

Free jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais

Vinicius Mendes Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais | Orcid: 0000-0001-5292-6241

Resumo

O objetivo deste artigo é compreender as ferramentas estéticas utilizadas pelo Free Jazz a partir da década de 1960 nos Estados Unidos, bem como seus desdobramentos em meados da década de 1960 e o distanciamento ideológico criado na Europa com tal gênero. Para tanto, o artigo traça uma relação de dois fortes nomes do Free Jazz, Cecil Taylor e Ornette Coleman para tentar entender suas metodologias de composição para improvisadores.

Palavras-chave: Free Jazz, Improvisação, Improvisação Livre, Composição

Free jazz and free improvisation: aspectos estéticos e estruturais

Abstract

The purpose of this article is to understand the aesthetic tools used by Free Jazz since the 1960s in the United States, as well as its developments in the mid-1960s and the ideological distance created in Europe with such a genre. To this end, the article traces a relationship between two strong Free Jazz names, Cecil Taylor and Ornette Coleman to try to understand their compositional methodologies for improvisers.

Keyword: Free Jazz, Improvisation, Free Improvisation, Composition

Free jazz and free improvisation: aspectos estéticos e estruturais

Resumen

El objetivo de este artículo es el de comprender las herramientas estéticas usadas por el Free Jazz a partir de la década de 1960 en los Estados Unidos, bien como sus desarrollos a mitad de la década de 1960 y el distanciamiento ideológico creado en Europa con dicho género. Para ello, este texto traza una relación de dos nombres importantes del Free Jazz, Cecil Taylor y Ornette Coleman, para intentar entender sus metodologías de composición para improvisadores.

Palabras clave: Free Jazz, Improvisación, Improvisación Libre, Composición.

Recebido: 2020-09-18 | Aprovado: 2020-12-10

Free Jazz

O gênero musical que recebeu a denominação de Free Jazz teve consensualmente o seu início relacionado à década de 60 do século passado. Foi desenvolvido por um grupo de músicos norte-americanos que exploravam aspectos específicos, a fim de trazer novidades ao dar ênfase à improvisação coletiva e novas abordagens composicionais, a partir de uma visão retrospectiva sobre o jazz e o que poderia ainda ser feito, frente às referências estilísticas daquele momento (Bebop, Hardbop, Modal):

Para a nova geração de músicos de free jazz a música que os precedia estava esgotada em termos de execução e possibilidades processuais, estrutura harmônica e simetria métrica. Esse veio a se tornar rígida em seus clichês e fórmulas previsíveis, situação similar ao nascimento do bebop vinte anos antes quando foi criado. (BERENDT; HUESMAN, 2009, p. 21. Trad. nossa)¹

Free Jazz é um termo aplicado para o jazz de vanguarda e performances experimentais no contexto jazzístico que por vezes também era chamado de *New Thing* (BORGIO, 2007, p. 1) e "trata-se duma música improvisada coletivamente, tocada deliberadamente fora da maior parte das regras" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 17). Este comentário pode ser entendido como uma reação à forma como este gênero era apresentado em comparação com as formas de Jazz correntes na época. Contudo, "tocar fora das regras" pode ter pouco a ver com o aspecto organizacional da performance e, nesse sentido, o Free Jazz fará uma retomada de características outrora existentes no jazz. Boa parte dos adeptos do Free Jazz apresentavam uma clara intenção de retomada de um conjunto de sonoridades significativas do Jazz que haviam sido abandonadas, supostamente para cumprir com um maior apelo comercial do Jazz. Dentre os elementos que representam esta retomada, podemos citar a busca das raízes do Blues e a improvisação coletiva que tinham uma natureza diferente da que surgiria na década de 1960, porém, estava presente, sob outra perspectiva, em estilos como New Orleans, Chicago, Dixieland. O grupo *Art Ensemble of Chicago* (SATURN ARCHIVES, 2017) experimentou em *Get Line*, música presente no álbum *A Jackson In Your House* (BYG Records, 1969) algo estilisticamente próximo do Jazz New Orleans, com linhas improvisadas dos sopros e o baixo marcando os tempos 1 e 3 do compasso.

O Free Jazz, assim como o Bebop, foi representativo no desenvolvimento teórico musical e, nos anos 50, isso se intensifica, como citado por Jost nessa passagem:

Em nenhum período dos setenta anos da história do Jazz uma mistura de fatores ideológicos e musicais deixou uma marca tão duradoura de um direcionamento estilístico, como fez a música que se ouvia no fim dos anos cinquenta como *New Thing*, e depois - o nome extraído do título da gravação feita por Ornette Coleman em 1960 como Free Jazz. (JOST, 1975, p. 8)²

1 "For the younger generation of free-Jazz musicians, the music preceding them had been depleted in terms of playing and procedural possibilities, harmonic structure, and metric symmetry. It had become rigid in its clichés and predictable formulas, similar to the situation twenty years earlier when bebop was created". Todas as traduções são do autor, exceto indicação em contrário)

2 "At no period in the seventy-year history of Jazz has a mixture of ideological and musical factors left such a lasting imprint of a stylistic direction, as it did on the music heard at the end of the fifties as the *New Thing*, and later - the name from the title of a record made by Ornette Coleman in 1960 - as Free Jazz."

O jazz, como expressão proveniente de grupos sociais geralmente com pretensões estéticas e algumas vezes políticas, pode ser estudado a partir de um conjunto de idiosincrasias musicais que definem seus diferentes estilos. Desde a era Swing (anos 1930) até o Hard Bop (meados de 1950), jazz foi na realidade um conjunto de subgêneros construídos de uma série contínua de fases de inovação e consolidação, de forma que, ao analisar os movimentos anteriores como Bebop ou Swing, se tinha como objetivo apontar congruências na linguagem estilística (JOST, 1975). Com o surgimento do Free Jazz, definir uma linguagem heterogênea para o movimento se torna demasiadamente difícil, pois havia concepções desenvolvidas individualmente por cada músico no que se relaciona ao seu processo criativo em improvisação e composição. Dessa forma:

[...] o que imediatamente ressalta na audição de obras de Free Jazz, é o seu polimorfismo, a multiplicação/colisão/justaposição, a todos os níveis e em todos os sentidos, do material, códigos, fontes e modos (e mundos) que os músicos utilizam ou a que fazem referência. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 217).

A partir de influências múltiplas dadas por uma rede colaborativa, os músicos envolvidos neste movimento³ criam não de forma isolada entre eles, sendo que "no Jazz não é sempre apropriado descrever a iniciativa de novos princípios de criação ou abandonar os velhos para um individual ou pequeno círculo de inovadores" (JOST, 1975, p. 10). Portanto, é difícil creditar a um único músico ou a um grupo restrito a "invenção" do Free Jazz como movimento cultural. Não tratava apenas de uma noção de liberdade e sim várias noções de liberdade sendo manifestadas na música (LEWIS, 2009) e, ainda que os resultados destas manifestações compreendessem uma diversidade de influências e particularidades, havia práticas comuns compartilhadas entre os músicos deste movimento.

Dentre as práticas comuns, segundo Martin e Waters (2005), destacamos a ausência de pulso fixo ou métrico. Apesar da generalização dos autores sobre as propriedades rítmicas presentes no Free Jazz, esse tipo de ausência métrica reguladora pode ser observado, por exemplo, na performance da composição *Lonely Woman* (COLEMAN, 1959) na qual a execução da pulsação parece ser mais uma decisão individual de cada instrumentista, o que gera uma flexibilidade rítmica, sugerindo, portanto, uma ideia de linhas distintas e concorrentes que participam na formação de uma textura rítmica, ao invés de uma confluência à um pulso centralizador. A ausência de uma estrutura harmônica pré-determinada é outra característica do Free Jazz. Ainda que com a presença de temas musicais tonais, modais ou atonais, a improvisação não se subjugava deliberadamente à estrutura harmônica dos temas, propendendo para maiores possibilidades no pensamento harmônico. Essas características nos remetem a gravações como *Batterie* (BLEY, 1964), *Chary* (LACY, 1965), *Consequences* (DIXON, 1964) e outras. Utilizando como exemplo estas gravações, podemos ainda observar outra característica representativa do Free Jazz que é uma subversão na função estabelecida dos instrumentos da seção rítmica, na qual o baixo e a bateria não precisam mais representar de forma restrita os modelos de acompanhamento como o *walking bass*⁴ ou *straight ahead*⁵.

