

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-graduação em Música**

Ayran Nicodemo Oliveira

**O violino solo na música contemporânea para além da partitura:  
a ética na relação compositor-intérprete**

Belo Horizonte  
2023

Ayran Nicodemo Oliveira

**O violino solo na música contemporânea para além da partitura:  
a ética na relação compositor-intérprete**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Bosisio

Belo Horizonte

2023

O48v Oliveira, Ayran Nicodemo.

O violino solo na música contemporânea para além da partitura [manuscrito] : a ética na relação compositor-intérprete / Ayran Nicodemo Oliveira. - 2023.  
288 f., enc.: il.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Coorientador: Paulo Bosisio.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Violino. 3. Performance musical. 4. Música - Execução. 5. Prática interpretativa - Música. 6. Fenomenologia existencial. I. Reis, Carlos Aleixo dos . II. Bosisio, Paulo, 1950- . III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Ayran Nicodemo Oliveira**, em 17 de janeiro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Paulo Gustavo Bosisio  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
(coorientador)

---

Prof. Dr. Adonhiran Bernard de Almeida Reis  
Universidade Estadual de Campinas

---

Profa. Dra. Eliane Maria de Abreu  
Psicóloga

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Jessé Máximo Pereira  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Adonhiran Bernard de Almeida Reis, Usuário Externo**, em 20/01/2023, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Membro**, em 20/01/2023, às 11:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Gustavo Bosisio, Usuário Externo**, em 20/01/2023, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a) de unidade**, em 20/01/2023, às 14:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria de Abreu, Usuária Externa**, em 20/01/2023, às 14:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jessé Máximo Pereira, Membro**, em 23/01/2023, às 13:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2031542** e o código CRC **E7A24566**.

Aos meus grandes Mestres, professor Bosisio e professor DeRose, que tanto me inspiram nesse constante Ser-com.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos professores Carlos Aleixo e Paulo Bosisio que me acompanharam neste importante trabalho, orientando e coorientando respectivamente, com uma postura sempre aberta às direções que eu quis tomar, apoiando e ponderando. Agradeço também aos professores que compuseram as bancas de Defesa e de Qualificação, pelas importantes contribuições e reflexões.

Ao Departamento de Pós-graduação da Escola de Música e seus técnicos administrativos, que sempre se colocam dispostos para esclarecer os procedimentos e prazos com generosidade. Agradeço também aos funcionários da Escola de Música, responsáveis por manter tudo funcionando para que as pesquisas possam acontecer da melhor forma possível.

Um agradecimento muito especial à Luisa Helena Cleto, minha companheira, que fez muito mais do que apenas estar ao meu lado nesse processo, mas com quem o tema e reflexões da pesquisa foram constantemente presentes em nosso dia a dia, possibilitando que esse trabalho estivesse constantemente cozinhando em fogo baixo para chegar no ponto certo.

Ao grande amigo Leandro César, que é um companheiro de estrada e de vida nessa certeza de que a trajetória na profissão musical deve ir para muito além do material musical, deve transbordar do e para o universo humano. Obrigado meu irmão.

Aos meus alunos, que a cada dia me inspiram mais e mais no desenvolvimento de um ensino no qual a humanidade de cada aluno seja única e potencializada, sempre respeitando o tempo, possibilidades e condições de cada um.

À minha família e amigos, em especial ao meu pai, que acredita e apoia minha trajetória musical desde antes de eu mesmo saber que era isso que pulsaria em meu coração ao longo da minha vida toda.

E a cada um dos meus professores, que tanto contribuíram para eu ser o que sou hoje. Em especial aos professores de violino, Aureliano Araújo, Edson Queiroz e Paulo Bosisio, que souberam me orientar em cada momento até aqui.

“A elegância do comportamento não é exercida para o outro que a recebe e sim para o próprio que a cultiva.” - Professor DeRose



## Resumo

A prática da performance nos convida à complexidade. Interpretá-la é assumir uma condição existencial diante da música. A relação do compositor com o intérprete é um dos aspectos dessa complexidade e, quando se trata da música contemporânea na qual o compositor esteja presente em vida, podemos investigar aspectos dinâmicos dessa interação, possibilitados pelo encontro de ambos. Inicialmente, será apresentado um contexto histórico do gênero violino solo, o qual foi escolhido para a investigação, no intuito de caracterizar este tipo de formação nos diversos períodos da história da música e nas obras de compositores brasileiros. Em seguida, a partir das características da relação compositor-intérprete indicadas por Brandino em sua Dissertação (2012), proponho abordar esta relação através de um ponto de vista existencial-fenomenológico, que lança uma questão ética no encontro entre ambos, tendo o contexto histórico como um dos constituintes existenciais da relação compositor-intérprete. Essa abordagem permite ampliar a pesquisa e a prática da Performance através de fundamentos da filosofia existencial e do método fenomenológico. Para isso, utilizaremos o método qualitativo proposto pelo filósofo Merleau-Ponty. O objetivo é olhar para o fenômeno da construção de um repertório inédito para violino solo de maneira que possibilite aos dois artistas tornar ético este encontro, posteriormente indicando nas considerações finais quais habilidades podem ser estimuladas e desenvolvidas durante o aprendizado desses profissionais para que, a cada encontro, a dimensão humana e social da criação artística seja inaugurada, enfatizando a necessidade de compreender que ambos existem no mundo. O ser ontológico, segundo o filósofo Martin Heidegger, é aquele que existe no mundo, sua essência é na verdade a sua existência. Daí que, ser-aí (*Dasein*) é uma faculdade do ente que é ontológico, que dá sentido à sua vida e aos fenômenos que vivencia.

Palavras-chave: Performance de música contemporânea. Relação compositor-intérprete. Violino solo. Abordagem existencial-fenomenológica.

## Abstract

The practice of Performance invites us to complexity. To interpret it is to assume an existential condition regarding music. The composer's relationship with the performer is one of the aspects of this complexity and, when it comes to contemporary music in which the composer is present in life, we can investigate dynamic aspects of this interaction, made possible by the meeting of both. Initially, a historical context of the solo violin genre will be presented, which was chosen for the investigation, in order to characterize this type of formation in the different periods of music history and in the works of Brazilian composers. Then, based on the characteristics of the composer-performer relationship indicated by Brandino in his *Dissertação* (2012), I propose to approach this relationship through an existential-phenomenological point of view, which raises an ethical question in the encounter between both, having the historical context as one of the existential constituents of the composer-performer relationship. This approach allows expanding the research and practice of Performance through the foundations of existential philosophy and phenomenological method. In order to do that, we will use the qualitative method proposed by the philosopher Merleau-Ponty. The objective is to look at the phenomenon of the construction of an unprecedented solo repertoire in a way that allows the two artists to make this meeting ethic, later indicating in the final considerations which skills can be stimulated and developed during the learning of these professionals so that, at each meeting, the human and social dimension of artistic creation is inaugurated, emphasizing the need to understand that both exist in the world. The ontological being, according to the philosopher Martin Heidegger, is the one that exists in the world, its essence is actually its existence. Hence, being-there (*Dasein*) is a faculty of the entity that is ontological, that gives meaning to its life and to the phenomena it experiences.

Keywords: Contemporary music performance. Composer-performer relationship. Solo violin. Existential-phenomenological approach.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: UM VIOLINO HISTÓRICO - ANDREA AMATI "CHARLES IX", DE 1564.....	35
FIGURA 2: UM VIOLINO MODERNO .....	36
FIGURA 3: DIFERENTES RABECAS BRASILEIRAS .....	37
FIGURA 4: REBAB .....	38
FIGURA 5: MARCOS SALLES .....	65
FIGURA 6: PARTITURA DE GIULIO BASTIANI .....	69
FIGURA 7: FLAUSINO VALE .....	72
FIGURA 8: GUERRA PEIXE .....	74
FIGURA 9: RECITATIVO PARA VIOLINO SOLO (1978).....	76
FIGURA 10: BILHETE DE UM JOGRAL (1982).....	77
FIGURA 11: CLAUDIO SANTORO .....	78
<i>FIGURA 12: A FANTASIA SUL AMÉRICA .....</i>	<i>80</i>
FIGURA 13: BRUNO KIEFER .....	81
FIGURA 14: MANUSCRITO NOTAS SOMBRIAS.....	82
FIGURA 15: EDINO KRIEGER .....	83
FIGURA 16: SONATA PARA VIOLINO SOLO (1944).....	85
FIGURA 17: SONATA CURTA, PARA VIOLINO SOLO, (1947) .....	86
FIGURA 18: ERNANI AGUIAR .....	87
FIGURA 19: PAULO BOSISIO.....	89
FIGURA 20: ANA DE OLIVEIRA .....	91
FIGURA 21: JONAS HOCHERMAN CORRÊA .....	93
FIGURA 22: RAFAEL DIAS BELO .....	96
FIGURA 23: PARTITURA ANDANTE .....	97
FIGURA 24: AYRAN NICODEMO .....	98
FIGURA 25: CAPA DO CD "PEDRA CIGANA" (2014) .....	99
FIGURA 26: ARTE DE DIVULGAÇÃO DO CONCERTO DO PRELÚDIO 21 NO THEATRO MUNICIPAL DO RJ.....	100
FIGURA 27: VARIAÇÃO 9 DO CAPRICO NÚMERO 24 DE NICCOLÒ PAGANINI.....	104
FIGURA 28: CAPA DO SITE OFICIAL DO GRUPO PRELÚDIO 21 .....	108
FIGURA 29: MARCELO CARNEIRO.....	112
FIGURA 30: MARCOS LUCAS .....	113
FIGURA 31: ORLANDO ALVES.....	114

FIGURA 32: ALEXANDRE SCHUBERT .....	116
FIGURA 33: NEDER NASSARO .....	118
FIGURA 34: PROGRAMA DA XXII BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DA FUNARTE (2017) .....	167
FIGURA 35: PROGRAMA DO RECITAL DE VIOLINO SOLO DO GRUPO PRELÚDIO 21 (TEMPORADA 2018).....	168
FIGURA 36: EMAIL DO COMPOSITOR MARCELO CARNEIRO COM A PRIMEIRA VERSÃO DA OBRA .....	169
FIGURA 37: COMPASSOS 1 A 3 NA V.1 (LIGADURAS DE EXPRESSÃO E PAUSA POLIFÔNICA NO 2º TEMPO C.1) .....	170
FIGURA 38: COMPASSOS 1 A 3 NA V.4 (SEM LIGADURAS DE EXPRESSÃO E SEM PAUSA POLIFÔNICA NO 2º TEMPO C.1) .....	170
FIGURA 39: C.37 A 48: UM DOS TRECHOS MAIS DIFÍCEIS DA OBRA, NA V.1 COM AS LIGADURAS DE EXPRESSÃO .....	170
FIGURA 40: C.37 A 48: UM DOS TRECHOS MAIS DIFÍCEIS DA OBRA, NA V.4 SEM AS LIGADURAS DE EXPRESSÃO (A LEITURA E COMPREENSÃO DO TEXTO MUSICAL FICAM MUITO MAIS ACESSÍVEIS) .....	171
FIGURA 41: C.98 V.1: NO ÚLTIMO TEMPO ESTÁ ESCRITO <b>A#</b> .....	171
FIGURA 42: C.98 V.4: A NOTAÇÃO COM O <b>Bb</b> FACILITA A CONSTRUÇÃO DA FÔRMA ENQUANTO REFLEXO DO PADRÃO DO 2º AO 4º TEMPO .....	171
FIGURA 43: C.135 V.1: MESMO SENDO UM TRECHO INTEIRO EM RICOCHET, O 1º TEMPO ESPECIFICAMENTE SE TORNA MAIS EXPRESSIVO SE FEITO EM SPICCATO. ISSO POSSIBILITA INCLUSIVE QUE O TRÊMULO EM CRESCENDO SEJA REALIZADO DE FORMA MAIS ORGÂNICA RUMO AO JETTÉ DO COMPASSO SEGUINTE .....	172
FIGURA 44: C.135 V.4: MESMO SENDO UM TRECHO INTEIRO EM RICOCHET, O 1º TEMPO ESPECIFICAMENTE SE TORNA MAIS EXPRESSIVO SE FEITO EM SPICCATO. POSSIBILITANDO INCLUSIVE O TRÊMULO EM CRESCENDO SER REALIZADO DE FORMA MAIS ORGÂNICA RUMO AO JETTÉ DO COMPASSO SEGUINTE. ....	172
FIGURA 45: C.162 E 163 V.1: LIGADURA ÚNICA PARA UM GESTO ÚNICO APÓS JETTÉ. ....	172
FIGURA 46: C.162 E 163 V.4: LIGADURA A CADA TEMPO, FACILITANDO A CONDUÇÃO E APOIO DURANTE O GESTO DESCENDENTE APÓS JETTÉ.....	173
FIGURA 47: C.190 V.1: ÚLTIMO COMPASSO DE TRANSIÇÃO ENTRE A SEÇÃO CENTRAL DE JETTÉS E RICOCHETS.....	173

FIGURA 48: C.190 v.4: ÚLTIMO COMPASSO DE TRANSIÇÃO ENTRE A SEÇÃO CENTRAL DE JETTÉS E RICOCHETS, AGORA COM O ENTENDIMENTO E INDICAÇÃO DE QUAL FUNÇÃO TEM O GESTO AINDA MAIS RÁPIDO DURANTE A CONDUÇÃO ENTRE UMA SEÇÃO COM PREDOMINÂNCIA DE RUÍDOS PARA OUTRA SEM A UTILIZAÇÃO DE RUÍDOS. NO ÚLTIMO COMPASSO DESSA TRANSIÇÃO FAZER UM RALLENANDO POSSIBILITA UM MAIOR CONTRASTE ENTRE AS PARTES E UMA TRANSIÇÃO MAIS ORGÂNICA. .... 173

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 - CONTEXTO HISTÓRICO DO GÊNERO VIOLINO SOLO</b> .....	<b>31</b>
A QUESTÃO DA HISTÓRIA .....	31
O VIOLINO .....	34
<b>1.1 O GÊNERO VIOLINO SOLO NA HISTÓRIA DA MÚSICA</b> .....	<b>38</b>
PERÍODO BARROCO .....	39
PERÍODO CLÁSSICO .....	41
PERÍODO ROMÂNTICO .....	46
SÉCULO XX.....	52
<b>1.2 O GÊNERO VIOLINO SOLO NO BRASIL</b> .....	<b>60</b>
COMPOSITORES E OBRAS .....	64
MARCOS SALLES (1885-1965).....	65
GIULIO BASTIANI.....	69
FLAUSINO VALE (1894-1954).....	72
GUERRA-PEIXE (1914-1993) .....	74
CLÁUDIO SANTORO (1919-1989).....	78
BRUNO KIEFER (1923-1987).....	81
EDINO KRIEGER (1928-2022) .....	83
ERNANI AGUIAR (1950).....	87
PAULO BOSISIO (1950) .....	89
ANA DE OLIVEIRA (1967).....	91
JONAS HOCHERMAN CORRÊA (1984).....	93
RAFAEL DIAS BELO (1989).....	96
AYRAN NICODEMO (1988).....	98
GRUPO PRELÚDIO 21 (1998).....	100
<b>1.3 A ESCRITA PARA VIOLINO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA</b> .....	<b>100</b>
A TÉCNICA TRADICIONAL NO VIOLINO.....	102
A TÉCNICA EXPANDIDA NO VIOLINO .....	105

<b>1.4 GRUPO PRELÚDIO 21 .....</b>	<b>106</b>
HISTÓRIA DO GRUPO PRELÚDIO 21 .....	108
INTEGRANTES DO GRUPO PRELÚDIO 21 ATUALMENTE (2021-2022).....	111
MARCELO CARNEIRO .....	112
MARCOS LUCAS.....	113
ORLANDO ALVES .....	114
ALEXANDRE SCHUBERT.....	116
NEDER NASSARO.....	118

## **CAPÍTULO 2 - ASPECTOS DA RELAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE E ARCABOUÇO**

### **TEÓRICO .....**

<b>2.1 UM OLHAR FENOMENOLÓGICO COMO MÉTODO DE ANÁLISE.....</b>	<b>120</b>
<b>2.2 ASPECTOS DA RELAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE.....</b>	<b>126</b>
2.2.1 AS CARACTERÍSTICAS DO INSTRUMENTO MUSICAL .....	131
A PARTITURA ENQUANTO MAPA .....	133
IDIOMATISMO .....	133
2.2.2 AS CARACTERÍSTICAS DA OBRA MUSICAL .....	137
2.2.3 A FORMAÇÃO DE INTÉRPRETES E COMPOSITORES .....	142
<b>2.3 UM OLHAR EXISTENCIAL-FENOMENOLÓGICO .....</b>	<b>145</b>
ÉTICA - CONCEITO E REFLEXÕES PARA ESTE TRABALHO.....	154
<b>2.4 DIÁLOGOS COM OS HORIZONTES ABERTOS POR COOK (EM "BEYOND THE SCORE: MUSIC AS PERFORMANCE" PARA SUGERIR NOVOS OLHARES E SENTIRES).....</b>	<b>156</b>

## **CAPÍTULO 3 - O PROCESSO EM ANÁLISE: A RELAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE NO**

### **ESTUDO DE CASO .....**

O CONTATO INICIAL PARA O RECITAL DO PRELÚDIO 21: .....	166
ALGUNS DETALHES QUANTITATIVOS DE UM DOS PROCESSOS, A TÍTULO DE ILUSTRAÇÃO ...	168
TEXTO DO COMPOSITOR MARCELO CARNEIRO SOBRE A OBRA: .....	174
<b>3.1 ENTREVISTAS E ANÁLISES .....</b>	<b>176</b>
ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARCELO CARNEIRO:.....	177
REDUÇÃO DA ENTREVISTA TRANSCRITA DO COMPOSITOR MARCELO CARNEIRO:.....	178
ANÁLISE INTERPRETATIVA DA RESPOSTA DO COMPOSITOR MARCELO CARNEIRO: .....	179
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DO COMPOSITOR MARCOS LUCAS: .....	181
REDUÇÃO DA ENTREVISTA TRANSCRITA COM O COMPOSITOR MARCOS LUCAS:.....	187

ANÁLISE INTERPRETATIVA DA RESPOSTA DO COMPOSITOR MARCOS LUCAS: .....	188
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O COMPOSITOR ORLANDO JOSÉ ALVES: .....	191
REDUÇÃO DA ENTREVISTA TRANSCRITA DO COMPOSITOR ORLANDO ALVES:.....	193
ANÁLISE INTERPRETATIVA DA RESPOSTA DO COMPOSITOR ORLANDO ALVES: .....	194
ENTREVISTA COM O COMPOSITOR ALEXANDRE SCHUBERT: .....	197
REDUÇÃO DA ENTREVISTA TRANSCRITA DO COMPOSITOR ALEXANDRE SCHUBERT: .....	212
ANÁLISE INTERPRETATIVA DA RESPOSTA DO COMPOSITOR ALEXANDRE SCHUBERT:.....	214
ENTREVISTA COM O COMPOSITOR NEDER NASSARO: .....	218
REDUÇÃO DA ENTREVISTA TRANSCRITA DO COMPOSITOR NEDER NASSARO: .....	225
ANÁLISE INTERPRETATIVA DA RESPOSTA DO COMPOSITOR NEDER NASSARO: .....	226
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</u></b>	<b>230</b>
<b><u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u></b>	<b>236</b>
<b><u>ANEXO I - TEXTOS DOS COMPOSITORES SOBRE AS PEÇAS.....</u></b>	<b>243</b>
TECH-IMPRO-260 - MARCELO CARNEIRO.....	243
DÍPTICO DE INVERNO - MARCOS LUCAS .....	244
DIVERTIMENTI - ORLANDO ALVES .....	244
TRÊS ESTUDOS, PARA VIOLINO SOLO - ALEXANDRE SCHUBERT.....	245
REAGENTES - NEDER NASSARO.....	245
<b><u>ANEXO II - PARTITURAS.....</u></b>	<b>246</b>
<b><u>ANEXO III - TERMOS DE CONSENTIMENTO.....</u></b>	<b>284</b>



## Introdução

Nesta introdução, apresentaremos primeiro um panorama geral da questão abordada, seus agentes e vetores de força existencial, para contextualizar o leitor no âmbito filosófico proposto neste trabalho. Em seguida, apresentaremos como a tese se organiza em suas quatro partes. Ao longo de toda a tese, pode ser que alguns assuntos pareçam estar sendo repetidos. Isso será intencional, pois cada retorno será feito de forma a mergulhar um pouco mais refinadamente nas reflexões filosóficas. Esta forma de apresentar o conteúdo trabalhado é coerente com o meu próprio processo de análise da realidade. Processo esse sustentado em uma compreensão materialista histórica dialética e fenomenológica do existir, uma vez que proponho uma abordagem das diferentes camadas do objeto de estudo sem perder a noção da totalidade na qual o objeto está inserido, para assim procurar uma abertura cada vez maior da percepção do fenômeno. Sustento este mecanismo de exposição de ideias na máxima do professor DeRose<sup>1</sup>, hoje com mais de 60 anos de ensino em filosofia: "Regra áurea do magistério: dizer o óbvio e ainda repetir três vezes."<sup>2</sup> É uma introdução longa, mas que julgo ser necessária devido à natureza inédita deste tipo de trabalho em Música a se entrelaçar com essas correntes de conhecimento da Filosofia e da Fenomenologia enquanto método de pesquisa. Sempre que o leitor quiser acessar as obras musicais fruto do processo analisado nesta tese, poderá acessar a gravação do concerto de estreia das obras: <<https://www.youtube.com/watch?v=DtwBp1cf0Yk>>.

Ainda sobre o professor DeRose, cabe sinalizar aqui que seu trabalho inspira a minha escolha sobre como abordar este tema, uma vez que ele tem dedicado décadas ao ensino de uma reeducação comportamental que englobe boas relações humanas, alimentação, civilidade e outras áreas da vida em sociedade. E que,

---

<sup>1</sup> O professor DeRose exerce o magistério em filosofia há mais de 60 anos, desde o ano de 1960. Atualmente, DeRose comemora mais de 20 livros escritos, publicados em vários países e mais de um milhão de exemplares vendidos. Na apresentação de seus livros o autor apresenta os títulos de: Professor Doutor Honoris Causa pelo Complexo de Ensino Superior de Santa Catarina, Comendador pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, Núcleo MMDC Caetano de Campos, Comendador pela Ordem do Mérito Farmacêutico Militar, do Exército Brasileiro, Comendador pela The Military and Hospitaller Order of Saint Lazarus of Jerusalem, dentre outros.

<sup>2</sup> DeROSE. Tratado de Yôga. 47ª edição. Selo editorial Egrégora. p. 83. (2019)

mesmo não utilizando os seus livros especificamente sobre essa reeducação comportamental na presente tese, suas reflexões são o âmago da minha necessidade de olhar para a relação compositor-intérprete como uma relação humana que mereça mais cuidado e atenção dentro do universo profissional da música.

A música como forma de expressão artística possui, entre muitas funções e finalidades, a função de comunicar. Neste sentido, o conceito de comunicação pressupõe que haja pelo menos mais do que um indivíduo envolvido, pois deverá haver alguém que comunique uma mensagem a outra pessoa. Neste modo de vivenciarmos música há, ainda, a possibilidade de o indivíduo que comunica não ser o mesmo indivíduo que compõe a mensagem a ser transmitida. Em termos musicais artísticos, estamos nos referindo à figura do compositor – que compõe a música; à figura do intérprete – aquele que interpreta a música composta; e à figura do ouvinte – o indivíduo que se coloca disponível à recepção da mensagem musical. Esse é um esquema didático que tem por finalidade apenas demonstrar que esses papéis existem, sem necessariamente serem fechados e isolados um do outro. Pelo contrário, as relações na performance podem dar-se de variadas formas.

A relação compositor-intérprete também pode acontecer das mais diversas formas, cabendo a cada um destes artistas assumir o seu papel no diálogo necessário para dar vida à obra musical. De certa forma, a obra musical que ouvimos é uma mensagem de ambos, se considerarmos que o intérprete é de fato um intérprete, ou seja, alguém que interprete o texto contido na partitura. Para sê-lo, então, o instrumentista precisa se imbuir da vontade de também se expressar no processo de gênese da performance da obra, a partir do texto musical gerado pelo compositor. Do contrário, o instrumentista, cantor ou regente seria apenas um repetidor de partituras – como os softwares de música o são. Pode parecer óbvio, mas na prática o automatismo da execução musical é infelizmente algo que ocorre.

Há também a dimensão da relação com o ouvinte. Porém, como o objetivo neste trabalho é nos aprofundarmos na relação específica entre compositor e intérprete, vamos deixar essa relação com o ouvinte um pouco à margem da discussão para podermos nos aprofundar especificamente na relação compositor-intérprete.

Para considerarmos a relação do compositor com o intérprete entre dois indivíduos que se comunicam, é necessário fazermos algumas considerações temporais. Se partirmos do pressuposto de que um encontro entre aquele que compõe e aquele que interpreta tenha a possibilidade real de acontecer na dimensão material da existência física, é necessário localizar essa dimensão do tempo em um momento presente. Um presente compartilhado entre ambos precisa se dar especificamente em uma realidade na qual ambos os agentes estejam vivos, fisicamente, a construir, a cultivar essa relação, seja no mesmo ambiente físico ou através da comunicação mediada pelas mais diversas tecnologias (cartas, telefone, e-mails, chamadas de vídeo, etc). Portanto, só é possível continuar estas reflexões a partir da dimensão da música contemporânea, a música do nosso tempo presente, para que consideremos a possibilidade de **existência** desta relação compositor-intérprete no presente.

Uma vez delimitado o tempo no qual esta relação possa ser inaugurada, o próximo passo é compreender que ambos têm recursos com que contribuir na construção da mensagem musical: o compositor com maiores motivações e domínio do ato criativo, e o intérprete com maiores possibilidades do ato da performance, tendo assim a capacidade de comunicar a mensagem musical através do violino, por exemplo.

Na complexidade da realidade objetiva e subjetiva nada é hermeticamente fechado em funções e competências absolutas. Na relação compositor-intérprete, é necessário realizar uma análise que possua abertura para o **fenômeno** como ele se dá, sem nos deixarmos satisfazer por uma análise norteada através de conceitos cartesianos, caixas fechadas, que nos induzam a uma percepção quase matemática da relação humana.

Na relação compositor-intérprete, isso significa dizer que, mesmo o compositor possuindo as habilidades que desenvolveu enquanto compositor, e mesmo o intérprete possuindo as habilidades que desenvolveu enquanto intérprete, seus papéis não devem ser delimitados como campos incomunicáveis. Pelo contrário, essa relação guarda em si a possibilidade do trânsito de tomadas de decisões em todas as suas camadas, priorizando a expressão de ambos ao se comunicar a música com o público.

Temos então três âmbitos sobre os quais precisamos lançar luz para continuarmos esta abordagem da relação compositor-intérprete na forma como proponho: a **existência** da relação; o **tempo** no qual ocorre esta relação; e, então, o **fenômeno** autêntico, como ele de fato se apresenta.

Este fenômeno será sempre único, uma vez que cada indivíduo é único e que, mesmo sendo único, em cada momento e ambiente da vida o indivíduo possui uma persona própria, um papel e uma função que estão relacionados com a história de cada um. Portanto, não é possível dizer que o compositor naquele determinado encontro **seja** um compositor com características específicas e imutáveis, mas sim que o compositor **está** naquele determinado momento de sua vida com aquelas características. Características essas que se transformam a cada instante a partir da sua relação com o outro e com o meio no qual o fenômeno, o encontro, aconteça. E principalmente, a própria dinâmica do encontro provoca mudanças em ambos. Sendo esta uma relação dialética a cada instante do encontro.

O mesmo se dá com o intérprete. Porém, no caso do intérprete, a sua participação nesta relação pode existir em diferentes contextos que dependem da natureza à qual a obra musical se expressa.

A obra musical pode ser escrita para a formação de uma orquestra, pode ser escrita para a formação de um grupo de câmara ou pode ser escrita para ser tocada solo. Quanto mais pessoas, indivíduos, artistas estiverem envolvidos nesta dinâmica de elaboração da interpretação da execução musical, mais complexa será a realidade a ser analisada.

A forma de tocar o violino dentro de uma orquestra é completamente diversa da forma de se tocar o violino em um quarteto de cordas, que é completamente diferente da forma de se tocar como solista de um concerto para violino e orquestra, que, por sua vez, é completamente diversa da forma de se tocar um repertório para violino solo. Portanto, as formas de existir dentro de uma orquestra, grupo ou solo são também formas distintas de existir, pois o fenômeno não se dá apenas pela

existência de cada ente envolvido, mas se dá também a partir das hierarquias e papéis assumidos dentro de cada um destes ambientes.

Poderíamos elaborar ainda mais estes parâmetros se considerarmos que, a depender de quem são as pessoas envolvidas em cada uma destas formações musicais, as demais pessoas mudam a sua forma de ser, sua persona.

Com determinado maestro os músicos se comportam de uma forma, com outro maestro se comportam de forma diferente. Um mesmo violinista ao tocar o segundo violino de um quarteto precisa encontrar a forma de se realizar um segundo violino de quarteto, que possui um afeto e função diversos de um primeiro violino de um quarteto. É muito comum, em orquestras e grupos de câmara, se referir a um determinado instrumentista como “esse que toca como primeiro flautista”, “aquele que toca como segundo oboé”, etc. Porém, a depender de em qual grupo o músico se encontre, ele sentirá maior ou menor segurança de se expressar de uma determinada forma. O mesmo ocorre o tempo todo, em cada grupo ou formação musical, e a forma de ser do mesmo instrumentista pode sofrer alterações se num mesmo quarteto ele assume o papel de um primeiro violino ou de um segundo. Ao longo do tempo, naquela mesma função, a sua personalidade vai sendo alimentada também por essa interação, e quando houver a relação desse quarteto com algum compositor, a tendência é que a relação mais intensa aconteça entre o primeiro violino e o violoncelista com o compositor que trabalhar com o quarteto. Assinalo que isso é apenas uma tendência e não uma regra.

Uma vez que a realidade se torne cada vez mais complexa a depender também da quantidade de pessoas envolvidas, além da necessidade de delimitar a dimensão do tempo, este trabalho então precisa delimitar também a dimensão da formação musical, da quantidade de músicos envolvidos na criação de uma interpretação musical de uma obra.

A intenção aqui é isolar a dinâmica compositor-intérprete em sua menor célula possível, para conseguir compreender melhor seus aspectos e interações e, portanto, compreender melhor o que pode ser feito para um encontro mais potente entre os dois entes artísticos.

No repertório para violino solo contemporâneo, encontramos um vasto campo sobre o qual podemos trabalhar das mais diversas formas. A abordagem escolhida aqui será apresentada e desenvolvida da seguinte forma em 4 partes:

**1. A dimensão do tempo presente inserido num fluxo histórico:** é fundamental compreendermos que não existe o momento presente isolado de tudo. Há uma temporalidade na qual as coisas e pessoas estão inseridas. Portanto, toda e qualquer relação tem a sua existência de alguma forma vinculada à história daqueles que compõem a relação, e vinculada à própria relação.

Além disso, no caso de um fluxo cultural como o compor ou o tocar violino, esta relação existe vinculada também a uma história desta forma artística. No caso, o repertório de violino solo. A parte histórica da relação compositor-intérprete é, portanto, a existência objetiva desta relação, é concreta, pois o ente compositor e o ente intérprete são, cada um deles, o desdobramento do que existiu até aquele momento para aquele fenômeno.

Há uma trajetória das formas e linguagens composicionais até chegarmos ao tempo presente. Deste modo, há um desdobramento de como o repertório do violino aconteceu ao longo dos séculos até chegarmos neste momento do agora. Estes fluxos culturais influenciam diretamente compositores e intérpretes que, mesmo tendo suas personalidades próprias, suas individualidades e subjetividades, foram forjados enquanto personalidades artísticas dentro desta temporalidade específica da qual fazem parte.

Perguntemo-nos, por exemplo, como comumente é forjado e educado um compositor? O método tradicional é o de ensinar e aprender as linguagens dos períodos e compositores anteriores, para que então se tenha o mínimo domínio das técnicas e ferramentas composicionais desenvolvidas até o momento presente, e assim encontrar sua própria expressão no ato de compor. Também é assim com o jovem estudante de violino, que estuda o repertório para violino dos períodos anteriores compreendendo como tocar e interpretar cada um deles para se tornar um

violinista do presente, concomitantemente ao processo de construção de sua persona musical.

