam ser tomadas no decorrer da improvisação. Algumas variações podem também ser pré-compostas oferecendo material de apoio no caso de uma falta momentânea de inventividade no decorrer da execução.

O referente ainda desempenha um importante papel no que tange a interação músico-espectador, no sentido de que a apresentação do referente gera

uma série de expectativas musicais que o músico poderá confirmar, prolongar, ou frustrar, sendo essas escolhas a chave para a geração de emoções musicais (PRESSING, 1998 p.52).

O conjunto de expectativas geradas pelo referente pressupõe o estabelecimento de um contexto musical e toda a improvisação delimitada em um contexto específico precisa da definição de um ponto de partida (NETTL, 1998, p13). Os elementos musicais inventariados a partir do referente que são utilizados para variações em uma improvisação, fornecem o ponto de partida. Ao fundamentar uma adequada improvisação, condicionada ao contexto musical estabelecido pelo referente, o ponto de partida fornecerá o material que deverá ser incorporado à base de conhecimento do improvisador.

Segundo Pressing, um processo essencial para a obtenção de habilidades improvisatórias consiste na construção, manutenção e enriquecimento da base de conhecimento. A base de conhecimento inclui repertório, materiais e excertos musicais, estratégias perceptivas, rotinas de solução de problemas, memória hierárquica de estruturas e esquemas, programas motores generalizados; enfim, toda a bagagem de conhecimento conceitual e motórico adquirido pelo músico e a teia de ligações entre esses conhecimentos que serão acessados no momento da improvisação (PRESSING, 1998, p.53).

Para a internalização dos elementos do ponto de partida na base de conhecimento, será utilizado o modelo de aprendizado sugerido por Barry J.

Kenny & Martin Gellrich. Este modelo está exposto no artigo *Improvisation* contido no livro *The Science and Psychology of Music Performance* (2002), organizado por Richard Parncutt e Gary Mc Pherson.

Segundo os autores, o maior desafio na improvisação musical é a coordenação simultânea de vários aspectos, motores e musicais, exigidos no momento da execução. Entre esses aspectos, poderíamos citar: harmonia, melodia, forma, expressão musical, coordenação de ambas as mãos e ritmos (KENNY & GELLRICH, 2002, p. 130). Entretanto, muitos improvisadores entrevistados em uma pesquisa realizada por Pashler & Johnston, declararam ter a monitoração consciente de apenas um desses aspectos de cada vez. O foco de atenção se alterna entre os diversos aspectos envolvidos na improvisação, de modo que cada um deles tem seu instante de monitoramento. A cada fração de segundo o foco mental salta de um aspecto para outro de modo que aqueles que não estão sendo monitorados no momento, devem permanecer operando automaticamente. É dessa forma fragmentada que os improvisadores têm o controle da improvisação (PASHLER & JOHNSTON, apud KENNY & GELLRICH, 2002).

Partindo dessa limitação do controle consciente dos aspectos envolvidos na improvisação, Kenny & Gellrich apresentam um modelo de aprendizado fundamentado na necessidade de separar várias modalidades de treinamento, cada qual visando o treino de um aspecto isolado entre os vários envolvidos no momento da improvisação. Essas modalidades de treinamento devem ser

realizadas paralelamente, conforme afirma o autor: “Somente após ter adquirido a habilidade de controle consciente de cada aspecto separadamente, os improvisadores podem manipular todos os aspectos simultânea e inconscientemente” (GELLRICH, 1995, apud KENNY & GELLRICH, 2002, p. 129). Recorrendo a uma analogia entre a música e a lingüística, o autor explica os dois estágios básicos no processo de aquisição da técnica de improvisação. Em um primeiro estágio, o estudante aprende as palavras e as regras gramaticais. No segundo, ele pode explorar várias maneiras de encadeamentos possíveis dessas palavras. Frases, períodos e idéias maiores são construídos com base nas regras gramaticais aprendidas (2002, p. 130).

Em termos musicais, o primeiro estágio consiste na aquisição e internalização de fragmentos melódicos, progressões harmônicas, modulações, encadeamentos, contrapontos, e o segundo estágio prevê o estabelecimento de relações entre os elementos aprendidos para a construção de idéias maiores como melodias, frases e períodos. A combinação desses dois estágios do aprendizado em improvisação é, segundo Kenny & Gellrich, a chave para a formação da base de conhecimento do improvisador.

Pressing enfatiza que, para que haja uma improvisação fluente e expressiva, o músico deve desenvolver a capacidade de estabelecer uma grande quantidade de relações entre os elementos contidos na base de conhecimento. Um improvisador pouco experiente é capaz de aplicar as técnicas que conhece somente ao contexto no qual elas foram geradas. A aplicação superficial de tais

materiais, sem o conhecimento das estruturas geradoras dos mesmos, implica em um estreitamento da possibilidade de generalização desses materiais, o que implica em uma deficiência de encadeamento entre os mesmos. “Um jazzista principiante, por exemplo, tem a capacidade de executar um determinado riff apenas em certas tonalidades” (PRESSING, 1998, p.53). Já um improvisador habilidoso conhece mais profundamente os materiais de que dispõem podendo avaliá-los de várias perspectivas e aplicá-los em contextos mais variados. Para exemplificar, um músico que queira adquirir habilidade na improvisação jazzística, deve praticar acordes em todas as inversões e distribuições possíveis; frases e motivos devem ser treinados em todas as tonalidades e inversões, com variações rítmicas, variações de desenho e de andamento (PRESSING, 1998, p.53). Além de consistir em um reforço cinestésico, este tipo de treino amplia a quantidade de possibilidades de encadeamentos e combinações dos padrões recém-aprendidos com outros elementos já internalizados na base de conhecimento (KENNY & GELLRICH, 2002, p. 130).

No terceiro estágio do trabalho, Kenny & Gellrich propõem a prática de exercícios que “estimulem a criatividade, o arrojo e, o mais importante, a resposta ao ambiente improvisatório, onde a recuperação de erros ocorre regularmente” (KENNY & GELLRICH, 2002, p130).

Como se trata de um esforço criativo que ocorre no momento da execução, a improvisação muitas vezes envolve a necessidade ou de camuflar, ou de atribuir um sentido musical ao erro. “Os erros declaram a tendência oculta mais

difundida em toda atividade improvisatória – o arriscar-se. Para muitos improvisadores o arriscar-se proporciona um estado auto-induzido de incerteza em que repetições e respostas pré-estabelecidas tornam-se virtualmente impossíveis” (KENNY & GELLRICH, 2002, p.120). Esta fase do treinamento tem como objetivo a transcendência da aplicação dos padrões internalizados na base de conhecimento, visando o desenvolvimento da capacidade do improvisador de responder prontamente às situações não previsíveis que se apresentem ao longo de uma improvisação. Citado por Kenny & Gellrich, Sudnow relatou sua trajetória para a aquisição da habilidade improvisatória, onde em determinado momento percebeu o caráter frenético e ineficaz com o qual acessava sua base de conhecimento no momento da improvisação. Cada acorde da canção usada como referente disparava um plano estratégico pré-engatilhado que frustrava o plano do próximo acorde. Sudnow resolveu, então, proceder por outro viés, deixando que suas mãos e ouvidos guiassem intuitivamente as respostas musicais sem pensar em aplicação de fórmulas pré-aprendidas. Sudnow percebeu que sua improvisação adquiriu uma expressividade e uma capacidade de comunicação muito maior que antes. Apesar da metodologia de Sudnow estar sujeita à crítica, as suas descobertas chamam a atenção para um processo psicológico importante no auxílio da automatização da base de conhecimento. Nesse estágio a descoberta de resoluções que integrem o erro ao contexto musical estabelecido pelo referente fornece mais uma possibilidade para o crescente enriquecimento da base de conhecimento.

No quarto e último estágio previsto na metodologia de Kenny & Gelrrich, as combinações entre os elementos da base de conhecimento acontece mediante a improvisação associativa. Neste estágio, o estímulo dos impulsos criativos de uma improvisação provém de recursos artísticos extra musicais, tais como dança, teatro, cinema, artes plásticas e poesia, entre outras formas de expressão, ou imagens que possam contribuir para o enriquecimento das possibilidades associativas entre os elementos da base de conhecimento.

2. ANÁLISE DO REFERENTE : *THE DAYS FLY BY*

A Análise a seguir tem como objetivo investigar os elementos constitutivos do discurso musical e os princípios geradores da sintaxe musical da peça *The Days Fly By*. A partir desta análise serão selecionados os materiais que definirão o ponto de partida para a improvisação de uma *cadenza* na peça. A análise do referente objetiva diferentes aspectos organizados em três partes: 1. Idéia Fixa, 2. Ambiente harmônico, e 3. Oscilação.