3 Entendemos por "movimento" um grupo de pessoas com objetivos filosófico-artístico que usam princípios gerais comuns. No caso do Free Jazz suas características serão delimitadas no decorrer do texto.

4 No jazz, uma linha de pizzicato no contrabaixo em colcheias regulares numa métrica quaternária, as notas geralmente se movem passo a passo ou em um modelo intervalar não restritos ao tom principal da harmonia. O estilo surgiu com o declínio do uso do Piano Strite e o primeiro grande mestre foi Walter Page por volta dos anos 1920 e 1930. Desde então, tornou-se a língua franca para baixistas de jazz, permitindo-lhes contribuir com pulso, harmonia e contra-melodia simultaneamente. (KERNFELD, 2003).

5 Condução de bateria na qual o hit hat marca os tempos 2 e 4 em um compasso quaternário enquanto

O Free Jazz pode comportar também a utilização de novas possibilidades timbrísticas em que é comum o uso de técnicas estendidas. Essa prática é utilizada para expandir as possibilidades sonoras, uma vez que o performer usa o instrumento para além de suas qualidades acústicas tradicionais - buscando também mimetizar timbres de outros instrumentos, incluindo a voz - e fora da tessitura limitada pela construção e tradição do instrumento:

Os limites normativos de um instrumento não são tratados como barreiras, permitindo tessituras e técnicas estendidas. Essa extensão pode incluir notas ou tipos de sons que são praticamente impossíveis de serem escritas com precisão através da notação tradicional (ou qualquer outra) e, dessa forma, gera uma tensão entre as concepções sobre o que um instrumento pode, ou como um instrumento deveria ser adequadamente tocado. (MAZZOLA; CHERLIN, 2009, p. 43)⁶

Além disso, dentre os elementos representativos que caracterizam o Free Jazz como estilo original, podemos destacar: a improvisação coletiva na qual não há determinação de acompanhamento e solista "seja qual for o número de músicos reunidos, com o Free um princípio novo se vem substituir as concepções tradicionais da grande orquestra, onde o solista vem à boca de cena" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 225) e reestruturação da forma tema-improviso-tema que funciona como uma prévia do que virá a ser desenvolvido na improvisação:

Alguns Free Jazzmen parecem com efeito partidários duma espontaneidade e dum atematismo absolutos, enquanto outros, em maior número tentam inverter ou subverter a hierarquia segundo a qual, sendo a improvisação pré-determinada pelas (inscrita nas) estruturas do tema, este se torna um elemento condutor do Jazz" (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 219).

Exemplos destas experimentações com relação à forma musical podem ser observados nas músicas *Intuition* e *Digression*, de autoria do pianista Lennie Tristano e gravadas no álbum *Lennie Tristano and Warne Marsh* (Capitol Records, 1949). Sabe-se que estas foram concebidas de maneira instantânea à gravação, sem que houvesse uma combinação prévia entre os músicos baseada em uma estrutura comum, como numa composição. Dessa maneira, "na ausência de uma harmonia prescrita ou quadro formal, a interação contrapontística funciona como princípio estrutural" (EUNMI, 2007). Essas gravações têm uma importância histórica para o surgimento do jazz de vanguarda:

Elas representam a abordagem mais pioneira e inovadora do grupo como fascinantes interações contrapontísticas. Era de certa forma um cumprimento da declaração de Tristano de 1947 sobre "o próximo passo após o bebop" ser "improvisação coletiva em um plano muito mais elevado". Embora o trio já tenha mostrado uma interação considerável entre Tristano e Bauer, essas improvisações livres demonstram um desenvolvimento adicional na dispensação de qualquer material pré-existente como base. (EUNMI, 2007, p. 50)⁷

o prato ride varia entre acentuações e síncopes. As outras peças da bateria como caixa, bumbo e tom funcionam como elementos percussivos soltos usados de forma a compor a estrutura rítmica.

6 "The normative limits of an instrument are not treated as barriers, allowing for extended ranges and techniques. This extension may include notes or types of sounds that are virtually impossible to accurately note in the Western (or any) style, and thus creates a bit of tension between the conceptions of what an instrument can, or how an instrument is to be properly played."

7 "They represent the most pioneering and innovative approach of the group as fascinating manifestations of contrapuntal interaction. It was in a way a fulfillment of Tristano's 1947 statement about "the next step after bebop" being "collective improvisation on a much higher plane". Although the trio already displayed

Conforme citamos anteriormente, algumas das características marcantes do Free Jazz já são utilizadas por Tristano em suas composições, como atestam estas gravações; dentre elas, a existência de um meta-pulso⁸ compartilhado entre os músicos e ausência de harmonia pré-estabelecida. Tendo em vista que estas gravações datam de 1947, período conhecido como o de atuação dos músicos do Bebop, pode-se dizer que Tristano antecipa em aproximadamente dez anos alguns elementos fundamentais que viriam a definir o estilo do Free Jazz.

Desde a década de 1950, um grupo de músicos frequentemente relacionados ao Free Jazz vinham, através de suas experimentações musicais, modificando as relações de performance que se firmaram no jazz, como a função musical de cada instrumento de um grupo e o destaque do solista. Dentre eles, destacamos o multi-instrumentista Sun Ra (nome artístico de Herman Poole Blount), nascido em 22 de maio de 1914. Sun Ra iniciou sua carreira fonográfica em 1948 junto à gravadora Aristocrat juntamente com o baixista Eugene Wright. Esse artista se destacou na época por tocar instrumentos de fabricação própria, inclusive fabricou um piano elétrico em 1953. Iniciou sua atividade musical com um quarteto, mas aos poucos expandiu para uma orquestra que grava seu primeiro álbum em 1956, com a qual realiza apresentações no Estados Unidos e na Europa. Posteriormente, criou seu próprio selo, Saturn Records, a fim de registrar álbuns com sua orquestra. Podemos afirmar que seu processo composicional se dá e é fortemente influenciado pelo experimentalismo:

A constante principal da sua obra, quer em disco quer em público parece ser um pressuposto de desinserção terrena: sonoridades, instrumentos, títulos das composições, apelidos dos músicos, trajes de cena, cerimonial dos concertos, tudo participa duma espécie de folclore imaginário cujas referências mais evidentes são o espaço e as viagens interplanetárias, os astros e os países longínquos do Oriente ou do Extremo Oriente. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 302).

Com relação aos conceitos citados por Carles e Comolli, Sun Ra desenvolve no Jazz um campo de experimentação sonora abordado pela sua perspectiva de instrumentação, improvisação e composição. No álbum *Super Sonic Jazz* (Saturn Records, 1956) Sun Ra apresenta elementos novos à tradição jazzística, podendo-se dizer que representa o começo do Free Jazz já que, à época, o gênero ainda não era considerado historicamente consolidado. Sun Ra expande suas composições a partir de um procedimento de performance tradicional do jazz (tema-improviso-tema) não usando necessariamente essa forma de organização; assim, a divisão entre tema e improvisação e seus respectivos limites podem se tornar ambíguos, além de utilizar diversos instrumentos percussivos e de haver, ainda, um diálogo com a música oriental.