Fazemos parte de uma tradição artística, estando conscientes ou não disso. Mesmo que um violinista exista enquanto violinista, ele pode simplesmente se preocupar em apenas tocar afinado, tocar no ritmo e com um bom som. E depois ele pode seguir em seu dia a dia, um após o outro, com espaços entre mais um ensaio e outro durante a sua vida.

Existe porém a possibilidade de, tendo mais consciência da temporalidade da qual faz parte, este mesmo músico perceber que tem algum papel na continuidade desta própria temporalidade que ele também constitui.

Quanto mais consciência temos deste fluxo histórico que integramos, mais compreendemos as possibilidades de nossa existência para exercer uma participação mais ativa neste desenvolvimento ao longo do tempo. Compreendendo constantemente de onde viemos podemos entender melhor quem somos e, a partir desta consciência, temos a oportunidade de ter uma postura crítica no construir das tradições que serão gestadas também a partir de nós.

É fundamental, portanto, que enxerguemos um panorama geral da história do repertório para violino solo, desde sua gênese no período barroco até chegarmos nos tempos atuais. Em seguida, vislumbraremos como este repertório se apresenta em nossa cultura, no Brasil, sob forte influência da cultura musical europeia, mas também dialogando com a cultura brasileira que foi sendo gestada e transformada principalmente a partir do início do século XX, com tantos fatos políticos e culturais a contribuir neste caldo cultural. Em um movimento inegavelmente aberto ao construir, na intenção de forjar nossa identidade nacional.

Na relação compositor-intérprete, o intérprete cria algum vínculo com o compositor. Quanto mais próximo for esse vínculo, através da profundidade íntima construída na relação musical de dar vida a uma obra inédita, mais rico será o processo para o nascimento deste novo texto musical. Conhecer um pouco da história do compositor,

saber a qual tipo de linguagem musical ele se dedica e a qual estética ele se identifica, transformará sobremaneira a forma como o intérprete abordará a partitura.

Após contextualizar o repertório tradicional para violino solo, colocar em contexto o repertório brasileiro para violino solo, e conhecer a trajetória do grupo de compositores deste caso analisado (Grupo Prelúdio 21), traçando um breve histórico da trajetória de cada atual compositor deste grupo, nos debruçaremos sobre quais aspectos caracterizam a relação compositor-intérprete em si.

Teremos então um panorama de fundo que relaciona dois aspectos: o **aspecto histórico** que é a cultura objetivada<sup>3</sup>, entrelaçado com o **aspecto pessoal** dos indivíduos contidos no processo, que é a cultura subjetivada<sup>4</sup>. Essa junção é o ponto de partida existencial para o fenômeno acontecer a partir do encontro entre compositor e intérprete, dando vida a um fenômeno autêntico, único. Fenômeno esse que será atravessado por aspectos concretos deste tipo de relação, a serem abordados no capítulo 3, que será onde descreveremos cada experiência específica das relações estabelecidas com cada compositor.

**2. Características da relação compositor-intérprete e como olhar para essa relação:** ao trabalhar um tipo de relação específica é preciso abordar essa categoria de relação a partir de parâmetros concretos, para começarmos a compreender e analisar esta relação específica. Compreender o que a difere das demais e entender quais aspectos e quais características são constituintes deste tipo de relação de forma geral e como elas interagem.

---

<sup>3</sup> Cultura objetivada designa aqui a ideia de que existe uma dimensão da realidade do indivíduo que é concreta e compartilhada socialmente. São aspectos culturais que sustentam os símbolos compartilhados necessários à existência com o outro. A história compartilhada é essa matéria que preenche a existência do indivíduo com a sociedade na qual está inserido, uma vez que é através do tempo, do fluxo histórico que esses símbolos e valores ganham contorno e dão sentido à existência em sociedade.

<sup>4</sup> Cultura subjetivada é a parcela subjetiva da existência do indivíduo. É o significado que cada um dá às experiências e símbolos a partir de suas percepções. É a realidade pessoal que atravessa e é atravessada pela cultura objetivada, mas que ganha sentido a partir de como o indivíduo vivencia suas experiências. Não é a história contada pela sociedade, mas é o significado que o indivíduo dá à história que é contada. Assim também o é com os símbolos, ideias, valores e tudo mais que preencha o existir.



A dissertação de Herivelto Brandino, defendida em 2012 na UFMG, e intitulada “A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor”, é um excelente ponto de partida para compreendermos os aspectos mais concretos desta relação.

Considero este um bom ponto de partida porque Brandino realiza uma ampla revisão bibliográfica sobre a relação compositor-intérprete e sintetiza três aspectos importantes desta relação para, a partir dessa síntese, levantar uma hipótese:

“Através da revisão bibliográfica, foram observadas algumas situações em que intérpretes priorizam as características dos instrumentos, e compositores as características das obras musicais. Isso se dá principalmente pela formação tradicional dos músicos, que prescreve funções específicas para cada um e cria ambientes diferenciados entre a composição e a interpretação. O resultado é a falta de comunicação e coerência no que diz respeito a todo o processo que envolve a criação, execução e recepção da obra.” (BRANDINO, 2012, p. 5)

Considero ser a sistematização destas características e aspectos a maior contribuição deste trabalho. Contudo, penso diferente da forma como Brandino aborda e desenvolve a relação compositor-intérprete, como a buscar um equilíbrio ideal entre estas características que compõem a relação.

Essa busca de um equilíbrio remete-me à ideia de que haveria uma combinação ideal perfeita do quanto precisaríamos de cada um desses ‘ingredientes’ que compõem a relação, para então alcançarmos uma almejada ‘execução perfeita’ da obra, ou uma interpretação perfeita da obra, perfeição essa que seria fruto desse suposto equilíbrio. Parece-me algo demasiado cartesiano para analisarmos em uma relação artística, em uma relação humana.

Partindo de uma abordagem existencial-fenomenológica proponho olhar cada fenômeno na forma como ele se apresenta, sem moldes ou conceitos pré-determinados. Uma vez que cada fenômeno é único - a partir da compreensão de que as existências dos entes envolvidos estão contidas dentro de suas próprias temporalidades - este fenômeno será sempre autêntico, será sempre único, será sempre o que é. Sendo-o, terá seu valor a partir da qualidade das interações entre compositor e intérprete.

O que me interessa, portanto, é compreender quais habilidades podem ser desenvolvidas nos alunos de música durante as suas respectivas formações que lhes permitam vivenciar, experimentar de forma ética a relação compositor-intérprete. A ética, neste contexto, significa um acordo de que ambos darão de fato o seu melhor neste encontro e irão experimentar este momento realmente flexíveis e permeáveis um ao outro. Sobre o conceito de ética nos aprofundaremos mais no terceiro capítulo.

Essas informações, esses dados e esse processo não forçariam necessariamente a que executássemos a obra de determinada forma, mas nos dariam mais subsídios sobre os quais construir a interpretação e a performance da obra. É a partir do entendimento de que existe uma temporalidade que, estando dentro desta temporalidade, temos a chance de exercer um papel tão generoso no fluxo da arte. É aí que o momento de gênese de um repertório ganha contornos tão potentes. Isso acontece na proporção direta da quantidade de presença interessada que cada uma das partes (compositor e intérprete) coloca na relação, como em uma relação afetiva, na qual há troca, troca essa que é sempre um artesanato único daquele encontro.

É esta dimensão ética o que me motiva após mais de 15 anos em contato direto com compositores e intérpretes, estreando inúmeras obras dedicadas a mim e a grupos dos quais fiz parte. É por essa ética que insisto na necessidade de cultivarmos essa relação. E considero que o melhor momento para se construí-la é o momento de formação do ser social.

Inaugurar essa dimensão mais ética da relação compositor-intérprete como dinâmica comum é possível. Mais que possível, é necessário. Se quisermos, enquanto profissionais da arte, da música, da expressão humana através do sensível, possibilitar um meio ambiente rico de nutrientes e oxigênio, é imperativo que passemos a considerar o estabelecimento de conexões profundas uns com os outros.

Mediados pelas diferentes características de cada instrumento e formação, e principalmente, graças a essa diversidade, temos o compromisso coletivo de sermos

o mais sociais que pudermos em nosso ofício, no ambiente tanto da performance como no ambiente do ensino.

A dimensão histórica nos permite construir essa ética por ser ela, a história, a parte concreta da existência artística dentro do fenômeno social. Na dimensão do indivíduo e de seus anseios no fazer artístico, a subjetividade acontece através do indivíduo, e depende de cada um dar a forma, a estética, as suas tonalidades de cores à concretude que culmina em cada um, a partir de sua história. Decorre disso a importância de trabalhar a dimensão histórica, de trabalhar a dimensão do tempo a partir do tempo que temos, a partir do tempo de hoje, do tempo contemporâneo, da música contemporânea. Ou seja, do fenômeno único que é cada encontro entre compositores e intérpretes.

Neste capítulo 2, portanto, nos dedicaremos a compreender melhor quais características compõem essa relação, a partir de uma abordagem existencial, fenomenológica, em contraponto a uma tendência um pouco cartesiana que muitas vezes impera dentro dos ambientes artísticos e acadêmicos. Esse é o diferencial deste trabalho, a abordagem existencial-fenomenológica na análise da performance musical no que concerne a relação compositor-intérprete.

Para isso, além de explicar as três características abordadas por Brandino, farei em seguida uma contextualização filosófica da dimensão que norteia este olhar existencial, aproximando-a de algumas reflexões e formas do pensar existencial através do método de pesquisa fenomenológica elaborada por Merleau-Ponty. Pretendo que, ao invés de buscarmos um equilíbrio entre esses aspectos, pensemos mais na possibilidade de um acordo íntimo entre os agentes da arte musical, conscientes de nossa dinâmica social.

Entendida a dimensão destes aspectos presentes na relação compositor-intérprete, colocadas as formas de olhar para esta relação através do existencialismo fenomenológico, iremos então abordar o fenômeno específico concretamente em sua menor célula: um intérprete que possui uma relação de mais de uma década com 5 diferentes compositores, encontrando-se com estes compositores que possuem escritas e formas de se expressarem completamente distintas entre si.

Iremos olhar para este fenômeno sem forçar que ele caiba em algum conceito, forma ou caixa, com um olhar aberto ao que surgir, procurando perceber como se deu esse processo a partir do ponto de vista de cada compositor e a partir do ponto de vista do intérprete no processo com cada um deles. Esse processo durou quase 6 meses ininterruptos, começou com o convite do Grupo Prelúdio 21 ao violinista Ayran Nicodemo (eu mesmo, o autor desta tese) em 11 de abril de 2021, e culminou com a estreia de 5 novas obras brasileiras para violino solo em 24 de setembro de 2021 num recital ao vivo realizado e transmitido pela Rádio MEC do Rio de Janeiro em cadeia nacional.

**3. Análise do processo de um recital de violino solo com 5 obras inéditas:** a partir das perspectivas dos 5 compositores e da perspectiva do intérprete, analisaremos essas relações através de um método fenomenológico para, diante de cada uma das experiências, compreender melhor como se dá esse fenômeno de relação compositor-intérprete, utilizando como parâmetros as características e abordagens apresentadas nos capítulos anteriores.

O objetivo aqui não será realizar uma análise das partituras, mas compreender o processo de gênese da obra a partir da relação dos compositores com o intérprete, demonstrando como essa partitura foi se tornando mais compreensível, seja no entendimento dos próprios artistas, seja na grafia e nas transformações das partituras ao longo deste processo.

O que iremos analisar será o fenômeno, o processo. O método utilizado será aquele proposto pelo filósofo Merleau-Ponty<sup>5</sup>, de análise qualitativa para as entrevistas semi-induzidas com cada um dos compositores do Grupo Prelúdio 21. Método de análise esse organizado em três momentos: Descrição, Redução e Interpretação.

Neste mesmo capítulo vislumbraremos como o intérprete vivenciou esse processo um pouco mais em detalhes com um dos compositores especialmente, a título de ilustração do processo a partir da perspectiva do intérprete, para aumentar o leque

---

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. (Texto original publicado em 1945).

demonstrativo desta tese. Já que o intérprete é o autor deste trabalho, o objetivo é narrar a ordem cronológica dos fatos a partir também desta perspectiva, tecendo observações, percepções e levantando questões envolvidas ao longo deste processo.

**4. Considerações finais:** por fim, evidenciaremos o que pode ser aproveitado como reflexão para incrementar a performance da música contemporânea a partir da relação compositor-intérprete, abordando este processo de forma a mirar em um horizonte que possa ser imediato ao reverberar na formação de futuros compositores e futuros intérpretes. Exercendo nosso próprio papel na temporalidade da qual fazemos parte e existindo de forma mais ativa em cada um dos fenômenos nos quais estamos integrados, tornando-nos mais autênticos a partir do momento em que recusamos fazer o-que-se-faz, e, de fato, exercemos a escolha de ser-no-mundo.

Julgo ainda ser pertinente esclarecer o porquê da escolha da nomenclatura compositor-intérprete, ao invés de intérprete-compositor. É um detalhe apenas, mas importante num trabalho que se dedica também ao uso da linguagem utilizada para descrever os fenômenos.

Uma vez que é o compositor quem escreve a música e a transmite para o intérprete através da partitura, e, só então, o intérprete tem a possibilidade de acessar o devir criativo do compositor somando-se ao processo da expressão artística, penso que localizar o compositor antes do intérprete não se dê por força de uma premissa hierárquica, mas sim de uma questão cronológica.

Após muito pensar sobre o porquê de alguns autores utilizarem a expressão intérprete-compositor para designar essa relação, minha interpretação é a de que talvez seja uma forma de indicar que o intérprete deve ir em direção ao compositor necessariamente, uma vez que o compositor já exerceu o seu papel (compondo a música e escrevendo a partitura). Assim, caberia mais ao intérprete um papel ativo para dar vida à obra musical.

Como a natureza das reflexões desta tese é compreender a todo momento a necessidade de uma relação ética a ser cultivada, com o interesse de ambos os indivíduos, prefiro me referir a essa relação a partir de uma perspectiva cronológica no processo de gênese da música: composição, interpretação, comunicação e recepção. Compositor, intérprete, performance e ouvinte, cronologicamente demonstrado. Ao nos dedicarmos ao estudo da primeira interação social deste processo, me parece coerente utilizar a expressão compositor-intérprete neste trabalho.

Por último é preciso esclarecer neste trabalho que os termos instrumentista, intérprete e artista não designam a mesma coisa para este autor. Essas categorias se diferenciam por seus detalhes na forma de interação com a música. A meu ver, são categorias que expõem diferentes formas de interagir com a música e é assim que as utilizo.

O instrumentista é aquele que toca o instrumento, não necessariamente interpreta ou se preocupa com o fazer artístico, sendo um músico mais técnico. O intérprete vai além da técnica e procura interpretar o texto musical. O artista é aquele que consegue transmitir esteticamente a obra musical de maneira a tocar o sentir do outro.

Não existe aqui uma hierarquia. São apenas distintas formas e dimensões da interação com o objeto musical e com o processo de comunicação. Cada indivíduo deve encontrar a sua forma de Ser neste universo musical, não cabendo quaisquer juízos de valor, mas discernindo que existem diferenças substanciais em como se dá a relação com a música.

## Capítulo 1 - Contexto histórico do gênero violino solo

### A questão da história

Qualquer tentativa ética de se contar uma história deveria evidenciar a forma com a qual se conta. Na Sociologia e na História, enquanto âmbitos do conhecimento humano, existem 3 formas através das quais podemos fazer uma leitura do passado: Positivismo, Marxismo e Pós-estruturalismo.

Para continuar precisamos pensar: o que é História<sup>6</sup>?

As ciências exatas e biológicas possuem uma relação diferente das ciências humanas sobre como descrever seu objeto de estudo, e muitas vezes a história é tratada como se fosse uma ciência exata, na qual pudéssemos olhar para o acontecido e ter apenas uma verdade absoluta sobre o passado. Acontece que o passado enquanto âmbito dos acontecimentos de uma sociedade, das dinâmicas culturais de uma sociedade, está localizado na esfera das ciências humanas e não das exatas.

Um biólogo pode olhar para uma célula e descrever o que constitui aquela célula. Pode olhar para uma espécie e descrever como é aquela espécie com suas características como tamanho, cor, hábitos, como se alimenta, etc, com um alto grau de exatidão. No caso da história não é assim. No caso da história não é como se o passado estivesse alí atrás parado e o historiador precisasse apenas olhar para ele e descrevê-lo tal qual como lhe parece.

O ato de contar a história possui aspectos objetivos e subjetivos. Concomitante a isso, o indivíduo possui características gerais que o constituem enquanto ser humano daquele momento. Existe um modelo geral da psiquê humana na qual podemos compreender a mente humana de forma geral, mas isso não nega a

---

<sup>6</sup> Dentre outras leituras e cursos, o material que fundamenta boa parte do exposto brevemente nesta introdução ao primeiro capítulo da tese sobre a forma de se contar história possui referência no curso do historiador Jones Manoel em seu curso online: Domenico Losurdo e Frantz Fanon: introdução ao marxismo anticolonial. 2021. <<https://classeesquerda.com/aluno/curso/15/3/aulas?1664639411900>>

existência de uma subjetividade em cada indivíduo. O meio no qual a pessoa nasce e se desenvolve transforma o indivíduo, e este indivíduo transforma o meio em que vive. Existe, portanto, uma relação dialética entre indivíduo e sociedade, e o ato de se contar a história é atravessado por essas objetividades e subjetividades da existência.

O passado é uma construção política, como realidade ontológica<sup>7</sup>. Ao mesmo tempo, está diretamente relacionado ao ser que o analisa, para então desenvolver um discurso sobre esse passado coletivo. Documentos, monumentos e cerimônias culturais constituem o processo de escolhas do que será valorizado enquanto história, do que será escolhido enquanto valor cultural a ser transmitido para as próximas gerações.

A memória de uma cultura e de uma sociedade é um instrumento utilizado sempre de maneira política, uma vez que interfere nas relações sociais de um povo no presente. Portanto, a subjetividade é produto desse mesmo tempo no qual o indivíduo existe em sua cultura, e a forma como enxergamos nossa realidade é moldada pela própria realidade na qual vivemos.

Existem 3 maneiras de se contar o passado. O positivismo tem como um de seus fundamentos a característica de contar a história a partir da 'história das grandes personalidades' envolvidas nos processos históricos, quem foram e o que fizeram. Não é uma história focada em 'como se dão' as interações sociais que geram os fatos históricos. É uma história daqueles que protagonizaram os processos históricos enquanto agentes e não como fruto de uma dinâmica social. É assim que o positivismo conta a história.

O marxismo ou materialismo histórico dialético conta a história a partir das relações sociais existentes naquele momento. É a história da relação entre as classes, é a história da luta de classes entre as que dominam e as que são dominadas a partir do entendimento de um mundo material com suas dinâmicas políticas e econômicas. Daí o materialismo histórico, uma vez que é a materialidade do mundo que define

---

<sup>7</sup> O ontológico neste contexto indica que esse passado existe independente da consciência que os seres humanos tenham ou não dele.



como se dá a relação entre as classes de um determinado momento histórico. E é dialético por compreender que a relação entre mundo e indivíduo é uma relação dialética, na qual o meio define em grande parte as relações e indivíduos que vivem nele, mas que o ser humano enquanto ser ontológico, de existência consciente de sua existência, também transforma o meio. O meio transforma o homem, o homem transforma o meio.

Já para o pós-estruturalismo, a história só existe enquanto uma narrativa daquele que a conta, ou seja, a história não existe enquanto história, uma vez que ela depende totalmente daquele que a conta. Existem então regimes de verdade e de discursos. O pós-estruturalismo é uma forma que nega a materialidade dos acontecimentos, relativizando totalmente o passado a ser narrado em função daquele que o narra.

Para essa tese, a forma de se contar a história será a positivista. Não é uma forma pela qual eu, enquanto autor, tenha muito apreço, mas é, dentro dos objetivos propostos neste trabalho, a forma que melhor se encaixa didaticamente a apresentar um panorama geral do instrumento violino e dos períodos históricos, um panorama dos principais compositores relacionados ao repertório do violino solo.

Sendo essa apresentação histórica uma narrativa da história do violino, do seu repertório e principais compositores, teremos evidenciado o aspecto da cultura objetiva, que nos ajudará a compreender o contexto no qual os compositores e o intérprete do estudo de caso apresentado no capítulo 3 estão inseridos.

Conscientes de que existe um discurso oficial da história da música ocidental, inserimos este discurso como ponto de partida para a abordagem cultural objetivada para dar materialidade suficiente às análises das subjetividades de cada encontro entre compositor e intérprete em uma abordagem existencial fenomenológica. Sendo assim, a pergunta 'o que é história' é uma pergunta retórica feita aqui com o objetivo de ser mais uma abertura, para propor também uma reflexão sobre o entender nossa temporalidade, como elegemos nossa narrativa do tempo. Não há portanto uma resposta fechada uma vez que aqui o objetivo é abrir.

## O violino

O instrumento musical que hoje denominamos violino é um objeto que sofreu diversas transformações ao longo dos séculos. De forma sintética é possível dividir os instrumentos em duas categorias: os instrumentos modernos e os instrumentos históricos, popularmente conhecidos no meio da música de concerto como instrumentos barrocos - ou violino barroco, no caso do violino. Em sua tese, o violinista, maestro e professor Luis Otávio Santos<sup>8</sup> define:

"Neste estudo chamaremos violino histórico toda forma de recuperação da práxis violinística esquecida no tempo ou em desuso. Esse resgate, seja em termos de estilo, técnica ou instrumentarium, foi provocado pela mudança de atitude dos músicos em face da formação musical tradicional no século XX e da padronização do ensino. O chamado "movimento de música antiga" tomou um vulto considerável a partir de meados do século XX, promovendo a consolidação de um novo "gosto" musical, graças ao empenho de vários profissionais." (SANTOS, 2011, p. 5)

Ou seja, através do estudo que a área da música antiga<sup>9</sup> vem desenvolvendo há mais de um século, a prática musical pode ser feita tocando-se em um instrumento histórico, ou tocando-se em um instrumento moderno. As diferenças entre ambos podem talvez passar despercebidas para uma pessoa leiga, porém, são muito importantes para o resultado sonoro que se almeja e que poderá ser gerado por cada um deles. Essas diferenças vão desde tamanho, formas e partes do instrumento, até o formato do arco, material das cordas, etc.

Mesmo com as importantes diferenças existentes entre um violino histórico e um violino moderno, o repertório escrito para a categoria 'violino' pode ser executado por ambos<sup>10</sup> os instrumentos. Em se tratando de música antiga, já é muito comum

---

<sup>8</sup> Luis Otávio Santos é violinista, regente e professor brasileiro especializado na prática de música antiga.

<sup>9</sup> Segundo Santos: "As práticas essenciais à execução da música pré revolucionária que não foram eternizadas no novo sistema de ensino do *Conservatoire* caíram no esquecimento e tiveram que esperar até serem recuperadas graças aos avanços da musicologia e da historiografia musical no século XX. Esse resgate incorporou mais uma vez à prática musical contemporânea muitos recursos e conceitos estéticos da *musica practica*, tais como: ornamentação, improvisação, *inégalité*, convenções de execução e instrumentação e tantas outras conquistas do chamado movimento de interpretação histórica da música antiga." (SANTOS, 2011, p. 22)

<sup>10</sup> O procedimento mecânico da produção sonora de ambos é o mesmo, então mesmo que haja peculiaridades de cada instrumento, o princípio técnico é o mesmo. Lembremos que mesmo o repertório romântico já possui gravações em violinos históricos, como os 24 Caprichos de Paganini. Por exemplo: o exímio violinista brasileiro radicado em Nova York, Edson Scheid, gravou em um

presenciar a prática da execução do repertório de uma época com os instrumentos daquela época, mas, ainda assim, os instrumentistas que utilizam um violino moderno também realizam esse mesmo repertório ao qual a música antiga se dedica através de uma abordagem moderna, de preferência sendo coerentes com as possibilidades oferecidas por cada instrumento, evitando performances caricatas, como por exemplo utilizar um arco côncavo com a pega do arco sendo feita muito acima do talão para "parecer" com o som e articulações do arco convexo. Práticas como essas hoje já são vistas como cacoetes de muito mal gosto artístico na apresentação deste repertório para o público que conheça um pouco mais desse repertório. Abrange-se assim, cada vez mais, o hábito de realizar a interpretação histórica em instrumentos históricos, e a interpretação moderna da música antiga a partir de instrumentos modernos, sem que se procure "imitar" a sonoridade ou as articulações do violino histórico.

Figura 1: um violino histórico - Andrea Amati "Charles IX", de 1564.



Fonte: © Ashmolean Museum, University of Oxford

Assume-se assim de fato que, ao tocar o repertório de outro período em um instrumento moderno, a interpretação seja coerente com a natureza moderna do

---

violino histórico os 24 Caprichos para o selo Naxos com excelentes críticas. E recentemente também gravou no violino histórico outras obras para violino solo de Paganini e de Ernst no CD de 2019 "On Paganini's Trail... H. W. Ernst and more". <<https://open.spotify.com/album/0C66bDKpsf4jYvzNtlyrDf>>.

instrumento, podendo haver escolhas estilísticas baseadas no estudo aprofundado de cada período musical, mas com as possibilidades próprias que o instrumento moderno pode oferecer. Constatamos, então, que, ao falar do instrumento violino, podemos remeter pelo menos a estes dois principais diferentes instrumentos, uma vez que provavelmente existem também outros instrumentos intermediários entre estes dois mais conhecidos.

Figura 2: um violino moderno

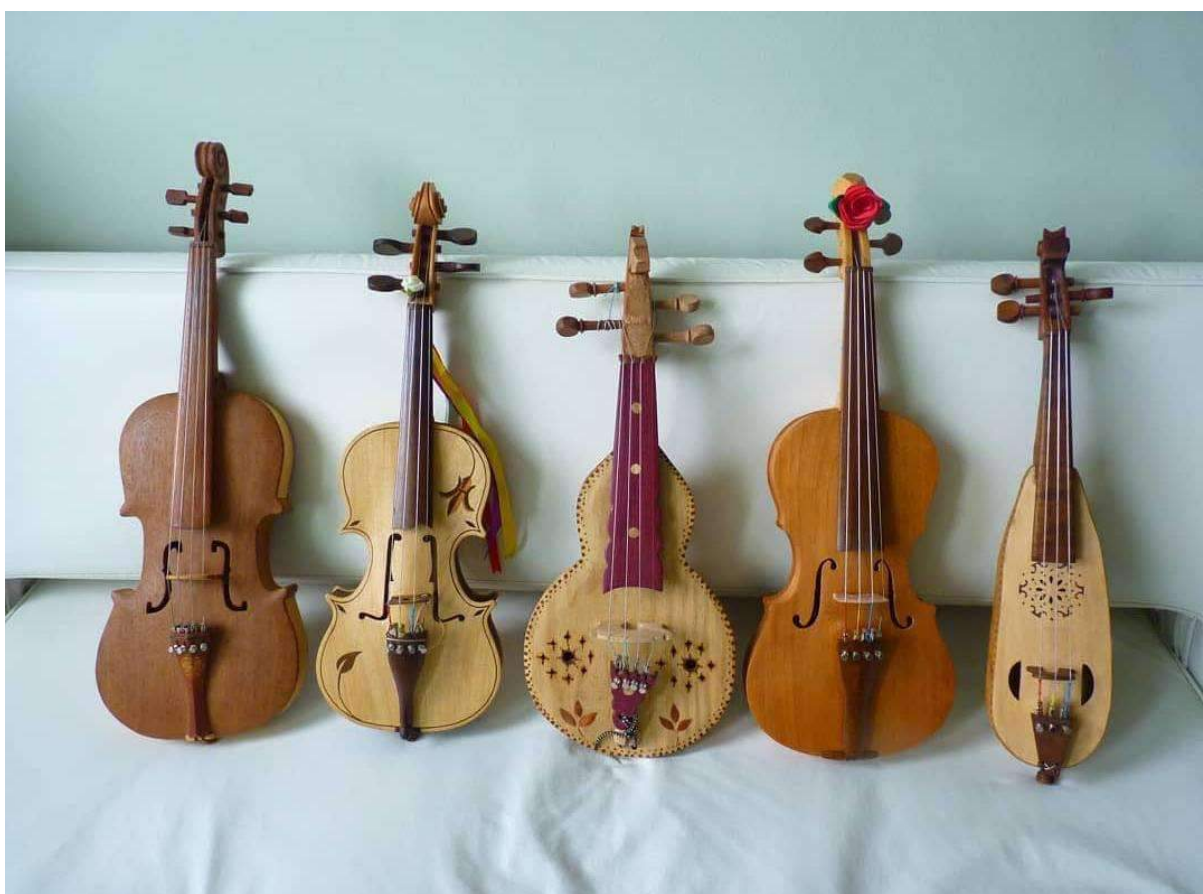


Fonte: FFF ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violin\\_Details.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violin_Details.jpg))

É importante salientar ainda que existem também as rabecas, que, mesmo sendo muito parecidas com o violino, não são violinos. As rabecas são instrumentos que têm formas, afinações e técnicas variadas, em geral utilizados na prática de performance da música popular ou da música folclórica das mais diversas culturas ao redor do planeta. Construídas e tocadas sem um método específico, as rabecas possuem diferentes formas e dimensões. Não é por não possuírem um método de construção estrita e cientificamente definido na tradição que as rabecas têm o seu valor ou importância diminuídos. Ao contrário, existem exemplares que são verdadeiras obras primas de resultados estético e sonoro dos mais diversos.

No Brasil, é muito comum a utilização da rabeca brasileira na música popular da região nordeste - como o forró e o baião - mas também no Sul e Norte do país. Além, claro, da música urbana do Sudeste que, por ter uma maior concentração econômica, atua como pólo atrativo das práticas culturais realizadas por todo o país, sendo uma região cosmopolita para onde muitas vezes confluem os grupos regionais das demais regiões do Brasil.

Figura 3: diferentes rabecas brasileiras



Fonte: <https://podtail.com/no/podcast/memoria-da-rabeca-brasileira/>

Além das rabecas brasileiras, é importante falar também da rabeca em outras culturas ao redor do mundo, como na música folk estadunidense, nos países nórdicos, na Irlanda, na península ibérica (onde foi introduzida a partir da ocupação muçulmana a partir do século VII), e também no norte de África - sobretudo no Egito - com o nome de rebab, instrumento bastante popular também no Afeganistão.

Figura 4: Rebab



Fonte: St.Cecilia's Hall - <https://collections.ed.ac.uk/stceciliastore/record/95821>

Voltando ao instrumento violino, se fizermos um recorte de repertório referente à tradição do violino na música de concerto ocidental (WAM), observamos que a partir do período Barroco<sup>11</sup>, o violino surge como um dos principais instrumentos, escolhido pelos compositores que se dedicaram à tradição musical originada na Europa para realizar os anseios artísticos desta época. No Período Clássico, Romântico, em movimentos nacionalistas do final do século XIX e início do século XX, e até hoje na música contemporânea de concerto, o violino está presente tanto no repertório orquestral, no formato de quartetos de cordas, duos com piano, trios, quintetos, octetos, solo com orquestra e, no gênero que é o nosso objeto de estudo neste trabalho: o violino solo.

### 1.1 O gênero violino solo na história da música

Prezando por uma apresentação didática deste repertório, faremos uma exposição breve das principais obras para violino solo de cada período da música de concerto, do Barroco aos dias atuais, com alguns comentários sobre a relação dos compositores com esse instrumento. Nosso objetivo aqui é apresentar um fluxo histórico da temporalidade do repertório violinístico, com o intuito de dar

---

<sup>11</sup> "Termo usado geralmente para designar um período ou estilo de música europeia que abrange aproximadamente os anos entre 1600 e 1750." - MUSIC, New Grove of. Artigo de Claude V. Palisca: Baroque. - Tradução do autor. <<https://www.oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097?rskey=TVE9mR&result=1>>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

materialidade ao tema do encontro do intérprete violinista com o compositor dentro deste tipo de repertório: violino solo. Não é nosso objetivo escrever um tratado da história do violino, uma vez que já há trabalhos com essa finalidade.<sup>12</sup> Ao invés de passar abstratamente pelo tema da cultura objetivada enquanto uma temporalidade do ente violinista, opto por demonstrar esse fluxo existencial para apresentar concretamente a matéria que nos servirá de sustentação no método de análise deste trabalho ao tratar do encontro de um Ser com o Outro. Julgo que este mecanismo de apresentação dará densidade à compreensão da totalidade do tema.