Na parte referente à idéia fixa, demonstro a ocorrência sistemática de um determinado motivo. Em uma análise do ambiente harmônico da peça, demonstro que uma variedade considerável de agregados harmônicos têm em comum o trítono como principal célula geradora. Na parte da análise que trata das texturas ocorrentes, chamo atenção ao princípio de oscilação contido no movimento de alternância de mãos e na alternância em uma única mão ou *tremolo*.

O fato de *The Days Fly By* estar incluída em um catálogo de obras tecnicamente acessíveis a jovens estudantes, não pressupõe uma desconsideração do elevado nível de dificuldade na execução da peça. A pianista Ursula Oppens evoca o estilo da escrita pianística própria de compositores como Liszt e Chopin, ao considerar trechos que aparentam extrema dificuldade, mas que uma prática razoável é suficiente para se vencer o desafio. Entretanto

considera que alguns trechos são realmente difíceis, tornando permissível uma sutil queda no andamento. (OPPENS, 2000)

Outro aspecto a ser ressaltado é a variedade de densidades harmônicas e texturais. Alguns trechos são de considerável simplicidade, tal como a ênfase sobre um simples tricíorde ou mesmo sobre uma única nota ou intervalo, durante dois compassos. Tal simplicidade contrasta com trechos em que, a cada tempo, ocorre o emprego do total cromático.

A peça está estruturada em um esquema formal simétrico, estando dividida em duas seções de 64 compassos, totalizando 128 compassos. Cada seção está dividida em quatro subseções de 16 compassos, nas quais pausas e diminuições da atividade rítmica determinam as finalizações. A primeira de cada par de subseções é iniciada sempre com uma idéia de repetição de notas com mãos alternadas.

A sétima subseção e a oitava subseção apresentam uma ambigüidade em relação a delimitação entre elas. A indicação **Tempo I** no c. 111 aponta o começo de nova subseção. Além do mais a idéia de repetição de notas com mãos alternadas também é uma característica marcante de início de subseção. Considerando este viés de interpretação constato a quebra de dois padrões estabelecidos no decorrer da peça. A duração de 16 compassos de cada subseção foi subvertida, de forma que a subseção 7 finaliza com 14 compassos enquanto que a subseção 8 totaliza 18 compassos. A outra quebra se dá pelo fato

de duas seções consecutivas começarem com a idéia de notas repetidas com mãos alternadas.

Uma outra possibilidade de interpretação da quebra entre as subseções 7 e 8 considera que os c.111 e 112 são a finalização da sétima subseção. Dessa maneira acorde do primeiro tempo do c.111 é a conclusão da idéia iniciada no c.109, e a repetição do ré, uma ressonância do mesmo acorde. Por esse viés de interpretação, a última subseção inicia-se, no c.113, não havendo qualquer quebra dos padrões estabelecidos. Sendo assim, a execução de uma *cadenza* na peça é uma escolha que abala o seu rígido esquema formal.

A peça possui um caráter improvisatório (tocata) e desenvolve-se pela constante mudança de texturas a cada dois compassos. A diversidade de texturas e de elementos harmônicos têm sua coesão assegurada por três fatores que serão analisados separadamente: manutenção de um ambiente harmônico; O princípio da oscilação presente nas texturas e nos padrões motores; e o motivo que será recorrente como uma idéia fixa por toda a peça.

A idéia fixa constitui-se em um elemento distinto pelo qual inicio a minha análise.

2. 1 IDÉIA FIXA

Uma célula de presença marcante e um dos principais elementos de unidade da peça é o motivo sobre tricordes da classe (026). Este motivo funciona como uma idéia fixa durante praticamente toda a peça, ocorrendo em diferentes alturas, dinâmicas e texturas. Saliento também a ocorrência da variante intervalar (025), assumida pelo motivo.

A apresentação do motivo principal se dá nos dois primeiros compassos tal como demonstrado no exemplo 1.

Ex. 1, c. 1 e 2.

The image shows a musical score for two measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The first measure is marked *pp* and the second *p*. The motif is labeled '(026)' in both measures. The first measure is labeled 'fo' and the second 'fi'. The score includes dynamic markings *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The motif is a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes over a chordal accompaniment.

Entre as ocorrências do motivo nesta apresentação inicial (c.1-2), identifiquei duas formas de contorno melódico. Tal como explicitado no exemplo anterior, denomino **forma original** ou **f.o.** o contorno da primeira ocorrência indicada no retângulo da esquerda e **forma invertida** ou **f.i.** o contorno indicado

com o retângulo direito. Apesar das duas alturas em comum Sib e MI que delineam o trítono, advirto que, em ocorrências posteriores, as classes de alturas são transpostas e não deverão manter necessariamente, alturas em comum. Nos exemplos 2a E 2b, apresento uma redução dos contornos **f.o.** e **f.i.**

Ex. 2a.Motivo sobre (026) **f.o.**



Ex. 2b.Motivo sobre (026) **f.i.**



No c.15, ocorre a apresentação de uma idéia rítmica marcante que será relembrada repetidas vezes ao longo da peça, sempre associada ao motivo, ainda que nunca de maneira idêntica (Ex. 3). Esta idéia rítmica associada ao motivo receberá como identificação a sigla **m.r.** de motivo rítmico. As ocorrências de **m.r.** recebem quase sempre uma posição de destaque na peça, sendo estas sublinhadas por mudanças súbitas de dinâmica ou de textura. Os exemplos 3, 4 e 5 ilustram, respectivamente a apresentação do **m.r.** no c.15, bem como reincidências em diferentes texturas. No c.17, um *tremolo* descontínuo na mão esquerda serve de acompanhamento do **m.r.**. No c.29, o **m.r.** ocorre em uma passagem marcada pelo paralelismo cordal.

Ex. 3 c.15



Ex. 4 c.17



Ex. 5 c.29



No c.24 o motivo assume diversas configurações como demonstrado no exemplo 6. No primeiro tempo o tricorde de (026) é projetado a duas vezes pela mão esquerda. Nesta passagem, em ambas as vozes, o tricorde não assume nenhum dos dois contornos relacionados ao motivo. As ocorrências melódicas do tricorde (026) em contornos distintos ao do motivo propriamente dito, denomino de tricorde motivico ou **t.m.** Destaco no mesmo compasso, a ocorrência imitativa do **m.r.** em variantes intervalares e rítmicas. No segundo tempo, a mão esquerda projeta a duas vezes em paralelismo de quartas aumentadas, a variante intervalar (025) do motivo principal. No tempo seguinte, a linha mais aguda da mão direita

responde com os intervalos originais de (026). No fim do compasso, a mão direita executa o **m.r.** no soprano.

Ex. 6 c.24

(026)t.m.
(026)t.m.

(025)m.r.f.o.
(025)m.r.f.o.

(026)m.r.f.i.
(026)f.o.

O motivo principal também ocorre em aumento rítmico como evidenciado nos c.13 e 14. Como visto no exemplo 7, após o *tremolo* em oitava, cada evento rítmico tem um acréscimo de uma semicolcheia em relação ao precedente.

Ex. 7 c.13,14

Musical score for Ex. 7 c.13,14. The score consists of a piano part (bottom) and a vocal line (top). The piano part is in 4/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. The dynamic markings are *mp*, *f.o.*, *f*, *t.m.*, *p*, and *ffz*. The vocal line is a single melodic line with notes and rests. Vertical lines connect the vocal notes to the piano accompaniment, indicating the harmonic support for each note.

No exemplo 8, o paralelismo das triades delineia o mesmo motivo sobre o tricorde (026) no c.39.

Ex.8 c.39

Musical score for Ex. 8 c.39. The score consists of a piano part (bottom) and a vocal line (top). The piano part is in 12/8 time and features a sequence of chords and melodic lines. The dynamic markings are *p* and *f*. The vocal line is a single melodic line with notes and rests. The score is divided into three sections: "loco", "motivo", and "t.m.". The "loco" section is marked *p* and the "motivo" and "t.m." sections are marked *f*.

O exemplo 9 demonstra a ocorrência do motivo na estrutura interna das figurações arpejadas, bem como nas notas longas do baixo nos c.81-85.