Outro artista que pode ser considerado como precursor do Free Jazz, a partir de uma visão cronológica sobre as experimentações no jazz, é o contrabaixista e compositor Charles Mingus. Nascido em 1922 nos Estados Unidos, no começo de sua carreira gravou com Charlie Parker, Miles Davis e Duke Ellington, assumindo posteriormente a posição de *bandleader*⁹. É possível detectar suas contribuições para o jazz de vanguarda a partir do

considerable interplay between Tristano and Bauer, these free improvisations demonstrate a further development in dispensing with any preexistent material as the basis."

8 *Meta* vem do grego e quer dizer "além de". Pode ser um pulso musical que está além da realidade concreta, ou seja, existe uma ideia de pulso, entretanto não é possível dizer se há estruturas vigentes como fórmula de compasso ou mesmo quando há, várias acontecem concomitantemente.

9 Esta função incorpora a liderança de um grupo de músicos em diversos sentidos, incluindo uma direção estética e colaborativa com os músicos para a criação a partir das ideias musicais propostas pelo líder e

seu álbum *Pithecanthropus Erectus* (Atlantic Records, 1956). Na faixa título, constam características como o uso de técnicas estendidas, tais como ruídos nos saxofones, improvisação coletiva e até gritos de Mingus durante a performance.

No mesmo norte, Anthony Braxton, multi-instrumentista nascido em 1945 em Chicago, um dos membros da AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*), recorre à composição como contribuição para o desenvolvimento do Free Jazz sem deixar de lado a improvisação livre. Braxton desenvolve durante sua carreira vários sistemas de composição, dentre eles *Ghost Trance Music*, *Echo Echo Mirror House* que, entre outras abordagens, utilizam partituras com notação convencional e gráfica e, em certa medida, podem ser caracterizados como “obra aberta”.¹⁰

A busca por novos timbres e instrumentação diferente às anteriores vertentes do jazz através da experimentação, é outra característica significativa para o Free Jazz. Acredita-se que a intenção naquele momento era diversificar as possibilidades de inovações em timbre e textura que não haviam sido exploradas anteriormente nesse estilo musical:

Além disso, a extensiva experimentação estava transformando as características sonoras dos instrumentos usuais. Trombonistas como Roswell Rudd re-contextualizou os timbres dos primeiros músicos de New Orleans, e o som do saxofone provou ser capaz de percorrer uma gama desde Coleman Hawkins até Albert Ayler, ambos vivos e ativos durante esse período. (LEWIS, 2007)¹¹

Portanto, segundo Lewis, os instrumentistas não descartavam o uso já estabelecido dos instrumentos por outros músicos, mas antes adicionavam possibilidades, experimentando o que já se havia feito em outras eras do Jazz. Esta busca por novas sonoridades pode ter levado os músicos a trazerem para o jazz a influência da música oriental e de sua instrumentação.

Os multi-instrumentistas Yusef Lateef¹² e Don Cherry¹³ demonstravam atenção em representar esse viés multicultural do Free Jazz, o que é possível identificar em alguns dos seus álbuns como por exemplo *Other Sounds* (LATEEF, 1959), na faixa *Anastasia* em que Lateef utiliza como introdução um duo de percussão e oboé, como uma possível tentativa de levar o ouvinte à uma experiência auditiva que remetesse à música oriental e *Orient* (CHERRY, 1972) no qual Cherry utiliza de instrumentos não convencionais ao jazz como flauta de bambu e tambura (instrumento de corda indiano).

É possível notar a intenção, por parte dos jazzistas deste período, de uma maneira diferente daquela utilizada até então, na qual a experimentação individual trouxe uma riqueza plural no campo dos timbres, em especial nos instrumentos de sopro, como afirma Pressing:

a interpretação de suas composições.

10 Para maior contextualização sobre a obra de Braxton, acesse: <<https://tricentricfoundation.org/>>.

11 "Moreover, extensive experimentation was transforming the characteristic sounds of the standard instruments. Trombonists such as Roswell Rudd recontextualized the timbres of the early New Orleans musicians, and the sound of the saxophone proved able to traverse a range from Coleman Hawkins to Albert Ayler, both of whom were alive and active during this period".

12 William Emanuel Huddleston de nome artístico Yusef Lateef foi um multi-instrumentista norte americano nascido em 09 de outubro de 1920 no Tennessee. Começou a estudar flauta nos anos 50. Mudou-se para Detroit lugar no qual se familiarizou a cena de Jazz. Lançou seu primeiro álbum *Stable Mates* em 1957 pela gravadora Savoy.

13 Donald Eugene Cherry foi um trompetista norte americano nascido em Oklahoma City e cresceu em Los Angeles. Ficou conhecido por sua participação no grupo de Ornette Coleman além de ter tocado com John Coltrane, Sonny Rollins, e no grupo New York Contemporary Five.

A radicalização do som era um processo profundo e abrangente de exploração individual. O processo foi mais intenso em instrumentos que proporcionaram um controle de sustentação contínuo da produção de som, principalmente instrumentos de respiração e arco. O escopo do controle íntimo foi particularmente agudo com instrumentos da família das madeiras, especialmente o saxofone, que a maioria prototípica de instrumentos de Jazz modernos, onde a cana, bocal, diafragma, dentes, língua, lábios, bochechas e caixa de voz forneceram um aparelho de controle incrivelmente rico". (PRESSING, 2003)¹⁴

O uso dos instrumentos de cordas friccionadas fora do contexto orquestral se tornou uma prática comum no Free Jazz. Alguns instrumentos da família das cordas como o violino, a viola e o violoncelo foram utilizados na produção musical do Free Jazz, o que acabou por conferir uma especificidade expressiva para estes instrumentos, antes não explorada como solistas dentro de um contexto de grupos de jazz. O saxofonista Ornette Coleman, em torno da década de 70, fez uso do violino em suas performances, claramente interessado nas novas possibilidades de timbre.

Observa-se a emergência da figura dos músicos multi-instrumentistas, tais como Eric Dolphy, Anthony Braxton, Don Cherry, integrantes do Art Ensemble of Chicago, entre outros. As possibilidades do uso dos instrumentos - novas formas de se tocar, novos timbres e um novo repertório - estavam se expandindo na música de concerto e popular, e o jazz procurou fazer a inserção de instrumentos específicos do repertório de música de concerto. Segundo Lewis (2007) como "o oboé, o clarinete baixo, o flugelhorn (fliscorne), e o saxofone soprano reentrou no *instrumentarium*, junto com a percussão, as madeiras, e as flautas de ao redor do mundo".¹⁵

A abertura de sons musicais para o reino do ruído tinha a ver com a música do mundo com mais intensidade. A sua explosiva intensidade - "tocada de alta energia" - rompeu literalmente as barreiras acústicas convencionais dos instrumentos de muitos músicos de free Jazz. Os saxofones soavam como o intenso "ruído branco" da música eletrônica, trombones como os ruídos das correias transportadoras, trompetes como vasos de aço que explodem da pressão atmosférica, pianos como arame crepitante, violoncelos como os ventos que assombram ramos de metal; grupos improvisando coletivamente rugidos míticos, criaturas primitivas. (BERENDT; HUESMAN, 2009. p. 26)¹⁶

Essa descrição poética dos autores Berendt e Huesman exemplifica que as concepções sonoras do Free Jazz são muitas vezes consideradas ruidosas, de forma que a aceitação dessa novidade sonora pelo público ouvinte de jazz não foi igual à recepção que os outros estilos de jazz tiveram. O Free Jazz recebeu diversas críticas, tanto de público quanto da crítica

14 "The radicalization of sound was a deep and far-ranging process of individual exploration. The process was most powerful in instruments that provided continuous sustaining control of sound production, notably breath- and bow-based instruments. The scope of control intimacy was particularly acute with reed instruments, notably the saxophone, that most prototypical of modern Jazz instruments, where the reed, mouthpiece, diaphragm, teeth, tongue, lips, cheeks and voice box provided an incredibly rich control apparatus."

15 "(...) the oboe, bass clarinet, flugelhorn, and soprano saxophone reentered the instrumentarium, along with percussion, reeds, and flutes from around the world".