### **Período Barroco**

Existem muitos compositores importantes na literatura musical de cada época. Podemos remeter à gênese do gênero violino solo desde compositores como Heinrich Ignaz Franz von Bieber<sup>13</sup> (1644-1704), Johann Paul von Westhoff<sup>14</sup> (1656-1705) e Pietro Locatelli<sup>15</sup> (1695-1764). Porém hoje, ao falar do repertório para violino solo no Barroco, julgo que as obras de dois dos compositores deste período são de grande importância performática, e assim sobrevivem com forte presença nas salas de aula e de concerto: Telemann<sup>16</sup> (1681-1767) e Bach<sup>17</sup> (1685-1750).

- 12 Fantasias para violino solo de G. P. Telemann (Hamburg, 1735): são obras importantes do ponto de vista técnico, artístico e pedagógico. Requerem uma qualidade técnica de mão esquerda e mão direita bastante exigentes para realizá-las com apuro. Desde golpes de arco e articulações na mão direita, até trechos de velocidade, duplas e acordes na mão esquerda, são um importante material na prática violinística, em sala de aula ou em salas de concerto como obras importantes deste período.

---

<sup>12</sup> Como por exemplo os livros: "The history of violin playing from its origins to 1761" de David D. Boyden; e "The Amadeus book of the violin", de Walter Kolneder.

<sup>13</sup> Heinrich Ignaz Franz von Biber foi compositor e virtuoso violinista, nascido na hoje República Checa.

<sup>14</sup> Johann Paul von Westhoff foi um compositor e violinista alemão.

<sup>15</sup> Pietro Antonio Locatelli foi um compositor e violinista barroco italiano.

<sup>16</sup> Georg Philipp Telemann foi um compositor e músico alemão.

<sup>17</sup> Johann Sebastian Bach foi um compositor, cravista, kapellmeister, regente, organista, professor, violinista e violista oriundo do Sacro Império Romano-Germânico, atual Alemanha.



Sobre a relação de Telemann com o violino, segundo Steven Zohn, na oportunidade de se candidatar ao cargo de Kapellmeister na Barfüsserkirche em Basel, escreveu na carta de intenção ao cargo:

"Em sua carta de inscrição, ele destacou seu domínio dos estilos eclesiásticos e instrumentais tanto na teoria quanto na prática, bem como sua capacidade de cantar como barítono e tocar violino (seu principal instrumento), teclado, flauta doce, chalumeau, violoncelo e calchedon." (ZOHN, 2001)<sup>18</sup>

Sendo seu principal ou um dos principais instrumentos, é possível compreender o porquê de sua obra ser tão idiomática ao violino, permitindo assim que recursos técnicos e expressão musical se fundam para a expressão artística.

- As Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach: uma das obras mais icônicas para violino solo. As 3 Sonatas e 3 Partitas de Bach são uma verdadeira obra-prima para o repertório violinístico, pois possuem a característica de combinar a beleza artística com um elevado requinte técnico e inúmeras possibilidades de abordagem em sala de aula. Além de, claro, serem obras de arte de uma beleza reconhecida por todos os grandes músicos que se seguiram ao longo do tempo e puderam travar contato com essa obra-prima.

Talvez o mais conhecido de seus movimentos seja a Chacona, última dança da Partita 2 (BWV 1004), que se constrói a partir da forma de tema com variações, tendo como base um encadeamento em D menor. O grande violinista J. Joachim<sup>19</sup> (1831-1907) teve importante papel na divulgação e popularização desta magnífica obra, realizando vários dos movimentos em seus concertos e recitais solos. Desde então, as Sonatas e Partitas de Bach são realizadas em salas de concerto por todo o mundo, um repertório que demonstra as ricas e variadas formas de como um instrumento sozinho, 'com apenas 4 cordas e um arco', pode realizar música e arte no mais alto nível.

---

<sup>18</sup> "In his letter of application he stressed his mastery of church and instrumental styles in both theory and practice, as well as his ability to sing as a baritone and to perform on the violin (his principal instrument), keyboard, recorder, chalumeau, cello and calchedon." <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635?rkey=WnnBW3&result=8>> Acessado em 7/9/22.

<sup>19</sup> Joseph Joachim foi violinista, regente, compositor e professor de origem húngaro-alemã.



Sobre a relação do compositor com o instrumento, Bach estudou também o violino, e por dominar tanto a composição de sua época quanto o instrumento, nos legou talvez a mais importante de todas as obras para violino solo.

### **Período Clássico**

A música deste período é fortemente marcada por uma textura muito menos polifônica que a música do período anterior. Isso tem reflexo direto no repertório solo para violino: uma textura que preza muitas vezes pela transparência evidente das camadas musicais e que é muitas vezes composta, portanto, por uma melodia acompanhada.

Ao mesmo tempo que a textura principal que expressa a estética musical da época não estimula o repertório de obras solo para violino, sedimenta-se a partir deste período a tradição da utilização de Métodos de Violino no processo de desenvolvimento dos jovens estudantes de violino, principalmente desde a criação e desenvolvimento do Conservatório de Paris, a partir do qual se desenvolve a Escola Francesa no violino.

Não iremos nos deter tanto no tema das Escolas de violino e o que caracteriza cada uma delas mas, por inaugurar o formato de ensino utilizado nas instituições de ensino de música até os dias de hoje, faz-se necessário frisar o que Luis Otávio Santos pontua sobre a importância da Escola Francesa:

"(...) em 1834, Baillot resume todos esses anos iniciais de atividade no Conservatório com o definitivo L'Art du violon, o método de violino que cristalizou definitivamente a escola francesa de violino no século XIX. O sucesso do projeto pedagógico do Conservatório e a eficácia do método de ensino implantado criaram um novo estilo violinístico, marcado pelo grande avanço na técnica do instrumento e pela padronização desta. Em pouco tempo, o estilo de violino à la Conservatoire cresceu e ganhou fama por toda Europa." (SANTOS, 2011, p. 77)

O movimento iluminista e a Revolução Francesa têm influência direta na forma de se pensar a relação do ser humano com a arte, com o conhecimento e com o mundo. Mais do que isso, o Iluminismo tem por base o desenvolvimento do chamado método

científico. No violinismo<sup>20</sup> os Métodos permitem que se construa uma importante tradição do que o professor brasileiro Paulo Bosisio (1950)<sup>21</sup> nomeia de 'andaimés' na construção da técnica violinística: os Métodos de Estudos para violino solo.

De fato exercendo a função de suportes na construção de um violinismo democrático, os Métodos de violino possibilitam que essa arte seja mais acessível a um maior número de pessoas, além daquelas dotadas de um 'talento nato'. Através de um caminho baseado no desenvolvimento progressivo, os Métodos de violino surgidos a partir deste período nos Conservatórios são uma via através da qual o ensino do instrumento pode acontecer de forma mais homogênea, e, de certa forma, também mais segura no que tange a obtenção da capacidade técnica de tocar o violino.

Como demonstra Santos em sua tese de doutorado de 2011, esta nova forma de ensino traz muitas alterações na maneira como o violino era ensinado até então, principalmente na Escola Piemontesa, geograficamente localizada na Itália. A relação mestre/aprendiz passou a ganhar assim outros contornos e possibilidades. Ganha-se por um lado e, por outro, pode-se perder minúcias importantes na transmissão do conhecimento. Não é uma regra, mas, ao se padronizar uma forma, conteúdos sutis podem acabar por se perder no processo de um ensino que siga um padrão específico. Cabe então a cada professor desenvolver a capacidade de transmitir os detalhes sutis aos seus alunos e discípulos através de anos de interação com cada um durante o processo de formação do intérprete.

O desenvolvimento dos Métodos de violino a partir do Conservatório de Paris aconteceu primeiramente com seus primeiros professores, os violinistas e compositores R. Kreutzer (1766-1831)<sup>22</sup>, P. Rode (1774-1830)<sup>23</sup> e P. Baillot (1771-

---

<sup>20</sup> Termo empregado pelo professor Paulo Bosisio em suas palestras e aulas para designar a prática do violino em sua totalidade, a cultura do tocar violino. Considero um excelente termo que abrange a cultura violinística - o violinismo.

<sup>21</sup> Paulo Gustavo Bosisio, violinista, professor e compositor brasileiro.

<sup>22</sup> Kreutzer nasceu em Versalhes e inicialmente teve aulas com seu pai, que era músico na capela real, estudou posteriormente com Anton Stamitz. Tornou-se um dos maiores virtuosos do violino de sua época, apresentando-se como solista até 1810. Foi professor de violino no Conservatório de Paris desde sua fundação em 1795 até 1826.

1842)<sup>24</sup>, que formam o chamado Triunviratum da Escola Francesa, importantes pensadores do violino que ensinaram o instrumento no início do Conservatório de Paris. Não podemos deixar de citar que estes tres professores têm uma mesma 'origem' violinística: Giovanni Battista Viotti<sup>25</sup>, violinista italiano que ao se apresentar em Paris, fez tanto sucesso que se mudou para a França, e lá seu estilo inspirou os futuros professores do Conservatório. Processo esse que conduziria à forma de ensino da chamada Escola Francesa.

Cada um destes violinistas e professores não apenas ensinou, mas também escreveu e deixou um importante legado para o desenvolvimento no violino, como os 42 Estudos de Kreutzer, os 24 Estudos Caprichos de Rode, e de Baillot, *L'Art du Violon: Nouvelle Méthode* (1834), que sintetiza toda a sua experiência nas primeiras décadas do Conservatório de Paris.

O *Nouvelle Méthode* de Baillot traz além de exercícios, comentários e a história do instrumento, exercendo um importante papel de enciclopédia da arte violinística. Por na minha percepção não ser mais tão largamente adotado enquanto método da prática de ensino, não o abordaremos em suas minúcias, uma vez que neste capítulo nos dedicamos à literatura da prática violinística. Porém, é imperativo ressaltar a enorme importância que este método teve para a perpetuação do modelo do Conservatório no ensino do violino a partir de então. Sobre o Novo Método de Baillot, Santos escreve:

"Trata-se de uma obra extensíssima, sem precedentes na história da literatura pedagógica do violino. São 277 páginas repletas de exercícios, escalas, trechos de obras clássicas, como também textos, tanto sobre a história do violino, quanto sobre interpretação e estética, além de considerações sobre a ética do violinista/músico, roteiros de condutas diversas a serem adotadas pelo professor (personalidade do aluno, formas

---

<sup>23</sup> Pierre Rode foi um importante violinista, professor e compositor francês que assumiu uma vaga de professor de violino no Conservatório de Paris em 22 de novembro de 1795. Tido como um dos fundadores da Escola Francesa.

<sup>24</sup> Pierre Baillot foi um importante violinista, professor e compositor francês. Assumiu primeiro uma vaga provisória de professor no recém inaugurado Conservatório de Paris em 22 de dezembro de 1795, e definitivamente em 21 de março de 1799. Autor do importante tratado *L'Art du Violon: Nouvelle Méthode* (1834), que registra os avanços realizados no ensino do violinismo neste período que ensinou no Conservatório.

<sup>25</sup> Giovanni Battista Viotti foi violinista, professor, compositor e maestro italiano. Professor de Rode e possivelmente também de Baillot, e teve forte influência sobre Kreutzer. (1755-1824)

de estudo, vícios, etc.) e até orientações sobre como montar um programa de concerto." (SANTOS, 2011, p. 68)

A literatura para violino solo que se perpetuará enquanto forma de desenvolver o ensino dentro das salas de aula a partir deste período encontra nos livros de Estudos e Caprichos seu grande baluarte, que tanto contribui para a expressão artística no toque do violino, como também oferece um sólido e claro caminho para o desenvolvimento do processo de aprendizagem do violino, estabelecendo pilares firmes sobre os quais os jovens violinistas poderão se tornar intérpretes.

- 42 Estudos de Kreutzer (1796): obra que considero ser a coluna vertebral do desenvolvimento técnico no violino. Os 42 Estudos de Kreutzer desta forma constituem a base sólida que sustenta a conquista do toque no nível intermediário da técnica violinística e possibilitará a construção do nível mais alto da técnica violinística. Com temos muitas edições lançadas por vários dos principais professores ao longo dos últimos dois séculos - como Flesch, Galamian, Sevcik, Sándor e outros - estes 42 estudos estão apresentados em diferentes ordens a depender de cada edição. Em geral considero que pode ser importante alterar-se a ordem dos estudos, sempre a depender do aluno e da edição utilizada. A decisão de qual ordem utilizar deve ser tomada sempre pelo professor que acompanha o desenvolvimento, facilidades e desafios do aluno.

Segundo o professor Paulo Bosisio, os 42 Estudos de Kreutzer podem ser divididos em "3 partes: 1ª técnica geral; 2ª Trillo; 3ª duplas." (Martins, 2006, p. 160). É muito importante que, mesmo de forma alternada ou fracionada, os alunos consigam realizar todos os 42 estudos de Kreutzer, com boa qualidade técnica e, se possível, trabalhando a habilidade de tocar de cor, se estiver ao alcance do aluno e não inviabilizar ou atrasar o processo do estudante.

- 24 Estudos-Caprichos de Rode (c. 1815)<sup>26</sup>: os 24 Estudos-Caprichos de Rode são comumente realizados após os 42 de Kreutzer, trabalhando todas as tonalidades respeitando a ordem do ciclo das quintas e suas relativas menores. Este é para mim

---

<sup>26</sup> New Grove of Music. RODE, Pierre. Artigo de Boris Schwarz. <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023636?rskey=DODsmO&result=1>> . Acesso em: 8 de abril de 2022.

o primeiro aspecto importante a se ressaltar: talvez seja o único dos métodos deste período que continue sendo utilizado até os dias atuais que permita ao aluno passar por todas as tonalidades ao vencer os 24 Estudos-Caprichos de Rode. O segundo aspecto importante de se salientar é o fato de que, uma vez que o estudante tenha desenvolvido solidamente os pilares técnicos básicos nos 42 Estudos de Kreutzer, é possível agora trabalhar estes parâmetros técnicos com muitos detalhes artísticos que não estavam tão explícitos no método de Kreutzer, uma vez que facilmente constata-se a diferença na quantidade de indicações de dinâmica, andamento e articulação entre os dois livros de estudos. Por isso mesmo arrisco dizer que são chamados de Estudos-Caprichos, uma vez que são tão artísticos e expressivos que podem ser realizados também como peças musicais avulsas.

Outro importante método de estudos que podemos abordar é o "*Vingt-quatre matinées*", de Pierre Gaviniès<sup>27</sup> (1728-1800). Considero que estes estudos representem um dos mais altos níveis de dificuldade técnica no toque do violino até meados do século XVIII, até o surgimento dos 24 Caprichos de Paganini.

- 24 Estudos de Gaviniès (1800)<sup>28</sup>: São estudos de exigente nível técnico, podendo de certa forma ser utilizados como um preparatório para os Caprichos de Paganini. Mesmo sendo francês, Gaviniès faz parte de uma geração anterior ao Triumvirato da Escola Francesa que tem seu marco no advento do Conservatório de Paris. Ainda assim, seus 24 estudos são um importante desafio para o domínio da alta técnica violinística, trabalhando na maior parte dos estudos longos trechos de moto-perpétuo com desafios de saltos e extensões para a mão esquerda, e muitas alternâncias de cordas e destreza no manejo do arco na mão direita.

A relação destes compositores com o instrumento dispensa maiores reflexões, uma vez que é justamente por serem violinistas e professores de violino que eles puderam compor estes métodos de estudos, com objetivos norteados pelo aspecto do desenvolvimento gradativo da capacidade técnica e artística do jovem violinista. Interessante é pensar que, uma vez que os compositores têm o objetivo de se

---

<sup>27</sup> Pierre Gaviniès foi um virtuose violinista e compositor francês anterior ao Conservatório de Paris.

<sup>28</sup> New Grove of Music. Gaviniès, Pierre. Artigo de Jeffrey Cooper. <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010773?rskey=nZybqu&result=1>>. Acesso em: 8 de abril de 2022.

expressar artisticamente através da música, o impulso artístico norteia a adequação técnica para tornar a obra existente enquanto música, no caso dos compositores-professores do instrumento o aspecto musical existe mas a serviço do desenvolvimento técnico no instrumento, que constituirá futuramente a habilidade do artista em realizar o idiomatismo do instrumento. E são exatamente estes alguns dos principais aspectos da relação compositor-intérprete que serão abordados no último capítulo, a partir do trabalho de Brandino.

A título de exatidão cronológica, é importante salientar que neste período abre-se a possibilidade de o artista executar cadências dentro dos concertos para violino e orquestra que, após os *Concerti Grossi* do Barroco, se tornam um gênero importante a partir do classicismo, como fica evidente nos concertos de Mozart<sup>29</sup> (1756-1791), que não deixou suas cadências dos concertos de violino escritas, tendo deixado cadências escritas para concertos de piano e para a Sinfonia Concertante (violino e viola). Porém, as cadências mais usadas, tocadas ou estudadas são do período romântico, escritas para os concertos do período clássico, uma vez que no classicismo ainda era usual o hábito de improvisar no momento do concerto. Apenas salientamos tal fato neste momento, uma vez que voltaremos a abordá-lo nas páginas seguintes.

### **Período Romântico**

Talvez o grande marco inicial do violino solo no romantismo seja o advento da figura de Niccolò Paganini<sup>30</sup> (1782-1840). Os 24 Caprichos para violino solo são um marco na história da música para violino solo, não apenas pelo alto nível de dificuldade dos Caprichos, mas pela extrema variedade de técnicas, variações, texturas e possibilidades artísticas. O Opus 1 de Paganini, datada de cerca de 1803, pode ser considerada a obra que inaugura o romantismo no repertório para violino solo, e serve como um divisor de águas na construção da figura do instrumentista virtuose, podendo ser Paganini considerado o símbolo máximo do virtuose romântico na música.

---

<sup>29</sup> Wolfgang Amadeus Mozart foi um compositor austríaco do período clássico.

<sup>30</sup> Niccolò Paganini foi violinista, compositor e violonista italiano.

Observemos que os livros de Estudos de violino têm uma certa trajetória temporal que lhes dão características de estudos a serem seguidos através do aumento do nível de dificuldade, a partir do momento que focam em um desenvolvimento técnico e, a partir de um determinado instante, também um desenvolvimento extremamente artístico. Ou seja, até um certo momento, o foco e a prioridade dos Estudos são muito mais o desenvolvimento técnico que se deve conquistar, mas, nessa tradição, quanto mais difícil tecnicamente, em geral, mais interessante, rico e generoso artisticamente será o Estudo-Capricho.

Além dos Caprichos de Paganini, outros 2 grandes virtuosos do século XIX deixaram importantes trabalhos no formato de Métodos de Estudos-Caprichos: Henrik Wieniawski (1835-1880)<sup>31</sup> e Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865)<sup>32</sup>. Além deste, é extremamente relevante nos ocuparmos também dos 2 principais métodos de Jacob Dont (1815-1888)<sup>33</sup>: os 24 Estudos Preparatórios para Kreutzer e Rode, Op. 37, e os 24 Estudos-Caprichos Preparatórios para Paganini, Op. 35. Vamos primeiro abordar estes Métodos e depois um pouco do repertório solo composto por estes mestres do violino que se encontram fora do escopo de Estudos-Caprichos para se tornarem de fato totalmente Caprichos, como verdadeiras peças de bravura ao violino.

- 24 Estudos Preparatórios para Kreutzer e Rode Op. 37, de J. Dont: é imperativo ressaltar a importância destes estudos de Dont no trajeto e construção do estudante de violino. Na primeira edição deste método de Dont já consta a indicação de que são estudos preparatórios para Kreutzer e Rode, edição esta que provavelmente foi lançada na década de 1880<sup>34</sup>, quando Dont ainda era vivo. Sendo o preparatório para aquela que é a coluna vertebral da construção da técnica violinística (Kreutzer), este método de Dont é de imenso valor. Comumente, aqueles alunos que realizam o Op. 37, ou parte dele, ainda antes de iniciarem os estudos de Kreutzer, aproveitam e avançam com mais facilidade pelos 42 estudos de Kreutzer. Considero o primeiro, portanto, tão importante quanto o segundo.

---

<sup>31</sup> Violinista, professor e compositor belga.

<sup>32</sup> Violinista e compositor nascido em Brno, Boêmia, hoje República Tcheca.

<sup>33</sup> Violinista, professor e compositor austríaco.

<sup>34</sup> NICODEMO, Ayran. 24 Estudos de Dont Op. 37 - Preparatórios para Kreutzer e Rode. Edição e revisão: Ayran Nicodemo. Ed. Ilustre. (2019)

- 24 Estudos Preparatórios para Paganini Op. 35, de J. Dont: da mesma forma que o professor de Viena elaborou muito bem um Método para preparar os jovens estudantes para o Método de Kreutzer, conseguiu um feito ainda mais incrível ao preparar o caminho de acesso aos estudos de Paganini. A capacidade de trabalhar pouco a pouco, estudo a estudo, as habilidades necessárias para alcançar a alta técnica violinística é especialmente admirável. Estudos esteticamente interessantes, encadeamentos harmônicos muito bem construídos, com desenvolvimento das aberturas dos dedos de mão esquerda, golpes de arco e virtuosidade da mão direita, fazem do Op. 35 de Dont um Método obrigatório após os estudos de Rode na trajetória do desenvolvimento técnico do jovem violinista. Considero ser este o Método que funda as bases para o nível avançado no violinismo pois, quando bem feito, garante um acesso mais orgânico aos grandes mestres do Romantismo. Julgo ser uma obra incontornável em sua abrangência e importância para se alcançar a alta técnica violinística.

- 24 Caprichos de Paganini (c. 1805)<sup>35</sup>: uma obra seminal, o Opus 1 de Paganini possui 24 peças extremamente virtuosísticas que inauguram um novo momento no violinismo e de onde a técnica do instrumento alcança novas possibilidades artísticas.

Paganini foi um artista tão impressionante para sua época que criaram-se muitas histórias sobre suas habilidades. Uma delas se tornou a lenda de que Paganini haveria vendido sua alma ao diabo e apenas assim seria possível explicar seu virtuosismo. O fato é que estes Caprichos passaram, então, a caracterizar um patamar técnico e artístico acima da média do repertório violinístico, naquele momento: um capricho. A partir de então, torna-se importante o estudo deste repertório, por mais que não me pareça essencial para a execução da maior parte do repertório tradicional da música de concerto, do ponto de vista técnico. Caso haja a possibilidade de o jovem estudante dedicar-se a este trabalho com um resultado qualitativo expressivo, seu nível técnico poderá chegar a um patamar que considero poder ser denominado aquele da mais alta escola violinística.

---

<sup>35</sup>Grove Music Online. Paganini, Nicolò. Artigo de Edward Neill. <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040008?rskey=wO0NKc&result=2>>. Acessado em 8 de abril de 2022.



De certa forma, cada um dos Caprichos tem o foco de desenvolver um e outro aspecto técnico específico, mas sempre com espaço e possibilidades de muita musicalidade, exigindo muita destreza tanto da mão esquerda quanto da mão direita. A forma A-B-A é frequentemente usada. Um capricho que foge um pouco a este padrão e considero valer a pena salientar é o Capricho 24, que por ser composto na forma de Tema com variações, aborda numa mesma peça diferentes técnicas no toque do violino.

- L'école moderne de Wieniawski (1854)<sup>36</sup>: considero que são 10 estudos de suma importância para o domínio da alta técnica violinística. Cada um deles possui a denominação do que pretende trabalhar ou do gênero musical destinado a estudar. O próprio caráter da escrita de Wieniawski difere muito da escrita de Paganini. Enquanto muitas vezes em Paganini a interpretação pode partir da ideia de que personagens de ópera pode ser uma referência interpretativa a nortear sua execução (com diferentes temperamentos e humor dentro de um mesmo capricho, legado da própria cultura musical italiana), em Wieniawski o material musical é mais trabalhado a partir de danças ou do enfoque técnico; são de uma especial transparência em suas texturas que diferem bastante das possibilidades que Paganini oferece em seus caprichos repletos de efeitos e gestos musicais. Uma obra não substitui a outra, mas ambas se complementam, refletindo diferentes aspectos e possibilidades de uma alta técnica violinística. É importante ressaltar que Wieniawski é um dos representantes maiores da Escola Franco-Belga, tendo estudado com o grande mestre Massart<sup>37</sup> em Paris - mesmo professor de Fritz Kreisler<sup>38</sup>.

- 6 Estudos de Ernst (1865)<sup>39</sup>: Cada um dos 6 Estudos é dedicado a um grande violinista que Ernst homenageia. São estudos de elevadíssimo grau de dificuldade

---

<sup>36</sup> Grove Music Online. Wieniawski, Henryk. Artigo de Boris Schwarz. <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030284?rskey=wZaa5g&result=2#omo-9781561592630-e-0000030284-div1-0000030284.1>>. Acesso em: 8 de abril de 2022.

<sup>37</sup> Lambert Massart, violinista e professor nascido em Liège, Bélgica (1811-1892).

<sup>38</sup> Friedrich "Fritz" Kreisler foi um violinista e compositor austríaco. Um dos mais notáveis mestres de violino de sua época e considerado um dos maiores violinistas de todos os tempos. (1875-1962)

<sup>39</sup> Grove Music Online. Ernst, Heinrich Wilhelm. Artigo de Boris Schwarz. <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030284?rskey=wZaa5g&result=2#omo-9781561592630-e-0000030284-div1-0000030284.1>>. Acesso em: 8 de abril de 2022.

técnica e artística. Estes sim, devem ser abordados de preferência após os 24 Caprichos de Paganini e os Estudos da *École Modern* de Wieniawski, uma vez que não possuem tanto um enfoque no desenvolvimento técnico especificamente nas possibilidades do violino, mas em uma expressão artística que remete a cada violinista homenageado por Ernst no título de cada Estudo. Podem ser encarados como um desenvolvimento a mais após o estudo dos Estudos e Caprichos anteriores. Se houver tempo para abordá-los no período de formação do aluno, serão muito bem vindos, com toda certeza!

A quantidade de obras para violino solo neste período não fica restrita apenas aos Estudos e Caprichos. Paganini e Ernst, especialmente, podem ser aqui ressaltados. Não iremos abordar-analisar cada uma delas, mas algumas de suas obras para violino solo são importantes de serem citadas:

- *Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes'* ou 'O rei dos Faunos' Op.26 - Ernst (transcrição da obra Erlkönig, de F. Schubert)
- *The Last Rose of Summer* - Ernst
- Variações sobre 'God Save the King', Op.9 - Paganini
- Variações sobre *Nel cor più non mi sento* - Paganini
- Variações sobre '*Barucabà*', Op.14 - Paganini

Existem outros violinistas compositores que deixaram suas marcas e obras no desenvolvimento do violinismo ao longo da história. Podemos citar alguns como Vieuxtemps<sup>40</sup> (1820-1881), que além de compor muitas obras violino solo, estudos, concertos e outros gêneros, foi o professor do grande Ysaÿe<sup>41</sup> (1858-1931). Outra figura importante a ser citada é o violinista Karol Lipiński<sup>42</sup>, que protagonizou o que parece ter sido um duelo com Paganini, em Varsóvia durante a coroação de Nicolas I da Rússia como rei da Polônia, em 1829. Existe inclusive um Concurso Lipiński, na

---

com.ez27.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008949?rskey=jnJOKG&result=1>. Acesso em: 8 de abril de 2022.

<sup>40</sup> Henri François Joseph Vieuxtemps foi um compositor e violinista belga que atuou bastante na França no século XIX.

<sup>41</sup> Eugène Ysaÿe, foi violinista, compositor e professor belga. Descrito como "O Rei do Violino" ou, como mencionado por Nathan Milstein, o "tzar".

<sup>42</sup> Karol Józef Lipiński foi um virtuose violinista e compositor polonês, ativo durante as partições da Polônia. A Universidade de Música Karol Lipiński, em Wrocław, Polônia, recebeu o seu nome.

cidade de Torún, na Polônia, que exige serem tocadas obras do violinista, como seus caprichos para violino solo.

Cadências: faz-se necessário aqui também lembrar que, do ponto de vista didático, muitas vezes os alunos e profissionais se dedicam a estudar cadências de compositores do período romântico escritas para concertos do período clássico e do próprio romantismo - como as de Joachim e Ferdinand David - ficando talvez aqui uma categoria que valha a pena mencionar para pontuar sua existência, mas me parece mais correto, em termos de método de organização, localizarmos as cadências dentro do gênero em que são executadas: os concertos.

Do ponto de vista prático da performance, as cadências existem sempre dentro de obras para violino e orquestra, os concertos. Do ponto de vista didático-pedagógico, elas podem ser abordadas avulsamente em relação aos concertos nos quais possam ser executadas. Por exemplo: quando o estudante estuda o Concerto n. 5 de Mozart em Lá Maior, pode estudar a cadência de Joachim. Mas anos depois pode querer estudar a cadência de Max Rostal ou outro compositor, e isso se aplica a todos os concertos de violino que possuam cadências escritas por mais de um artista.

Para fechar nossa seção sobre o período romântico, ao falarmos do repertório violinístico a partir da relação compositor-intérprete, não podemos deixar de citar aquela que talvez tenha sido a maior contribuição neste tipo de relação que já se tenha tido. Johannes Brahms tinha ao seu lado aquele que foi um dos maiores violinistas de todos os tempos: Joseph Joachim, e essa relação pode ser averiguada nas correspondências trocadas entre eles. Uma verdadeira parceria entre dois dos mais importantes músicos do final do período romântico. Pode-se dizer que o concerto para violino de J. Brahms foi escrito a quatro mãos, pelo menos quanto à parte de violino solo. Essa relação nos legou uma verdadeira obra-prima da literatura do violino; embora não pertença ao tema deste trabalho, obras para violino solo, ainda assim é indispensável citá-la.

## Século XX

Na virada do século XIX para o XX, no apogeu do Romantismo, a música ocidental europeia se desenvolve primeiramente por dois caminhos distintos que mais à frente podem se entrelaçar, a depender das trajetórias de cada compositor.

Um caminho investiga e promove cada vez mais o material nacional de cada país, que é denominado de movimento nacionalista em música, ou Nacionalismo. O outro caminho lida mais com a noção de material musical e linguagem musical na relação de tensão e relaxamento, próprio da música tonal (que pode ser compreendido como a força motriz no desenvolvimento das obras musicais até esse momento), e a tentativa de esgarçar cada vez mais os limites da linguagem tonal, caminho este que culmina num determinado momento para abrir mão da relação de tensão e relaxamento tonal como imperativo da estrutura musical e vislumbra outros vetores estruturantes do discurso musical a partir do dodecafonismo, enquanto primeira técnica a romper com a lógica tonal na música de concerto no ocidente.

Compositores como Wagner<sup>43</sup> e Mahler<sup>44</sup> propõem um tensionamento cada vez maior da estrutura tonal, aumentando a relação de tensão a ponto de muitas vezes ser quase perdida a noção de centro tonal, mas, ainda assim, a forma de pensar a estrutura da obra permanece sendo a partir da linguagem harmônica tonal. O compositor Arnold Schoenberg<sup>45</sup> é quem de fato propõe oficialmente uma ruptura com esta forma de pensar o discurso musical, propondo a linguagem dodecafônica<sup>46</sup>.

A partir desta primeira ruptura oficial, abre-se um leque enorme de possibilidades da linguagem musical, e não mais a relação tonal entre as partes de uma obra será o

---

<sup>43</sup> Wilhelm Richard Wagner foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão. (1813-1883)

<sup>44</sup> Gustav Mahler foi um dos maiores compositores do período romântico, responsável por estabelecer uma ponte entre a música do século XIX com a do período moderno. (1860-1911)

<sup>45</sup> Arnold Franz Walter Schönberg foi compositor austríaco e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX. (1874-1951)

<sup>46</sup> Dodecafonismo ou dodecafonismo serial é um sistema de organização das alturas musicais criado na década de 1920 pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg. As 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. As notas são organizadas em grupos de doze notas denominados séries, as quais podem ser usadas de quatro diferentes maneiras: 1) *série original*, 2) *série retrógrada* 3) *série invertida* 4) *retrógrado da inversão*.

aspecto a reger a construção formal da obra. Atributos como timbre, ruído, textura, articulação, dinâmica e efeitos, passam a ganhar também uma enorme importância na forma como as obras se estruturam, e deste horizonte ampliado no material musical da época surge a necessidade também de que os instrumentistas desenvolvam novas técnicas, denominadas de técnicas expandidas. Portanto, a partir do início do século XX existe uma miríade de tendências da expressão musical na música de concerto, quase tantas quanto existem compositores, pois cada um desenvolve e encontra sua própria linguagem a partir de todos estes parâmetros, e como cada compositor desenvolve uma linguagem muito própria, quase um idioma próprio, a relação entre compositor e intérprete se torna ainda mais importante.