Ex.9 c.81-85

The musical score for Example 9, measures 81-85, is presented in three systems. The first system (measures 81-85) is in 12/8 time. The treble clef part features a complex arpeggiated pattern with three downward-pointing arrows indicating specific notes. The bass clef part has a long, sustained note with a fermata. The dynamic is *ppp*. The second system (measures 86-90) continues the arpeggiated pattern in the treble, with a *cresc* marking. The bass clef part has a more active line. The dynamic is *pp*. The third system (measures 91-95) shows a change in the bass line with a melodic fragment. The dynamic is *mf*. An asterisk is at the end of the second system.

No exemplo 10 (c. 99), as notas agudas sobre a textura de *tremolos* interrompidos na mão direita também destacam o motivo.

Ex.10 c.99

2.2 AMBIENTE HARMÔNICO

Nesta análise, enfatizo a importância do trítono como principal célula geradora dos materiais harmônicos da peça. Utilizo o termo “célula geradora”, conceito amplamente recorrente no vocabulário analítico musical, ao propor que a peça apresenta uma organicidade própria, sendo a classe intervalar (06) responsável pelas principais classes de conjunto recorrentes na peça. Não estou considerando a célula geradora como um motivo, como proposto por Schoenberg, (1991, p. 35), mas sim como uma entidade independente dos elementos rítmicos que, segundo o autor de Fundamentos da Composição Musical, compõem a definição de um motivo.

“É evidente que ao reduzir-se uma superfície musical a um conjunto abstracto de elementos, deixou de se considerar certas características sonoras (ordem das notas, registro, dinâmica, orquestração, etc) que poderão ser pertinentes para a coerência da obra. No entanto, a representação dessa superfície ou gesto musical sob a forma de uma entidade abstracta permitirá tecer certas considerações mais precisas sobre a sua estrutura e funcionalidade (OLIVEIRA,1998, p.43).”

Também demonstro na análise, como os vetores intervalares de tais classes de conjuntos propiciam o surgimento de outros intervalos, tais como a quinta ou a segunda maior que, em novas combinações, constroem novas classes de conjuntos.

No desenrolar da obra, os índices de transposição T1 e T2 aplicados ao trítono adquirem importância considerável na construção das classes de conjunto

referidas nesta análise. Os intervalos de (06) combinados a T1 resultam nos conjuntos (0167), (012678) e (01236789) enquanto que a combinação dos mesmos intervalos a T2 geram as classes de conjunto (0268) e (02468t). Os exemplos 1 e 2 demonstram a construção de tais classes de conjuntos a partir da célula (06).

Ex. 1: Sequência de Trítonos à T1

Ex. 1: Sequência de Trítonos à T1

Intervalos: (06) (06) (06) (06)

Trítonos: T1 T1 T1

Conjuntos: (0167), (012678), (01236789)

Ex. 2

Ex. 2

Intervalos: (06) (06) (06)

Trítonos: T2 T2

Conjuntos: (0268), (02468t)

As sonoridades referentes aos conjuntos resultantes da combinação de trítonos a T2 são expostas logo nos dois primeiros compassos da peça. Os c.1 e 2, configurados no exemplo 3, consistem na apresentação do conjunto (02468t). Nesta passagem, a classe de conjunto (02468t) está representada pelo hexacorde de tons inteiros sobre as alturas de números pares que denomino de hexacorde **X**. Ao hexacorde de tons inteiros com notas de números ímpares denomino hexacorde **Y**³.

Ex. 3 c.1,2

(02468t)

(0268)

(026)

(026)

(026)

(026)

pp

p

mp

mf

Nesta apresentação, destaco dois subconjuntos do referido hexacorde que são recorrentes: o tetracorde de (0268), e o tricorde de (026). Sobre este último em especial, apóia-se o motivo principal.

No c.15, chamo a atenção para a ocorrência de uma seqüência de segmentos de (0268) formados pela sucessão melódica de intervalos de (06) em uma textura de dobramento de oitavas resultante do movimento de mãos paralelas, distinguindo-se do trecho exemplificado anteriormente no exemplo 3

³ Utilizo-me da nomenclatura estabelecida em Nogueira (1988).

(c.1 e 2) no qual os referidos tetracordes são subconjuntos de um mesmo hexacorde **X**. A passagem a seguir, alterna tetracordes que são subconjuntos de **X** e **Y**.

Ex. 4 c.15 e 16

(0268) X (0268) Y (0268)X (0268)Y

No c. 51, (Ex. 5) o tetracorde de (0268) é obtido de outra forma: cada mão toca um intervalo de (02) estando estes relacionados ao índice de transposição T6.

Ex. 5 c.51

(02)

pp *cresc.*

T6 = (0268)

Ped.

(02)

O exemplo 6 demonstra a primeira ocorrência de uma sonoridade relacionada com a combinação de trítonos a T₁ nos c.3,4. As **c.n.** (classe de notas) 2 e 6 pertencentes ao hexacorde **X** apresentado anteriormente (c1-2) recebem a introdução do F_á2, que consiste em uma altura pertencente ao hexacorde **Y**. Dessa forma vemos configurado o tricorde de (016).

Ex. 6 c.3,4

(016)

The musical score for Example 6, measures 3 and 4, is presented in two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is also in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* (piano), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *gradually add* and *acc.* (accents).

Este tricorde é um subconjunto do tetracorde da classe (0167) que, por sua vez, é apresentado nos c.5,6 (Ex. 7) em uma textura mais complexa. Nesta passagem apresenta-se uma seqüência de tetracordes da referida classe a T-2.

Ex. 7 c.5,6

(0167) (0167) (0167) (0167) (0167) (0167) (0167) (0167) (0167)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is divided into nine measures, each enclosed in a box and labeled with the interval group (0167) above it. Dynamics include *pp*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also markings for *rit.* and *acc.* in the lower staff. Asterisks are placed at the end of the first and last measures.

Estes conjuntos são formados tanto pela combinação de intervalos de (06) a T1 como por intervalos de (05) a T6, como ilustrado na redução dos dois primeiros tempos do c. 5 mostrada no exemplo 8.

Ex. 8: construção de (0167) combinando (06) e (05)

The musical score shows two staves. The upper staff has notes with sharps and is labeled with (06) T1 (06) and (05) T6 (05) below it. The lower staff has notes with flats and is labeled with (0167) and (0167) below it.

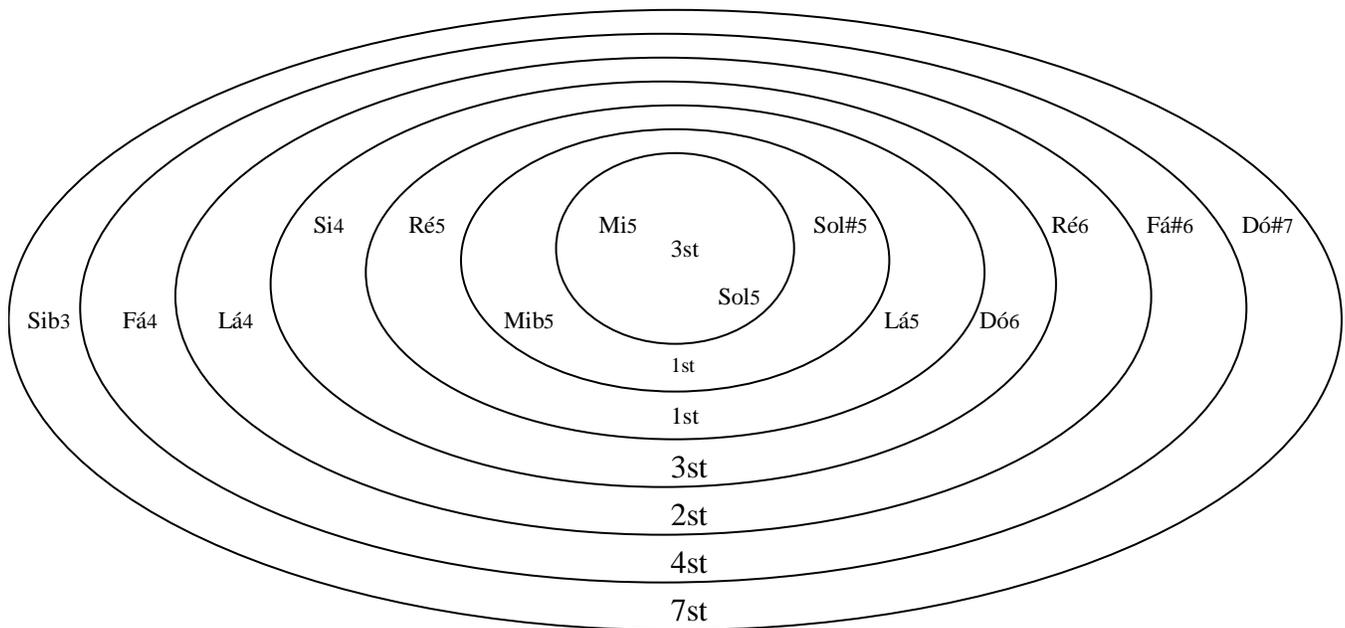
Analisando o material apresentado até o momento, evidencio a semelhança entre a seqüência de tetracordes de (0167) dos c.19,20 com a

passagem recém analisada anteriormente, c,5,6. Como demonstrado no exemplo 9, a semelhança entre as texturas de arpejos de ambas passagens executadas com a alternância de mãos também é notável.