16 The opening of musical sounds into the realm of noise had to do with both world music and even more so with increased intensity. Their explosive intensity— "high-energy playing"—literally burst open the conventional sound barriers of the instruments of many free-Jazz musicians. Saxophones sounded like the intensified "white noise" of electronic music, trombones like the noises of conveyor belts, trumpets like steel vessels bursting from atmospheric pressure, pianos like crackling wires, vibraphones like winds haunting metal branches; collectively improvising groups roared like mythical, howling primeval creatures.

especializada, assim como dos jazzistas que optaram por não aderir a essa nova música, tendo sido esse fenômeno estudado de forma aprofundada pelos autores Carles e Comolli (1976) e pelo poeta e crítico de jazz LeRoi Jones (2013).

Era com efeito intolerável - para a crítica de jazz, que tinha tido tanto trabalho a fazer ascender o jazz à categoria de arte e se tinha, por outro lado, preocupado tão pouco em pensar a arte dum modo diferente do que pensa a estética burguesa ou do que a consome a cultura ocidental. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 9).

Em 1961, Ornette Coleman grava o álbum *Free Jazz: a Collective Improvisation* pela Atlantic Records. Coleman, que vinha trabalhando em seus outros álbuns sem a presença de um instrumento harmônico (uma diferença identificada em comparação à instrumentação mais usual do jazz), optou nessa ocasião por usar um duplo quarteto com a formação de dois baixos (Scott LaFaro e Charlie Haden), duas baterias (Billy Higgins e Ed Blackwell), dois trompetes (Don Cherry e Freddie Hubbard), o próprio Coleman no sax alto e Eric Dolphy no clarinete baixo. A inovação presente nesse álbum se expressa principalmente pela improvisação coletiva e experimentação timbrística:

Em alguns aspectos a abordagem de Coleman no Free Jazz seguia as convenções do estilo jazzístico do período, usando um material composto pequeno para separar os solos improvisados pelos membros sobre um complexo mais ainda pulso regular. Por outro lado, a instrumentação do álbum, um duplo quarteto sem piano, com duração de 37 minutos e muitas passagens longas de alta energia, improvisação dissonante grupal e inesperadas audições. (KERNFELD, 2003, p. 1)¹⁷

Além disso, como comentamos anteriormente no caso de Braxton, os músicos se preocupavam em organizar “sistemas” de composição ou improvisação que legitimassem seu processo criativo. É nesse contexto que surge a teoria de Ornette Coleman.

Harmolodic

Harmolodic trata-se de um sistema para improvisadores, dentro do escopo do gênero do Free Jazz, no qual o objetivo é proporcionar igualdade no processo criativo para cada integrante de um grupo durante a performance. Esse conceito de igualdade está diretamente relacionado à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.¹⁸

Como dito anteriormente, a última “revolução” feita no campo do jazz havia sido o Bebop, porém, por mais liberdade e ousadia que o estilo oferecesse, ainda trazia consigo certas características que colocavam os músicos em um contexto de hierarquia, como por exemplo a questão do acompanhamento em função do solista e a harmonia tonal. O sistema *Harmolodic* surge justamente como uma possibilidade para improvisadores tocarem em um

17 “In some respects, Coleman’s approach on Free Jazz followed Jazz conventions of the period, using brief composed melodic material to separate improvised solos by members of the group over a complex yet regular pulse. In other ways, the album’s instrumentation, a piano-less “double quartet,” its 37-minute length, and the many extended passages of high energy, dissonant group improvisation all unsettled listener expectations.”

18 Não nos aprofundaremos neste aspecto, e, para tal, recomendamos a leitura dos livros *This Is Our Music* (ANDERSON, 2007), *Ornette Coleman: a Harmolodic Life* (LITWEILER, 1992), que tratam de forma profunda a relação do Free Jazz com os direitos civis.

contexto de igualdade entre si e dentre os parâmetros musicais. De acordo com Stephen Rush, “*Harmolodic* é sobre improvisação coletiva. Se assume que os músicos devem ter a mesma importância.” (RUSH, 2016, p. 8)¹⁹ Além disso, *Harmolodic* também sugere que exista igualdade em harmonia, ritmo e melodia. Portanto, um músico ao tocar sob o sistema de Coleman pode utilizar o material sonoro, seja harmônico, melódico e/ou rítmico da forma que achar viável.

Rush define algumas abordagens gerais sobre o sistema de Coleman:

- Uso proposital de alcance para organizar a estrutura de uma improvisação;
- Referências a tonalidades dentro e fora do tom de início da composição durante a improvisação;
- Manipulação astuta do comprimento de frase
- Equilíbrio entre *inside*²⁰ e *outside*²¹
- Uso lúdico de características semelhantes ao folksong, a saber: valores de notas mais longos, frases antecedentes, fortes referências à home key ou home keys (tonalidades)
- A extrapolação dos principais centros declarados ou implícitos no tema
- O jogo estratégico e equilibrado entre a tensão harmônica e rítmica e a simplicidade
- Audição detalhada e flexibilidade pelos músicos do grupo para criar estruturas em grande escala
- O uso do timbre como ferramenta expressiva; e
- O uso de referências de groove pop dentro de uma composição Free Jazz
- A referência clara ao gênero de blues e fraseado. (RUSH, 2016, p. 8)²²

Portanto, pode-se perceber que o *Harmolodic* trata de uma ruptura das estruturas tradicionais da música improvisada, uma vez que não existe hierarquia entre os improvisadores nem nos parâmetros musicais.

Para compreendermos melhor a teorização de Rush, utilizaremos exemplos de sua própria análise da peça *Peace* contida no livro *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman*.

Rush inicia a análise com o seguinte texto:

“‘Peace’, do *The Shape of Jazz to Come*, é um clássico *Harmolodic*. Com seu ritmo descontínuo no tema e sua politonalidade gritante, essa composição é

19 *Harmolodic* is about collective improvisation. It posits that equal considerations should be given to each player.

20 Uso de notas que se encontram dentro da harmonia vigente na escala musical na qual a composição está estruturada.

21 Antagônico ao *inside*, ou seja, o uso de notas fora da escala vigente na composição.

22 "Purposeful use of range to organize the structure of an improvisation

· references to keys within and without the home key of the composition during the improvisation

· the artful manipulation of phrase length balance between 'inside' and 'outside' a playful use of folksong-like characteristics, to wit, longer note values, antecedent-consequent phrasing, strong references to the 'home key' or 'home keys' the extrapolation of key centers stated or implied by the head

· the strategic and balanced play between harmonic and rhythmic tension and simplicity

· detailed listening and flexibility by the bandmates to create large-scale structures

· the use of timbre as an expressive tool

· the use of Pop groove references within a Free Jazz Composition

· clear reference to blues modality and phrasing"

um perfeito exemplar de uma balada *Harmolodic*, incluindo uma espantosa sessão de solo tipo Free Bop” . (RUSH, 2016, p. 174),²³

Nesse breve trecho da introdução de Rush já há a indicação de referências aos parâmetros que ele estabelece como característicos do sistema *Harmolodic*. Entretanto, a análise de Rush foca especificamente na interação entre Coleman e Haden. Isso pode ter ocorrido pelo fato de que a performance de Billy Higgins em *Peace* é de certa forma convencional ao jazz, em se tratando de uma balada. O tema na Figura 1, foi transcrito por Rush.

Figura 1. Transcrição baixo e saxofone de "Peace" de Ornette Coleman

Fonte: Rush (2016, p. 24)

O improviso de Coleman demonstra, nessa faixa, algumas características da abordagem harmolodic. A relativização da tonalidade, que se dá por meio do que Rush chama de “Equilíbrio entre *Inside* e *Outside*”, e “O Jogo estratégico e equilibrado entre a tensão harmônica e rítmica e a simplicidade” é visível por exemplo nos primeiros segundos do improviso de Coleman (Figura 2)

Nesse caso Haden toca um *double stop*²⁴ em Mib, reconfigurando um pouco a rítmica do ostinato tradicional, enquanto Coleman se mantém dentro da tonalidade de Ré#.