Em determinado momento, alguns compositores tentaram até controlar todos os aspectos da obra, chegando a indicar os andamentos e tempos exatos que a execução da performance deveria ter, inclusive, com a indicação da minutagem exata da música.

O violino, por ser um instrumento bastante utilizado pela maior parte dos compositores, possui uma ampla possibilidade de técnicas estendidas. Ao final do capítulo, vamos abordar os trabalhos de duas violinistas e professoras que se dedicaram à organização desta categoria de técnicas, Ana de Oliveira<sup>47</sup> e Eliane Tokeshi<sup>48</sup>. Em especial, um excelente trabalho de levantamento e organização dessas possibilidades foi realizado no mestrado da professora Ana de Oliveira, realizado na UNIRIO no ano de 2019, denominado "O violino na música contemporânea brasileira - Um manual de técnicas estendidas". Vamos abordar esse assunto das técnicas expandidas ao final deste primeiro capítulo, pois integra não apenas o universo do repertório contemporâneo, mas também a noção de idiomatismo do instrumento.

---

<sup>47</sup> Ana de Oliveira é uma violinista brasileira, mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e graduou-se na classe de Rainer Kussmaul na Escola Superior de Música em Freiburg, Alemanha, onde viveu por nove anos. Foi também aluna de Lola Benda e Uwe Kleber no Brasil e Federico Agostini na Alemanha.

<sup>48</sup> Eliane Tokeshi é professora no ensino superior da Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes. Bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1992). Mestrado em Música pela Boston University (1996) e Doutora em Música pela Northwestern University (1999).

A via Nacionalista que adentra o século XX - o outro caminho das expressões composicionais que se desenvolveu ao longo deste período - encontra uma força muito potente na expressão musical de cada povo em cada país, constituído por um processo de levantamento quase etnográfico do material da cultura musical de cada nação. Bartok<sup>49</sup> (1881-1945) e Kodaly<sup>50</sup> (1882-1967) na música húngara, Villa-Lobos<sup>51</sup> (1887-1959) e Guerra-Peixe<sup>52</sup> (1914-1993) na música brasileira, dentre outros compositores, são alguns que podemos citar. É evidente que este movimento nacionalista se reflete também na forma de tocar o repertório de cada um destes compositores; não apenas o texto contido na partitura, mas também a forma de se tocar o instrumento vai aos poucos se tornando, também, uma forma da expressão musical daquele meio cultural.

Uma vez que o objetivo deste trabalho é analisar a relação compositor-intérprete a partir da música do presente para violino solo, e que este primeiro capítulo tem a função de servir apenas para uma contextualização do repertório violinístico ao longo dos séculos, tratarei de elencar apenas algumas das principais obras para violino solo.

Listar todas as obras já compostas para violino solo ao longo do século XX não é o objetivo deste capítulo e muito menos do trabalho, portanto me deterei principalmente aqui naquelas que possuem uma reverberação maior no processo dentro de sala de aula, ou na escolha para comporem os programas das salas de concerto, ou que ainda tiveram um importante papel no desenvolvimento do violinismo ao longo do século XX.

Para um panorama mais abrangente e profundo da quantidade de obras para violino solo do século XX, o trabalho do professor Tauan Sposito (Universidade Estadual de

---

<sup>49</sup> Béla Viktor János Bartók, foi um compositor húngaro, pianista, professor e investigador da música popular húngara.

<sup>50</sup> Zoltán Kodály foi compositor, etnomusicólogo, pedagogo, linguista e filósofo húngaro.

<sup>51</sup> Heitor Villa-Lobos foi compositor, maestro, violoncelista, pianista e violonista brasileiro. Talvez o mais conhecido compositor sul-americano, exerceu papel fundamental no desenvolvimento da música nacionalista brasileira na primeira metade do século XX.

<sup>52</sup> César Guerra-Peixe foi um compositor brasileiro de música erudita, arranjador e estudioso da música brasileira.

Maringá) é uma boa referência<sup>53</sup>, a partir do qual comecei a organizar a lista de compositores a seguir.

Estes compositores escreveram obras para violino solo, ao longo do século XX, que enriquecem ainda mais o já imenso acervo de músicas para violino desenvolvido ao longo dos séculos. Para manter o foco no objetivo deste trabalho, em seguida, abordarei brevemente as obras que julgo mais importantes, artística e didaticamente.

Compositores que tiveram suas obras editadas a partir de 1900 e que são localizadas no gênero do violino solo: Max Reger; Marcos Salles; Paul Hindemith; Franz von Vecsey; Eugène Ysaÿe; Níkos Skalkótas; Karl Amadeus Hartmann; Erwin Schulhoff; Flausino Vale; Carl Nielsen; Ladislav Vycpálek; Julian Carrillo; Arthur Honegger; Béla Bartók; Sergei Prokofiev; César Guerra-Peixe; Grażyna Bacewicz; Henk Badings; Jean Martinon; Giselher Klebe; Alfred Schnittke; Bernd Aloïs Zimmermann; Boris Blacher; Giacinto Scelsi; Ernest Bloch; Darius Milhaud; Eduard Tubin; Johann Nepomuk David; Mieczysław Weinberg; Wilhelm Georg Berger; André Jolivet; Gerard Schurmann; Robert Hall Lewis; Bruno Maderna; Philip Glass; Roberto Gerhard; Charles Wuorinen; Vytautas Barkauska; Ernst Hermann; Meyer Bjarne Brustad; Nam June Paik; George Brecht; George Rochberg; Anders Eliasson; Goffredo Petrassi; Iannis Xenakis; Bill Hopkins; Jean Barraqué; Aram Khachaturian; Luciano Berio; Samuel Adler; Salvatore Sciarrino; Isang Yun; Joan Towers; Hans Werner Henze; Rodolfo Halffter; Edison Denisov.

Abordarei agora, de forma cronológica, algumas das obras que julgo terem maior relevância no desenvolvimento do violinismo ao longo do século XX, a partir de parâmetros artísticos e pedagógicos alicerçados na percepção pessoal de sua predominância em salas de concerto e em salas de aula, com exceção das obras brasileiras, que terão uma parte especial deste capítulo, dedicada exclusivamente a elas.

---

<sup>53</sup> SPOSITO, Tauan. Inventário: O Violino Solo no Século XX. <<https://atabuarasa.wordpress.com/2018/03/10/inventario-o-violino-solo-no-seculo-xx-1/>>. Acesso em: 9 de abril de 2022.

- Chacona Op 117<sup>54</sup> Nr. 4 de Max Reger<sup>55</sup> (1909): a chacona para violino solo de Johann Sebastian Bach inspirou muitos artistas, dentre estes, alguns compositores. Vários deles se inspiraram de tal forma nesta obra prima de Bach que, a partir dela, se aventuraram a compor suas próprias chaconas. A chacona de Bach é em Ré menor, enquanto essa é em Sol menor, com um alto nível de dificuldade, requer um domínio completo das técnicas de duplas, acordes, execução dos acordes por parte da mão direita e tem muitas possibilidades artísticas. Ela é o quarto dos 8 Prelúdios e Fugas para violino solo que estão no Op. 117 de Max Reger. É muito comumente incluída num mesmo programa em combinação com a Chacona de Bach.

- Recitativo e Scherzo-Caprice, Op. 6<sup>56</sup> de Fritz Kreisler (1911): uma obra de virtuosismo dedicada ao grande violinista Eugène Ysaÿe. É composta por duas partes como indica o título, um recitativo mais livre e, em seguida, um movimento rápido em caráter gracioso. Peça de efeito que exige um bom domínio do instrumento, é de difícil execução, mas, mesmo assim, parece muito mais desafiadora do que é, e passa ao ouvinte a impressão de ser algo extremamente virtuosístico. Algo a ressaltar nesta obra, e também em todas as obras de Kreisler que estão no estilo vienense: a elegância do estilo (wienerisch), que ocorre também em obras de F. Schubert<sup>57</sup>, como na Fantasia em Dó maior, D934. O Recitativo e Scherzo-Caprice de Kreisler é uma boa escolha de obra para estimular a interpretação romântica do aluno e também a criatividade, uma vez que é interessante tocá-la como se fosse uma improvisação ao vivo, mesma ideia das cadências para os concertos de violino da tradição.

---

<sup>54</sup> Primeira publicação 1909/1910 – Berlin: Bote & Bock. IMSLP. <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A4ludien\\_und\\_Fugen%2C\\_Op.117\\_\(Reger%2C\\_Max\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A4ludien_und_Fugen%2C_Op.117_(Reger%2C_Max))>. Acesso em: 9 de abril de 2022.

<sup>55</sup> Johann Baptist Joseph Maximilian "Max" Reger, mais conhecido como Max Reger, foi compositor, pianista, organista, maestro e acadêmico alemão. (1873-1916)

<sup>56</sup> Primeira publicação: New York: Carl Fischer, 1911. Plate 29500. IMSLP. <[https://imslp.org/wiki/Recitativo\\_und\\_Scherzo-Caprice%2C\\_Op.6\\_\(Kreisler%2C\\_Fritz\)](https://imslp.org/wiki/Recitativo_und_Scherzo-Caprice%2C_Op.6_(Kreisler%2C_Fritz))>. Acesso em: 8 de abril de 2022.

<sup>57</sup> Franz Peter Schubert foi um compositor austríaco do fim do classicismo, com um estilo marcante, inovador e poético que já anuncia a linguagem musical do romantismo. (1795-1828)



- 6 Sonatas op.27<sup>58</sup>, de Eugène Ysaÿe (1923/1924): composta pelo maior, talvez, de todos os violinistas, é, com certeza, uma obra que não passa despercebida em virtude do nível de dificuldade e da impressão que causa aos ouvintes. Assim como em Ernst, cada uma das seis Sonatas é dedicada a um violinista que Ysaÿe admirava. A primeira, em Sol menor, dedicada a Joseph Szigeti; a segunda, em Lá menor, é dedicada a Jacques Thibaud; a terceira, em Ré menor, a George Enescu; a quarta, em Mi menor, a Fritz Kreisler; a quinta, em Sol maior, a Mathieu Crickboom; e a sexta, em Mi maior, ao violinista Manuel Quiroga. Duas delas são mais conhecidas e realizadas nas salas de concerto: a Sonata 2 inicia-se com recortes do Prelúdio da Partita 3 de Bach e, a partir disso, a imaginação e criatividade do compositor romântico do início do século XX assumem a direção do discurso musical. Porém, certamente, a mais famosa das 6 Sonatas é a *Ballade*, e a Sonata de número 3, sem dúvida alguma, é aquela que venceu o crivo do tempo e parece ter conquistado um lugar no panteão das obras musicais de todos os tempos, galgando em definitivo um espaço entre as obras ícones para violino solo de todos os tempos.

- Sonata, Op. 115 de Sergei Prokofiev<sup>59</sup> (1947): uma excelente peça do ponto de vista didático para iniciar o aluno na linguagem do compositor. Sonata em Ré maior, possui 3 movimentos: 1- *Moderato*; 2 - *Andante dolce. Tema con variazoni*; 3 - *Con brio. Allegro precipitativo*. Parece ter sido composta por Prokofiev já com objetivos didáticos, não se tratando de uma peça que exija tanto do ponto de vista técnico em relação aos seus dois concertos para violino, mas, ainda assim, é uma obra excelente para agradar a plateia em um concerto.

- Sonata para violino solo de Béla Bartók (1944): esta sonata, organizada em quatro movimentos com uma duração bem longa, é uma das composições finais de Bartók. A peça foi encomendada<sup>60</sup> por Yehudi Menuhin<sup>61</sup> (1916-1999), que também a estreou, e parece ter ajudado a fazer pequenas alterações na peça - processo que é

---

<sup>58</sup> Data de composição: 1923. Primeira publicação: 1924.

<sup>59</sup> Serguei Sergueievitch Prokofiev foi um compositor russo. (1891-1953)

<sup>60</sup> GILLIES, Malcolm. Bartók, Béla. Artigo publicado em The New Grove of Music. <<https://doi-org.ez27.periodicos.capes.gov.br/10.1093/gmo/9781561592630.article.40686>>. Acesso em: 22 de abril de 2022.

<sup>61</sup> Yehudi Menuhin foi um virtuose violinista e regente, nascido nos Estados Unidos da América e naturalizado no Reino Unido.

o tema central deste trabalho. Inspirada na grande chacona de Bach da Partita para Violino No. 2, BWV 1004, traz no início do primeiro movimento a marcação "*Tempo di ciaccona*". Os demais movimentos são: Fuga, Melodia e Presto.

- Sequenza VIII de Luciano Berio<sup>62</sup> (1976): as famosas Sequenzas do compositor italiano perfazem quatorze obras solo (com exceção da Sequenza X, para trompete e piano). Cada uma delas é dedicada a um instrumento e são todas de elevadíssimo nível técnico. A Sequenza I, para flauta solo, é de 1958, enquanto a última, para violoncelo, é de 2002, uma de suas últimas obras. A Sequenza VIII para violino solo exige desde o início muita energia do intérprete. É uma obra bastante importante do ponto de vista artístico por exigir e demonstrar as possibilidades técnicas e interpretativas que são desenvolvidas no repertório do século XX, principalmente no trato de mudanças dos timbres e dinâmicas no violino. Não se trata de uma obra a ser adotada sistematicamente dentro de sala de aula, apesar de ter uma beleza especial dentro da estética musical experimental e ser muito bem escrita para o instrumento, explorando sonoridades e atenção sobre o ponto de contato e pressão do arco, com gestos rápidos de mão esquerda; porém, é uma obra que exige bastante resistência e maturidade artística antes de tudo.

Uma obra importante ainda a citar neste compêndio é a composição do virtuoso violinista russo Nathan Milstein: Paganiniana. É uma peça para violino solo que é construída a partir de vários temas de Paganini, como os caprichos 24, 14, 6 e outras obras do mestre do romantismo.

Galgamos, assim, uma importante contextualização do repertório para violino solo na tradição da música de concerto desde o Barroco até as principais obras do século XX. Podemos observar que, assim como a linguagem, a estética e angústias musicais de cada época exigiram dos artistas - compositores e instrumentistas - a capacidade de desenvolver sua escrita e técnica no toque do violino. Essas capacidades e escritas foram se desenvolvendo com o intuito de conseguir comunicar os anseios artísticos e culturais em cada momento.

---

<sup>62</sup> Luciano Berio foi um compositor italiano do período do vanguardismo na música, destacando-se, sobretudo, no domínio da música experimental. (1925-2003)

Algo muito importante de observar é o papel que os próprios violinistas tiveram nesse processo de desenvolvimento do repertório solo, pois além de muitos deles serem violinistas e comporem obras já com total conhecimento das possibilidades técnicas ou da ampliação e desenvolvimento destas possibilidades no instrumento, compositores não violinistas também puderam contar com a presença ou troca de informações com violinistas para conseguir compor uma obra que trouxesse à realidade seu fluxo criativo, permitindo assim que as suas ideias artísticas de fato coubessem nas possibilidades técnicas do instrumento, permitindo que existissem de fato enquanto performance.

É preciso resgatar a reflexão de que um compositor não descobre como escrever para os instrumentos apenas lendo tratados de composição, lendo sobre golpes de arco e tessitura dos instrumentos, etc. O processo de desenvolvimento da técnica de escrita para um instrumento requer que o compositor mergulhe de alguma forma no universo daquele instrumento. Esse processo será tão mais rico e potente quanto mais chances o compositor tiver de ter por perto instrumentistas que possam responder dúvidas, sugerir ideias e testar as possibilidades reais de execução com o instrumento em mãos.

O processo de desenvolvimento musical de um compositor - assim como o de um instrumentista - não é necessariamente linear. É de extrema importância que compositores e instrumentistas se comuniquem nos mais diversos ambientes, para tornar cada vez mais o meio-ambiente musical rico, potente e próspero de expressões da cultura que cada indivíduo e artista integram conjuntamente. Nenhum indivíduo existe sozinho, isolado do mundo. Ele é no mundo. O instrumentista é um meio através do qual a cultura musical existe no mundo, na realidade concreta. E existir na realidade é, necessariamente, se comunicar com ela. Quanto mais ativos nessa participação conjunta, maior nosso poder de transformar a realidade a partir da arte que exercemos, conhecendo mais do passado, compreendendo-se no presente e lançando sementes que serão árvores no futuro.

No terceiro capítulo, vamos desenvolver um pouco mais essa noção de como ser-no-mundo consciente enquanto artista é importante e vital para a arte. Caminhando para a parte final deste primeiro capítulo, o foco será apresentar um panorama e

contextualização do repertório para violino solo no Brasil desde o início do século XX quando, a partir do movimento nacionalista brasileiro de forma geral, a música de concerto desenvolve suas próprias formas de manifestar a cultura brasileira através do violino solo, e também de como as possibilidades artísticas da técnica expandida no instrumento permitem abrir novos horizontes no repertório do violino solo.

## **1.2 O gênero violino solo no Brasil**

A prática musical da performance da música de concerto no Brasil já era algo muito comum durante o século XIX. Porém, após a Proclamação da República (1889), começa a ganhar cada vez mais força a ideia de que precisaríamos construir uma cultura de fato brasileira. Esse fluxo temporal da busca de uma identidade cultural tem o seu ápice na primeira metade do século XX, com a concretização e reverberação das sementes lançadas pelo movimento da Semana de 22 (que era já um desdobramento de diversos esforços no sentido de institucionalizar uma identidade cultural ao Brasil).

Intelectuais, artistas e músicos envolvidos na Semana de 22 reverberaram suas ideias, estéticas e reflexões a partir deste acontecimento. Essas reverberações tiveram eco ao longo das décadas seguintes. No âmbito musical da música de concerto o principal agente transformador é, sem dúvida, a figura de Villa-Lobos. Cito aqui Villa-Lobos enquanto figura porque, além do indivíduo Villa-Lobos, a imagem construída por ele ou sobre ele teve também reverberações próprias no sentido de ser uma referência na música de concerto do Brasil, se tornando assim incontornável abordá-lo enquanto agente cultural brasileiro.

É muito importante salientar que a música de concerto no Brasil, durante muitas décadas, foi basicamente um nicho acessível quase que exclusivamente às classes mais altas da sociedade. A preocupação e o trabalho de alguns compositores do final do século XIX e início do século XX até a Semana de 22 aconteciam principalmente dentro das instituições de ensino de música ou das salas de concerto, mas, em geral, de forma individual, sem um sentido de grupo mais

impetuoso, enquanto movimento de fato, que unisse compositores e pensadores da expressão musical brasileira no gênero da música de concerto.

A capilaridade cultural que de alguma forma a visibilidade da Semana de 22 possibilitou permitiu que, a partir deste movimento, os anseios estéticos e culturais do movimento reverberassem de forma mais abrangente. Ao dialogar mais com a sociedade e experimentando um contato maior com a cultura brasileira, essa prática musical pôde sair pouco a pouco desse ambiente extremamente formal no qual se encontrava antes e ser penetrada pela cultura popular ou popularesca<sup>63</sup> brasileira de fato. Isso é facilmente percebido não apenas nas obras de Villa-Lobos, mas também na forma como o compositor interage com o material cultural brasileiro, se embrenhando na práxis musical urbana e rural, nas rodas de choro cariocas e em outras manifestações da música popular brasileira.

A figura de Villa-Lobos é, portanto, uma figura complexa, repleta de vetores de força histórica, cultural e social que atravessam o compositor, atravessam a imagem que temos do compositor, atravessam a imagem que foi criada do compositor e claro, atravessam a sua obra. Mais do que isso, a presença de Villa-Lobos é incontornável na história e na produção da música brasileira porque, após Villa-Lobos, todo compositor que surge conhece a sua obra e parte do universo cultural que foi deixado a partir dela. Sendo assim, é importante pontuar que, mesmo não havendo obras para violino solo de Villa-Lobos, a existência do compositor influencia o contexto cultural do qual faz parte, de forma mais direta, na direção do programa nacional de ensino de Canto Orfeônico, durante o período do Estado Novo. Alguns exemplos de como esta afirmação se sustenta e reflete no objetivo deste trabalho:

---

<sup>63</sup> Aqui vale a pena ressaltar que mesmo um intelectual como Mário de Andrade - que ao expressar uma visão um pouco preconceituosa da importância das expressões musicais urbanas de sua época em seu famoso *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928) - talvez ainda não percebesse a potência do movimento de 22 em permitir o pulsar da cultura popular penetrar naturalmente nas obras do repertório de concerto, uma vez que Mário de Andrade tenta estabelecer uma certa hierarquia nas formas de manifestação popular brasileira.

Canto orfeônico: segundo a professora e pesquisadora do Colégio Pedro II, Deisy Lucia Gomes de Oliveira<sup>64</sup>:

"...projeto implantado no Brasil sob a orientação de Heitor Villa-Lobos que tornou a disciplina Canto Orfeônico obrigatória no currículo das escolas brasileiras. O Canto Orfeônico tornou-se modelo nacional de educação musical e, por meio de seu repertório cívico, sacralizou um conceito de brasilidade proposto pela reforma de ensino do governo Getúlio Vargas. A Superintendência Educacional e Artística (SEMA) oportunizou a implantação desse projeto de educação musical, baseado na prática de canto orfeônico, que associava música, disciplina e civismo." (OLIVEIRA, 2011, p. 1)

A prática de canto orfeônico, institucionalizada ao nível nacional a partir da orientação de Villa-Lobos, permitiu que a prática musical e seu ensino efetivamente penetrassem no tecido social brasileiro. Com todas as críticas e observações que se possa e deva fazer a esse processo e de como ele se entrelaça na política do Estado Novo de Getúlio Vargas, podemos dizer que se tornou uma política de Estado, sobrevivendo por quase duas décadas após o término da Era Vargas, e, assim, fez parte da formação social e musical de vários artistas que se profissionalizaram depois. Dois destes músicos nos interessam especialmente por terem composto obras para violino solo: o professor, violinista e compositor Paulo Bosisio<sup>65</sup> (1950), e o professor, regente e compositor Ernani Aguiar<sup>66</sup> (1950).

O professor e violinista Paulo Bosisio cursou a escola Primária - hoje chamado Ensino Fundamental - na Escola Municipal Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro, e nesta escola fez a disciplina de Canto Orfeônico. Além de ter composto duas obras para violino solo (*Aboio e Dança Negra*, e *Elegia*), Paulo Bosisio tem por fundamento base de sua escola violinística a referência da voz enquanto forma de expressão musical no resultado estético e sonoro no toque do violino. Certamente, o contato com o canto enquanto expressão artística em tão tenra idade possui reflexos na trajetória do professor e violinista, como ele próprio cita em suas aulas e palestras<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes de. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações orfeônicas e a Superintendência de Educação Musical e Artística. Interlúdio: Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II. Vol. 2, No 2 (2011).

<sup>65</sup> Paulo Gustavo Bosisio é violinista, professor e compositor brasileiro com um importante legado dedicado ao ensino e à prática do violino no Brasil.

<sup>66</sup> Ernani Henrique Chaves Aguiar é compositor, maestro e musicólogo brasileiro

<sup>67</sup> Na palestra ministrada em ocasião da 7ª Semana do Violino - Online em 2021, intitulada "Como explicar o conceito "escola de violino" e sua inserção histórica" - o professor Paulo Bosisio faz essa colocação

O professor, regente e compositor Ernani Aguiar cresceu em uma família musical e diretamente ligada à gênese do projeto de Canto Orfeônico dirigido por Heitor Villa-Lobos. Seus pais foram alunos de Villa-Lobos e professores de Canto Orfeônico. Seu pai seguiu estritamente a linha de Villa Lobos, participou da única concentração orfeônica realizada. Ernani compôs uma série de obras denominada Meloritmias. Inspirado pelas peças para flauta solo intituladas *Melopeias*, de Guerra-Peixe<sup>68</sup>, Ernani Aguiar criou o nome Meloritmias, onde *melos* significa melodia e *ritmias* quer dizer ritmos, para uma série que contém quatorze peças para diversos instrumentos solo, dentre as quais a de número 6 é para violino solo. Composta em 1990, a obra está dividida em três movimentos – 1. Mosso, ma pesante; 2. Lento; 3. Tempo de frevo. Trata-se de uma obra importante do repertório de violino solo brasileiro.

- Projetos sociais e projetos de ensino de música em igrejas: nas últimas duas décadas, a relevância destas iniciativas tem aumentado exponencialmente. Isso faz com que cada vez mais pessoas, que a princípio teriam maior dificuldade de acesso ao estudo da música de concerto, tenham agora acesso e possibilidade de se desenvolver, amadora ou profissionalmente. Ao aumentar o número de alunos de música, cresce o número de instrumentistas, compositores e professores que, sendo de origens diversas, têm a possibilidade de transformar ainda mais a prática da música de concerto, agregando mais e mais da cultura e realidade de onde vêm, de um Brasil também real que, muitas vezes, fica à margem da sociedade e da história, processo que pode transformar, sim, o nicho profissional mas, ainda mais, pode transformar a sociedade através da música.

Hoje, uma grande parte dos alunos de violino nos cursos de música das universidades federais são oriundos de projetos sociais. Alguns profissionais também já atuam reverberando suas origens nestes projetos, seja retornando como professores, seja organizando projetos artísticos, e como compositores ou arranjadores. Esse é um fator muito relevante na continuação e desenvolvimento da

---

sobre o que caracteriza a escola violinística da qual faz parte. Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=9fKk9ZfIDtg&t=2676s>>.

<sup>68</sup> **César Guerra-Peixe** (1914 - 1993) foi um compositor brasileiro de música erudita, arranjador e estudioso da música brasileira.

música de concerto brasileira e, concomitantemente, no desenvolvimento da prática violinística no Brasil.

### **Compositores e obras**

O repertório de violino solo na música brasileira tem uma história de pouco mais de um século. O objetivo desta parte do trabalho é trazer uma relação cronológica destas obras e seus compositores, com breves comentários sobre elas, sem se aprofundar tanto em cada uma por não ser o objetivo principal deste trabalho. Por outro lado, é importante ressaltar aqui como existe uma estreita relação entre compositores e intérpretes em todos esses casos.

Em sua maior parte, estes compositores são ou foram violinistas, ou pelo menos chegaram a estudar o instrumento e depois se dedicaram mais à composição. Acredito que este seja um dado importante sobre o quão saudável é a aproximação entre violinistas e compositores, uma vez que a diversidade e riqueza do repertório pode ser bastante amplificada.

Quando a gênese de uma obra musical tenha como ponto de partida a vivência de um compositor que teve sua iniciação musical por um caminho que não seja diretamente o estudo do violino enquanto instrumento, ter por perto um violinista disposto a construir junto o nascimento da obra musical, da performance, do fazer artístico é extremamente saudável para o desenvolvimento cultural. É este o motivo pelo qual compreendo a importância do trabalho realizado com o Grupo Prelúdio 21 há mais de 12 anos, que fechará essa lista e nos conduzirá a partir do segundo capítulo deste trabalho.



## Marcos Salles (1885-1965)

Figura 5: Marcos Salles



Fonte: <https://canalparaviolinistas.com/marcos-salles-o-primeiro-compositor-para-o-violino-solo-do-brasil/>

Graças à família Salles - em especial ao trabalho da filha de Marcos Salles, a violinista e professora Marena Salles, juntamente com seu marido, Vicente Salles - a vida e obra de Marcos Salles está muito bem documentada e registrada. O livro "Marcos Salles - Uma vida" nos oferece um longo acervo de memórias e dados biográficos do violinista, professor e compositor. Também é importante ressaltar o trabalho de doutorado do violinista e pesquisador Alisson Berbet, intitulado "Marcos Salles, Flausino Vale e Nicolò Paganini: análise comparativa entre caprichos e prelúdios para violino solo", no qual o pesquisador traz uma importante contribuição no sentido de conhecermos mais a obra deste compositor.

De Marcos Salles podemos listar algumas obras para violino solo, não tão conhecidas e tocadas em salas de concerto, mas que merecem ser lembradas principalmente por talvez serem as primeiras compostas para este gênero de violino solo por um brasileiro. Segundo Zoltan Paulinyi<sup>69</sup>:

---

<sup>69</sup> PAULINYI, Zoltan. A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis caprichos de Marcos Salles. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010a, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2010. p. 1097-1102. Disponível em: Anais do XX Congresso da ANPPOM.

"Foi durante seu período de estudos em Bolonha, de 1907 a 1909, que Marcos Salles compôs o álbum de seus seis primeiros caprichos para violino solo. Considerando-se o conjunto de composições sistematicamente feitas para violino sem acompanhamento, este álbum é um dos mais antigos do gênero na literatura brasileira, anterior aos prelúdios de Flausino Vale da década de 1920." (PAULINIY, 2010, p. 1098)

Segundo Berbert<sup>70</sup>, Salles "compôs 26 peças para violino solo, inclusive, sete caprichos completos". Talvez, quando Paulinyi tenha realizado suas pesquisas, não houvesse ainda o registro do sétimo capricho de Marco Salles, mas o que nos interessa mesmo é termos o conhecimento da existência dessas obras e o fato de que, atualmente, elas são reconhecidas como as primeiras deste gênero compostas por um brasileiro.

Do ponto de vista técnico e artístico, estes caprichos não são tão interessantes. Claro que é necessário ter um bom domínio dos atributos técnicos de mão esquerda e mão direita para conseguir realizá-los, porém, são muito mais construídos como estudos focados em aspectos técnicos específicos do que como peças que contenham uma unidade artística sobre a qual valha a pena se debruçar. Ou seja, uma vez que combinam difíceis aspectos em ambas as mãos, o nível artístico fica muito aquém do nível técnico exigido para realizá-los, sendo mais interessante para um processo pedagógico em sala de aula cultivar obras que possam, de fato, desenvolver esses aspectos técnicos, mas com um material artístico que seja, também, muito interessante, como os caprichos de Paganini.

Poderia-se ainda argumentar a importância de valorizarmos estes Caprichos de Marcos Salles, uma vez que são Caprichos brasileiros, porém, estas obras em especial não trazem Tópicos Brasileiras<sup>71</sup> em sua constituição que nos permitam afirmar e pontuar que reflitam, de fato, a cultura brasileira, não sendo portanto

---

<sup>70</sup> Marcos Salles: o primeiro compositor para o violino solo do Brasil. Artigo em <<https://canalparaviolinistas.com/marcos-salles-o-primeiro-compositor-para-o-violino-solo-do-brasil/>>. Acesso em 21/04/2022.

<sup>71</sup> Sobre o assunto das Tópicas em música, um bom ponto de partida é o artigo do professor Acácio Piedade intitulado "Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas". *Per Musi*, 23: 103-112. Belo Horizonte. (2011). E sobre as Tópicas brasileiras mais especificamente, o artigo também do professor Acácio intitulado "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música". *El oído pensante*, vol. 1, nº1. (2013).

possível sustentar este argumento para valorizar a obra do compositor brasileiro nas salas de aula em detrimento da obra de Paganini. Ainda assim, vale citar aqui uma obra para violino solo de Salles com temática nacionalista: "Matinta e o Curupira", sobre a lenda amazônica desses personagens. A peça está disponível no site Sesc Partituras, e é objeto de Dissertação de Mestrado de Webster de Freitas, em andamento na UFMG sob orientação do professor Edson Queiroz na presente data de defesa dessa tese.

É importante valorizarmos a visível preocupação de Marcos Salles no intuito de desenvolver um material que trabalha aspectos técnicos no violino que são de difícil domínio. Estes sete caprichos refletem a preocupação didática do compositor brasileiro. Como Berbert salienta:

"Marcos Salles, tendo como vocação não somente a performance, mas também seu trabalho como professor de música e violino, imprimiu em seus Caprichos estas facetas que podem ser observadas no foco dado às oitavas dedilhadas e em bloco, ao staccato e ao tremolo de mão esquerda – 3º, 4º e 6º caprichos, respectivamente – estratégias similares aos Estudos tradicionais do instrumento." (BERBERT, 2020, p. 146)

A gravação dos Caprichos de Marcos Salles pode ser acessada nesta lista do YouTube, que contém sete vídeos com a interpretação do violinista Álisson Berbert: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLN4soljvmw96aswpXz89jNU3neeMuwkHj>.