Ex. 9 (0167) (0167) (0167) (0176) (0167) (012678)

Outra característica que aproxima as duas passagens é a forma como o compositor constrói o total cromático organizando-o em acordes de simetria inversível ao redor de um eixo. O diagrama do exemplo 10 demonstra a presença do total cromático nos três primeiros tempos do c.5.

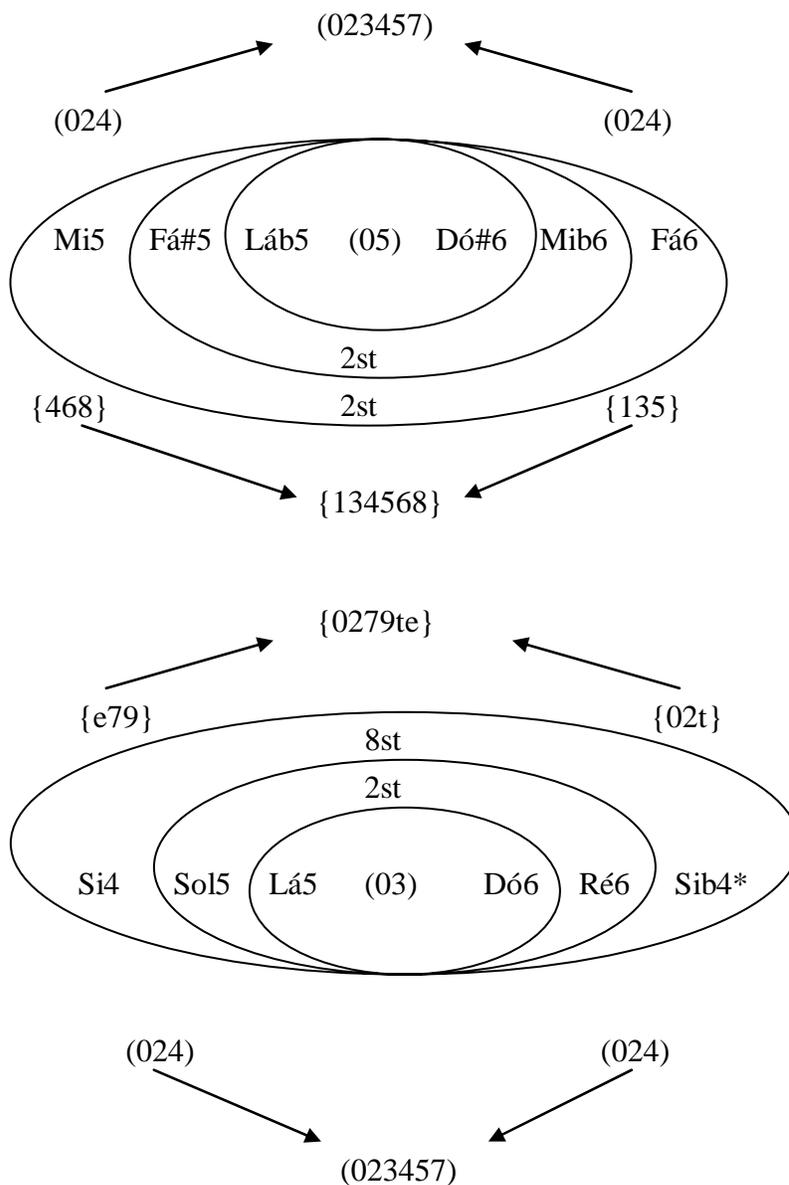
Ex .10 simetria inversível



No pentagrama (vide exemplo 10,) disponho as notas do acorde simétrico configurado nos tempos 1, 2 e 3. (c.5). As mesmas se encontram dispostas por ordem de altura. Nas elipses estão escritas novamente as alturas divididas em duas linhas. Na linha superior estão localizadas as notas da mão direita, enquanto que na linha inferior estão localizadas as notas da mão esquerda. As alturas Mi5 e o Sol5 compõem o intervalo eixo formado de 3 semitons (3st). O Mib5 localiza-se a uma distância intervalar de 1 semitom (1st) da altura mais próxima que compõe o intervalo eixo, o Mi5. Esta distância intervalar é equivalente entre o Sol#5 e a nota mais próxima que compõe o intervalo eixo, o Sol5. Por essa razão, ambas as

alturas Mib5 e Sol#5 estão inseridas na mesma volta elíptica localizada a 1st de distancia das notas do intervalo eixo. As alturas Ré5 e Lá5 localizam-se na volta elíptica imediatamente externa e, como indicado no gráfico, localizam-se a um semitom de distância das notas Mib5 e Sol#5. Desse modo, cada volta elíptica contém a indicação da distância intervalar em semitons (st) da elipse imediatamente mais interna.

No c.19, o total cromático é construído com os tempos 2, 3 e início do 4. A simetria inversiva ocorre em cada uma das mãos e por esse motivo, o diagrama no exemplo 11 demonstra dois conjuntos de elipses concêntricas, sendo o acorde simétrico da mão direita representado pelo conjunto superior e o conjunto inferior representa a mão esquerda. Convém salientar que, nesta passagem, o total cromático é formado pela combinação de dois hexacordes de (023457). Este hexacorde pode ser justificado pela combinação de dois tricordes de (024) a T3. É importante lembrar que este tricorde consiste de um fragmento do hexacorde (02468t) ou escala de tons inteiros.



O Sib4 localizado na mão esquerda marcado com asterisco (*) está anotado em uma posição ideal na elipse. Se Rzewski optasse pela inflexibilidade no princípio da simetria, provavelmente teria escolhido o Sib6 ao invés do Sib4. Sendo assim o Sib4 é uma nota que desestabiliza o plano simétrico da passagem,

mesmo constituindo em uma classe de nota coerente com a classe de conjunto configurada.

Várias ocorrências de (026), (0268) e de (01236789) podem ser observadas no c.24 (Ex. 12)

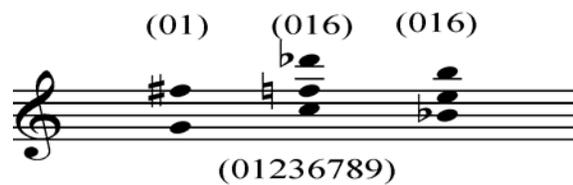
Ex. 12 c. 24

No primeiro tempo, como visto no exemplo 12, a mão esquerda projeta o tricorde de (026) enquanto a direita toca uma seqüência de acordes de (016) que resultam no octacorde (01236789). A redução do exemplo 13 demonstra de modo mais claro a projeção do tricorde nas duas vozes da mão esquerda. Na redução do exemplo 14 demonstro a ocorrência do conjunto (01236789) da mão direita.

Ex.13 redução c.24 m.e.

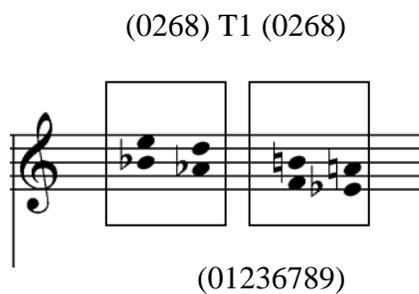


Ex. 14 redução c.24 m.d.



No segundo e terceiro tempos deste mesmo compasso, a mão esquerda executa uma sucessão de dois tetracordes de (0268) que somados resultam no octacorde de (01236789). O encadeamento de conjuntos de (0268) que resulta no octacorde de (01236789) constitui uma característica marcante da sintaxe da peça. O exemplo 15 demonstra esta ocorrência a partir do segundo tempo da mão esquerda. A soma dos acordes do último tempo da mão direita resulta no hexacorde de (02468t).

Ex.15.c.24 redução m.e.



A combinação de três intervalos de (06) a T1 resulta em um hexacorde de (012678). Este hexacorde apresenta-se em uma variedade considerável de texturas. Como indicado no exemplo 16, acorde de fechamento da primeira seção, (c. 16), é um dos exemplos de ocorrência do hexacorde de (012678). Essa classe de conjunto também finaliza a última seção da obra.