23 “Peace’, from *The Shape of Jazz to Come*, is a Harmolodic Classic. With its discontinuous groove in the head and its blatant polytonality, this composition it’s the perfect exemplar of a Harmolodic ballad, including an astounding session of Free Bop soloing.

24 Esta técnica consiste em tocar duas notas ao mesmo tempo, em intervalos diversos em instrumentos de cordas, mais especificamente cordas friccionadas.

Por um período de tempo a improvisação e interação entre Coleman e Haden se manterá baseada nessa tonalidade. Portanto nesse caso podemos dizer que o centro tonal é Mib ou Ré# mas em certo momento o que Rush classifica de “A extrapolação dos principais centros declarados ou implícita pelo tema” acontece em alguns momentos no improviso de Coleman como pode ser visto na Figura 3.

Figura 2. Cont. da transição de baixo e saxofone a partir do comp. 15 de “Peace” de Ornette Coleman

Fonte: Rush (2016, p. 246)

Figura 3. Cont. da transição de baixo e saxofone a partir do comp. 20 de “Peace” de Ornette Coleman

Fonte: Rush (2016, p. 247)

Na Figura 3, de acordo com o próprio Rush, há uma extrapolação desse centro tonal pois Coleman abandona a tonalidade declarada para fazer uso de uma escala uma terça menor acima, a saber, G, enquanto Haden utiliza D. Logo depois, os dois músicos invertem esse processo Haden passa a tocar G e Coleman passa a tocar D. Podemos perceber também o parâmetro “Manipulação astuta do comprimento de frase”. Em vários momentos do seu improviso, Coleman utiliza de frases longas com rítmicas mais densas demonstrando essa característica citada por Rush. Segue abaixo um exemplo, na Figura 4.

Figura 4. Continuação de “Peace”



Fonte: Rush (2016, p. 248)

Essa frase, além de utilizar do tamanho como estratégia, utiliza também recursos harmônicos, nos quais é possível perceber Coleman utilizando escalas cromáticas sobre a suposta harmonia evidenciada por Haden.

Além dos parâmetros citados, é possível perceber, na peça analisada por Rush no livro *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman* (2016), todas as características desse sistema, detalhadamente analisadas. Diferentes perspectivas geralmente consideradas como pertencentes ao Free Jazz foram exploradas por outros músicos, como o pianista Cecil Taylor que desenvolveu processo criativo improvisatório à qual deu o nome de *Unit Structures*.

Unit Structures

Trata-se de um sistema para improvisadores, assim como o Harmolodic do Coleman, e, portanto, também considerado Free Jazz, desenvolvido por Cecil Taylor que grava em 1966 o álbum homônimo (Blue Note Records, 1966). Especula-se que nesse álbum Taylor utiliza este sistema em suas composições. De acordo com Joe Morris “Considerando a confiança na improvisação aberta e quase total na música de Cecil Taylor, o material temático que ele compõe deve funcionar de uma maneira que alimenta a natureza construtiva da improvisação” (MORRIS, 2012, p. 78).²⁵ O material temático no sistema de Taylor, ainda de acordo com Joe Morris, funciona como um template, um modelo que pode ser composto previamente ou pode surgir durante a improvisação.

A partir dos estudos de Morris, podemos classificar o sistema de Taylor em considerando as seguintes características:

- Liberdade harmônica (Shifting Tonal Centers): o sistema de Taylor não trabalha com um centro tonal fixo, mas cada nota apresentada no material temático pode servir como centro tonal, o que implica muitas vezes num contexto atonal ou dissonante, pois os músicos são livres para escolher como trabalhar o material sonoro harmonicamente;

25 “(...) considering the reliance on open and near total improvisation in Cecil Taylor’s music, the thematic material he composes must function in a way that fuels the constructive nature of the improvisation”.

- Igualdade de importância no material temático (Template/Cell): o menor ou maior material temático apresentado tem igual importância sendo que ambos irão se desenvolver a partir da improvisação ou em função da improvisação;
- Liberdade rítmica (Rhythmic Displacement/Collective Rubato/Tempo Changes): Não há uma prescrição rítmica no sistema de Taylor. Ainda que haja um material pré-concebido harmonicamente, ritmicamente ele pode ser livremente manipulado; e
- Ausência de compassos (*Phrase Lengths vs. Bar Lines*): Em Unit Structures o uso do compasso como elemento organizador não é priorizado. Isso pode, portanto, implicar em variações contínuas do pulso rítmico.

Tais parâmetros definidos por Morris como estruturais do Unit Structures podem ser entendidos a partir da análise que Ekkehard Jost faz em seu livro do fonograma de título homônimo à metodologia ora em comento. O que se seguirá são alguns exemplos da análise de Jost que corroboram com as ideias de Morris. Por exemplo, podemos considerar que é um Template a frase que Taylor apresenta no piano aos 00:57 minutos (peça *Unit Structures* do álbum de mesmo nome).

Figura 5. Transcrição de *Unit Structures*. Modelo melódico inicial



Fonte: Free Jazz (JOST, 1974, p. 79)

Jost descreve essa frase como um “modelo melódico inicial” e como “uma simples escala menor de cinco notas em fá sustenido” (JOST, 1974, p. 79).²⁶ Tal frase, entretanto, será utilizada/manipulada pelo sax alto Jimmy Lyons aos 01:02 minutos que não só varia harmonicamente como também ritmicamente, e nesse caso pode-se relacionar tanto com o *Shifting Tonal Centers* e *Template* quanto com o *Rhythmic Displacement*:

Figura 6. *Unit Structures*: os parâmetros *Shifting Tonal Centers*, *Template*, *Rhythmic Displacement*



Fonte: Jost (1974, p. 79)

O exemplo notado é legendado com o seguinte texto: “Jimmy Lyons pega a frase, transpondo isso uma terça menor abaixo e a variando ritmicamente” (JOST, 1974, p. 79)²⁷.

Para exemplificar o parâmetro *Phrase Lengths vs. Bar Lines*, tomaremos como ponto de partida o seguinte comentário de Jost:

O tema termina com uma nota longa nos metais e um rulo de bateria de Cyrille. Após uma breve pausa, Taylor estabelece um andamento rápido,

26 "initial melodic model"; "a simple five notes f# minor scale".

27 "Jimmy Lyons take up the phrase, transposing it a minor third down and varying it's rhythm."

tocando apenas algumas notas em movimento descendente. O resto se une a princípio com conflituosos acentos rítmicos e então encontra um denominador rítmico comum. O ritmo de condução dessa *Unit Structure* apresenta um contraste marcante com o tempo livre do tema. A assimetria dessa *Unit Structure* aponta para a típica “curva de energia” de Taylor. (JOST, 1974, p. 79-80. Grifos do autor)²⁸

A partir da descrição de Jost e com a referência do fonograma, podemos perceber que nesse momento não há fórmula de compasso estabelecida de modo que não é adequado, portanto, estruturar ritmicamente tal contexto sonoro. Nesse caso, entretanto, os músicos chegam, como o próprio Jost diz, em um denominador rítmico comum que é notado como:

Figura 7. *Unit Structures* modelo rítmico



Fonte: Jost (1974. p. 80)

Interessante observar que a transcrição de Jost nesse trecho se mostra de acordo com a proposta do conceito de Phrase Lengths vs. Bar Lines, pois verifica-se que não há uso de barras de compassos a fim de organizar a rítmica.

Assim como os excertos citados, a análise de Jost é significativa para entender como funciona estruturalmente o sistema de Taylor.²⁹

Portanto, o sistema *Unit Structures* tem como resultado a manipulação de objetos sonoros corroborando a favor da improvisação. Uma vez que há uma liberdade harmônica, rítmica e temática, pode-se concluir que o sistema de Taylor funciona de maneira similar ao de Coleman numa improvisação coletiva.