As partituras dos sete caprichos de Marcos Salles podem ser encontradas neste link da página criadora de um excelente conteúdo sobre a cultura violinística, 'Canal para violinistas':

<https://canalparaviolinistas.com/wp-content/uploads/2020/05/Marcos-Salles-Caprichos-para-violino-solo.pdf>.

Sobre o desenvolvimento da utilização de um repertório brasileiro a ser trabalhado em salas de aula nas universidades de música do país, é muito importante valorizarmos os nossos compositores. Neste sentido, a obra de Marcos Salles para violino e piano oferece um material artístico mais evidente na relação com a cultura

brasileira. O trabalho desenvolvido pela sua neta, a professora e violinista Mariana Salles, tem apontado essas possibilidades, como ela própria argumenta:<sup>72</sup>

"Partindo do pressuposto que o aluno de graduação já está com sua técnica básica adquirida, este necessita de um repertório que o desenvolva na técnica mais complexa (virtuosística) e, principalmente, numa concepção musical coerente. Utilizando-se obras sem (ou com poucos) modelos sonoros, o aluno é obrigado a decifrar, entender, refletir e conceber sua própria interpretação. Desta forma, o repertório brasileiro pouco explorado nos cursos de bacharelado, se torna conveniente. Partindo de um repertório pensado para o violino, escrito por um violinista, e, portanto, repleto de idiomatismo apropriado, possuiremos fonte preciosa para um trabalho técnico-interpretativo de aproveitamento elevado. A obra para violino de Marcos Salles se presta a todos estes quesitos: escrita violinística, técnica virtuosística, sem registro sonoro e raramente tocada em público." (SALLES, 2014, p. 1146)

---

<sup>72</sup> SALLES, Mariana Isdebski. Artigo: A obra para violino de Marcos Salles e sua utilização nos Cursos de Graduação em violino como material didático. <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/4716/4208>> Acessado em 21 de abril de 2022.

## Giulio Bastiani

Figura 6: Partitura de Giulio Bastiani



Foto: gentilmente cedida pelo violinista e professor Pedro Dellarolle

Giulio Bastiani foi um violinista italiano que se destacou no cenário musical da cidade de São Paulo no final do século XIX e início do século XX. Nasceu em 1859 em Sansepolcro (província de Arezzo), região da Toscana. Segundo Leonardo De Oliveira Conedera:

"Bastiani realizou seus estudos em Florença. Em 1884, o violinista toscano desembarcou no Brasil. Nos primeiros anos em São Paulo, Bastiani lecionava, concomitantemente, aulas particulares de violino e integrou o Club Haydn<sup>73</sup>. Além disso, Giulio Bastiani desempenhou a função de diretor de orquestra, organizando diversos concertos na sociedade paulista." (CONEDERA, 2017, p.152)

Dentre suas principais contribuições na dinâmica cultural paulistana está o fato de ter sido professor catedrático e fundador do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 12 de março de 1906, além de ter integrado diversos grupos de câmara neste período. Sobre a presença de Bastiani no primeiro corpo docente do Conservatório, seu nome consta na relação trazida por Almeida:

"Luigi Chiaffarelli, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Junior, João Gomes de Araújo, Giulio Bastiani, Paulo Florence, Felix Otero, Dr. Luiz Pinheiro da Cunha, Dr. Wenceslau de Queiroz, Augusto César Barjona, Hyppolito da Silva. Todos, membros de destaque do ambiente artístico daquele tempo. (ALMEIDA, 1931, p.57)"

<sup>73</sup> ALMANACCO Il Brasile e gli Italiani. San Paolo: Fanfula, 1906. p.1033.

No trabalho<sup>74</sup> de Ailton Pereira Morila sobre a criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ele descreve o contexto e acontecimentos que envolvem a fundação desta importante instituição de ensino de música na cidade de São Paulo, inclusive a presença de Bastiani já na primeira tentativa de se fundar o Conservatório:

"Em 1889, uma tentativa de se criar um conservatório por iniciativa de alguns professores liderados por Antonio Carlos Junior, da qual participaram Antonio Carlos Junior, João Gomes de Araújo, Antonio Leal, Santini, Hollender, Gabriel Giraudon, Bastiani, Gustavo Wertheimer, Barreire, também fracassou. Esta tentativa frustrada gerou por parte da imprensa, uma crônica carregada de humor". (MORILA, 2010, p. 92)

Sobre a presença de Bastiani em concertos e grupos de música de câmara neste período, dois trabalhos trazem importantes registros. O nome de Bastiani surge em 5 concertos listados ao longo do trabalho de Said Tuma<sup>75</sup>, sobre a música do compositor paulistano Alexandre Levy, com interessantes críticas e programas nos quais consta o nome de Bastiani. O trabalho da professora Maria Alice Volpi inclui o nome de Bastiani em quatro grupos de câmara de cordas listados com todos os seus integrantes:

"Também tivemos, em São Paulo, a Sociedade do Quarteto Paulistano, atuante entre 1883 e 1886, composta por Giulio Bastiani (violino I), A. Pasquale (violino II), A. Martini (viola) e Guido Rochi (violoncelo). a Sociedade Pizzicato (atuante em São Paulo entre 1905 e 1907), com um quarteto de cordas formado por Giulio Bastiani, Guido Rochi, Guido Arcolani, Cicala e Lazzarini; o Quarteto Bastiani (atuante entre 1913 e 1914), composto por Giulio Bastiani (violino I), Luís Olini (violino II), Guido Arcolani (viola), Guido Rochi (violoncelo) e, quando quinteto, Aldo Peracchi (contrabaixo);" (VOLPE, 1994, p. 138)

---

<sup>74</sup> MORILA, A. P. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões... - Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.90-96.

<sup>75</sup> TUMA, Said. Dissertação de mestrado: O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade. USP - São Paulo. (2008)

O violinista e professor Giulio Bastiani possui duas obras para violino solo<sup>76</sup>, sendo que apenas uma delas até agora parece ser conhecida. A estreia desta aconteceu durante a 7ª Semana do Violino - Online, em 2021 na interpretação do violinista e professor Pedro Dellarole que indica no concerto:

"*Prière* é uma obra inédita. Foi oferecida a Leonor Granjo, professora de violino no Instituto Nacional de Música, aluna de Ricardo Tatti, elaborador do quarteto Tatti, na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. É uma obra repleta de lirismo e reminiscências do barroco italiano." (DELLAROLI, 2021)

*Prière* é uma peça muito bem escrita para o violino; com menos de quatro minutos de duração, pode ser uma boa escolha como peça solo para introduzir um recital ou como bis. Do ponto de vista de sua utilização em sala de aula, encontra-se no nível dos estudos de Kreutzer, portanto um aluno que esteja finalizando os 42 Estudos de Kreutzer pode aproveitar muito bem essa peça para desenvolver as suas habilidades artísticas e expressivas num nível técnico que esteja consolidando.

A obra possui um início contemplativo que utiliza a técnica de cordas duplas e acordes em contraponto a uma melodia conduzida na região grave do instrumento, que costura os momentos entre cordas simples e duplas desta primeira seção. Na seção seguinte, um desenvolvimento em arpejos com ligaduras, que ao fim retorna ao material do início, formando um ABA' simples mas que permite desenvolver contrastes, sempre no âmbito de um toque em *cantabile*.

A gravação de vídeo para sua audição na interpretação de Dellaroli se encontra no canal da 7ª Semana do Violino, abrindo o recital em [https://www.youtube.com/watch?v=fs\\_UhvuBaBk](https://www.youtube.com/watch?v=fs_UhvuBaBk).

---

<sup>76</sup> Chernichiaro indica em seu livro a existência de "due pezzi" para violino solo de autoria de Bastiani, em seu livro '*Storia della musica nel Brasile*'.

## Flausino Vale (1894-1954)

Figura 7: Flausino Vale



Fonte: <https://canalparaviolinistas.com/flausino-vale-o-paganini-brasileiro/>

A obra e vida de Flausino Vale tem sido material de estudo e investigação de muitos autores brasileiros na última década. Autores como Camila Frésca, Zoltán Paulinyi, Jerzy Milewski, Marena Salles, Alisson Berbet, Leonardo Ávila, Pedro Oseias Egeu, dentre outros. Em função disso não entrarei em tantos detalhes da vida e da obra deste violinista, professor e compositor mineiro, natural de Barbacena; quem estiver interessado mais a fundo em sua biografia e obra, precisa apenas pesquisar estes trabalhos, facilmente acessíveis.

Cabe assinalar que sua obra intitulada '26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só', é sua maior contribuição na literatura nacional para violino solo. Dentre estes, o Prelúdio nº. 15, intitulado 'Ao pé da fogueira', ficou mundialmente conhecido a partir das performances do grande violinista Jascha Heifetz, após este tomar conhecimento desta obra. Segundo Camila Frésca:

"Isso fica ainda mais evidente quando se analisa a programação de casas e entidades como os Teatros Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro, além das Sociedades de Cultura Artística de São Paulo e Minas Gerais. Em todas elas, Flausino teve sua obra *Ao pé da fogueira* executada diversas vezes. No entanto, todas essas execuções, sem exceção, deveram-se a músicos de outros países." (FRÉSCA, 2010, p. 160).

Nos últimos tempos, felizmente, esse Prelúdio e outros tantos vêm sendo mais



tocados e ensinados em salas de concerto e em salas de aula, graças ao trabalho do também violinista e maestro Cláudio Cruz junto à musicóloga Camila Frésca que, junto à Editora OSESP, lançaram pela primeira vez uma publicação com a integral dos Prelúdios.

## Guerra-Peixe (1914-1993)

Figura 8: Guerra Peixe



Fonte: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/guerra-peixe>

César Guerra-Peixe nasceu em Petrópolis no ano de 1914, e faleceu no Rio de Janeiro em 1993. Filho de imigrantes portugueses, seu pai, que trabalhava como ferrador de cavalos, era músico amador e começou a ensinar violão ao filho quando este tinha seis anos de idade. Ainda criança, Guerra-Peixe aprendeu também bandolim, violino e piano.

Guerra-Peixe começou seus estudos musicais formais na Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis. A partir de 1931 passou a viajar periodicamente à cidade do Rio de Janeiro para ter aulas particulares de violino com a grande violinista e professora, Paulina d'Ambrósio. No ano seguinte, entrou para o curso de violino do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (atual Escola de Música da UFRJ), onde estudou harmonia elementar com Arnaud Gouvêa, e conjunto de câmara com Orlando Frederico.

Em 1944, quando terminou o curso de aperfeiçoamento de composição no Conservatório Brasileiro de Música, passou a ter aulas com o professor Hans-Joachim Koellreutter. Até então, suas obras eram compostas no estilo tradicional da música de concerto, e começa então a fase dodecafônica de Guerra-Peixe. Sua primeira obra deste período é a Sonatina para flauta e clarinete, que foi intencionalmente antinacionalista. Compôs também a obra Noneto, interpretada por Hermann Scherchen em diversos centros europeus. Nessa época, participava do

grupo Música Viva, conduzido por Koellreutter com outros de seus alunos, como Cláudio Santoro e Edino Krieger.

No período em que Guerra-Peixe integrou o grupo Música Viva, após desenvolver sua escrita dodecafônica *per se*, o compositor passou a buscar uma escrita dessa linguagem nacionalizada, que passasse a integrar também elementos da cultura brasileira. A peça 'Trio de Cordas' foi um marco na pesquisa da sua dodecafonía, no sentido de conseguir conferir-lhe tons nacionais. Sua fase dodecafônica encerrou-se em 1949, com a Suíte para flauta e clarinete.

Entre 1948 e 1950 trabalhou como arranjador na Rádio Jornal, em Recife. A decisão de aceitar um trabalho na região nordeste provavelmente teve como objetivo conhecer melhor o folclore nordestino. Suas pesquisas musicais foram anotadas em cadernos, das quais várias melodias foram utilizadas em obras compostas na década de 1950. Parte do resultado das pesquisas foi publicada em 1955, sob o título 'Maracatus do Recife' (Ed. Ricordi).

Guerra-Peixe passou a conhecer o folclore brasileiro como poucos, ganhando sua música uma nova dimensão a partir do estudo de ritmos nordestinos como o maracatu, coco, xangô, frevo e outros. Em 1960 compôs a sinfonia Brasília, conhecida como a obra mais importante da sua fase nacionalista.

Guerra-Peixe atuou também como músico, professor e arranjador em várias instituições do Rio de Janeiro. Foi violinista da Orquestra Sinfônica Nacional, com a qual também regeu e estreou muitas de suas obras. Compôs trilhas para os filmes 'Terra É sempre Terra' e 'O Canto do Mar'. Como arranjador realizou trabalhos no campo da MPB, atuando como diretor musical da série 'A grande música do Brasil', coleção na qual foram lançados quatro álbuns, cada um dedicado a um artista da música popular: as músicas de Chico Buarque, Luiz Gonzaga e Tom Jobim com arranjos sinfônicos de Guerra-Peixe. No quarto álbum, músicas de Noel Rosa e arranjos de Radamés Gnattali.

Como professor, deu aulas de composição e orquestração nos Seminários de Música Pró-Arte, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, no Centro de Estudos Musicais (criado por ele) e na Escola de Música Villa-Lobos, instituições onde foi responsável pela formação de inúmeros compositores (como Ernani Aguiar, Guilherme Bauer, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Carlos Vianna Cruz, Antônio Guerreiro, Antonio Jardim, José Maria Neves, Clóvis Pereira e outros).

Durante a década de 80, deu aulas na Universidade Federal de Minas Gerais onde Guerra-Peixe formou um grupo de músicos que ficou conhecido como "Escola Mineira de Composição" e que reunia os nomes de Gilberto Carvalho, Nelson Salomé, Lucas Raposo, João Francisco de Paula Gelape, Sérgio Canedo, Marden Maluf, Alina Paixão Sidney, Clarisse Mourão, Felix Down Gonzalez e Dino Nugent Cole, entre outros.

Sobre suas obras para violino solo, constam 2 músicas do período dodecafônico: Música no. 1, de 1947, em 3 movimentos: Moderato - Adagio – Allegro. E Música no. 2, também de 1947, e organizada em 3 movimentos: Andantino - Larghetto - Allegro moderato. Estas obras demonstram o domínio e profundo conhecimento que o compositor, que também era violinista, tinha do instrumento. Com difíceis passagens e gestos musicais, são obras que utilizam a técnica do violino de forma idiomática, mesmo dentro da linguagem dodecafônica.

Há também o Recitativo para violino solo, de 1978, uma peça curta, com menos de 3 minutos de duração, mas que explora muito bem o domínio sobre a corda Sol do violino. A própria partitura traz a indicação de tocar-se apenas sobre a IV corda:

Figura 9: Recitativo para violino solo (1978)

**RECITATIVO**

César Guerra-Peixe  
(1978)

Recitativo (♩ = c. 96)  
sempre sul IV c.

*p* *f senza rigore* *dim.*

*mp cresc.* *f*

*f*

*f* *mp cresc.*

*f* *mp cresc.*

Fonte: SESC Partituras

Por último, uma peça que é muito conhecida e tocada pelos violinistas: Bilhete de um Jogral (1982). Segundo o site do SESC Partituras foi uma "peça encomendada pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, a fim de servir de confronto num concurso de executantes de viola. Mas, na verdade, foi primeiramente composta para violino e depois transcrita para viola." <sup>77</sup>

Figura 10: Bilhete de um Jogral (1982)

**BILHETE DE UM JOGRAL**  
(transcrição para violino sozinho)

César Guerra-Peixe  
(1983)

Violino

Andantino (♩ = c. 66)      poco accel.

*f* > *p* < *f* *p*      *cresc.*

rit. poco a poco      *lunga*

*f*      *dim.*      *p* > *pp*

Moderato (♩ = c. 84)

*ponta*

*p* *leggiero*      < *mp*

Fonte: SESC Partituras

<sup>77</sup> Site do SESC Partituras. <<https://sescpartituras.sesc.com.br/#!/sescpartituras/partituras/101457>> Acessado em 16 de novembro de 2022.

## Cláudio Santoro (1919-1989)

Figura 11: Claudio Santoro



Fonte: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/image.html>

Claudio Franco de Sá Santoro, mais conhecido como o compositor e regente Cláudio Santoro, nasceu em Manaus, em 23 de novembro de 1919, e viveu até os seus quase 70 anos, quando, no dia 27 de março do ano de 1989, faleceu em Brasília.

Começou a estudar violino e piano ainda criança, e recebeu o apoio do governo do Amazonas para estudar no Rio de Janeiro. Aos 18 anos, já era professor adjunto da cátedra de violino do Conservatório de Música do Rio de Janeiro.

Em 1941, passou a estudar com Hans-Joachim Koellreutter, e, assim como Guerra-Peixe, integrou também o grupo Música Viva. Passou então a adotar o dodecafonismo como técnica de composição.

Santoro foi um músico que não se absteve de se envolver ativamente com a política de seu tempo, militando no Partido Comunista Brasileiro, o que ocasionaria ter seu visto para os EUA recusado em 1948, devido à sua militância no partido. Foi então para Paris onde estudou com Nadia Boulanger.

Durante sua estadia na Europa, participou, como delegado brasileiro, do II Congresso Mundial dos Compositores Progressistas em Praga, na então Tchecoslováquia. Neste congresso conheceu o Realismo Socialista aplicado à música.

Recebeu inúmeros prêmios, e já bastante conhecido, recebeu um prêmio da Fundação Lili Boulanger, em Boston. Entre os avaliadores estavam os compositores Igor Stravinski e Aaron Copland.

Como professor e regente, Cláudio Santoro foi professor fundador do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Em 1979 fundou a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, atualmente Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, da qual foi regente titular até sua morte. Foi fundador também da Orquestra da Rádio MEC, no Rio de Janeiro.

Entre 1970 e 1978 foi, por concurso, Professor de Regência e Composição, Diretor da Orquestra e do Departamento de Músicos da Orquestra da Escola Estatal Superior de Música Heidelberg Mannheim, na Alemanha Ocidental.

Foi também regente convidado de muitas orquestras ao redor do mundo, como as orquestras Filarmônica de Leningrado, Estatal de Moscou, RIAS Berlin, ORTF Paris, OSSODRE Montevideo, Sinfônica da Rádio de Praga, Filarmônica de Bucareste, Sinfônica do Porto, Sinfônica da Rádio de Leipzig, Sinfônica de Magdeburg, Filarmônica de Varsóvia além de praticamente todas as orquestras brasileiras.

Claudio Santoro faleceu durante o ensaio geral do 1º concerto da temporada de 1989 da Orquestra do Teatro Nacional, que seria em homenagem ao Bicentenário da Revolução Francesa. Com forte atuação a nível artístico, educacional e político, influenciou muitas gerações, tendo dado vida a inúmeras organizações de caráter musical ou pedagógico.

Entre sua vasta obra, constam duas peças para violino solo: a Sonata para violino solo e a Fantasia Sul América. A Sonata foi composta em 1940, e possui 4 movimentos: Prelúdio - Allegro com brio - Lentamente - Allegro gracioso. Foi dedicada a Maria Carlota Braga Santoro.

A Fantasia Sul América foi uma encomenda da Sul América para um concurso de 1983. Essa encomenda acabou nos legando uma Fantasia para cada instrumento, contando com um total de 31 obras, dentre as quais há peças para instrumentos solo e outras para instrumentos acompanhados de orquestra. Uma gravação histórica desta obra foi feita pelo grande violinista Oscar Borgerth gravou no álbum





## Bruno Kiefer (1923-1987)

Figura 13: Bruno Kiefer



Fonte: Acervo de Ronaldo Miranda, gentilmente cedido ao Instituto Piano Brasileiro para digitalização.

<<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/839>>

Mesmo não sendo natural do Brasil, Kiefer teve um importante papel no ensino e na produção cultural brasileira. Fugindo do crescente nazismo alemão, aos 11 anos de idade Bruno Kiefer emigrou de Baden-Baden na Alemanha para o Brasil, morando primeiramente em Santa Catarina e logo após em Porto Alegre, onde estudou música no Instituto de Belas-Artes, tendo como professores Ênio de Freitas e Castro e Julio Oscar Grau. Posteriormente, lecionou na mesma escola as disciplinas de História da Música, História da Música Brasileira (disciplina criada por ele), História e Teoria dos Instrumentos, Apreciação Musical e Teoria do Som.

Além de ser professor, atuou também como compositor, musicólogo e crítico musical. Sua produção musical abrange cerca de 150 obras, e seus escritos incluem vários títulos de musicologia. Recebeu menção honrosa nos concursos de composição da Rádio MEC, da FUNARTE e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Fundou o Seminário Livre de Música de Porto Alegre em 1966, e ocupou importantes cargos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, tem um teatro com seu nome, o Teatro Bruno Kiefer.

O compositor homenageou o violinista Paulo Bosisio com sua obra para violino solo chamada 'Notas Sombrias'. É um dos poucos compositores desta lista de obras

brasileiras que não era violinista. Esse fato evidencia a importância de dedicarmos mais tempo ao tema de pensar o desenvolvimento de compositores e intérpretes de forma a possibilitar que ambos, quando profissionais, possuam mais ferramentas para interagir e criar relações profícuas no desenvolvimento da literatura contemporânea.

Figura 14: Manuscrito Notas Sombrias



Fonte: manuscrito, gentilmente cedido pelo violinista e professor Pedro Dellarolle

## Edino Krieger (1928-2022)<sup>78</sup>

Figura 15: Edino Krieger



Fonte: Arquivo Nacional, imagem do Fundo Correio da manhã

Por ocasião da qualificação deste trabalho, o professor Eliézer (UFSJ), que estava presente na banca, trouxe a informação do trabalho da violinista Bruna Caroline de Souza Berbert sobre a obra para violino do compositor Edino Krieger. Sua tese é intitulada "A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais".

Neste trabalho constam 2 obras de Krieger que não estavam ainda editadas: a Sonata para violino solo (1944) e a Sonata curta (1947). Sobre a vida e obra de Edino até o momento, Bruna faz uma excelente apresentação do compositor:

"Compositor, crítico e produtor musical, Edino Krieger (1928-) é uma das figuras de maior relevância no panorama musical brasileiro da atualidade. É reconhecido, especialmente, por suas premiadas e consagradas obras orquestrais – dentre as quais se destacam *Canticum Naturale* (1972), *Estro Armonico* (1975), *Ludus Symphonicus* (1965), *Divertimento para Cordas* (1959) e *Variações Elementares* (1964) –, embora também tenha oferecido inestimáveis contribuições ao repertório solista, camerístico e coral brasileiro. Para além dos palcos, Edino Krieger detém três títulos de doutor honoris causa conferidos pelas universidades federais do Rio de Janeiro (UFRJ, Unirio) e de Santa Catarina (UFSC), claras evidências de seu prestígio em ambiente acadêmico." (BERBERT, p, 11 - 2020)

---

<sup>78</sup> Principal fonte das informações sobre Edino: tese de Bruna Berbert e site da ABM. <<https://abmusica.org.br/academicos/>>. Acesso em 18 de novembro de 2022.

Cabe acrescentar que, nascido em Brusque - SC, se mudou para o Rio de Janeiro em 1943, tomando aulas de violino no Conservatório de Música Brasileira com Edith Reis e também fazendo o curso livre de composição com Hans-Joachim Koellreutter. Em 1945 foi convidado por seu mestre para integrar o grupo Música Viva, como seus colegas Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.

Vencedor de diversos concursos de composição, prêmios e bolsas nacionais e internacionais, Krieger é uma referência viva na história da música brasileira.

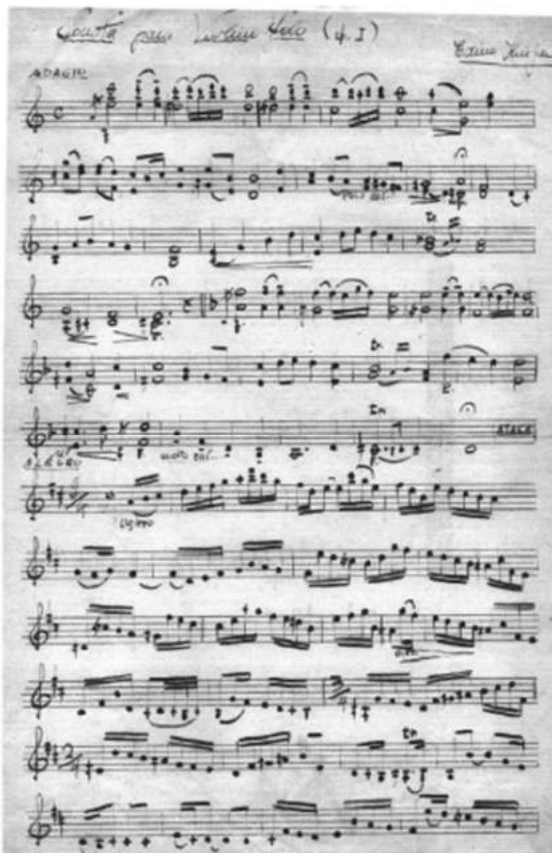
Sobre a sua obra para violino, Berbert assinala:

"Apesar de Edino Krieger ter sido violinista, as pesquisas acadêmicas relacionadas à performance de sua obra concentram-se, sobretudo, em instrumentos como piano e violão. A composição *Sonâncias* (em suas diferentes versões, datadas de 1975, 1981, 1998 e 2002), até o momento, não foi alvo de investigações, comentários ou análises mais aprofundadas, embora seja frequentemente citada pelos autores consultados como uma obra de referência dentre suas composições. O cenário para a *Sonata curta* (1947), *Toada* (1956) e *Pequeno concerto para violino e cordas* (2008) é ainda mais limitado, restringindo-se a objetivas citações no catálogo de obras do compositor, sem qualquer registro em sua discografia. A *Sonata para violino solo, opus 1* (1944), primeira composição de Edino Krieger, sequer consta em seu catálogo de obras. De acordo com o compositor, a *Sonata para violino solo, opus 1* (1944), a *Sonata curta* (1947) e a *Toada* (1956), antes do início desta investigação e da publicação desta tese, nunca tinham sido tocadas em público e encontravam-se manuscritas em seu acervo pessoal – circunstâncias que restringem o acesso e a divulgação dessas composições no meio musical e acadêmico." (BERBERT, p. 12 - 2020)

Assim como muitos dos compositores que pudemos vislumbrar neste trabalho, Krieger também tinha pleno domínio do violino, por ter estudado desde tenra idade. Isso certamente explica parte da sua escrita tão acurada já em sua primeira Sonata, a *Sonata para violino solo*, de 1944, quando tinha apenas 16 anos.

Organizada em duas partes, com uma introdução mais lenta e cantabile em Adagio, conta ainda com uma segunda parte rápida, indicada em Allegro, com um caráter de bravura e inflexões rítmicas muito interessantes, por não seguir com um fluxo único em estilo moto-perpétuo.

Figura 16: Sonata para violino solo (1944)



Fonte: "A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais".

Já sua Sonata curta, para violino solo, é de 1947 e conta com uma forma bastante diversa da Sonata de 1944, iniciando com um Allegro moderato, e finalizando com um Adagio. Contando já com cerca de 20 anos de idade e tendo estudado com o seu mestre, fazendo parte do grupo Música Viva, é muito interessante observar como sua linguagem e refino nas indicações de detalhes se tornam tão ricos, apenas três anos mais tarde.

Figura 17: Sonata curta, para violino solo, (1947)

The image shows a page of a musical score titled "SONATA CURTA" by Edino Krieger, specifically for "PARA VIOLINO SOLO". The tempo is marked "ALLEGRETO MODERATO". The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations and performance instructions, including "Pizz." (pizzicato), "arco" (arco), "ponticello" (ponticello), "Tolão" (Tolão), "molto expr." (molto espressivo), "Largo", "ADACIO", "coloca surdina" (coloca surdina), and "rall." (rallentando). The score is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and dynamics.

Fonte: "A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais".

Agradeço muito à contribuição do professor Eliézer ao compartilhar a valiosa informação da excelente tese de Bruna Berbert, sem sombra de dúvidas um trabalho extremamente necessário, ainda mais se tratando deste grande compositor brasileiro.

## Ernani Aguiar (1950)

Figura 18: Ernani Aguiar



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Ernani Aguiar nasceu em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, em 1950. No Brasil, estudou violino com a grande professora e violinista Paulina D'Ambrosio e também violino e viola com o professor Santino Parpinelli. Com César Guerra-Peixe, estudou composição, e com Carlos Alberto Pinto Fonseca, estudou regência. Foi bolsista do Mozarteum Argentino, onde estudou composição com Sérgio Lorenzi. Na Itália, foi aluno do Conservatório Cherubini, em Firenze, onde estudou com Roberto Michelucci (violino) e Annibale Gianuario (regência). Ainda na Europa, fez cursos de aperfeiçoamento em regência com Adone Zecchi, Franco Ferrara e Sergiu Celibidache.

Sendo o violino seu instrumento principal já muito jovem, é um dos principais artistas brasileiros em atividade que atua totalmente como compositor, possuindo tanto domínio da linguagem do instrumento quanto do universo composicional, o que lhe confere um domínio apurado nas obras que utilizam cordas friccionadas. Para violino solo compôs duas obras, as Meloritmias 4 e 6, e também a transcrição para violino da obra de viola.

Inspirado pelas peças para flauta solo intituladas Melopeias, de Guerra-Peixe, Aguiar criou o nome Meloritmias, onde melos significa melodia e ritmias quer dizer ritmos, para uma série que contém quatorze peças para diversos instrumentos solo.

Composta em 1990 e estreada em 1993 pelo violinista Paulo Bosisio, a Meloritmias 6 está dividida em três movimentos: 1. Mosso, ma pesante; 2. Lento; 3. Tempo de frevo. Já a Meloritmias 4 foi composta em 1987 e estreada em 1988 pelo violinista Giancarlo Pareschi, à época spalla da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A Meloritmias nº4 contém três movimentos: 1. Allegro; 2. Lento; 3. Tempo de frevo.



## Paulo Bosisio (1950)

Figura 19: Paulo Bosisio



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Nascido em 1950 no Rio de Janeiro, Paulo Bosisio estudou violino no Brasil com a professora Yolanda Peixoto e, posteriormente na Europa, com o professor Max Rostal, onde formou-se com grau máximo e distinção. Após retornar para o Brasil, a partir da década de 70, solou com todas as orquestras importantes do cenário musical, apresentando-se também como recitalista e como camerista. Sua atuação como professor alcança alunos e profissionais de todo o território brasileiro, com alguns de seus alunos tendo sido premiados em importantes concursos nacionais e internacionais.

Paulo Bosisio foi fundador e Diretor Artístico do Curso Oficina de Música de Curitiba, onde foi criado o "Simpósio Latino Americano de Música". Para estes Festivais várias peças de compositores brasileiros foram especialmente encomendadas, tornando-se um espaço importante para a promoção da música brasileira contemporânea. Além do Quarteto Bosisio, foi primeiro violino do Quarteto da UFF, com o qual excursionou na Inglaterra e na Escócia, com programa exclusivamente brasileiro, fazendo gravação deste repertório para a BBC. Também com este Quarteto realizou a primeira gravação mundial do Quarteto nº 4 de Villa-Lobos em disco. Como solista e camerista, realizou inúmeras primeiras audições de música brasileira.

A atuação direta na promoção da música contemporânea brasileira é intensa, tendo participado também das Bienais de Música Contemporânea, executando em primeira

audição mundial peças de José Penalva, a Sonata para violino solo, de David Korenchender, além de inúmeras outras obras. Foi Diretor Artístico e Spalla da Orquestra de Câmara Brasil Consorte, que estreou várias obras em primeira audição. Gravou para a Orquestra de Câmara de Curitiba, atuando como maestro, com programa inteiramente brasileiro (Santoro, Ernani Aguiar, H. Morozowicz e Guerra-Peixe). Executou em primeira audição no Brasil a Sonata nº 5, de Cláudio Santoro. Compositores como Bruno Kiefer, Ernani Aguiar, Odemar Brígido e Andersen Vianna dedicaram-lhe obras.

Como compositor, Paulo Bosisio conta com 2 obras, ambas para violino solo: Aboio e Dança Negra, e Elegia. Essa última obra foi dedicada e estreada recentemente pelo professor e violinista Pedro Dellarolle, em março de 2021. Ambas as peças são extremamente idiomáticas do violino, uma característica muito presente em obras compostas por violinistas, uma vez que estes necessariamente conhecem e estão familiarizados com a linguagem do instrumento. Importante ressaltar que, mesmo sendo idiomática, uma obra não necessariamente é mais fácil de tocar; isso significa que o instrumento é muito bem utilizado para realizar a música a partir de suas próprias características, como veremos mais à frente quando tratarmos do tema Idiomatismo, no capítulo 2.