Ex. 16 fim do c.16



No c.17 (Ex.17) o tetracorde de (0268) da mão direita, combinado com o intervalo de (06) no *trêmolo* de acompanhamento da mão esquerda resultará em um hexacorde de (012678).

Ex. 17

O exemplo 18 ilustra uma seqüência melódica de intervalos de (06) (c.31, m.d) que, somados, resultam no hexacorde de (012678).

Ex.18:
c.31 m.d (012678)

The musical notation for Example 18 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 12/8 time signature. It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4 (flat), A4 (flat), B4 (flat), C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lower staff is in bass clef with a 12/8 time signature, showing a single sustained bass note G2. The dynamic marking *pp* is placed below the treble staff. Below the bass staff, the text "una corda" is written.

No segundo tempo do c.37 o compositor constrói o total cromático combinando dois hexacordes complementares de (012678).

Ex. 19 c.37

The musical notation for Example 19 spans two staves in 12/8 time. The upper staff begins with a melodic line marked *f* and *8va*. A boxed section highlights a specific melodic phrase. The lower staff features a bass line with dynamic markings *f*, *p*, and *cresc*. The piece concludes with a melodic line marked *8va* and a dotted line.

Outro elemento importante que contribui para caracterizar o ambiente harmônico da peça é o conjunto (0134679t), ou a escala octatônica simétrica que alterna “tom e semitom”. A sua gênese se explica pelo agrupamento de quatro

intervalos de (06) com índices de transposição na ordem T1, T2, T1, como demonstrado no exemplo 20.

Ex. 20: construção da escala
octatonica ou conjunto (0134679t)

(06) T1 (06) T2 (06) T1 (06)



(0134679t)

Os c.71 e 72 no exemplo 21 demonstra a ocorrência descrita anteriormente.

Ex. 21 c.71,72

(023568)

(025) (025) (025) (025) (025) (025) (025) (025)

cresc. *mf*

gradually add 1/2 Led. *Led.*

(02368)

O conjunto (0134679t) é formado pela combinação de dois conjuntos: (023568) na mão direita e um conjunto de (02368) na mão esquerda que contém as duas notas restantes que completam o octacorde.

É importante observar nesta passagem, como o compositor distribui as notas do conjunto de (023568) da mão direita de modo a criar uma seqüência de tricordes de (025). Saliento que o (025) é recorrente na peça como uma variação intervalar do motivo principal sobre o tricorde de (026).

Neste momento da análise, passo a considerar outras classes de conjuntos que, embora recorrentes na peça, ainda não haviam sido abordadas. Dada a importância dessas classes de conjunto, procuro demonstrar sua congruência com o ambiente harmônico estabelecido. No exemplo 7 demonstrei uma seqüência de tetracordes de (0167) dos compassos 5 e 6. No exemplo 22, demonstro novamente um fragmento do c.5, desta vez considerando a formação das tetracordes de (0258) e (0157).

Ex. 22: c.5 (0258)

(0258) (0157)

Ex. 23: redução m.d. c.5

(06) (05) (06) (05)

(0157) (0258)

Os tetracordes referidos são obtidos por duas possibilidades de combinações de intervalos de (06) com intervalos de (05), como demonstrado no exemplo 23. A partir do tetracorde (0258) obtenho, como subconjunto, o tricorde (037) correspondente a triade maior e menor. O c.39 é um trecho intensamente caracterizado pela sonoridade do tricorde (037), como pode ser observado no exemplo 24.

Ex. 24 c.39

Os acordes da mão direita no c.26 recorrem a algumas classes de conjuntos já identificadas nesta análise. No exemplo 25, identifico as classes (016), (026), (0157), (0258), (0258), seguidas de sete tetracordes de uma nova classe, representada por (0147). Esta classe justifica-se no seu hibridismo de (037) com (016) como demonstrado no exemplo a seguir.

Ex. 25: c.26

No exemplo 26, demonstro a sobreposição de intervalos de (05) no c.29 gerando a classe (012589). Esta classe permanece fiel ao ambiente harmônico também pelo fato de conter os subconjuntos (026) (0268) e (037).

Ex. 26:c.29

(012598)

The musical score consists of two staves in 12/8 time. The top staff is marked *loco* and *f* (forte). The bottom staff is marked *dim.* (diminuendo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A tempo marking of 1/4 ♩ is present at the bottom left. A small asterisk is located at the end of the bottom staff.

Nesta análise, procuro demonstrar como o compositor atinge toda uma riqueza de coloridos harmônicos partido da combinação de trítonos. Mesmo certos conjuntos, cujos vetores intervalares são desprovidos de trítono como o (023457) ou o (025), também são justificáveis por conterem fragmentos ou combinações de fragmentos de conjuntos maiores que são compostos pelo ajuntamento de trítonos.

2.3 OSCILAÇÃO

Ao movimento de alternância entre direções ou mãos opostas denomino oscilação, princípio apresentado nesta análise como fundamental na construção das texturas da peça. Incluo neste mesmo princípio, a alternância das mãos nas **repetições de notas** e na execução de **texturas complexas** que podem ser constituídas de arpejos, notas duplas ou acordes. Sendo o **tremolo** um movimento de alternância entre direções opostas de uma única mão, considero-o relacionado com a idéia de oscilação. Estes serão elementos que, constituindo o vocabulário principal da peça, também vão receber destaque nesta análise.

Os dois trechos do exemplo a seguir possuem notável semelhança no modo pelo qual o *tremolo* é configurado. Em ambas as passagens, o *tremolo* sofre constantes interrupções em pausas de colcheia que conferem aos excertos um caráter aflito e ofegante (Ex. 1 e 2).

Ex. 1: c.3,4.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains two measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The second measure is marked *pp* (pianissimo). The bottom staff is also in bass clef and contains two measures. The first measure is marked *gradually add* and *f* (forte). The second measure is marked *f*. Both staves show a tremolo effect in the right hand, with notes separated by rests, and a steady bass line in the left hand.

Ex. 2: c.17



Um aspecto que apresenta-se constante, mas não exclusivamente associado ao *tremolo*, é o padrão rítmico de espaçamento e contração. Nos c.3,4 apresentados no exemplo 1 a distância entre as pausas de colcheia se expande progressivamente em 2, 4, 6, e 8 semicolcheias, e posteriormente volta a se contrair em 6, 4 e 2 semicolcheias. No c.17 demonstrado no exemplo 2, as pausas de semicolcheias distanciam-se progressivamente em 2, 3, 4, e 5 semicolcheias.

No c.31 identifico na mão direita um derivado da idéia do *tremolo*. Neste trecho a figuração também está submetida ao padrão de expansão rítmica (Ex. 3).

Ex. 3: c.31



O c.13 inicia com um fragmento de *tremolo* em oitavas, e segue em uma linha com oitavas inteiras seguindo um padrão de expansão rítmica (Ex. 4)

Ex. 4: c. 13,14

No c.115 observo um fragmento oscilante fundindo-se a uma configuração arpejada (Ex. 5).

Ex. 5: c.115

Como mencionado anteriormente, o elemento **repetição de notas**, na maioria das ocorrências, pontua o início de uma seção. A enfática associação desse elemento com anúncio do início de uma seção se estabelece já nos dois primeiros compassos. As acentuações em contratempo, as interrupções por pausas e as curtas indicações de nuances, conferem ao trecho um caráter de tensão e ansiedade (Ex. 6).

Ex. 6: c.1,2

una corda

O início da quinta seção (c 65 a 68), apresenta uma considerável ênfase no elemento repetição de notas durante quatro compassos.

O elemento **alternância das mãos em texturas complexas** tem sua apresentação no c.5,6; arpejos de colcheias com defasagem de semicolcheia entre as mãos compõem texturas contrastantes em várias regiões do teclado (Ex. 7). No c.26, a mesma idéia de alternância realiza-se com acordes de notas duplas (Ex. 8).

Ex. 7: c.56

Ex. 8: c.26

As texturas analisadas demonstraram estar ligadas de alguma forma ao princípio da oscilação. Entretanto, enfatizo que a peça apresenta exceções. Trechos que não apresentam qualquer relação com o princípio de oscilação podem ser exemplificados no paralelismo cordal dos c.29 e 30.

Ex. 9: c.29 e 30.

Tendo analisado alguns elementos recorrentes ao longo da peça, no próximo capítulo abordo questões pertinentes a escolha do material que constituirá o ponto de partida para a improvisação.