Não apenas Cecil Taylor mas também outros artistas do movimento criaram suas possibilidades de performance e de fusão da música com outras artes, assim como Taylor fez – o que proporciona uma nova forma de diálogo para com o universo Jazzístico como, por exemplo, a experiência entre música e literatura no caso do álbum do grupo New York Art Quartet, na música *Black Dada Nihilisms* (1967), com poema de Leroi Jones, e as performances do grupo Art Ensemble of Chicago que incluíam poemas, além de performance visual e teatral.

O músico Bill Dixon (trompete) promove em 1964 um festival denominado *October Revolution in Jazz*, no qual realizam quatro dias de apresentações no Cellar Café em Nova Iorque, com aqueles que foram considerados os músicos emergentes da cena do Free Jazz:

Pela primeira vez um grande público poderia ouvir os saxofonistas tenores Archie Shepp, Albert Ayler, o pianista, compositor e regente Sun Ra, o percussionista Milford Graves e o multi-instrumentista Giuseppe Logan. Dixon havia recentemente fundado o United Jazz Society e trabalhou com o grupo

28 The theme ends with a sustained sound in the horns and a drum-roll from Cyrille. After a short pause, Taylor sets up a fast “tempo” by playing just a few down-ward-moving notes. The rest join in, at first, with conflicting rhythmic accents, and then find a common rhythmic denominator. The driving rhythm of this structural unit presents a marked contrast to the free tempo of “theme”. Its asymmetry points to the typical Taylor “energy curve”.

29 Toda a análise da estrutura criada por Taylor está presente no livro *Free Jazz* de Ekkehard Jost (1974, p. 66-83), em seu capítulo 4, intitulado “Cecil Taylor”.

de Shepp The New York Contemporary Five. Depois de uma discussão com o pianista de Free Jazz, Cecil Taylor, ele fundou o Jazz Composers Guild no qual os membros incluíam Dixon, Shepp, Taylor, os pianistas Paul e Carla Bley, o compositor Mike Mantler, o sax alto John Tchicai, Sun Ra e o trombonista Roswell Rudd (MAZZOLA; CHERLIN, 2009, p. 3).³⁰

A partir da década de 60, com a utilização de diferentes estilos musicais como a música erudita, o rock e a música oriental, levam progressivamente ao abandono do termo Free Jazz pelos músicos que fizeram parte da gênese desse estilo. Um termo que possivelmente passa a ser usado no lugar é o Creative Music. O também trompetista Wadada Leo Smith, em seu livro *Notes (8 pieces) source a new world music: creative music*, busca explorar uma definição para o termo cunhado:

A Música Criativa é dedicada à desenvolver uma elevada consciência da improvisação como uma forma de arte - eu sinto que a Música Criativa da Afro América, Índia, Bali e Pan-islamismo tem feito muito nessa linha e está também criando um reequilíbrio na cena da música do mundo (África, Ásia, Europa, Euro América, Afro América) e que esta música eventualmente eliminará o domínio político da Euro América quando fizermos reformas políticas significativas no mundo: o modo de nossas vidas, a política, o modo como nossas vidas são tratadas (SMITH, 1973).³¹

Entretanto, o processo de surgimento do Free Jazz se inicia duas décadas antes. Em 1949, Tristano começa a experimentar novas possibilidades sonoras do jazz além de sua estrutura de tema-improviso-tema, para uma forma mais fluida entre improvisação e composição, modelo este amplamente utilizado por Sun Ra posteriormente. Outros músicos, como Eric Dolphy (saxofone, flauta, clarone), Bill Dixon (trompete), Archie Shepp (saxofone) também exploraram formas musicais não comuns à prática do jazz até então. Portanto, quanto à forma musical, o Free Jazz apresenta uma nova relação entre composição e improvisação, algumas vezes sobrepondo uma à outra e outras diluindo suas barreiras, como abolindo o tema para partir imediatamente à improvisação.

Podemos concluir, portanto, que o Free Jazz compõe-se, como música improvisada, de certas características capazes de definir o estilo, apesar da sua multiplicidade, a saber:

- Improvisação coletiva: não há mais um músico solista no sentido de que o grupo toca em função dele, mas todos improvisam igualmente e com a mesma importância;
- Quebra de estruturas harmônicas e rítmicas: o Free Jazz expande os conceitos harmônicos e rítmicos. A ausência de pulso e de centro tonal são uma novidade

30 "For the first time a larger public could hear tenor saxophonists Archie Shepp, Albert Ayler, pianist, composer, and conductor Sun Ra, percussionist Milford Graves, and multi-instrumentalist Giuseppe Logan. Dixon had recently founded the United Nations Jazz Society and had worked with Shepp's group The New York Contemporary Five. Following a discussion with free jazz pianist Cecil Taylor, he founded the Jazz Composers Guild whose members included Dixon, Shepp, Taylor, pianists Paul and Carla Bley, composer Mike Mantler, alto saxophonist John Tchicai, Run Ra, trombonist Roswell Rudd."

31 "Creative Music is dedicated to developing a heightened awareness of improvisation as an art form- I feel that the creative music of afro-america, India, Bali and pan-islam has done much along these lines, and is also creating a balance in the arena of world music (Africa, Asia, Europe, Euro-america, Afro-america) and that this music will eventually eliminate the political dominance of euro-america in this world when this is we make meaningful political reforms in the world: culture being the way of our lives; politics, the way our lives are handled".

- em relação aos movimentos jazzísticos anteriores;
- ·Novas possibilidades instrumentais: os músicos trazem para a performance do Free Jazz o uso de técnicas estendidas, como ruídos, buscando explorar ao máximo a capacidade sonora de seus instrumentos; e
- ·Material temático manipulável: nesse caso, o material temático que podemos chamar de composição não deve ser preservado, mas antes manipulado de acordo com a vontade do músico.

Free Improvisation

O campo da improvisação é vasto. Existem diversos tipos de improvisações, como a idiomática: jazz, choro, rock e blues; e a improvisação livre também chamada por alguns músicos de Creative Music ou Creative Improvisation. O autor Roger Dean (1989, p. 15) em seu livro *Creative Improvisation* nos diz que improvisar “tem sido definido como a arte de pensar e tocar música simultaneamente”. Entretanto, o próprio autor entende ser melhor adequada a definição de Solomon que define a improvisação como “a descoberta e invenção de música original enquanto performance sem formulação pré-concebida, partitura ou contexto”. (Ibid). Ainda de acordo com essa definição, Cannone elucida:

A improvisação designará, então, atividades musicais às vezes criativas que não levam à produção de obras (porque são produtos efêmeros, evanescentes e que não têm uma dimensão normativa), às vezes às atividades musicais de ordem interpretativas que não estão situadas - ou não inteiramente - em um ideal de fidelidade ao texto, em particular porque os objetos que instanciam permanecem relativamente indeterminados sob alguns de seus aspectos estruturais. (CANNONE, 2016, p. 19)³²

A improvisação se distancia da composição na medida em que são dois sistemas que funcionam de formas diferentes. Na composição, por mais que a obra dê abertura ao intérprete, existe um campo de exigências por parte do compositor que determina a ação do músico. Já na improvisação o músico tem por ideal a construção da composição em tempo real. Essa construção pode ser uma variação do tema ou a fuga total dele com a concepção de linhas melódicas sobre a harmonia pré-estabelecida, ou a desconstrução da harmonia a partir de ideias rítmicas e melódicas. No caso da improvisação livre, a atividade é livre de territórios e exigências pré-concebidas. Dessa forma, a improvisação se opõe a interpretação na medida em que a interpretação supõe uma prática fiel à obra. (CANNONE, 2016, p. 19).