## Ana de Oliveira (1967)

Figura 20: Ana de Oliveira



Fonte: arquivo pessoal da compositora. Foto - Paulo Rapoport.

A violinista brasileira Ana de Oliveira é mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, e graduou-se na classe de Rainer Kussmaul na Escola Superior de Música em Freiburg, Alemanha, onde viveu por nove anos. Foi também aluna de Lola Benda e Uwe Kleber no Brasil e Federico Agostini na Alemanha. Apresentou-se como solista com diversas orquestras no Brasil e na Europa e como camerista em importantes festivais, entre eles Montreux (Suíça), La Villette (França), Warschauer Herbst (Polônia), Donaueschingen (Alemanha), Campos do Jordão, MIMO, Festival Villa-Lobos.

No Brasil, desenvolve uma carreira diversificada e abrangente atuando como spalla da Orquestra Sinfônica Brasileira durante uma década, criando e liderando vários grupos de câmara como primeiro violino, participando como solista e spalla em diversas gravações de música brasileira e trilhas sonoras, também exercendo a coordenação pedagógica do Festival MIMO. Ana de Oliveira foi spalla da Camerata Rio Strings no festejado CD “Fantasia Brasileira” (Biscoito Fino) indicado ao Grammy em 2005. Realizou a primeira audição no Brasil de obras de importantes compositores como Mário Tavares, Egberto Gismonti, Benjamin Britten, Charles Ives, Carlos dos Santos, Clarice Assad, entre outros.

É violinista do Trio Puelli desde 2009, grupo de câmara dedicado à pesquisa e registro de obras dos séculos XX e XXI com o qual lançou três elogiados CDs,

“Primma” e “3 Américas” e o mais recente dedicado a integral das obras para trio de Radamés Gnattali, lançado em 2018 pelo Selo SESC, eleito o melhor do ano pela votação popular da Revista Concerto. O grupo também está presente no CD Música Nova (2016), lançado pelo Selo SESC em 2017.

Hoje atua também como spalla da Orquestra Sinfônica Nacional, da Universidade Federal Fluminense, atua em duo com o compositor e multi-instrumentista Sérgio Ferraz, com o qual lançou em 2019 o CD “Carta de Amor e Outras Histórias” muito elogiado pela crítica especializada, além de exercer intensa atividade pedagógica.

Ana conquistou assim um papel muito importante na divulgação e realização da música contemporânea, sendo esse gênero um dos mais presentes em sua discografia. Em fevereiro de 2020 deu um passo decisivo na sua forma de realizar a música contemporânea: além de atuar enquanto intérprete, trouxe sua expressão enquanto compositora ao lançar o CD “Dragão dos Olhos Amarelos”, no qual compôs onze das quinze faixas que compõem o CD. 10 foram criadas instantaneamente dentro do estúdio, após se preparar para realizar improvisos a partir de materiais que a inspiravam, e a peça Cadenza, a única escrita de sua autoria.

Além de se dedicar à divulgação da música contemporânea brasileira e de compor escrevendo ou improvisando, Ana de Oliveira se dedica também à pesquisa, lançando também em 2020 seu livro “O Violino na Música Contemporânea Brasileira – Um Manual de Técnicas Estendidas”, que é fruto de sua pesquisa de Mestrado na UNIRIO, tratando da técnica violinística para a interpretação de repertório dos séculos XX e XXI, tema muito caro ao trabalho que proponho nesta Tese.

## Jonas Hocherman Corrêa (1985)

Figura 21: Jonas Hocherman Corrêa



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Jonas Hocherman Corrêa é um compositor bacharel em trombone tenor e baixo pela UNIRIO(2014), na classe do professor João Luiz Areias e mestrando na UFRJ (2022) na área de processos criativos em poéticas da criação. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação, Composição Musical e Arranjo. Atuou como trombonista baixo concursado da Amazônia Jazz Band, de 2021 até 2022. Iniciou seus estudos de trombone na Escola de Música Villa-Lobos com o professor de Trombone Eduardo Guimarães em 2002. Desde então fez masterclasses e estudou com os professores de trombone como Brandt Attema, Jurgen Van Rijen, Werner Schrietter, Bart Van Lier, Sergio de Jesus, Don Lucas, Dirk Amreim, dentre outros. Estudou arranjo, composição e harmonia com Itiberê Zwarg, Jayme Vignolli, Bernardo Ramos, Joana Queiroz, Antônio Guerreiro, Caio Senna.

Fez parte da Itiberê Orquestra Família durante sete anos e neste projeto se apresentou em importantes Teatros do Brasil e da América Latina. Ainda com essa orquestra gravou dois discos: Calendário do Som, por meio do Projeto Pixinguinha, com músicas de Hermeto Pascoal, e Contrastes que foi contemplado com o Premio FUNARTE. Tocou também com Egberto Gismonti junto à orquestra Corações Futuristas realizando performances na Bahia, Paraíba, Pernambuco, São Paulo, Rio

de Janeiro, Bélgica (Festival Europalia, 2009). Atua como trombonista, tocando, gravando e acompanhando em diversos projetos e trabalhos de artistas como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Valéria Lobão (disco que recebeu uma indicação ao Grammy Latino), Liliane Herrero, Harvey Wainaple, Arthur Verocai, Idriss Boudrioua, Fanfarrada, Vovô Bebê, Luiza Brina, Thiago Amud, Beto Serrado, Baixada Jazz Big band, Gaia Wilmer Big Band, Luiza Sales, BondeSom, Inventos e Jonas Hocherman Septeto.

Em 2014 foi contemplado pelo Premio FUNARTE da Música Brasileira e gravou seu primeiro disco com suas composições e arranjos. O grupo denominado Jonas Hocherman Septeto é formado por um quinteto de cordas (2 violinos, viola, cello e baixo acústico) e dois trombones e vem mostrando seu trabalho em diversos teatros pelo Brasil exibindo suas obras e arranjos. O Septeto também foi finalista do Festival Vila Lobos de musica de câmara. Formou uma versão Argentina do Septeto, tocando em 2016 e 2017 em cidades como La Plata e Buenos Aires. Em 2019 o grupo lançou o EP Livro de cabeceira junto a cantora Beth Dau.

Em 2017, Jonas foi contemplado com o prêmio de musica Terra Una pela Ibermusica, onde participou de uma residencia artistica em composicao na Ecovila Terra Una. Fez direção musical e compôs trilhas sonoras para pecas infantis como a Ombela, a origem das chuvas (junto a Maria Clara Valle), peça que foi vencedora em 9 categorias pelo premio CBTIJ em 2019, incluindo as 2 categorias musicais (melhor direcao musical e melhor musica original) e também para a peça Lupita (junto a Karina Neves), que foi indicado ao prêmio Cenym de melhor trilha sonora (2020).

Jonas é um compositor que tem um estudo profundo da composição musical concomitante com uma prática e composição da música instrumental brasileira que não encontra limites entre as definições popular e erudito. Possui uma peça para violino solo dedicada a mim intitulada Enquanto e rio passa não se perde tempo, na qual o intérprete declama um poema de Marcelo Nader Cerqueira enquanto toca. Essa obra é fruto de um intenso processo conjunto entre o compositor e eu, na qual técnicas como pizzicato de mão esquerda, sul ponticelo, tocar e declamar são usadas de forma a constituir uma atmosfera coesa dentro da peça. Aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos exigem do violinista a capacidade de domínio total

do instrumento para conseguir realizar a obra. É uma obra exigente técnica e expressivamente falando, e que ao meu ver merece ser inserida no repertório canônico do instrumento.

## Rafael Dias Belo (1989)

Figura 22: Rafael Dias Belo



Fonte: Arquivo pessoal do compositor

Rafael Dias é natural da cidade de São João Del-Rei, em Minas Gerais, mora e trabalha em Brasília, dedicando-se atualmente mais à performance musical como violista. Possui graduação em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, e graduação em Música pela Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ. Realizou o mestrado profissional em Música no programa PROEMUS da UNIRIO em 2020.

Rafael estudou com o professor Paulo Bosisio, e sua obra *Andante*, para violino solo, foi uma homenagem ao seu professor, composta em 2019 e estreada pelo violinista Pedro Dellarole em 2021 na 7ª Semana do Violino. Neste caso, podemos observar como a noção da tradição está intimamente à produção do repertório do violino, uma vez que tanto Rafael Dias quanto Pedro Dellarole foram alunos do professor Paulo Bosisio, que, além de ser um importante intérprete do repertório contemporâneo nacional, consegue inspirar as novas gerações a continuar o trabalho de trazer a música nova e nacional aos palcos. Todos estes processos permitem localizar concretamente o fluxo do fazer artístico dentro de um processo ao longo do tempo que possui relações estabelecidas da história com a momento presente, nos permitindo ver assim a temporalidade da existência deste repertório. Abaixo, trazemos um trecho de sua obra '*Andante*':



Figura 23: Partitura Andante

Andante  
Violino solo  
Ao amigo e mestre Paulo Souto  
Eduardo Belo

The musical score is written for a solo violin in 3/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 70. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 24 measures, divided into two systems of 12 measures each. The first system includes measures 1-12, and the second system includes measures 13-24. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*, along with articulations like *rit.*, *stacc.*, *sforz.*, and *marcato*. A section marked *Tempo I* begins at measure 11. The score concludes with a double bar line at measure 24.

Fonte: arquivo pessoal do compositor

## Ayran Nicodemo (1988)

Figura 24: Ayran Nicodemo



Fonte: Arquivo pessoal do compositor

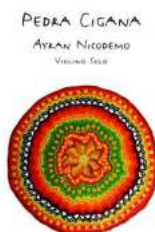
Ayran Nicodemo é professor de violino da Escola de música da UFMG, realizou a graduação e o mestrado na classe de violino do Prof. Paulo Bosisio, na UNIRIO. O violinista e compositor, integrou o naipe de primeiros violinos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro de 2014 a 2021, atuando como spalla interino na temporada de 2016. Como compositor lançou em maio de 2014 seu CD para violino solo, 'Pedra Cigana', com 7 das 8 músicas sendo de sua autoria. Com este trabalho, foi listado como um dos 15 Melhores Instrumentistas da Música Brasileira em 2014. É também diretor artístico e produtor da Semana do Violino no Rio de Janeiro. Recebeu diversos prêmios em concursos nacionais. Já se apresentou nas principais salas de concerto do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Curitiba. Como solista, foi vencedor do 1 Concurso Jovens Solistas da OSMG e do Concurso Jovem Solista UFMG 2009. Solou também com a Orquestra do Festival Internacional de Gramado, Camerata Sinfônica do Rio de Janeiro, Orquestra da UNIRIO e com a Orquestra Opus-MG.

Além de atuar como compositor, possui uma intensa atuação como intérprete na música contemporânea brasileira, recebendo várias obras em sua homenagem, como o Concertino para Violino e Orquestra de Beetholven Cunha, estreada no Rio de Janeiro com a Camerata Sinfônica do Rio de Janeiro. Integrou o GNU, Grupo de Musica Contemporânea de Concerto da UNIRIO de 2010 a 2019. Em 2021 aceitou o convite para participar da Série Prelúdio 21 recebendo 5 obras inéditas para violino

solo e realizando 3 recitais com estas obras. Dedicar-se a realizar a performance da música de hoje em paralelo à pesquisa de como se dá a relação entre compositores e intérpretes, com o objetivo de preparar os futuros músicos para terem as ferramentas necessárias para um diálogo que seja ético e potente entre estes dois entes artísticos.

Suas obras para violino solo encontram-se todas em seu CD intitulado 'Pedra cigana', de 2014 e são: Suíte Cigana, em 3 movimentos (Pedra Cigana, Ela Cigana, De Luz e Trevas), Improviso sobre um poema cigano, Samsara, Ciganada, e Lua.

Figura 25: Capa do CD "Pedra Cigana" (2014)



Fonte: acervo pessoal do compositor.

## Grupo Prelúdio 21 (1998)

Figura 26: Arte de divulgação do concerto do Prelúdio 21 no Theatro Municipal do RJ



Fonte: publicado na revista Música Hodie, volume 11, nº1, em 2011

Grupo de compositores que existe desde o ano de 1998 na cidade do Rio de Janeiro, o Grupo Prelúdio 21 é constituído atualmente por 5 compositores de utilizam diversas linguagens da música contemporânea. Por ser parte central da pesquisa deste presente trabalho, ao final deste capítulo 1 abordaremos em detalhes a história do grupo e de cada um dos 5 atuais integrantes, os compositores Orlando Alves, Neder Nassaro, Marcos Lucas, Alexandre Schubert e Marcelo Carneiro.

### 1.3 A escrita para violino na música contemporânea

Este assunto está alocado no capítulo 1, pois queremos abordá-lo como um dos aspectos concretos da constituição do existir da relação compositor-intérprete. Ao compreendermos que nas relações existem dois aspectos que interagem entre si (objetivo e subjetivo), o aspecto localizado como cultura objetiva é o que chamamos de história, e o aspecto que compreendemos como cultura subjetiva é a individualidade de cada um. A história enquanto cultura objetiva é aquilo que é compartilhado em termos de signos e significados, é aquele dado da relação sobre o qual a relação começa a existir. É, por exemplo, a história da música. De modo ainda mais concreto, a história da música ocidental, a partir dos estilos e épocas; a

história dos instrumentos, a história do repertório do instrumento violino, a história da técnica do instrumento. A cultura subjetiva será trabalhada no capítulo 3, quando tratarmos das subjetividades de cada compositor e do intérprete neste caso em específico.

Compreender a técnica do instrumento enquanto dado cultural objetivo que dá concretude e materialidade à relação compositor-intérprete é, ao meu ver, o mais coerente dentro desta linha de pensamento. Após trabalharmos a história do violino e a história do repertório para violino solo, no contexto do repertório para violino solo no Brasil até os dias atuais, nos direcionamos agora a compreender brevemente a questão da técnica no violino, a partir de sua organização entre técnica de mão esquerda e técnica de mão direita.

Assim, antes de direcionarmos nosso trabalho especificamente à história do Grupo Prelúdio 21, abordaremos um pouco os aspectos da linguagem violinística que vêm sendo desenvolvidos por compositores e intérpretes após o período romântico, quando, a partir do nacionalismo e do modernismo surgiram e surgem novas formas de extrair o som dos instrumentos musicais. Estas novas técnicas utilizadas para se tocar o violino serão apresentadas, para então abordarmos a história do Grupo Prelúdio 21 e de seus integrantes, com mais detalhes sobre como cada compositor pesquisa as possibilidades técnicas na execução de suas obras.

Esta parte do primeiro capítulo tem o objetivo de contextualizar uma das principais características que se desenvolveu de forma abrangente pelas obras dos compositores do século XX e XXI: o que chamaremos aqui de 'técnica expandida no violino'. É importante tratar deste parâmetro técnico ainda no primeiro capítulo, já que o repertório abordado neste estudo de caso com o grupo Prelúdio 21 requer a utilização e o domínio de muitas destas técnicas. Além disso, a proposta de contextualizar historicamente o violino vai além de traçar o panorama dos compositores, intérpretes e repertório ao longo dos séculos. Faz-se necessário entender também os princípios através dos quais é possível realizar música com o violino, ou seja, a forma como o instrumento foi e é utilizado para alcançar os anseios artísticos de compositores e intérpretes.

A linguagem musical desenvolvida ao longo do século XX foi se transformando de forma cada vez mais acelerada. Ao mesmo tempo em que a escrita de cada compositor tornou cada vez mais pessoal o seu resultado estético, as possibilidades de executar o repertório foram ganhando novas formas, e para isso novas técnicas precisaram ser desenvolvidas em cada instrumento. A essas novas formas de tocar denominamos técnica expandida para o violino.

O termo "técnica expandida" tem esse nome por se diferenciar da técnica utilizada usualmente até então; define algo que expandiu as possibilidades de se manusear o instrumento. Como cada instrumento tem a sua própria técnica ampliada a partir do século XX, delimitamos essa técnica expandida apenas no âmbito do toque do violino. Primeiramente vamos compreender o que seria a técnica tradicional, ou não-expandida, para então entender o que é a técnica expandida no violino.

### **A técnica tradicional no violino**

A técnica tradicional do instrumento com relação à mão direita, consiste na utilização do arco do violino de forma a sempre tanger as cordas com a crina do arco, ou seja, ao utilizar o arco para extrair som do violino o princípio mecânico está compreendido a partir da força de atrito existente entre a crina do arco e as cordas do instrumento. Se não existir atrito há não vibração, como acontece quando a crina do arco está sem resina suficiente e a crina apenas desliza sobre a corda, sem extrair som do instrumento. No momento em que a crina toca a corda e é realizado um movimento horizontal entre o plano da corda e do arco, é esse atrito que faz a corda vibrar, fazendo vibrar o cavalete que, por sua vez, faz vibrar o tampo do instrumento, que ressoa em toda a caixa acústica do violino, gerando assim o som que é identificado como o som do violino.

Com relação ainda à técnica de mão direita, ou seja, às possibilidades técnicas tradicionais de se utilizar o arco no violino, existem formas muito específicas de se articular o som. A essas formas damos o nome de articulação. O som pode ser mais conectado ou menos conectado, com várias nuances entre um extremo e o outro, e, por isso mesmo, os golpes de arco possíveis para cada tipo de articulação são também muito variados.

Dentro da categoria de um som legato temos algumas possibilidades de golpes de arco, e dentro da categoria da articulação em staccato temos outras possibilidades de golpes de arco. Como o objetivo deste capítulo é a contextualização histórica do repertório violinístico no gênero violino solo, e o desenvolvimento que este gênero teve até os dias de hoje, não entraremos em detalhes sobre o que é e como se realiza cada golpe de arco, bastando para o nosso objetivo, portanto, apenas listar os golpes de arco do repertório tradicional do violino.

Para mais detalhes sobre cada um desses golpes de arco indicamos dois trabalhos excelentes: o livro “Arcadas e Golpes de Arco”, da professora Mariana Isdebski Salles, e o livro dos professores Paulo Bosisio e Marco Antônio Lavigne denominado “Técnica de Arco para Violino e Viola” (2022). Alguns dos golpes de arco usados na técnica tradicional do violino: *Détaché, Martelé, Spiccato, Sautillé, Staccato, Staccato volante, Portato (Louré), Ricochet, Legato, Collé, Fouetté, Jeté, Piqué, Picchetatto, Roulé, Lancé, Bariolage, Tremolo*.

Com relação à técnica tradicional de mão direita há ainda a possibilidade de extrair som do violino através do pinçamento das cordas com os dedos da mão direita, o que denominamos de *pizzicato*, técnica essa que será explorada de outras formas pelos compositores a partir do século XX.

Quanto à técnica de mão esquerda, o princípio mecânico básico é o de aumento ou diminuição do comprimento das cordas ao pressionarmos os dedos num ponto específico dela. Uma vez que o diâmetro e a tensão da corda são sempre constantes, ao mudar o comprimento desta mudamos também a sua frequência, ou seja, o som que se ouve se torna mais grave (diminuição da frequência) ou mais agudo (aumento da frequência). Em resultados sonoros práticos, isso significa a alteração das notas que ouvimos.

A mão esquerda pode trabalhar de forma a dedilhar sobre uma corda de cada vez (técnica de cordas simples) ou sobre duas ou mais cordas simultaneamente (técnica de duplas e acordes). Pode trabalhar com ou sem vibrato, e sendo com vibrato pode combinar nuances de vibratos, dos mais lentos aos mais rápidos, dos mais curtos

aos mais amplos - o que será bastante explorado por compositores do século XX, que indicam na partitura até mesmo como o vibrato deve variar em alguns momentos.

Uma técnica importante utilizada, em geral, em repertórios de maior virtuosidade é o *pizzicato* de mão esquerda, no qual realiza-se o pinçamento das cordas não com a mão que segura o arco e sim com a mão esquerda, ao mesmo tempo em que se altera o comprimento delas. É indicado nas partituras colocando-se o sinal de + sobre a nota a ser pinçada. No Capricho número 24 de Niccolò Paganini, a variação 9 é dedicada à utilização desta técnica em específico, como demonstrado na figura abaixo:

Figura 27: Variação 9 do Capricho número 24 de Niccolò Paganini



Fonte: N. Paganini, 24 Caprichos, Op. 1 - Revisão de Carl Flesch - Ed. Peters

Ao abordarmos a mão esquerda no toque do violino, devemos apontar outras técnicas como de grande importância: vibrato e suas gradações que se dão pelas combinações de velocidade, frequência e amplitude; utilização de harmônicos naturais e artificiais (quando é necessário utilizar um dedo prendendo a corda em uma parte mais grave e apenas tocar levemente com outro dedo uma parte mais aguda da mesma corda); harmônicos duplos; cordas duplas nos mais variados intervalos de uníssono às décimas; cordas simples (estudos de escalas e arpejos, mecanismos e digitação); montagem e transição de acordes; glissandos em suas mais ricas variedades, podendo também serem chamados de portamentos (prefiro utilizar o termo glissando quando é algo de natureza técnica, dentro de um exercício



técnico, e portamento quando se trata de um gesto musical, que dará expressividade à mudança de posição, como o faz C. Flesch<sup>79</sup>).

Agora que está melhor compreendida o que é a técnica tradicional ou não-expandida no violino, podemos finalmente abordar as adições técnicas que foram surgindo ao longo do desenvolvimento do repertório para violino a partir do início do século XX, chamadas aqui de técnica expandida.

### **A técnica expandida no violino**

A referência bibliográfica sobre este assunto está em dois diferentes eixos de trabalhos: o primeiro é o resultado final do mestrado profissional desenvolvido pela violinista e professora Ana de Oliveira no programa do PROEMUS, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) defendido em 2018, e lançado como livro em 2019 denominado "O violino na música contemporânea brasileira: um manual de técnicas estendidas".

O outro eixo de trabalhos que desenvolve esse assunto está localizado em dois artigos de autoria e co-autoria da professora Eliane Tokeshi, que hoje leciona na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo - USP. O primeiro artigo é de 2003, denominado "Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra-Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical", publicado no periódico Música Hodie. O segundo artigo, denominado "Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira", foi publicado em 2005 no Décimo Quinto Congresso da ANPPOM<sup>80</sup> em co-autoria com Rafaela Copetti.

A utilização desta bibliografia nos obriga primeiramente a resolver uma divergência simples de nomenclatura entre estes dois eixos e decidir qual utilizar: o trabalho da professora Ana de Oliveira é um trabalho de maior fôlego (123 páginas) que trata de forma mais abrangente e detalhada essa técnica específica do violinismo a partir do século XX, relacionada no repertório contemporâneo brasileiro. Já o trabalho da

---

<sup>79</sup> Carl Flesch, *The Art of Violin Playing*, Book I, 2000, pag. 14.

<sup>80</sup> ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música.

professora Eliane Tokeshi é bastante anterior e pioneiro, realizado cerca de 15 anos antes, mas se compõe de dois artigos curtos (5 páginas cada artigo) focados em uma obra de Guerra-Peixe (*Variações opcionais*) no artigo de 2003, e em uma seleção de 23 obras não listadas no artigo de 2005. Como a natureza e objetivo de cada um dos eixos é diversa, a forma como o tema é trabalhado também o é. Porém, fica uma questão a se resolver: o trabalho de Oliveira utiliza o termo "técnicas estendidas", enquanto o trabalho de Tokeshi utiliza o termo "Técnica Expandida". Em nosso trabalho, optamos por utilizar a nomenclatura definida por Tokeshi, que apresenta o seguinte argumento:

"A expressão "técnica expandida", empregada neste estudo, é tradução da expressão em inglês *extended technique* e abrange, em seu significado, os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX." (TOKESHI, 2003, p. 53)

O trabalho de Oliveira é o que de fato oferece mais detalhes e uma relação mais ampla desta categoria de técnicas, sendo portanto utilizado por nós como principal fonte para a listagem destas formas de tocar o violino adotadas a partir do século XX com o objetivo de encontrar novas sonoridades. Mesmo assim, é importante ressaltar a importância dos trabalhos de Tokeshi, principalmente por seu pioneirismo em abordar esse tema especificamente no toque do violino em repertório brasileiro.

Ana de Oliveira organiza seu livro em dois capítulos, sendo que o primeiro é dedicado às técnicas de mão esquerda como *microtons – quartos de tons, vibrato, glissando, meio-harmônicos ou falsos harmônicos, abafar as cordas com os dedos ou mão, efeitos percussivos* e outros. O segundo capítulo é dedicado à técnica de mão direita abordando tópicos como *pontos de contato, movimentos atípicos do arco, col legno, efeitos percussivos, soprar no instrumento, tocar em outras posições, utilização de objetos, tocar e falar, tocar e cantar*, entre outras técnicas.

#### **1.4 Grupo Prelúdio 21**

Neste capítulo vamos apresentar a história do Grupo Prelúdio 21 e, a partir dessa história e artigos relacionados ao grupo, compreender melhor as direções e realizações que galgaram neste desafiador movimento constante de manter a

música brasileira contemporânea viva. Em seguida, faremos uma contextualização de quem são os atuais integrantes do grupo com o objetivo de compreender melhor a natureza estética das suas obras neste programa, utilizando o conhecimento destas histórias como subsídios concretos no processo de preparação do repertório.

Importante ressaltar novamente que, sendo um grupo de compositores que faz parte de uma tradição (a música de concerto), esse grupo está inserido em uma temporalidade que possui suas referências e anseios próprios. Ou seja, as formas que o grupo e os indivíduos utilizam para se expressar musicalmente têm uma relação direta com a história e o contexto do qual fazem parte. Sendo a história uma existência objetiva, para compreendermos o fazer musical enquanto estética e forma artística precisamos compreender a realidade concreta a partir da qual a subjetividade de cada indivíduo se expressa. Podemos, então, ter uma percepção mais aguçada da realidade, uma vez que ela é relativa e se mostra mais no contraste entre linguagens e existências.

A música de concerto faz parte da sociedade em que vivemos, e a música contemporânea dialoga a todo momento com este mundo em que vivemos. Tendo essas informações presentes, ao observarmos a história do Grupo e dos seus indivíduos, temos a possibilidade de compreender melhor porque cada um se expressa musicalmente de modo pessoal, com sua própria personalidade artística, pois cada ente é afetado de uma forma diferente pelo ambiente que o cerca, pela realidade da qual faz parte.

Concretamente falando: os sons presentes no dia a dia da contemporaneidade, as tecnologias, os anseios de emoções de uma época, a forma como as pessoas se relacionam são parte constituinte inerente do indivíduo, refletindo de alguma forma sua expressão no mundo. Isso contextualiza um pouco como compositores como Neder Nassaro e Marcelo Carneiro se interessam por aspectos mais tecnológicos da realidade e mesmo assim se exprimem de formas muito diversas em suas músicas; como alguns aspectos da natureza, como o inverno, motivam o compositor Marcos Lucas; como a técnica do instrumento e aspectos da existência têm relação com a obra de Alexandre Schubert e de Orlando Alves, quando Schubert indica o nome de dois dos seus três estudos para violino solo com os nomes de 'Mecânica' e

'Alternância' e entre a aridez desses conceitos técnicos ele explora, através de uma técnica específica, o ato da respiração no segundo estudo, denominado 'Sopro'. No caso de Orlando Alves, sua escrita se desenvolve através de um parâmetro técnico composicional de saturar um material específico, mas ao mesmo tempo persegue a ideia de um *'Divertimenti'*, dando um sentido de afeto na existência do fazer artístico mesmo quando imerso num universo da técnica - da composição e do instrumento.

## História do Grupo Prelúdio 21

Figura 28: Capa do site oficial do Grupo Prelúdio 21



Fonte: site oficial do Grupo em <<https://pt-br.facebook.com/preludio21/>>

O grupo Prelúdio 21 é um grupo de compositores brasileiros que tem sua gênese e atuação na cidade do Rio de Janeiro. O grupo, que iniciou suas atividades no ano de 1998, foi integrado desde sua criação por diferentes compositores que variaram num número de 5 e 8 integrantes ao longo de todas as suas temporadas, sendo que dos 8 compositores presentes no concerto inaugural na década de 90, apenas dois continuam no grupo, Neder Nassaro e José Orlando Alves.

Uma informação relevante é o fato de que, ao longo destes quase 25 anos, as atividades do grupo foram ininterruptas, realizando no ano de 2022 a sua 24ª temporada seguida. Para termos uma real percepção do que isso significa, a título de comparação podemos citar a Bienal de Música Contemporânea que, acontecendo a cada 2 anos com um importante aporte financeiro direto de instituição pública (FUNARTE) e apoio das mais diversas organizações musicais desde 1975 no Rio de Janeiro, realizou em 2021 sua 24ª edição, contando ainda com o apoio da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Um grupo de alguns compositores

que alcança o mesmo número de edições, sem o apoio financeiro de nenhuma instituição ao longo de sua trajetória, é, no mínimo, algo digno de atenção.

O início do grupo é registrado com o concerto<sup>81</sup> realizado em 4 de novembro de 1998, na Sala Villa-Lobos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Inicialmente com o nome de "Novos Compositores", o grupo contava com a participação de 8 integrantes que tiveram como motivação a necessidade de ampliar a quantidade de apresentações das obras produzidas por cada um dos compositores, convidando diferentes intérpretes a cada concerto.

Sobre a concepção inicial do grupo, é interessante observar a originalidade da proposta:

"Dentro de uma concepção completamente diferente de outros grupos de compositores que surgiram nos séculos XIX e XX, como, por exemplo, o movimento musical francês conhecido como "Grupo dos Seis", ou o equivalente russo denominado "Grupo dos Cinco", o Prelúdio 21, desde sua origem, descartou a ideia da interação dos integrantes em prol de uma única corrente estética ou, até mesmo, de uma mesma linguagem composicional. Assim, o grupo se caracterizou pela proposta de apresentar um mosaico dos diferentes estilos composicionais de seus membros, além da atuação direta na produção dos concertos." (ALVES; OLIVEIRA, 2011, p-68)

Desta citação podemos apreender um aspecto extremamente relevante para o objetivo deste trabalho de doutorado, que é o fato do grupo Prelúdio 21 ser um coletivo de compositores que se propõe atuar de forma não homogênea quanto à sua estética composicional. Essa proposta, necessariamente, contribuirá ao longo dessas duas décadas para o desenvolvimento de um amplo leque de diferentes obras a serem escritas e necessariamente estreadas - uma vez que, além de escrever as obras, eles se unem também com o objetivo de viabilizar a realização dos concertos nos quais podem estrear suas obras.

Tive a oportunidade de, nestes últimos 13 anos, participar de concertos em 12 temporadas do grupo, realizando peças que vão desde obras para violino solo até

---

<sup>81</sup> Artistas envolvidos no primeiro concerto do grupo: os compositores Sergio Roberto de Oliveira, Neder Nassaro, J. Orlando Alves, Marcio Conrad, Daniel Quaranta, Luiz Eduardo Castelões, Daniel Rousseau e Marcos Milagres. Entre os intérpretes deste primeiro concerto: Laura Rónai, Sergio Roberto de Oliveira, Márcio Conrad, Marcelo Verzoni, Andrea Lopes, Stael Malamut, Maria Haro, Vera Andrade, Tina Werneck, Raul d'Oliveira, Janaína Perotto, Fernando Gualda, José Wellington, Kátia Baloussier e o grupo "A Camarilha".

formações de música de câmara com um número variado de integrantes, nas mais diversas formações, atuando com o Grupo Novo da UNIRIO (GNU) por 8 anos seguidos e com o Trio Ágora (dois violinos e viola) na temporada de 2019. Em todos os concertos que participei, pude presenciar o forte compromisso de cada um dos compositores do grupo com a realização dos concertos.