3 ESTABELECIMENTO DO PONTO DE PARTIDA

O próximo estágio para o desenvolvimento das habilidades improvisatórias consiste no estabelecimento de um ponto de partida sobre o qual a improvisação da *cadenza* será fundamentada. Segundo Bruno Nettl, a compreensão de um processo improvisatório em música como prática estabelecida em uma cultura específica (como por exemplo em um contexto musical específico como a música clássica, o jazz, ou a música iraniana), envolve a definição de um ponto de partida ou modelo, a partir do qual o improvisador adquire o vocabulário e as técnicas necessárias para a improvisação. No jazz, este modelo poderá ser, por exemplo, uma progressão harmônica de determinado tema a partir do qual o solista improvisará suas variações. No caso de uma *cadenza* de concerto, motivos e temas do movimento ou da obra, combinados com gestos que demonstrem habilidades técnicas, podem servir de modelo. (NETTL, 1998, p. 13).

A seguir, apresento critérios para a seleção de elementos detectados na análise e avaliados como pertinentes para constituir o ponto de partida para a improvisação de uma *cadenza* na peça *The Days By*. Saliento que o estabelecimento do ponto de partida, neste trabalho, não consistirá apenas em um inventário de excertos a serem internalizados e transpostos em várias alturas. Mais importante que isso serão os princípios geradores desses trechos, que deverão ser internalizados a ponto de tornar possível a improvisação de reelaborações destes materiais. Nessa instância, cabe a advertência de Pressing

a respeito da falta de habilidade dos principiantes devido a incapacidade de estabelecer ligações entre materiais, em função do entendimento superficial dos mesmos. (Pressing, p.53)

Dada a escassez de literatura relacionada com a improvisação de *cadenzas* na música contemporânea, sigo as diretrizes propostas por alguns dos teóricos que se voltaram para a elaboração de *cadenzas* instrumentais tradicionais, mais especificamente, *cadenzas* para concertos de Mozart. O tratado de Frederick Neumann *Ornamentation and Improvisation in Mozart* (1986) apresenta alguns parâmetros, que podem ser úteis para o estabelecimento do ponto de partida para uma *cadenza* em *the Days Fly By*. A princípio, a formulação de critérios para uma improvisação com base em um autor que parece se opor radicalmente a prática da improvisação pode parecer inadequada ou até mesmo impertinente.

Uma das críticas severas de Robert Levin ao tratado em questão é que o autor “não oferece quase nenhuma ajuda que estimule o intérprete a tentar encontrar soluções pessoais. O principal aviso ao executante sobre improvisação é:”melhor não fazer, porque provavelmente fará mal,” (LEVIN, 1986, p.365)

Ao que parece, a ansiedade de Neumann com a possibilidade de uma incongruência formal ou estilística na improvisação leva-o a crer que a habilidade improvisatória é algo anacrônico e desaparecido na música de concerto (NEUMANN,1986, p.258). Entretanto, o que me interessa nesse capítulo são os

parâmetros apontados pelo autor, cujos ajustes definem a forma e o estilo da *cadenza*, pois todo o intuito deste trabalho é justamente o de adquirir habilidade para a improvisação de uma *cadenza* pertinente ao estilo da peça.

Neumann define a *cadenza* como uma fantasia livre de duração indefinida.

A *cadenza* pode consistir de figurações puramente ornamentais e usualmente virtuosísticas, sem nenhuma relação orgânica com o movimento, mas comumente combinará esta passagem com citações e elaborações de um ou mais temas do movimento.(NEUMANN, 1986, p.257)

Neste trecho o autor cita dois parâmetros pertinentes ao meu objetivo: citação de temas e virtuosismo. O primeiro que discuto é a citação de temas.

Na análise exposta anteriormente, não foram detectadas estruturas definidas como temas, no sentido mozartiano. Entretanto, considero que o motivo apresentado como uma idéia fixa na análise no capítulo anterior, pode ser amplamente utilizado na *cadenza*, “ e mostrado sob uma nova luz mediante desenvolvimento melódico (...) ou breves digressões harmônicas”(NEUMANN,1986, p.259). Advirto, entretanto, para o perigo da redundância que pode ser engendrada pela mera citação literal de uma idéia que é tão amplamente desenvolvida ao longo da peça. Lembro aqui que as ocorrências desse motivo jamais se deram duas vezes de maneira idêntica. Desta forma, a constante transformação da idéia fixa deve ser um princípio atuante durante as reelaborações dos motivo, ao longo da *cadenza*.

Uma outra característica importante do conceito clássico da *cadenza*, é a questão da demonstração de habilidades técnicas do instrumentista em passagens ornamentais virtuosísticas. Entretanto devo observar um dos aspectos criticados por Neumann nas *cadenzas* para concertos de Mozart elaboradas por Hummel e Hofmann: as “figurações sobrecarregadas que são tecnicamente incompatíveis com o corpo principal da obra” (p.259).

Na análise apresentada no capítulo anterior, detectei o movimento oscilatório como um princípio básico gerador que afeta diretamente as texturas. Desta forma, considero o princípio motor de alternância das mãos bem como as figurações derivadas das idéias relacionadas tanto ao *trêmolo* quanto as oscilações, como norteadores das técnicas e texturas utilizadas na *cadenza*. Por sua vez, os movimentos cordais paralelos oferecem um significativo instrumento de geração de contrastes.

Por fim, saliento que as classes de conjunto que definem a ambiência harmônica da *cadenza* gravitam em torno daquelas obtidas pela combinação de trítonos nos diversos índices de transposição. Outros conjuntos recorrentes na peça poderão também ser abordados na *cadenza* como (037) (025) (0147) (0258). Estes conjuntos serão combinados de modo a se obter um maior número de subconjuntos pertinentes a ambientação harmônica.

Assim como nas *cadenzas* do repertório tradicional, a construção de uma improvisação visa uma unificação definitiva, funcionando como um segundo desenvolvimento que mostra alguns dos temas sob uma nova luz através das elaborações e da inventividade do executante. No caso de *The Days Fly By*, acredito que a *cadenza* intensifica a tensão dramática que encontra sua resolução na coda.

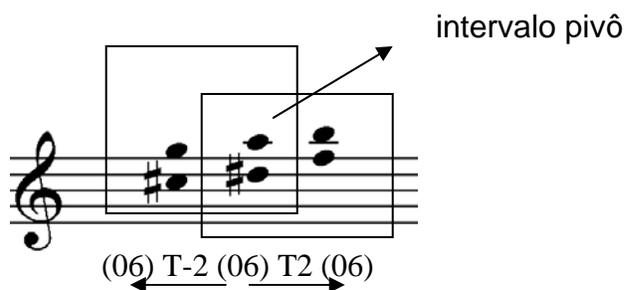
4 EXERCÍCIOS PARA IMPROVISAÇÃO

Com base nos elementos que compõem o ponto de partida para a improvisação da *cadenza* em *The Days Fly By*, o capítulo presente oferece propostas de exercícios. Os exercícios apresentados e discutidos visam a internalização destes elementos. Deve-se levar em conta que as propostas apresentadas não seguem fórmulas destinadas à resolução de determinadas dificuldades mecânicas da execução instrumental, como os exercícios de Czerny, Hanon ou Brahms. A maioria dos exercícios apresentados neste trabalho são improvisações direcionadas a serem remodeladas de maneira criativa pelo executante. Os exercícios de caráter mais estático são preliminares, e tem como intuito o reconhecimento tátil, visual e auditivo das classes de conjunto selecionadas.

Os exercícios a seguir propõem várias possibilidades de formação de conjuntos de (0268). A primeira proposta exemplificada a seguir é um exercício preliminar que objetiva a visualização, execução e audição das tétrades da classe (0268). Cada uma das mãos executa um intervalo harmônico de (06) relacionados pelo índice de transposição T2.



Lembro que para cada intervalo de (06) existem duas possibilidades de formação da téttrade (0268). Partindo de um intervalo pivô de (06) obtenho a téttrade (0268) adicionando outro intervalo de (06) tanto a T2 quanto a T-2.



Deste modo, uma outra proposta consiste em determinar as duas possibilidades de formação do conjunto (0268) partindo de um intervalo (06) pivô, como mostrado no exemplo precedente.

Os conjuntos da classe (0268) tal como o exemplificado anteriormente, podem ser executados em vários índices de transposição e em todos os registros do instrumento.

Ultrapassada a etapa de reconhecimento dos tetracordes de (0268) formados pela combinação de trítonos, realizo uma pequena improvisação para cada tetracorde, explorando os vários registros do piano. Ressalto, neste exercício a importância da manutenção da pulsação em semínimas pontuadas. O exemplo a seguir mostra uma improvisação sobre um único tetracorde de (0268).