O tempo é um fator relevante para a improvisação, isso porque, diferentemente da composição que foi criada antes de ser interpretada, a improvisação é criada e interpretada em tempo real ou no momento em que é feita: “A improvisação é uma forma de arte usada por músicos criativos para transmitir uma expressão ou pensamento musical no instante em que sua ideia é concebida”. (SMITH, 1973)³³ No caso da improvisação idiomática

32 L'improvisation désignera alors tantôt les activités musicales créatives qui n'aboutissent pas à la production d'œuvres (parce que ce sont des produits éphémères, évanescents et qui ne pos-sèdent pas de dimension normative”), tantôt les activités musicales d'ordre inter-prétatif qui ne se situent pas - ou pas entièrement - dans un idéal de fidélité au texte, notamment parce que les objets qu'elles instancient restent relativement indéterminés sous certains de leurs aspects structurels.

33 "Improvisation is an art form used by creative musicians to deliver an expression or musical thought at the very instant that their idea is conceived."

existem caminhos que coincidem, tais como frases melódicas e rítmicas e a existência de *licks*.³⁴ Ainda assim uma improvisação dificilmente será igual.

De acordo o guitarrista e improvisador Derek Bailey (1993, p. 83), a música livremente improvisada é uma atividade que facilmente engloba diferentes instrumentistas, diferentes atitudes para com a performance e diferentes conceitos do que é improvisação. Sendo assim, a improvisação livre é uma prática musical em que a “diversidade é a característica mais consistente” (BAILEY, 1993, p. 83). Essa diversidade torna, por sua vez, a improvisação livre uma prática que trata da desconstrução de territórios e idiomatismos, uma vez que ao abarcar a diversidade biográfica dos integrantes envolvidos, cria um plano estilístico próprio a partir da confluência de linguagens diversas: “A livre improvisação, que se dá numa espécie de negação de territórios ou a partir de uma sobreposição (colagem, raspagem e transbordamento) de idiomas, é, como já mencionado anteriormente, uma possibilidade histórica contemporânea” (COSTA, 2016, p. 14).

Alguns autores como Mike Hefley e Joe Morris, consideram que a improvisação livre teve início na década de 60 na Europa num contexto em que os músicos buscavam expandir os conceitos sobre música improvisada influenciados pelo movimento do Free Jazz. Segundo alguns autores, a improvisação livre é um desdobramento dos acontecimentos do Free Jazz e de outras vanguardas musicais. Poderíamos tomar como exemplo a peça *Treatise* do compositor Cornelius Cardew, e técnicas composicionais como música aleatória, indeterminada, obra aberta, entre outros: “A improvisação livre aparece na Alemanha e na Inglaterra no final dos anos 60 como um desdobramento natural do Free Jazz, da música contemporânea de vanguarda e os experimentos musicais que alcançaram também algumas músicas folclóricas.” (ALONSO, 2008, p. 36)³⁵

Sob outra perspectiva a improvisação livre também é considerada como justamente uma tentativa de desvencilhar a música improvisada europeia das amarras do Free Jazz:

Essas comunidades de músicos muitas vezes são categorizadas erroneamente como sendo parte do “jazz” e do “Free Jazz”. E, enquanto estes idiomas tiveram influência de muitos desses músicos - e alguns realizados dentro dessas linguagens - a estética, plataforma e metodologia operacional da improvisação livre europeia são diferentes e, portanto, mostram que ela se mantém sozinha como uma disciplina da música livre. (MORRIS, 2012, p. 98)³⁶

De uma forma geral, o processo pelo qual passaram os improvisadores europeus foi similar, em alguns aspectos, com alguns acontecimentos relacionados ao Free Jazz. Segundo Jost (2012, p. 227), os improvisadores europeus que acompanhavam as mudanças e desenvolvimentos do Free Jazz ocorridas durante a década de 1960, introduziram modificações nos esquemas métrico-harmônicos, dissolvendo o pulso em uma série de acentos irregulares e com uma concentração nos timbres ao invés de uma improvisação voltada para as linhas melódicas. Posteriormente, os europeus se afastam dos modelos norte-americanos e desen-

34 De acordo com Richard Middleton, *lick* é um tipo de padrão de ação ou frase musical. (MIDDLETON, 2002, p. 137).

35 “La improvisación libre aparece en Alemania e Inglaterra a finales de los años sesenta, como una desembocadura natural del free Jazz, de la música contemporánea de vanguardia y de los experimentos musicales que alcanzaron también a algunas músicas folklóricas.”

36 “These communities of musicians are often wrongly categorized as being part of “Jazz” and “free Jazz”. And while these idioms had influence of many of these musicians - and some performed within those idioms - the aesthetics, platform, and operational methodology of European free improvisation are different and therefore show that it stands alone as free music discipline.”

volem seus próprios padrões estruturais. É nesse contexto que acontece a emancipação da música improvisada europeia em relação ao Free Jazz norte-americano.

Dentre os aspectos principais mencionados comumente pelos pesquisadores da improvisação livre, podemos elencar os seguintes: a influência da música erudita de vanguarda europeia, que naquele momento explorava a aleatoriedade, indeterminação e uma valorização do timbre:

Nesse caso, é importante enfatizar as outras linhas de força que concorrem para possibilitar o advento daquilo que hoje conhecemos como livre improvisação, dentre as quais podemos destacar os recentes avanços tecnológicos e a gradativa valorização do som que ocorreu na história da música “erudita” ocidental. Por isso, também é importante saber em que medida os livres improvisadores se contaminam pelas ideias musicais que emanam da composição contemporânea (e vice-versa). (COSTA, 2016, p. 8-9).

Nomes como Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur, entre outros, trouxeram para a música de concerto uma maior experimentação sonora, e requisitaram a presença do intérprete no ato criativo, englobando, na performance, elementos composicionais e de improvisação. Segundo Umberto Eco, este é um dos aspectos que caracteriza o conceito de “Obra Aberta”:

A peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 2013. p. 37).

A execução dessas obras envolve um processo de criação colaborativa entre compositor e intérprete, uma prática que não era comum nesse contexto histórico. Esse processo de criação colaborativa pode ser comum também nas performances de improvisação livre coletivas, nas quais aspectos da criação acontecem simultaneamente com participação de todos os indivíduos do grupo. Além destes compositores, o surgimento da música concreta e dos estudos de Pierre Schaeffer sobre a escuta reduzida e o objeto sonoro também contribuíram significativamente para a improvisação livre.

Ainda segundo Jost (2012, p. 282), a improvisação livre tem ainda como característica uma estratégia musical relacionada à fase chamada de *Kaputt-Playing*: a composição reduzida ao mínimo da forma, em que os músicos muitas vezes não faziam uso de um material temático em suas performances, mas era comum apenas o uso de *riffs* curtos como material a ser trabalhado em conjunto. Exemplos deste tipo de operação estão presentes em gravações como o álbum *Machine Gun* (BROTZMAN, 1968), e o álbum *Globe Unity* (SCHLIPPENBACH, 1966). Outra característica desta primeira fase, que remete à ampliação do escopo timbrístico, se manifesta na opção que os improvisadores fazem em atuarem como multi-instrumentistas.

A altura de notas definida como elemento organizacional na performance musical também é abandonada na improvisação livre: "A altura de nota definida como o elemento estável da organização musical é abandonada em favor de padrões de sons instáveis. Uma distinção estrutural é alcançada principalmente através de variações coletivas na densidade e volume do som." (JOST, 2012, p. 282)³⁷

37 "Definite pitch as the stable element of musical organization is abandoned in favor of unstable sound patterns. A structural distinction is achieved mainly through collective variations in the density and volume of the sound."

Essas práticas alargam os limites entre o som musical e o ruído. Nos parece que esta questão se tornou intrínseca ao estilo devido ao fato de que é recorrente neste contexto o uso de técnicas não ortodoxas de performance que têm o intuito de tornar ambígua a distinção entre som e ruído. Como consequência, estas experiências trazem o desenvolvimento de técnicas específicas, particulares e muitas vezes inovadoras, que passam a ser “assinaturas” sonoras destes músicos.