É importante destacar que o processo de desenvolvimento do grupo, sendo impelido a ter cada vez mais uma postura independente da instituição universidade - já que seus integrantes foram se formando com o passar dos anos, tornando-se músicos profissionais - exigiu uma postura extremamente ativa dos integrantes do grupo para manter a realização dos concertos a cada temporada:

"Em paralelo à necessidade de galgar novos espaços, a ideia de um grupo "institucional" foi sendo substituída pela concepção de um grupo com membros fixos que, além da composição, intensificaram a participação na produção dos concertos, dividindo tarefas, como: agendar salas de concertos, contatar grupos de intérpretes, organizar o palco, enviar divulgação para a imprensa via e-mail, entre outras." (ALVES; OLIVEIRA, 2011, p-69)

Neste sentido vale ressaltar a importância de um dos compositores em especial: o compositor fundador Sergio Roberto de Oliveira, falecido precocemente em 2017, aos 47 anos de idade. É imperativo registrar a importância deste compositor para a existência do grupo: sua determinação e empreendedorismo, quase uma fixação com a projeção e continuidade das atividades do grupo, com a realização de concertos, convites de intérpretes, entrevistas em jornais, programas de rádio, participações em editais, dentre outros aspectos, foram vitais para o desenvolvimento e consolidação do grupo no cenário da música de concerto brasileira contemporânea.

E foi com esse espírito de trabalho em grupo que, a partir de 2008, o grupo passou a realizar uma série própria de concertos no Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro - CCJF, com a participação de diferentes grupos e intérpretes a executar obras, inéditas ou não, dos compositores que fizeram parte da história do grupo até hoje.

O aspecto mais importante do grupo é, sem dúvida, a proposta de os compositores unirem-se para viabilizar os concertos e estréias de suas obras, sem com isso abrir mão da identidade e independência estética de cada compositor. A proposta de ser como um "mosaico criativo, expresso em poéticas composicionais diversas adotadas pelos membros do grupo Prelúdio 21"<sup>82</sup>, possibilita os mais diversos matizes estéticos das linguagens musicais. Além disso, o constante convite de diferentes grupos e formações de intérpretes possibilita o que é nosso objeto de estudo neste trabalho: a interação entre compositores e intérpretes.

Tendo participado como intérprete de diversas mostras de música contemporânea desde 2008, quando cursava a graduação na Escola de Música da UFMG, e, constantemente, no Rio de Janeiro a partir de 2010, participando inclusive das cinco Bienais de Música Contemporânea da FUNARTE entre 2011 e 2019, posso afirmar que a interação dos compositores do grupo Prelúdio 21 é algo singular no processo de construção da performance. Entendo que isto se deve ao constante envolvimento dos compositores, desde a composição das obras (processo nos quais eles mantêm um diálogo aberto com os intérpretes) até o resultado final da performance e, principalmente, à relação que estes compositores criaram, criam e cultivam com os intérpretes convidados para interpretar suas obras.

### **Integrantes do Grupo Prelúdio 21 atualmente (2021-2022)**

Como pudemos observar no processo histórico do Grupo Prelúdio 21, a proposta é permitir que cada compositor mantenha sua personalidade artística dentro do grupo. Essa característica permite que o grupo continue existindo de forma pulsante, mesmo que integrantes entrem ou saiam do grupo. Nesta parte do capítulo 2, vamos abordar a trajetória dos compositores que integraram a temporada 2021, como ferramenta para compreender melhor as obras que cada um dedicou a este concerto para violino solo. Reforçamos que este processo de compreensão é o processo utilizado pelo intérprete para construir suas interpretações, como veremos mais adiante.

---

<sup>82</sup> ALVES; SCHUBERT; LUCAS; GENTIL-NUNES. Poéticas composicionais em peças estreadas na 21ª temporada do grupo Prelúdio 21. Revista ORFEU, v.5, n.1, setembro de 2020. p. 459.

## Marcelo Carneiro

Figura 29: Marcelo Carneiro



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Marcelo Carneiro, nascido em 1971, é compositor com especialização em composição eletroacústica e contemporânea. Atua como professor e pesquisador do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, respectivamente, desde 2010. Recebeu algumas premiações no Brasil e no exterior, com destaque para o segundo prêmio do Concurso de Bourges 2015 na França e a recente menção honrosa no PRIX CIME 2021. Participa de festivais no Brasil e no exterior, tais como a Bienal Brasileira de Música Contemporânea, o Festival La Habana (Cuba), Muslab (México), dentre outros. Possui artigos e capítulos de livro publicados, com destaque para *Perspectivas Actuales en la Creación y el Análisis de la Música Electroacústica*, editado junto com Daniel Quaranta, lançado em 2021/2022 pela Editora da Universidade Nacional de Quilmes, Argentina. Em 2022 lançou o CD *Beat Studies*, fruto de um projeto de pesquisa sobre os processos de hibridização na música eletroacústica. O CD foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Faperj, tanto em formato físico quanto digital.

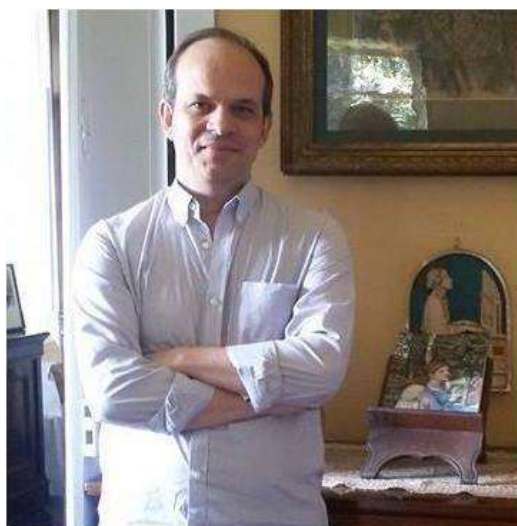
Marcelo Carneiro é um compositor que tem a capacidade de transmitir alguns parâmetros dos aspectos tecnológicos eletrônicos da música contemporânea para sua linguagem musical de forma única para instrumentos não eletrônicos. De certa forma, considero que a sua busca por novas sonoridades consegue uma



materialidade 'analógica' em instrumentos tradicionais a partir de suas inspirações na sonoridade 'digital' da eletrônica na música. Em Tech-Impro-260, música que abordaremos neste trabalho mais à frente, é possível observarmos de forma evidente esta sua característica. Desde muitos anos, percebo em sua relação com a escrita um espaço para o diálogo com os instrumentistas, a descobrir juntos possibilidades não apenas de sonoridades mas também de escrita, demonstrando preocupação em se fazer compreender não apenas por aquele determinado instrumentista com quem dialoga mas também pela perenidade da obra, no que concerne o entendimento da partitura.

### **Marcos Lucas**

Figura 30: Marcos Lucas



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Nascido em 1964, Marcos Lucas é Doutor em Composição Musical pela University of Manchester (Inglaterra). Suas obras têm sido apresentadas regularmente no Brasil - incluindo as Bienais de Música Brasileira Contemporânea da Funarte - e no exterior. Possui vários prêmios de composição, incluindo o recente 2º lugar no Franz Liszt Composition Competition (Itália -2017). Dentre a sua produção, que inclui obras para diversas formações, destacam-se duas óperas. "O Pescador e Sua Alma" (2006) foi encomendada pelo Coro Calíope e Centro Cultural do Banco do Brasil e já teve mais de 30 récitas entre os centros culturais do Banco do Brasil das cidades de Brasília e Rio de Janeiro, e uma montagem mais recente no teatro Santa Isabel, em Recife

(2015). Sua segunda ópera, “Stefan and Lotte in Paradise” (2012), estreou em setembro de 2012 no Media City UK/BBC, na Inglaterra. É professor da Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO), onde dirigiu o ensemble GNU, Grupo Novo da UNIRIO. É membro do grupo de compositores Prelúdio 21 que, desde 1998, divulga suas músicas em concertos e masterclasses no Brasil e no exterior. Em 2017-18, foi compositor visitante na prestigiada Jacobs School of Music da Indiana University (EUA) com bolsa da Fulbright Foundation.

Marcos é um compositor sempre muito interessado e atento a como o intérprete realiza cada gesto musical. Sua forma de escrever possui uma singeleza e um cuidado muito especial, e realiza a proeza de conseguir fazer com que o ouvinte se sinta convidado a continuar ouvindo a todo instante. Em sua produção para violino solo tenho a honra de contar com 2 peças dedicadas: '*Ricercare*, para violino solo' de 2017, estreada na XXII Bienal de Música Contemporânea da FUNARTE, na Sala Cecília Meireles, e a peça 'Díptico de Inverno', de 2021, que integra o programa de 5 obras para violino solo abordado neste trabalho.

## **Orlando Alves**

Figura 31: Orlando Alves



Fonte: arquivo pessoal do compositor

José Orlando Alves é natural de Lavras - MG, nascido em 13 março de 1970. Bacharel e Mestre em Composição Musical pela UFRJ e Doutor em Música pela

UNICAMP (2005) – Processos Criativos. Orlando é professor Titular de Composição Musical na UFPB. Já recebeu diversos prêmios na área de composição, tendo sido premiado em 1.º lugar no Primeiro Concurso FUNARTE de Composição, recebeu Menção Honrosa no Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri, promovido pela Orquestra Sinfônica da USP, premiado em 2014 no Concurso Funarte de Composições Clássicas com a obra Concerto Grosso, estreada na Bienal da Música Brasileira em 2015. Possui atividade acadêmica intensa publicando artigos em diversas revistas (Hoodie, OPUS, Debates, Claves) e em diversos anais dos congressos da ANPPOM.

O trabalho composicional que Orlando Alves tem apresentado dentro do grupo Prelúdio 21 possui características muito pessoais, sendo possível identificar uma personalidade firme do compositor ao longo das últimas décadas. Traço marcante desta personalidade composicional está na persistência, quase obsessão ou fixação em um determinado motivo, fragmento melódico ou célula rítmica com ou sem variações, e a obra passa a tomar corpo a partir da construção narrativa destes materiais.

No artigo "Poéticas composicionais em peças estreadas na 21ª temporada do grupo Prelúdio 21", Orlando deixa evidente esse aspecto de seu trabalho:

No caso da terceira peça, o aspecto da insistência ocorre inicialmente na utilização obsessiva dos intervalos de trítone de semitom. Essa utilização não ocorre somente nessa peça, é um aspecto característico da minha poética composicional desde 2005. Conforme descrito no artigo "Os intervalos característicos na composição do Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas" (ALVES, 2019), os intervalos de trítone e semitom são denominados aqui de intervalos característicos, conforme a definição proposta por Edson Hansen Sant'Ana (2013), após análises que retratam a concepção intervalar utilizada na peça Cartas Celestes I de Almeida Prado. O conceito proposto por Sant'Ana se aproxima bastante da utilização que faço dos dois intervalos citados anteriormente nas minhas composições, principalmente quanto à possibilidade de "materializar a base de uma estrutura condutora de organicidade". (ALVES, 2020 - p. 448)

Quando ouvimos a obra Divertimenti, para violino solo, temos a oportunidade de constatar essa característica do compositor, o foco em possibilidades idiomáticas do violino, e o desenvolvimento, através deste idiomatismo do instrumento, da sua característica composicional de maneira muito bem aplicada, resultando em uma

peça generosa, tanto em seu aspecto relacionado ao virtuosismo técnico, quanto no aspecto do resultado sonoro que Orlando alcança.

## Alexandre Schubert

Figura 32: Alexandre Schubert



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Nascido em 1970, na cidade de Manhumirim em Minas Gerais, Alexandre Schubert teve sua formação musical na cidade do Rio de Janeiro, onde fez o curso de Mestrado e Bacharelado em Composição na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Seus principais professores foram Marisa Rezende (composição), Henrique Morelembaum (contraponto), Murillo Santos (orquestração). Fez o Doutorado em Composição na UNIRIO, com orientação do prof. Marcos Lucas. Além de ser compositor, Schubert também estudou o violino como instrumento principal, estando na categoria de compositores violinistas. Mesmo que não se apresente profissionalmente com o violino nos palcos, em sua escrita para o instrumento demonstra total domínio das suas possibilidades técnicas.

Com mais de 200 composições, para as mais diversas formações, Alexandre Schubert abrange um vasto espectro como compositor. É detentor de 17 prêmios de composição em concursos nacionais e internacionais, incluindo os primeiros lugares no Concurso de Composição para Percussão – PAS Brazil Chapter; no Concurso

Nacional de Composição Lindembergue Cardoso; no Concurso FUNARTE de Composição XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Prêmio FUNARTE de Composição Erudita em 2010, 2014 e 2016 e em 2013, seu primeiro prêmio internacional, a menção honrosa no Concurso Internacional de Composição Fernando Lopes-Graça, edição 2012/2013, em Portugal, com a obra *Mensagem do Menino Esquecido*, para coro infantil e piano. Tem obras executadas em diversos países, como Espanha, Estados Unidos, Rússia, Alemanha, Áustria, França, República Tcheca, Itália, Portugal, Polônia e Mongólia.

Atualmente, Schubert é professor de Composição, Harmonia, Instrumentação e Orquestração, e de Análise da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com diversas participações em Congressos de Música e artigos publicados.

Dos integrantes do Grupo Prelúdio 21, é o compositor com maior domínio da escrita do violino, e sua linguagem musical explora o instrumento a partir de uma abordagem técnica muito coerente com o instrumento, mas que não se deixa ficar refém do idiomatismo, explorando as composições do violino mais sob a perspectiva do material musical, obtendo um resultado mais em função de suas ideias musicais e tendo o domínio da escrita do instrumento como sustentáculo de suas ideias musicais, como percebemos em sua peça para violino solo intitulada 3 Estudos para violino solo: Mecânica, Sopro e Alternância.

## Neder Nassaro

Figura 33: Neder Nassaro



Fonte: arquivo pessoal do compositor

Nassaro é nascido em Teresópolis - RJ, em 1961. Estudou composição com Guerra Peixe, Dawid Korenchender, Ricardo Tacuchian, Vânia Dantas Leite, Rodrigo Cicchelli Velloso e Elaine Thomazi Freitas. Nassaro cursou seu mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolveu pesquisa sobre a composição de música mista. Doutorou-se em música pela UNIRIO, onde desenvolveu um trabalho sobre a experimentação enquanto poética musical e suas notações. Obteve o primeiro lugar no “6º Concurso Nacional de Música IBEU 2002 - Composição” com a obra “Gestos Elípticos” para quarteto com piano. Participa do grupo de compositores Prelúdio 21 desde a sua criação em 1998, promovendo concertos de música contemporânea. Entre músicas de concerto (para instrumentos, vozes e música eletroacústica), música cênica, música e imagem, intervenção sonora para exposição, e trilha sonora para a Internet, Nassaro teve suas composições executadas nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea, nos Panoramas da Música Brasileira Atual, entre outros.

Desde o primeiro momento em que travei contato com o compositor Neder Nassaro já pude perceber como a sua forma de se expressar através da música era muito específica. De todos os compositores do Grupo Prelúdio 21, é aquele que possui um ethos composicional que maior liberdade dá ao intérprete. Suas partituras possuem

notação própria, que requer do intérprete uma grande familiaridade com essa notação em específico. A relação com o tempo e duração dos eventos em geral é bem delimitada cronometricamente, porém a forma de se realizar os gestos musicais está muito entregue à compreensão do intérprete, a partir do contato direto com Nassaro. É um exemplo perfeito de como uma interação ética com o compositor é essencial a partir da criação de uma intimidade com sua escrita, e certamente é um caso no qual o resultado sonoro da mesma música, realizada por diferentes intérpretes - e até pelo mesmo, por haver muita improvisação a partir das indicações delimitadas pelo compositor -, sempre será muito diverso, mesmo se houver uma gravação eletrônica a tocar junto com o intérprete. Trabalhar com o compositor Neder Nassaro é uma experiência única e muito rica, se o intérprete permitir-se realmente entrar no universo composicional de Nassaro.

Encerramos o primeiro capítulo deste trabalho reiterando que este capítulo foi dedicado à abordagem da cultura objetiva, da história existente neste **encontro** entre compositores que possuem diferentes linguagens/técnicas de composição com um instrumentista, violinista, que possui a sua construção artística dentro de uma tradição musical ocidental que permitiu e permite a ambos, compositor e intérprete, trabalharem juntos de forma ética na construção de uma expressão artística a partir de uma obra musical.

A história social, formal, coletiva de cada indivíduo possibilita que signos e significados compartilhados sejam o ponto de partida concreto para a dimensão de um encontro ético entre ambos, de uma ética na relação compositor-intérprete sustentada na existência de um fluxo temporal, de uma temporalidade da qual os indivíduos relacionados são parte e são agentes. São *Dasein*, Ser-aí.

## Capítulo 2 - Aspectos da relação compositor-intérprete e arcabouço teórico

### 2.1 Um olhar fenomenológico como método de análise

A relação compositor-intérprete no repertório solo pode dar-se de duas formas no que tange à natureza laboral do indivíduo que compõe e do indivíduo que realiza a performance da música: de um lado, temos o compositor que é intérprete de sua própria obra. É, além de compositor, um instrumentista com as habilidades necessárias para conseguir dar vida sonora à obra que concebe. De outro lado, existe o compositor que, não sendo um instrumentista apto a realizar a obra que escreve para aquele determinado instrumento, precisa de um intérprete que o faça. Neste trabalho nos debruçamos sobre essa segunda forma de gênese de um repertório contemporâneo.

Há diversos prismas através dos quais podemos olhar para este encontro entre um ser humano artista que desenvolve suas habilidades musicais no ofício de criar e organizar ideias musicais – **o compositor**, e o ser humano artista que desenvolve suas habilidades no ofício de possuir as capacidades necessárias para realizar tecnicamente uma obra, a tal ponto que possa interpretá-la, sendo mais que um repetidor da partitura – **o intérprete**.

Uma das formas de analisar e compreender este encontro compositor-intérprete é o da busca por um equilíbrio que possibilitaria a existência plena da obra musical, como é proposto no trabalho de Brandino. Em sua dissertação, Brandino demonstra quais são os principais aspectos da relação compositor-intérprete. Após realizar uma revisão bibliográfica que se dedica a compreender esta relação, Brandino defende a busca de um equilíbrio entre esses aspectos que constituem a relação compositor-intérprete.

Esta reflexão está presente principalmente a partir do fazer musical contemporâneo, uma vez que é através da música contemporânea, da música composta no mesmo tempo em que o intérprete está vivo e trabalhando artisticamente, é que é possível



dialogar com o compositor da obra, que também precisa estar vivo e atuante para dialogar sobre a obra a ser executada.

É evidente que se pode e se deve trabalhar a interpretação de obras que sejam de compositores que já tenham falecido. Mas é no momento de gênese da obra que temos a possibilidade de transformar inclusive o texto musical ao dialogar diretamente com o compositor, permitindo assim que tanto obra quanto partitura possam estar mais próximas do desejado pelo compositor.

Nesta tese procuro partir deste ponto de entendimento. De que existem sim aspectos que compõem a relação compositor-intérprete, mas que não existe um equilíbrio ideal para que a obra se realize de uma forma ideal. Proponho então uma reflexão que reconheça o fato de que cada encontro entre seres humanos é um encontro único. Logo, este encontro também é único quando ocorre entre artistas. Assim, a **existência plena** da performance de uma nova obra musical se dará sempre que ela existir, pois existindo ela o é como se apresenta.

É necessário salientar que estamos considerando o fato de que ambos os indivíduos envolvidos, compositor e intérprete, estão interessados neste processo e em dar o seu melhor nesta relação. Essa observação faz-se necessária uma vez que muitos intérpretes até podem aceitar ou se propor a realizar a música de seu tempo, mas por vezes não se dispõem a entregar-se neste processo. Satisfazem-se em tocar as notas certas nos lugares certos, com as durações certas nas dinâmicas certas, algo que um bom computador poderá fazer muito bem já nos dias atuais...

Para abordar a relação compositor-intérprete a partir dos aspectos que constituem essa relação, mas sem buscar uma dinâmica de equilíbrio entre estes aspectos - como se fossem elementos químicos que combinados de determinada forma possam nos fornecer um resultado almejado - proponho que o ponto de partida para a análise desta relação seja o de que cada relação é única, autêntica. E que, esta relação sendo única, o resultado que tivermos desta interação será o resultado ideal, uma vez que o existir de um fenômeno é o fenômeno como ele se apresenta na realidade.

Há aqui então a necessidade de fazermos um corte a partir do qual poderemos trabalhar a relação compositor-intérprete desta perspectiva ética: situações nas quais compositor e intérprete não se entreguem a esse processo com o objetivo de encontrarem-se generosamente - cada um com suas habilidades a favor da expressão artística conjunta - não fazem parte do escopo desta reflexão.

Para analisar essa perspectiva da relação compositor-intérprete é preciso um método que esteja aberto à qualidade das interações humanas sem a intenção de encaixar essas interações em 'caixas' conceituais pré-estabelecidas, mas sim utilizar os aspectos característicos dessas relações para perceber como podemos, no processo de desenvolvimento e aprendizagem das habilidades de um músico-compositor e de um músico-intérprete, muní-los de ferramentas que possibilitem o encontro **com o outro**. Penso ser esta a direção que deva guiar nossa reflexão e prática enquanto músicos, professores e pesquisadores: dar cada vez mais uma dimensão realmente humana ao ambiente musical.

O ser humano, sendo um ser social, mesmo num ambiente cada vez mais marcado pela simbiose com a tecnologia e que gera ambientes virtuais, deve cultivar suas relações para além da técnica, para além da obra. Deve cultivar suas relações entre si para, através da técnica, dar vida às obras de forma cada vez mais única, autêntica. Por que não, artística?

No meio-ambiente musical a aridez de uma formação quase inteiramente dedicada à técnica em prol da 'grande arte', da 'tradição artística', quase necessariamente faz com que atrofiemos nossas habilidades de encontro com o outro. É evidente que este fenômeno é compreensível, uma vez que, mais e mais a complexidade técnica é subjugada pelo crivo da excelência na performance, tanto para o intérprete quanto para o compositor. Porém, se não estivermos atentos a desenvolver com os jovens músicos as habilidades para além dos instrumentos musicais, para além das formas e linguagens musicais, seremos meros repetidores de padrões em diferentes ordens e quantidades, e perderemos enquanto artistas de nosso tempo a possibilidade de nos expressarmos juntos em obras para instrumentos solo, no caso do objeto de estudo deste trabalho.

Com o objetivo de analisar de forma qualitativa o fenômeno como ele se apresenta na realidade, o método a ser utilizado é o da pesquisa fenomenológica. Através do estudo de caso realizado com o grupo de compositores Prelúdio 21 analisaremos a dinâmica de construção das performances de cada uma das 5 obras que constituíram esse programa de obras inéditas. Entrevistando os compositores utilizando o método de análise fenomenológica de Merleau-Ponty, no qual abordaremos os 5 compositores com apenas uma pergunta desencadeadora em uma entrevista semi-induzida, para compreendermos o fenômeno de gênese do repertório. Para então refletirmos sobre quais são as habilidades necessárias para que o encontro entre compositores e intérpretes se dê de forma sempre autêntica e ética. Para a música realizar-se plena no ato da performance, na dinâmica tradicionalmente proposta para a existência da arte: compositor, intérprete e plateia.

Com a finalidade de termos um amplo horizonte de análise desta abordagem da relação compositor-intérprete, precisaremos conjugar 3 eixos de conhecimento: Performance, Filosofia e Análise:

No eixo da performance partimos das contribuições que Nicholas Cook tece em seu livro *'Beyond the Score: Music as Performance'* (2013). Por ser voltado para um repertório inédito da música contemporânea de compositores vivos e próximos ao intérprete, esse processo de preparação da performance está localizado na participação ativa não apenas do instrumentista com a partitura, mas a partir de uma partitura que serve como mais um canal de comunicação entre compositor e intérprete. Construir então a performance conjuntamente, numa prática dialética de constante ir e vir de propostas e informações.

No eixo da filosofia utilizaremos o existencialismo, a partir do conceito de ser-aí - *Dasein* - desenvolvido pelo filósofo Martin Heidegger. Compreendendo que o compositor existe no mundo, não isolado em uma torre de marfim na qual ele se inspire a partir de si próprio, mas sim a partir de suas vivências e motivações no ato de compor, e também de sua relação direta com o intérprete a partir das partituras que vão sendo geradas no processo deste encontro.

O mesmo se dá com o intérprete, que na perspectiva existencial assume sua existência também no mundo. Permitiremos vislumbrar que no encontro do compositor com o instrumentista, o intérprete vá além dos símbolos e sinais contidos no papel e dialogue constantemente sobre o que os elementos constituintes da música significam e representam: o que um gesto musical, tonalidade, efeito querem transmitir enquanto ideia de fato e afeto? Se permitindo encontrar com as ideias musicais do compositor de forma mais direta, e não apenas com a representação das ideias do compositor presentes na partitura.

Para isso, o intérprete precisa estar aberto a utilizar-se de sua técnica para trabalhar **com** o compositor. Para então encontrarem as melhores formas de sinalizar no papel, de expressar no instrumento e de executar no palco o dizer algo, se comunicar com a plateia. Ou seja, ser-no-mundo-com-o-outro.

Ser-no-mundo materializa-se do conceito filosófico de reflexão no existencialismo heideggeriano para a real prática musical da preparação da performance no momento em que compositor e intérprete se abrem a mergulhar num processo de nascimento de uma obra musical que permita essa troca, que permita o fenômeno autêntico da existência deste encontro a reverberar na performance da obra.

É justamente por ser uma obra para instrumento solo que este mergulho pode dar-se de forma ainda mais despida de máscaras, pois neste encontro não há tantos agentes - como num quarteto por exemplo que contém uma dinâmica interna de relações próprias, ou um quinteto, trio, etc. Na possibilidade de realizar um repertório contemporâneo inédito para instrumento solo há uma única relação a ser cultivada e analisada ao máximo em toda a sua potência, bastando que apenas esses dois indivíduos, esses dois artistas se entreguem durante o processo à serviço da expressão conjunta. Pois de fato, um não existiria sem o outro.

No eixo da análise, o método a ser utilizada será aquela proposta pelo filósofo Merleau-Ponty de análise qualitativa para as entrevistas semi-induzidas. Vamos entender agora como é este método de análise que utilizaremos.

Para analisar os relatos obtidos, utilizaremos o método fenomenológico proposto pelo filósofo Merleau-Ponty, que se organiza em 3 etapas: descrição, redução e interpretação. A **descrição** envolve transpor a vivência de mundo trazida pelos participantes, sem as percepções do pesquisador. Este é o momento de transcrever e/ou ler os relatos, chamado “primeira reflexão sistemática”. O segundo momento é da “**redução eidética**”<sup>83</sup> ou “segunda reflexão fenomenológica”, no qual o entrevistador dá contorno ao relato dos entrevistados. Seguindo as ideias contidas nos relatos de cada participante percebemos melhor o contorno da sua experiência. É o momento de buscar uma primeira compreensão, qualitativa e subjetivamente a partir do relato. O último momento é o da **interpretação**, em que se buscam sentidos para o fenômeno investigado, aproximando-se da autenticidade, aquilo que pode estar encerrado mais profundamente na vivência do ser.

Todo processo envolve uma reflexão sobre visões de mundo para tentar acessar a experiência vivida inserida em seu contexto histórico e cultural. A Fenomenologia não admite generalizações, uma vez que seu método analisa a subjetividade de indivíduos singulares inseridos em seu contexto (“ser-no-mundo”). Portanto, para o presente trabalho os relatos analisados das pessoas participantes não poderão ser considerados verdade absoluta para todo e qualquer ser que vivencie o processo da relação compositor-intérprete.

Buscando uma perspectiva ampla, com a finalidade de ter uma 'grande angular' do fenômeno de encontro compositor-intérprete, proponho uma análise do fenômeno a partir de dois eixos:

- uma análise qualitativa das entrevistas que refletem de alguma forma a vivência por parte dos compositores
- uma descrição analítica de um dos processos, que obviamente se dará a partir do ponto de vista do intérprete.

---

<sup>83</sup> Eidética vem do termo grego *eidōs*: "Platão descobre que para aproximar-se das coisas é preciso reconhecê-las como tais e que esse reconhecimento se faz mediante um acompanhamento de seus contornos, de suas linhas-limites, de seus aspectos, de sua aparência, o que na língua grega de Platão se diz com as palavras **eidōs** e ideia. Seguir as *ideias* das coisas significa seguir os limites de seu contorno". - SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. "As cordas serenas de Ulisses". In: **Ensaios de filosofia - Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão**. Márcia S.C. Schuback (org.). Petrópolis: Vozes, 1999, p. 172.

Estes dois eixos juntos permitirão que vislumbremos o fenômeno de forma mais ampla e rica, para extrair desta experiência reflexões que possam contribuir com o processo de formação de compositores e intérpretes com mais possibilidades e ferramentas de interação destes dois entes artísticos em prol do fazer musical artístico. Ou seja, fazer música procurando se expressar, comunicar algo de forma conjunta com a estética proposta pelo compositor através dos dedos do violinista.

## **2.2 Aspectos da relação compositor-intérprete**

A relação compositor-intérprete possui diversas formas através das quais podemos e devemos nos dedicar a pensar. Quando considero que a busca por um equilíbrio ideal nesta relação seja uma abordagem cartesiana, não estou necessariamente inferindo que esta abordagem seja destituída de uma dimensão qualitativa. Mas quero indicar que essa forma de olhar para uma relação guardaria em si a proposta de uma análise quantitativa de fatores que constituem a relação compositor-intérprete.

Ao tomar de início as principais características que constituem a relação compositor-intérprete e em seguida olhar para essas características com uma abordagem que tenha como foco promover o encontro ético entre duas pessoas, o objetivo não será mais um equilíbrio ideal a ser alcançado, mas sim alcançar uma autenticidade através da ética deste encontro, sempre consciente que esse encontro possui também características gerais.

Compreendo que a ética do encontro se dê a partir da disposição efetiva de um indivíduo ir de encontro ao outro, de forma ativa. Ou seja, se dedicar a essa relação para além da técnica de cada compositor e de cada instrumentista (técnica essa que constitui as duas primeiras características que iremos abordar), e cultivar um interesse genuíno no que está além da partitura entregue pelo compositor.

A disposição para ir de encontro ao outro de forma ativa e interessada deve ser uma atitude presente em ambos, compositor e intérprete. Cabendo ao intérprete dialogar com o compositor (uma vez que na música contemporânea ele está presente, vivo),

e cabendo ao compositor se dispor a transmitir suas ideias e sensações contidas no ato de compor uma obra, estando ainda aberto às contribuições do intérprete.

Ao observarmos o momento de estreia de uma obra na qual o compositor esteja presente de alguma forma, considero que a ética nesta relação se dê exatamente pelo fato de ambos celebrarem esse encontro. Porém, uma vez que o processo de desenvolvimento de um compositor em todo seu estudo formal, e uma vez que também o processo de desenvolvimento de um intérprete ao longo de sua trajetória encerra o objetivo de domínio da técnica, precisamos compreender que a disposição para o encontro com o outro não é algo que se dê naturalmente. Pelo contrário, uma vez que ambos se fechem no necessário desenvolvimento e domínio da técnica, habilidades sociais básicas podem deixar de ser trabalhadas e assim podem se atrofiar de fato.

A capacidade de comunicação não é uma característica dada, simples e naturalmente. Deve ser cultivada e desenvolvida de maneira constante, assim como as técnicas de compor e de tocar. A terceira característica abordada por nós ao analisar a relação compositor-intérprete está inserida exatamente neste campo, o da formação de cada um destes indivíduos. Pois é durante essa formação que precisamos nos dedicar também à arte do encontro, assim como nos dedicamos à arte do tocar e do compor.

Portanto, se ao invés de buscarmos um provável equilíbrio entre essas características nos propusermos a assumir essas características dentro de uma constatação de que existimos no-mundo, com-o-outro, que somos-no-mundo, encararemos uma dimensão existencial mais qualitativa e menos técnica das relações.

Apresentar essas características é necessário para podermos partir delas, para então pensar de forma concreta a nossa existência enquanto artistas dentro da possibilidade de um encontro tão dinâmico quanto o fazer musical de uma obra pela primeira vez, com o compositor presente e aberto a dialogar com o intérprete.

Reitero a necessidade do compositor estar aberto a este encontro antes de tudo. Caso o compositor escreva a partitura e simplesmente queira que ela seja executada de forma 'correta', sem nenhuma intervenção interpretativa do instrumentista, estamos falando de uma categoria de encontro muito singular, que ao longo do século XX teve um ponto auge de existir, e que em alguns momentos da prática da música contemporânea ainda encontra seus ecos. Momentos nos quais até o tempo exato que a peça deve durar, o tipo de gesto físico exato que o intérprete deverá realizar, tudo estando fixo e amarrado para acontecer da mesma forma sempre já estariam definidos pelo compositor. Sem aberturas para com o outro.