A próxima proposta também trabalha o reconhecimento do tetracorde (0268) pela combinação de intervalos de (06). Desta vez o treino está voltado à realização melódica dos intervalos.



Da mesma forma procuro encontrar as várias transposições possíveis do tetracorde sem levar em conta a relação entre transposições. Em seguida, realizo uma improvisação explorando várias possibilidades de registros, de cada tetracorde da classe (0268). O exemplo a seguir demonstra uma improvisação que explora um único tetracorde em vários registros, levando em conta a execução melódica do intervalo (06).



Após o treino separado do tetracorde de (0268) formado por intervalos melódicos e harmônicos de (06), realizo uma improvisação onde combino as duas formas de execução dos intervalos.



Proponho agora a exploração das possibilidades de tetracordes da classe (0268) resultantes da combinação de intervalos de (02) a T6. Tal como ilustra o exemplo a seguir, o intervalo de (02) é obtido com nonas maiores, sétimas menores e segundas maiores.

The image displays four musical examples of tetrads, arranged in two pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first pair (top left) shows a tetrad in the treble clef with notes G4, A4, B4, and C5, and a corresponding tetrad in the bass clef with notes G2, A2, B2, and C3. The second pair (top right) shows a tetrad in the treble clef with notes G4, A4, B4, and C#5, and a corresponding tetrad in the bass clef with notes G2, A2, B2, and C#3. The third pair (bottom left) shows a tetrad in the treble clef with notes G4, A4, B4, and C5, and a corresponding tetrad in the bass clef with notes G2, A2, B2, and C3. The fourth pair (bottom right) shows a tetrad in the treble clef with notes G4, A4, B4, and C#5, and a corresponding tetrad in the bass clef with notes G2, A2, B2, and C#3. A finger number '5' is written above the first note of the treble staff in the fourth example.

Conforme as maneiras desenvolvidas para manipular um tetracorde de (0268), o exemplo a seguir demonstra uma improvisação que combina intervallos harmônicos e melódicos, em vários registros do instrumento.



Nos exercícios propostos a seguir combino dois tetracordes de (0268) para obter o octacorde de (01236789). Nos exemplos seguintes, os conjuntos de (0268) são formados por intervalos melódicos e harmônicos de (06) e formam octacordes de (01236789).



No exemplo seguinte tetracordes de (0268) são formados pela combinação de (02). Estes tetracordes estão combinados de modo que obtenho os octacordes de (01236789).



A seguir demonstro uma improvisação onde combino intervalos de (02) e (06) a fim de obter o conjunto (01236789).



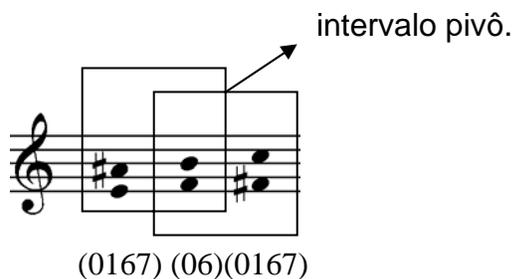
No exemplo a seguir ilustro uma outra improvisação onde obtenho o octacorde de (01236789) partindo da combinação de conjuntos de (0268). Desta vez combinei esta idéia com a execução do **m.r.** sobre o tricorde (025).



Tendo apresentado a reprodução de algumas possibilidades de texturas relacionadas aos tetracordes da classe (0268) passarei à exploração dos tetracordes da classe (0167).



No exemplo anterior, o conjunto (0167) é formado pela combinação de dois intervalos de (06) a T1. Este conjunto e os demais pertencentes à mesma classe podem ser visualizados, executados e ouvidos ao piano em vários registros. Lembro que para cada intervalo de (06) existem duas possibilidades de composição do conjunto (0167). Desta forma podemos expandir este exercício de modo a tocar os dois conjuntos de (0167) partindo de um mesmo intervalo pivô, tal como aplicado ao conjunto de (0268)



No exemplo seguinte, ilustro uma possibilidade de improvisar uma sucessão de tetracordes de (0167) a T2. Os dois primeiros tetracordes combinados formam o octacorde (01236789). A combinação com o terceiro tetracorde de (0167) resulta no total cromático.



No exemplo a seguir a mesma classe de conjunto é formada pela junção de intervalos de (05) a T6. Cada intervalo de (05) apresenta uma única possibilidade de formação do (0167).



Com base nos exercícios anteriores, os exemplos a seguir mostram duas improvisações onde a sucessão de (0167) a T2 formam o total cromático. Nestes

trechos, alterno as possibilidades de obtenção dos tetracordes de (0167) pela combinação de (05) e (06).



Nos exemplos a seguir exploro algumas possibilidades do octacorde de (0134679t). No exemplo seguinte realizo todas as doze possibilidades de tricordes de (025) contidas em um conjunto de (0134679t). Para cada tempo, o tricorde da mão esquerda está relacionada a T6 com o tricorde da mão direita. Deste modo acredito manter uma pertinência com o ambiente harmônico da peça.



A seguir, proponho uma série de exercícios partindo do motivo sobre o tricorde (026). Os dois primeiros exemplos representam uma improvisação sobre o motivo sobre o tricorde (026) em **f.o.** (forma original), associado a uma textura de notas repetidas com mãos alternadas. As várias transposições estão encadeadas por notas comuns. Assim, a junção dos conjuntos executados no primeiro e segundo tempos forma o hexacorde (02468t). Sendo assim, o terceiro tempo reitera o conteúdo melódico do primeiro a uma oitava abaixo. Estes exercícios podem ser realizados em diversos índices de transposição.



Os exemplos seguintes representam a possibilidade de realização do mesmo exercício, partindo de **f.i.** (forma invertida).



Uma possibilidade de expansão do exercício anterior consiste na inserção de um conjunto de (016). Os intervalos de (01) e (05) contidos no tricorde (016) possibilitam o trânsito entre os hexacordes complementares de tons inteiros (02468t). Os exemplos a seguir combinam as duas formas do motivo: **f.o.** e **f.i.**.





As possibilidades de encadeamentos de conjuntos (026) apresentada nos exercícios anteriores podem ser aplicadas em exercícios que combinem outras texturas como nos exemplos abaixo.



O exemplo a seguir ilustra um trecho de improvisação no qual trícordes de (037) são encadeadas de modo a projetar em três vozes e em movimento paralelo o **t.m.** (tricorde motivico) (026).



A seguir passo a explorar possibilidades do **m.r.** associadas tanto ao tricorde de (026) quanto ao de (025). Adiante, executo uma seqüência de tricordes de (027) que projetam o tricorde (026) a três vozes em cada mão. A relação T6 entre os tricordes de (027) de cada mão proporciona um elevado número de incidências do intervalo de (06) na função intervalar. Desta forma, mantenho a pertinência com a linguagem harmônica da peça. Neste exemplo, conto também com a possibilidade de repetí-lo em vários índices de transposição.

intervalo de (05) da mão esquerda do respectivo tempo, formam o hexacorde de (023569). Este hexacorde contém como subconjuntos os tricordes de (026) (025), sendo o mesmo um subconjunto do octacorde (0134679t). Assim mantenho a pertinência com o ambiente harmônico da peça.



Nesta improvisação associo diversos recursos elaborados durante o estudo dos exercícios anteriores. Em uma figuração ascendente, derivada da idéia do *tremolo*, inicio uma seqüência de conjuntos da classe (026). Os conjuntos estão combinados de forma a se obter o hexacorde (012678). A partir da terceira semicolcheia do segundo tempo, obtenho uma téttrade de (0167) em uma figuração arpejada. A partir do terceiro tempo, a execução do **m.r.** sobre o tricorde (025), está combinada com ocorrências de conjuntos de (026), (025), (0268) e (0258). Individualmente, a mão esquerda executa o motivo sobre o tricorde (026) na **f.o.**



No exemplo a seguir algumas classes de conjuntos e texturas abordadas nos exercícios anteriores são sequenciadas. Executo o hexacorde Y formado por um tricorde de (026) e um tetracorde (0268). A seguir exploro várias possibilidades de conjuntos de (025) contidos em um octacorde de (0134679t). No terceiro compasso exploro varias possibilidades de encadeamentos de tricordes de (026) e tetracordes de (0268).

Na improvisação a seguir a idéia do *tremolo* é desenvolvida, culminando na execução do **m.r.**

pp

f

*

No exemplo a seguir associa a idéia do *tremolo* ao *m.r.*, de forma a obter o octacorde (01236789). Com a mão esquerda, executo um tetracorde de ((0268) em uma figuração derivada do tremolo. A mão direita executa uma variante do *m.r.* sobre o tricorde (026), que associado a outro tricorde de (026), configura o tetracorde de (0268).