Os improvisadores europeus tendem a encaminhar suas performances mais no sentido de desmanchar a aparência de um solo (como performance individual), e muitas vezes isso é obtido através de uma sonoridade misturada, difusa. No intuito de desmanchar a linha melódica de um solista, os improvisadores europeus dão à improvisação coletiva um certo patamar de importância em suas performances:

Na Europa, todavia, a improvisação coletiva e mais igualitária permaneceu como principal modelo de organização, algo que pode estar relacionado a elementos não inerentes à música, mas fora dela; considerando que nos Estados Unidos, comparativamente com poucas exceções, o modelo de líder e acompanhador nunca desapareceu (nos cartazes e nas propagandas dos jornais de Nova York, frequentemente é inútil tentar encontrar os nomes dos músicos que acompanham a “atração principal” anunciada), os conjuntos europeus funcionam predominantemente como grupos cooperativos, com igual remuneração e publicidade para todos os envolvidos. (JOST, 2012, p. 297)³⁸

A citação acima confirma a tendência europeia de descentralizar a figura do solista, deixando dúvida sua existência (e, portanto, de uma linha melódica com função temática), sob a perspectiva da coletividade, acaba por reconfigurar estruturas musicais estandardizadas no que se pode chamar de composição, ou pelo menos, questionar a necessidade da existência de estruturas musicais pré estabelecidas.

Portanto, poderíamos elencar como características principais da improvisação livre:

- ·Composição reduzida ao mínimo;
- ·Atenção especial ao uso do timbre (uso de múltiplos instrumentos e técnicas inesperadas e expandidas);
- ·Distanciamento das notas com alturas definidas;
- ·Pulso irregular;
- ·Uso do ruído como som musical;
- ·Prevalência de improvisações coletivas (a fim de evitar o destaque de individualismos como um solista líder); e
- ·Confluência idiomática como desterritorialização.

Conclusão

A partir das observações nos dois gêneros (*Free Jazz* e *Free Improvisation*) que, apesar de alguma distancia no que se refere aos mecanismos usados para impulsionar

38 "In Europe, however, collective improvisation between equal partners has remained the dominant organizing principle, something that may stem from elements not inherent to the music but outside it; whereas in the United States, with relatively few exceptions, the star system of leader and sidemen never really disappeared (on posters and in New York newspaper advertisements, one would often search in vain for the names of the musicians backing the announced “main attraction”), European ensembles worked predominantly in cooperative groups, with equal pay and publicity for all concerned."

o improvisador, no caso, o Free Jazz com as duas metodologias *Harmolodic* e *Unit Structure*, utilizando processos composicionais e a *Free Improvisation* reduzindo todo o material composicional como ideal, ambos os gêneros são responsáveis por uma considerável expansão no que se refere à quebra de paradigmas da música improvisada. As novas concepções sobre sonoridade, utilização do ruído, as novas formas, a descentralização do solista no contexto da improvisação, são parâmetros sonoros exponencialmente desenvolvidos pelos estilos estadunidense e europeu. Há de se considerar, portanto, que é pouco possível que haja alguma dicotomia relevante entre os dois estilos, considerando que, quantitativamente, os aspectos sonoros (e até mesmo filosóficos) são muito próximos e talvez tenha havido uma troca cultural entre os dois gêneros, ainda que sejam independentes em vários aspectos.

Bibliografia

- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in Music*. 1 ed. Massachusetts: Da Capo Press, 1993.
- KERNFELD, Barry. *The New Grove Dictionary Of Jazz*. 2 ed. Vol 2. London. Oxford University Press, 2003.
- ALONSO, Chefa. *Improvisacion libre: la composicion en movimiento*. 1 ed. Espanha: Dos Acordes, 2008.
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Gunther. *The Jazz book: from ragtime to the 21st century*. Transl. H. Bredigkeit. 1 ed. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009.
- BORGO, David. *Sync or swarm: improvising music in a complex age*. 1 ed. New York: Bloomsbury Academic, 2005.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções Musicais. A Música Contemporânea depois de 1945*. 1 ed. Lisboa. 1990
- BOTIEF, D. Jane. *Flute Extended Techniques: A Practice Guide and Analytical Study of Hatching Aliens* by Ian Clarke. 2015, Pg. 13
- CANONNE, Clément. Improvisation collective libre et processus de création musicale: création et créativité au prisme de la coordination. *Revue de Musicologie*, Paris, v. 98, n. 1, p. 107-148, Jan./dez. 2012.
- CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean-louis. *Free Jazz: black power*. 1 ed. Porto: Grafica firmeza, 1976.
- COHEN, Norm. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241135?q=folk+musi>> Acesso em 10 de Dezembro de 2020, às 13:47 h.
- COSTA, Rogerio. *Música errante: O jogo da improvisação livre*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- DEAN, Roger. *New structures in Jazz and improvised music since 1960*. 1 ed. Melksham: Open University Press, 1992.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HEFFLEY, Mike. *Northern sun southern moon: Europe's reinvention of Jazz*. 1 ed. United States. Cambridge University Press, 2005.
- JOST, Ekkehard. *Free Jazz*. 1 ed. Vienna. Da Capo Press, 1994.
- LEWIS, George. *A Power Stronger Than Itself: the AACM and American experimental music*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press. 2007.

- MAZZOLA, Guerino; CHERLIN, Paul B. *Flow, gesture, and spaces in free Jazz: towards a theory of collaboration*. 1 ed. Minnesota: Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2009.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press 1 ed, p. 137.
- MONSON, Ingrid. *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- MORRIS, Joe. *Perpetual Frontier: the properties of free music*. 1 ed. New York: Riti Publishing, 2012.
- NAZÁRIO, Zé Eduardo. *Grupo Um – Marcha Sobre a Cidade 1980 – Brasil Jazz*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6oSXqzsJ1zs>> Acesso em: 22 jul. 2019 às 11:38h.
- NAZARIO, Zé Eduardo. *Trajatória/Grupo Um*. Disponível em: <http://www.zeeduardo-nazario.com/port/traj_g1.htm> Acesso em: 23 jul. 2019 às 12:02h.
- NAZARIO, Lelo. *Grupo Um | A Vanguarda do Jazz Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.lelonazario.com.br/page3/page3.html>> Acesso em: 23 jul. 2019 às 12:02h.
- RUSH, Stephen. *Free Jazz, Harmolodics, and Ornette Coleman*. 1 Ed. London: Routledge. 2016.
- SATURN ARCHIVES. *Art Ensemble of Chicago - A Jackson In Your House (1969) FULL ALBUM*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-t2ETemn8t-Q&qt=720s>> Acesso em 22 jul. 2019 às 12:59h.
- SCHULLER, Gunter. *Walking Bass*. 2019. Disponível em: <<https://www.oxfordmusic-online.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000470600>> Acesso em 22 jul. 2019 às 13:30 h.
- SHIN, Eummi. *Lennie Tristano: his life in music*. 1 ed. Michigan: The University Of Michigan Press, 2007.
- SMITH, Wadada Leo. *Notes (8 pieces) source a new world music: creative music*. 1 ed. Chicago: The Renaissance Society at University of Chicago, 2015.
- STEINBECK, Paul. *Message to our folks: The Art Ensemble of Chicago*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- TRAMARADIOLA. *Hermeto Pascoal - Arquivo - Trama/Radiola*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D1WBGsBNL54>> Acesso em: 22 jul. 2019 às 10:52h. (Até o momento não conseguimos maiores informações desta entrevista).
- VILLAVICÊNCIO, Cesar. *The Discourse of Free Improvisation: A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music (2008)*. Tese apresentada para obtenção de título de doutorado em música pela School of Music, University of East Anglia. UK. 2008.