No exemplo a seguir, obtenho o hexacorde de (012678) mediante a associação do **m.r.** à idéia do *tremolo*. A configuração assemelha-se à encontrada no compasso 17. A mão esquerda obtém o intervalo de (06) mediante a alternância de *tremolos* em oitavas a T6.



O exercício a seguir demonstra uma outra possibilidade de encadear (016) com (026). A mão direita toca dois conjuntos de (026) a partir de notas

comuns e a mão esquerda contém dois conjuntos de (016). A combinação das duas mãos também gera outras possibilidades de leituras destes conjuntos. O exercício seguinte pode ser repetido ciclicamente, ou pode explorar outras regiões mediante o encadeamento do conjunto (025).

Os exemplos apresentados neste capítulo são amostras de como se pode proceder para a internalização dos elementos do ponto de partida. As possibilidades práticas não estão esgotadas e podem ser ampliadas no sentido de aumentar as possibilidades de combinações entre elementos texturais e

harmônicos. Considero também que o próprio ponto de partida pode ser ampliado mediante novas constatações de elementos cuja importância poderá vir a ser detectada em posteriores desdobramentos analíticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Além da aquisição da habilidade para a improvisação de uma *cadenza* coerente com a sintaxe musical da peça *The Days Fly By*, os elementos que foram apreendidos com a prática proposta neste trabalho entraram em contato e fundiram-se às outras estruturas já existentes em minha base de conhecimento. Assim, as novas estruturas resultantes desta fusão têm enriquecido substancialmente as minhas improvisações posteriores à aplicação prática deste trabalho.

Percebo também que os procedimentos realizados nesse trabalho aplicado a uma música que não prioriza relações tonais, afetou diretamente a minha estrutura de pensamento sobre improvisação. Acredito que este tipo de treinamento já faça parte da prática comum da maioria dos jazzistas. Entretanto esta prática aplicada no sentido de se reproduzir uma ambiência harmônica específica, calcada em procedimentos pós tonais, tem sido ainda muito pouco discutida. Para este propósito a teoria dos conjuntos revelou-se uma útil ferramenta para organização do material harmônico e melódico.

Considero ainda a importância dos dois últimos estágios previstos pela metodologia de Kenny & Gellrich no sentido de se obter uma maior fluência na disposição dos elementos internalizados nos estágios anteriores. O terceiro estágio se refere a treinamentos envolvendo situações de risco, e o quarto estágio consiste em rotinas de treinamentos que incorporem a improvisação associativa.

Penso que o terceiro estágio é de caráter eminentemente prático e que dificilmente poderia ser descrito de modo detalhado como os dois estágios anteriores. Uma possível sugestão de treinamento se relacionaria com a metodologia de Sudnow, no sentido de permitir-se propositalmente à “perda” momentânea do controle, deixando que as mãos guiem intuitivamente o caminho da improvisação. Desta forma, o executante estará mais propenso ao surgimento de elementos não previstos nos estágios anteriores. No momento preciso do surgimento do elemento imprevisto, é importante a retomada do controle, no sentido encontrar a reintegração do elemento insidiador ao contexto musical pré-estabelecido.

No estágio referente à improvisação associativa, título da obra *The Days fly By*, pode ser um ponto de partida considerando seu elevado poder sugestivo (*Os Dias Voam*). Ao evocar a idéia da fluência do tempo, e do fluxo vertiginosamente veloz das transformações da nossa civilização, o título contribui para o entendimento do caráter da peça.

A fluência do tempo também é o tópico central na filosofia de Heráclito⁴. Ao conceber o próprio absoluto como processo, como eterno devir, e não como

⁴ Heráclito de Efeso (ca 540-470 A.C.) “Por muitos considerados o mais eminente pensador pré-socrático, por formular com vigor o problema da unidade permanente do ser diante da pluralidade e mutabilidade das coisas particulares e transitórias”. (KUHNNEN, Remberto Francisco, apud SOUZA, 1999, P.81)

ser, Heráclito anuncia o tempo como primeiro ser corpóreo, primeiro ser sensível, a essência verdadeira.

Na medida em que Heráclito não parou na expressão lógica do devir, mas deu a seu princípio a forma de um ente, deduz-se disso que primeiro tinha que oferecer-se a forma do tempo; pois precisamente, no sensível, no que se pode ver, o tempo é o primeiro que se oferece como devir; é a primeira forma do devir. (HEGEL, apud. SOUZA, 1999, p.106)

Assim tomo a liberdade de concluir, utilizando um fragmento célebre de Heráclito, que em *The Days Fly By* “tudo flui, nada persiste, nem permanece o mesmo”, enfatizando a constante transformação dos elementos do decorrer da peça, a desintegração e formação de novos conjuntos, e as reelaborações de diferentes seqüências de elementos e texturas.

Por fim, acredito que a improvisação de cadenzas em *The Days fly By*, contribui ainda para uma renovação da peça como um todo a cada execução. A improvisação é mais uma maneira de garantir que nunca se ouça a mesma peça duas vezes: “o rio corre e toca-se outra água”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADURA-SKODA, Eva; JONES, Andrew; DRABKIN, William. Cadenza. In: ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians***. London: Macmillan, 1980.

BADURA-SKODA, Eva; JONES, Andrew; DRABKIN, William. Cadenza. In: ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians***. London: Macmillan, 2000.

BECKMAN, Seth. ***The traditional and the Avant-Garde in Late Twentieth-Century Music: A Study of Three piano Compositions By Frederic Rzewski***. Indiana: 1996. Tese (Doutorado em artes.) Ball State University.

BURGE, David. ***Twentieth-Century Piano Music***. New York: Schirmer Books, 1990.

GOERTZEN, Valerie Woodring. Setting the Stages: Clara Schumann's Preludes. : ***In the course of Performance: Studies in the World of musical improvisation***. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

KENNY, Barry J; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; McPerson, Gary E. ***The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning***. Oxford: Oxford University Press. 2002.

KOSMAN, Joshua. Improvising With a Pencil: The piano music of Frederic Rzewski. In: ***Piano & Keyboard*** 1993.

LEVIN, Robert. Frederick Neumann. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. In: ***Journal of the American Musicological Society. Rewews***.

LEWIS, Ronald Edwin. *The Solo Piano Music of Frederic Rzewski*. Tese (Doutorado em Artes Musicais) The University of Oklahoma, 1992.

LIBBY, Dennis; BADURA-SKODA, Eva; COLLINS, Michael; HORSLEY, Imogene; JAIRAZBHOY, Nazir A. Improvisation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

MURRAY, Edward. Rzewski, Frederic (Antony), In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000.

NETTL, Bruno. An art Neglected in Scholarship. In: *In the course of Performance Studies in the World of musical improvisation*. Chicago: The Univesity of Chicago Press, 1998.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation and improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

NETTL, Bruno. Improvisation, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000.

NOGUEIRA, Ilza. Schoenberg op.19/6: Uma abordagem através da teoria dos conjuntos In: *Art.UFBA*. v.016 Salvador: 1988.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. *Teoria Analítica da Música Do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

OPPENS, Ursula. Some Notes From a Pianist (Mainly About Practicing) In: *The Carnegie Hall Millennium Piano Book*. New York: Boosey & Hawkes, 2000.

PRESSING, Jeff. Psychological Constraints on Improvisation Expertise and Communication. In: ***In the course of Performance Studies in the World of musical improvisation***. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

ROSEN, Charles. ***The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven***. New York: Norton, 1972.

ROSEN, Charles. ***A Geração Romântica***. São Paulo: EDUSP, 2000.

RZEWSKI, Frederic .Inner Voices. In: ***Perspectives of new Music***, University of Washington, volume 33 nº 1&2 Winter & Summer, p.405-417 1995.

RZEWSKI, Frederic. Notes From The Composers, Frederic Rzewski The Days Fly By In: ***The Carnegie Hall Millennium Piano Book***. New York: Boosey & Hawkes, 2000.

RZEWSKI, Frederic. The Days Fly By, In; ***The Carnegie Hall Millennium Piano Book***. New York: Boosey & Hawkes, 2000. p.17-30.

SHOENBERG, Arnold. ***Fundamentos da Composição Musical***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SOUZA, José Cavalcante de. ***Pré- Socráticos***. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999.

TERRY, Ken. Frederic Rzewski and the Improvising Avant Garde. ***Dow Beat***, New York, p. 20-40, January. 1979.

ANEXOS