Com exceção desta maneira de fazer música contemporânea, em todas as demais possibilidades de encontro para a inauguração de uma obra musical teremos a chance de celebrar a ética desta relação por parte dos compositores. Os compositores então terão a chance de ir para além da técnica da composição.

Por parte dos intérpretes há que se construir o estado de interesse por acessar o universo do outro. Algo que não aprendemos sistematicamente dentro da trajetória de desenvolvimento do instrumentista - uma vez que o compromisso primeiro é o do domínio da técnica - mas que pode e deve ser desenvolvido ao longo do aprendizado do instrumento ou mesmo depois, quando o instrumentista já for um músico profissional.

Como podemos concretamente nos colocar disponíveis ao encontro com o outro? Quais as dimensões e ferramentas nos possibilitam construir essa ética do encontro com o universo do outro?

Vimos no início deste trabalho que a dimensão objetiva, concreta do universo pessoal do outro se dá pela sua história. Dentro de uma sociedade, a cultura objetivada é aquela compartilhada enquanto valores e fatos, que reverberam no indivíduo a partir de sua construção social, coletiva. Por exemplo, dentro da família, escola, formação profissional, lazer, etc.

Existe também uma dimensão subjetiva do indivíduo, que se dá pela sua história pessoal, pelas suas vivências individuais, genética e padrões emocionais cultivados



com a família e pessoas próximas, etc. Dinâmicas próprias da existência do indivíduo, da história do indivíduo que o fazem único, tudo aquilo que construiu a individualidade daquele ser constitui a sua subjetividade, é a sua cultura subjetivada.

Inaugurar a ética na relação compositor-intérprete a cada encontro é termos as ferramentas necessárias para acessar a cultura objetiva e subjetiva do outro. É vivermos cada encontro dando a devida importância que todo encontro singular exige. Não é ético nos encontrarmos com alguém na gênese de uma obra artística sem celebrar este encontro com a nossa presença total, como se fôssemos a uma padaria qualquer comprar um pão qualquer. Quando entregamos apenas a técnica, apenas a capacidade de compor, apenas a capacidade de tocar, não somos mais artistas do que uma máquina. Viver o encontro no universo da técnica pela técnica no máximo nos faz capazes de reproduzir algo... o que facilmente um software já faria nos tempos atuais.

Qual o sentido de viver um encontro após o outro como se eles não fossem únicos? Como é possível ter a técnica a serviço da arte em uma situação na qual haja o nascimento de uma música que é única, como sempre o será? Tanto em seu aspecto formal (como se apresenta na partitura), quanto em seu aspecto performático (como deve tentar transmitir ao público), como é possível inaugurar a cada encontro a autenticidade celebrada por ambos?

Veremos nos tópicos a seguir as principais características presentes na relação compositor-intérprete já abordando como cada uma delas pode servir à construção constante desta ética do encontro. Veremos algumas possibilidades de como darmos um sentido único a cada fenômeno autêntico, como o de preparar a expressão artística inédita, junto com o outro.

Compreendo que a busca por um equilíbrio das características da relação compositor-intérprete não é o único caminho para trabalharmos esta relação, e para mim me interessa mais trabalhar essa relação pela perspectiva existencial-fenomenológica. Porém, o trabalho de Brandino intitulado "A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor" possui uma parte que considero muito pertinente para

compreendermos melhor essa relação, que é o momento no qual Brandino se dedica a apresentar as 3 principais características identificadas por ele quando fez um levantamento bibliográfico da literatura que se dedica a pensar essa relação compositor-intérprete. Brandino apresenta da seguinte forma:

"...o capítulo: "O equilíbrio das características da relação intérprete-compositor", separa e discute o equilíbrio das características da relação, em três tópicos: o primeiro focaliza as características do instrumento musical que são mais valorizadas pelos intérpretes; o segundo expõe as características da obra musical que são mais valorizadas pelo compositor e, finalmente, o terceiro trata das características da formação de intérpretes e compositores, no tocante a adoção de valores de ambos os músicos no momento da relação."(BRANDINO, 2012. pág. 7 e 8)

Acredito ser essa organização das características da relação compositor-intérprete a maior contribuição deste trabalho, pois de fato Brandino consegue de forma didática nos apresentar uma base concreta sobre a qual pensar essa relação.

A primeira relação apresentada é aquela que cabe ao intérprete: está relacionada às características do instrumento e suas possibilidades. É a capacidade que o instrumentista desenvolve em sua formação para traduzir a representação gráfica, a ideia do compositor em som. Uma vez que cada instrumento possui suas particularidades, a noção de idiomatismo de cada instrumento ganha importância neste tópico, pois quanto mais idiomática for a obra para um determinado instrumento, melhor ela irá soar naquele instrumento. Daí a importância do intérprete se dedicar ao processo de gênese primeira da obra, pois terá maiores subsídios técnicos para auxiliar o compositor neste processo de encontrar a expressividade naquele determinado instrumento.

A segunda relação apresentada é aquela que cabe ao compositor: diz respeito à obra propriamente dita, sua forma, seu conteúdo enquanto significados musicais combinados para gerar uma obra musical específica. Se para o instrumentista a relação com o idiomatismo e as capacidades do instrumento são em geral o foco principal de sua atuação nesta relação, para o compositor a coerência dos aspectos da obra em sua totalidade é a preocupação geral para garantir de alguma forma que suas ideias artísticas continuem fidedignamente sendo transmitidas pelo intérprete. Brandino aproveita este momento para esmiuçar o conceito de 'obra', e como este

conceito vai se transformando ao longo do tempo, demonstrando como a própria relação com a obra musical vai se transformando para os compositores, para os intérpretes e para o papel que cada peça assume no fluxo da história.

A terceira relação apresentada é aquela que cabe ao desenvolvimento de cada um dos agentes, e de como esse desenvolvimento na aprendizagem do ofício de cada um culmina para a qualidade da relação que será possível quando compositor e intérprete se encontrarem.

Aqui acredito ser o momento que guarda o tesouro das reflexões do trabalho de Brandino, pois é agindo sobre a educação do artista, ou seja, no seu processo de desenvolvimento e construção de personalidade enquanto ente artístico, que temos a oportunidade de cultivar as ferramentas necessárias à capacidade do diálogo um com o outro e, assim, ambos terem a capacidade de aproveitar ao máximo o fenômeno deste encontro. De permitirem a este encontro realmente existir, para então a obra existir a partir do entendimento conjunto de ambos.

### **2.2.1 As características do instrumento musical**

Cada instrumento musical possui características próprias de produção sonora e das possíveis formas de se tocar esse instrumento. O profissional que domina a técnica de um instrumento é o instrumentista, no caso de um violino, o violinista, no caso de um piano, o pianista, no caso da percussão, o percussionista e assim por diante.

O domínio do toque de um instrumento requer anos e anos de estudo. São décadas de dedicação intensa ao estudo do instrumento para conseguir dominar a sua técnica, e só então poder utilizar essa técnica para musicalmente se expressar através do instrumento que cada instrumentista escolheu dedicar-se. Acontece que se expressar através do instrumento é ainda apenas um dos objetivos a ser alcançado, dependendo de em qual ponto o músico pretende alcançar na relação com o instrumento e com a música.

O domínio da técnica é um ponto de partida para a liberdade total no expressar-se musicalmente. Porém, a meu ver, existe ainda um próximo passo a ser dado para

aqueles que pretendem se tornar intérpretes. Uma vez que interpretar algo é apresentar a sua forma de compreender algo, o intérprete precisa fazer o exercício constante de pensar o discurso musical que realiza no instrumento. Portanto o intérprete vai além de realizar as questões técnicas para fazer existir a música que está na partitura e precisa pensar sobre o que está na partitura.

Ainda assim, é necessário considerarmos um novo parâmetro para chegar onde queremos: no caso de nos defrontarmos com uma obra inédita de um compositor presente em vida, o intérprete tem a chance, a possibilidade, a oportunidade de utilizar a partitura como ponto de partida para construir sua interpretação junto com o compositor, realizando auditivamente o que o compositor conseguiu imprimir à linguagem gráfica e transformando sinais em um todo que chamamos performance, mas de um jeito ainda mais rico, pois consegue dialogar com o compositor ao longo do processo.

A técnica então deixa de servir apenas à reprodução, à tradução daquilo que estava na cabeça do compositor e se encontra mapeado na partitura, e passa a servir à construção de uma expressão conjunta a partir da intenção criativa do compositor e através das capacidades técnicas e artísticas do intérprete.

O ponto de partida é o compositor e seu impulso criativo trabalhado na partitura. O meio através do qual a música acontece é o instrumento tocado pelo intérprete. E o resultado desta interação é a obra musical como a ouvimos.

Como cada instrumento possui suas características muito singulares, faz parte deste processo o voto de confiança dado pelo compositor ao intérprete. Voto esse que permitirá que o instrumentista dialogue com o que está na partitura. Sendo o instrumentista o especialista na linguagem do instrumento, poderá ainda demonstrar como é o som do que está escrito e apresentar outras formas de executar algo que a partitura não dá conta.

Bom, aqui temos dois fatores importantes para nossa reflexão: a partitura enquanto mapa e o conceito de idiomatismo.

## **A partitura enquanto mapa**

A partitura é o que media a informação musical entre o compositor e o intérprete. É através da partitura que a comunicação musical básica pode ser estabelecida dentro da tradição da música contemporânea de concerto. A prática da música popular ou folclórica não necessariamente necessita desta mediação uma vez que sua prática também se dá muito através da transmissão oral. Mas no universo da prática da música de concerto a partitura adquire um caráter de documento indispensável tanto ao fazer composicional - da mente do compositor para o papel, quanto ao transmitir a ideia do compositor para o intérprete.

Mas é sempre urgente lembrar que a partitura não é a música. A partitura é uma representação da ideia musical do compositor, por mais que a partitura seja muito complexa, ela por si só não é a música. A partitura é portanto um mapa, e é através deste mapa que o intérprete deve descobrir a música. A música neste caso é, então, um fenômeno a ser descoberto através da partitura. Há que se desvendar este mapa e o contato direto com o compositor é um valioso guia para conduzir o intérprete através de informações e sensações que não estão na partitura por não ser esta uma ferramenta que comporte todas essas informações.

Faço aqui portanto essa reflexão para que tenhamos na partitura um importante aliado na transmissão da música de concerto. Mas devemos lembrar que existem informações que não cabem em uma folha de papel com linhas, pontos e sinais. E que, no caso em que o compositor já não estiver mais vivo, a tradição e as referências acerca do compositor e da época servem como guia. E que, o compositor estando vivo, melhor ainda (!), devemos enquanto intérpretes nos debruçar a trabalhar conjuntamente para além da partitura e dar vida à música.

## **Idiomatismo**

O idiomatismo é um dado trabalhado de forma profunda por Brandino. O conceito é destrinchado a partir de uma revisão bibliográfica valiosa. Como nosso objetivo nesta tese é apenas trazer o conceito de idiomatismo como um importante fator das características do instrumento musical, vamos apresentar um resumo do trabalho de

Brandino. Para mais informações a esse respeito, o acesso ao trabalho de Brandino cumprirá o papel de aprofundar no tema.

O conceito de idiomatismo possui várias definições. E sua apresentação é demonstrada a partir de uma definição mais geral que vai ganhando corpo conforme as reflexões aumentam ao longo do desenvolvimento da ideia deste termo.

A primeira definição apresentada por Brandino é uma definição clara e concisa, de Huron e Berec:

"No caso do idiomatismo instrumental, ele deve ser definido como o nível de facilidade existente na aplicação de certo objetivo musical, ao ser comparado com outras aplicações possíveis. [...] pelo termo idiomático, podemos dizer que entre todos os métodos existentes para se alcançar um objetivo musical, o que foi empregado pelo compositor/intérprete é um dos menos difíceis" (HURON; BEREC, 2009, p.119, apud BRANDINO, 2012, p. 27)<sup>84</sup>

A questão gira em torno principalmente de o termo não referir a algo necessariamente fácil de se realizar no instrumento. Sobre isso os autores complementam:

"É tentador dizer que uma peça "idiomática" é uma peça fácil de tocar. Contudo, uma peça que é apenas fácil de ser tocada em um instrumento, provavelmente será tocada com a mesma facilidade em outro. Uma distinção importante deve ser traçada entre a dificuldade da performance de uma obra e seu nível de aplicação do idiomatismo." (HURON; BEREC, 2009, p.115, apud BRANDINO, 2012, p.28)

Em seguida, Brandino enriquece a reflexão a partir da noção de conforto no toque do instrumento. Para isso convoca o artigo de Eduardo Fraga Tullio: "O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz d'Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta":

"Nas composições para percussão, o idiomatismo se deve ao fato de que muitos compositores são também intérpretes ativos. Rosauero comenta que cada música que ele escreve para teclados é tocada várias vezes antes de ser enviada para publicação, fazendo as correções necessárias para que a

---

<sup>84</sup> HURON, D.; BEREC, J. Characterizing idiomatic Organization in music: a theory and case study of musical affordances. Ohio State University Library, Columbus: Empirical Musicology Review, v. 04, 2009. Tradução de Brandino.

peça se encaixe confortavelmente nos teclados." (TULLIO, 2005, p. 300, apud BRANDINO, 2012, p. 29)

Em seguida, Brandino apresenta uma necessária diferenciação entre sons peculiares e idiomatismo a partir das diferenças de definição entre os dois primeiros autores (Huron e Berek) e Tullio em seu apontamento sobre o que identifica a utilização de um idiomatismo:

"Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento (s), voz (es), multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna." (TULLIO, 2005, p. 299, apud BRANDINO, 2012, p. 30)

Brandino conclui então que "peças que utilizam sons peculiares são também idiomáticas, mas o processo de criação sonora e sua aplicação no instrumento, que denota consciência idiomática, não acontecem." (2012, p.30)

Por último, a observação feita por um terceiro autor é apresentada para concluir a reflexão sobre Idiomatismo. Quando Battistuzzo descreve uma situação na qual "uma modificação feita pelo intérprete, por mais simples e inofensiva que possa parecer, às vezes compromete toda a utilização do recurso idiomático, o que empobrecerá sobremaneira o resultado em termos de qualidade musical"<sup>85</sup>, o que está colocado em foco é a escala de importância que deve-se dar ou não à utilização do idiomatismo de um instrumento em comparação à execução de questões musicais prementes à obra.

O idiomatismo é portanto uma ferramenta através da qual a música pode ser expressada em um instrumento. A utilização das características idiomáticas de cada instrumento estão sob domínio e decisão maiores do instrumentista, uma vez que o domínio da técnica do instrumento está sob sua responsabilidade na relação compositor-intérprete. Porém, como o texto musical deve ser respeitado a partir dos anseios estéticos do compositor, o compositor pode e deve interferir quando julgar que um gesto idiomático fica melhor ou pior em um determinado trecho.

---

<sup>85</sup> BATISTUZZO, 2009, p. 75-76

Percebemos assim que o mais importante de todo esse processo entre compositor e intérprete, no que diz respeito às características do instrumento, é que ambos consigam estabelecer um diálogo constante em prol da exequibilidade da obra respeitando os anseios do compositor, ou seja, a habilidade em se comunicar com o outro.

Voltamos então ao mesmo ponto que em geral é tratado como uma característica nata, dada a qualquer pessoa ou artista, quando na verdade não o é. A habilidade de dialogar com o outro não é algo natural que todo artista ou indivíduo desenvolve. Se por anos a preocupação de um instrumentista ou de um compositor é geralmente se isolar ao máximo para dedicar-se o suficiente com o objetivo de dominar a técnica do instrumento, as mais simples dinâmicas sociais acabam sendo relegadas a um segundo plano, e a existência de uma disposição ao encontro com o outro fica cada vez mais rara nestes encontros.

Segundo Brandino, Borém indica já a não-necessariamente ocorrência deste diálogo entre compositor e intérprete:

"O estudo das práticas de performance em *Lucípherez* mostra que [...] numa colaboração ideal entre compositor e instrumentista, a busca das alternativas pode resguardar o estilo composicional característico anterior, ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades de ampliá-lo." (BORÉM, 1998, p. 71, apud BRANDINO, 2012, p. 32)<sup>86</sup>

Ao indicar que isso se daria em uma colaboração ideal, constatamos que existem matizes, tonalidades destas interações entre compositores e intérpretes. Se elas existem é porque há diferenças substanciais na capacidade de dialogar um com o outro. Vem daí a importância de pensar as características como desdobramento daqueles indivíduos específicos que interagem no encontro, e não apenas como características que fazem parte de uma interação. Por mais que seja óbvio (ou talvez exatamente por ser óbvio), é que acaba se invisibilizando a relação dos sujeitos envolvidos, focando muitas vezes naquilo que caracteriza o encontro em detrimento dos sujeitos que compõem o encontro.

---

<sup>86</sup> BORÉM, F.. *Lucípherez* de Eduardo Bértola: a colaboração compositor performer e a escrita idiomática para contrabaixo. OPUS: Rio de Janeiro, p. 48-75, 1998, p. 71.



### 2.2.2 As características da obra musical

Na relação compositor-intérprete a característica que possui maior participação do conhecimento técnico do compositor está relacionada aos aspectos musicais da obra que podem ser expressados na partitura. Ao longo do tempo a linguagem musical, as formas musicais, preferências de orquestração, foram se transformando de período para período na história da música. O ato de compor, porém, sempre se manteve totalmente resguardado na forma e linguagem que cada compositor decidir realizar, cada compositor podendo se expressar através da linguagem musical escolhida por ele próprio.

Este tópico está relacionado à ideia do quanto uma obra musical permite ou não a interferência de outro que não seja o compositor; como interpretar a partitura mantendo as características da obra musical almejadas pelo compositor. A noção de obra musical precisa então ser esmiuçada. A trajetória daquilo que se entende como obra musical ao longo do tempo é uma abordagem necessária, portanto.

Fica evidente que o entendimento do que é uma obra musical está diretamente relacionado a qual a importância se dá socialmente a uma obra musical. Quanto valor existe em ser um compositor? Valeria a pena dividir este papel com aquele que interpretará a música? A obra musical então deveria ser interpretada ou deveria ser apresentada no momento da performance exatamente 'como foi composta'? Seria possível não haver modificação alguma durante o processo de tradução da partitura em som e performance?

Segundo o trabalho de Brandino, a 'permissão' do quanto o intérprete poderia intervir na obra mudou do século XIX para os séculos XX e XXI. A ideia do que de fato seria a 'obra' de um compositor varia não apenas do ponto de vista temporal. Aqui estamos tratando deste termo dentro do universo da música de concerto ocidental, mas se pensarmos na música denominada popular e na música tradicional folclórica, essa noção de obra perde até mesmo o sentido de ser.

Na música folclórica ou tradicional não há sequer a figura de um compositor, é uma expressão musical do povo enquanto identidade cultural. Sobre a música popular, a

possibilidade de arranjar e rearranjar uma mesma música ou canção também faz os limites da ideia de 'obra' que se tem na música de concerto seja necessariamente ampliada. Ao apresentar de forma diferente uma música que já exista, a obra musical não deixa de ser reconhecida como a mesma, apenas foi performada/gravada com outro arranjo, bastando que o reconhecimento de melodia e/ou letra se mantenham em um nível suficiente para identificar a música.

E no caso da música de concerto ocidental? Brandino indica a seguinte possibilidade:

"Para delinear o termo obra que mudou com o passar do tempo, optou-se por abordar dois momentos da história da música: o primeiro é o romantismo, quando a tradição da obra foi afirmada, e o segundo o surgimento da música contemporânea, quando o termo obra ainda se aplica."(BRANDINO, 2012, p.33)

É interessante pensar sobre o momento no qual "a tradição da obra foi formada", pois permite-nos encarar que a tradição da obra não é algo que sempre existiu. Por exemplo, nos últimos anos de vida de Johann Sebastian Bach as pessoas se referiam à música do 'velho Bach' como sendo uma música do passado, uma música que não se fazia mais. Até Mendelssohn redescobrir a obra de Bach no século XIX, mais de 60 anos após a morte do mestre do barroco, sua obra esteve quase esquecida.

É a partir da instituição de um sentimento nacionalista, com o advento do Estado nação e seu fortalecimento para unir feudos e principados sob uma mesma égide cultural que torna-se urgente a construção da ideia de uma tradição cultural, logo, também musical. Além disso, o advento dos conservatórios, aquelas instituições responsáveis por conservar o tesouro musical artístico, a expressão de uma época, de um povo, etc, soma-se nesse processo de construção da tradição da 'obra' enquanto um valor.

Brandino indica que *Werktreue*, palavra alemã que definia as diretrizes da performance musical, é uma manifestação do Romantismo que representa a ideia da importância de haver uma absoluta "fidelidade à obra". Segundo a definição dada

por Cupani<sup>87</sup>, vai no sentido oposto à ideia de interpretação que temos trabalhado nesta tese:

"A obra, como já foi dito, é uma criação única e intocável, e em sua execução não cabe ao intérprete nenhuma interferência, nenhuma alteração, uma vez que ele é o intermediário entre o compositor e o ouvinte [...]. Apesar dessa rigidez na execução da partitura, o ideal de *Werktreue* não significava apenas tocar as notas corretas; além da parte estrutural, também os aspectos expressivos contavam para que a execução fosse „fiel” à obra. Realizava-se o ideal de *Werktreue* mais satisfatoriamente quando se conseguia completar a transparência na performance - transparência entendida como a qualidade que permitia a obra brilhar e ser ouvida por ela mesma." (CUPANI, 2009, p. 70, apud BRANDINO 2012, p. 33)

A ideia da música pela música é problemática por si só. A música não existe em absoluto, ela existe no mundo através das interações humanas que a permitem existir. A ideia de que haveria uma essência absoluta das coisas é uma forma que considero bastante ignorante de se compreender a realidade manifesta no mundo.

Ainda assim, a ideia de uma 'tradição a ser mantida' é validada pelo teor cultural de se construir um sentido e um sentimento cultural à sociedade que gera pertencimento a algo. É, como vimos desde o início do trabalho, a história existindo enquanto cultura objetivada, dando sentido à existência social, dando materialidade ao sentir-se parte de algo.

Quando prezamos pela manutenção das obras de arte musicais e suas execuções contemporâneas, o sentimento que deveria nos guiar deveria ser o de conhecer nossas temporalidades enquanto cidadãos do presente que, conhecendo seu passado, reconhece os tesouros dos que vieram antes para a partir destes darmos os nossos passos, com uma postura respeitosa ao que é legado mas com a vontade de construir hoje o amanhã.

A linha a se cruzar entre o 'dar valor ao que já é tradição' e o reacionarismo cultural é tênue. Cabe a cada professor e pensador evidenciar e diferenciar esses limites, pois muito facilmente uma postura nazi-fascista pode anacronicamente eleger seus

---

<sup>87</sup> CUPANI, A.. Tudo está dito? Um estudo sobre o conceito de obra musical. Instituto de Artes. São Paulo: UNESP, 2006.

ídolos culturais para, em nome de um suposto passado, subjugar a potência do hoje em construir um amanhã repleto de vida e criatividade.

Juntamente ao conceito de *Werktreue*, a ideia da relação do compositor com o intérprete também era bastante distinta da que defendemos neste trabalho. Ainda segundo Cupani em Brandino:

[...] "a relação compositor-intérprete-ouvinte no romantismo previa certos papéis bastante definidos: o compositor fornece todas as informações necessárias através da partitura; (e) o intérprete deve executar a obra sendo fiel ao que o compositor imaginou." (CUPANI, 2009, p. 86, apud BRANDINO, 2012, p. 33)

Fica evidente que a ideia do que deve ser a participação do intérprete sobre a obra do compositor mudou ao longo das décadas e séculos. Antes todo o poder artístico estava concentrado na partitura e no compositor. A partitura como um documento absoluto e imutável, o compositor como um ser divino que possui capacidades absolutas no devir criativo.

É óbvio, porém, que este é um recorte de como pessoas daquele século viam a música, pois assim também haviam os que entendiam que o intérprete tinha um papel no 'dar vida à obra'. Brandino nos assinala que:

[...] "foram encontradas na bibliografia algumas definições de obra que se aproximam das características da música contemporânea. Apesar de estar se referindo à obra de qualquer período, Eco enfatiza<sup>88</sup> a pluralidade das interpretações, que é uma característica intrínseca da música contemporânea: "entendendo-se por "obra" um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas" (BRANDINO, 2012, p. 36)

Na música contemporânea, esta intenção sobre a obra musical obviamente não é homogênea. Porém, existe muito mais liberdade para interagir sobre a partitura, como indica Eco em seguida:

"Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor, conforme sua

---

<sup>88</sup> ECO, U. *Obra Aberta. Perspectiva*. São Paulo, 8ª edição, 1991. página 22.

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, numa improvisação criadora." (ECO, 1991, p.37, apud BRANDINO, 2012, p. 36)

Importante fazer a reflexão que, estando o compositor vivo, o peso da tradição quase deixa de existir. Pois estando vivo não é tradição ainda, é processo em desenvolvimento, possui maior abertura. Sendo a peça inédita e contemporânea, a ideia de nenhuma relação com o compositor torna-se absurda pelo simples fato de que é necessário algum nível de interação, nem que seja para entregar-se a partitura ao intérprete e deixar claro até que ponto o compositor está disposto a interagir.

Para finalizando este tópico é muito agradável ver que nos dias atuais muitos autores entendem o fazer artístico como algo que vai além da técnica, além da partitura, além dos papéis de compositor e intérprete. O fazer artístico é um fazer humano. No último parágrafo deste capítulo de Brandino a colocação é excelente:

"É viável pensar que essa relação pode se fortalecer e até chegar a interações de nível social. Pensar novamente na música como um processo, e que esse processo é construído pela coletividade, dá a oportunidade para que compositores e intérpretes entendam e se façam entender por meio de discussões relativas à obra e, por conseguinte, relativas às próprias relações sociais. Essa é uma prática incentivada pelo autor e diretor da American Music Center LynListor<sup>89</sup>: "Mas, falando disso em termos práticos. Escreva para seus colegas, conheça-os [...] eu não estou falando de apenas compor para o instrumento. Mas, de como lidar com pessoas, o que não é ensinado nas escolas, especialmente para compositores"" (BRANDINO, 2012, p. 36)

As características da obra musical na música contemporânea de concerto estão em última instância dentro do domínio do compositor, e cabe a ele estar disponível para interagir ou não neste âmbito junto ao intérprete. Como no caso da música de um compositor que já esteja morto não é possível esse diálogo, fica a quase imposição ética do tempo de que devemos enquanto intérpretes nos colocar disponíveis para construir junto da forma que pudermos com os compositores vivos, como um compromisso com o amanhã, fazermos o que é um dever nosso no hoje: sermos-no-mundo-com-o-outro.

---

<sup>89</sup> FRIGO, C. M. Commissioning works for saxophone: a history and guide for performers. University of South Carolina, South Carolina, 2005, p. 90. Apud BRANDINO, 2012, p.36.

### 2.2.3 A formação de intérpretes e compositores

Cada ofício artístico possui suas peculiaridades. No contexto musical um compositor tem sua educação formal diversa da educação formal de um intérprete já que são atuações diferentes em música. Mas, segundo o trabalho de Brandino "com o levantamento da bibliografia, notou-se que há um amplo questionamento acerca das consequências dessa separação. No geral, fala-se da desvantagem da falta de comunicação entre os músicos, mas também da vantagem de se ampliar experiências específicas que identificam o papel de cada um."<sup>90</sup> Brandino nos traz a seguinte citação de Domenici:

"O ponto de vista único do compositor e do intérprete numa situação de interação é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social. Desde a separação das atividades de composição e interpretação musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e intérpretes acumulam experiências distintas no âmbito da educação formal que resultam em percepções e sistemas de valores específicos". (DOMENICI, 2010, p. 1143, apud BRANDINO, 2012, p. 37)

A questão do currículo é um dado que deverá ser trabalhado sempre por cada escola e local. É um conjunto de disciplinas a ser aprimorado constantemente com o objetivo de fornecer aos estudantes maiores subsídios e conhecimentos para atuarem no mundo de sua época. Atualmente, com a quantidade de informação, de canais de diálogo virtuais instantâneos à disposição 100% do tempo a um custo baixíssimo, como whatsapp e emails, por exemplo, algumas habilidades urgem ser desenvolvidas de forma mais dinâmica no currículo de cada um.

O ambiente físico de ensino é insubstituível. Ele pode ser enriquecido e dinamizado com plataformas e ferramentas virtuais, mas a meu ver o convívio social presencial tem um papel vital na socialização dos indivíduos. Durante o último período da pandemia de COVID-19 pudemos averiguar a falta que o ensino presencial faz, tanto para a transmissão do conhecimento quanto para a dinâmica entre os estudantes.

Percebendo que a interação social é algo que faz falta, podemos advogar a favor do desenvolvimento de ambientes que promovam e incentivem as interações sociais no

---

<sup>90</sup> Brandino, 2012, p. 37.

ambiente de ensino, interações sociais essas que, no âmbito da música, podem facilmente ser incrementadas com o incentivo da prática de música de câmara e oficinas da prática conjunta de alunos de composição e alunos de instrumentos, por exemplo.

Mesmo se formos pensar o desenvolvimento da prática instrumental e as capacidades do instrumentista em se apropriar do texto musical e conseguir comunicá-lo, podemos apontar uma lacuna na formação do intérprete que está localizado no âmbito da criatividade:

"O ensino instrumental, ao limitar a formação dos futuros instrumentistas não só a apenas interpretar obras alheias, mas também a interpretá-las de maneira determinista, como é o caso da corrente reevocadora, e fechada (ou seja, rígida), age de maneira disciplinar. Esse ensino limita o potencial de atuação e realização profissional do instrumentista ao não lhe fornecer ferramentas para a criação (tais como conhecimentos de composição ao instrumento, transcrição e arranjo de outras peças) e cerceia sua experiência musical ao não admitir sua individualidade, através de uma entrega verdadeiramente livre e não determinista, ou predeterminada, nas suas interpretações." (SANTOS, 2010, p. 297, apud BRANDINO, 2012, p. 38)

A habilidade criativa do intérprete poderá então fornecer novos elementos interpretativos e técnicos ao processo de gênese de uma obra para aquele instrumento a que se dedica. Aproximando o universo do intérprete do universo do compositor durante o processo de aprendizagem, e vice-versa. Porém no caso dos compositores o desafio é outro:

"Raramente, nos estudos da música as questões relativas à prática instrumental e aquelas da composição são colocadas como interdependentes, sobretudo quando o assunto é o processo de composição. O compositor geralmente é orientado desde seus primeiros estudos a dirigir sua atenção para questões relacionadas com quatro parâmetros bastante simples e de fácil controle: altura, intensidade, duração e timbre. No que tange ao instrumento em questão basta que ele adeque sua peça à tessitura, a alguns problemas específicos de duração do som, ou ainda de velocidade de ataque e de articulação. São raros os casos em que tal questão é realmente considerada" (FERRAZ, 2000, p. 325, apud BRANDINO, 2012, p. 39)

Uma vez que tantas habilidades precisam ser desenvolvidas por cada um dos ofícios em música, o âmbito da sala de aula do professor de instrumento e do professor de composição precisa criar novos ambientes que comportem o desenvolvimento não

cartesiano das habilidades sociais. Em momento algum a saída será diminuir a importância e/ou quantidade de tempo e energia dedicados ao desenvolvimento das questões técnicas de cada um. Mas sim possibilitar um outro ambiente no qual, tendo algumas habilidades técnicas suficientes para fazer música juntos, o encontro seja possível.

Se neste trabalho fazemos a defesa de que há a necessidade do entendimento de que existimos-no-mundo, é preciso pensar como aflorar o sentimento de existir-com-o-outro em música. Não se trata de permitir apenas a troca de conhecimentos técnicos do fazer musical de cada um. O violinista mostrar mais para o compositor como cada técnica soa. O compositor explicitar a forma e linguagem usada na obra. Isso também. Mas ainda mais importante é o transbordamento humano que só o encontro possibilita. É de fato permitir que um universo toque o outro e as interações humanas reverberem no fazer artístico.

"O lugar situado que cada um desses sujeitos ativos ocupa na relação, dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa. Unidos no propósito comum da criação artística, essas duas vozes estabelecem um diálogo, compartilhando o seu "excesso de visão" e superando a mútua deficiência de percepção." (DOMENICI, 2010, p. 1143, apud BRANDINO, 2012, p. 40)

A formação de compositores e intérpretes é assim uma característica do desenvolvimento de cada um que está íntima e diretamente relacionada a como esses futuros profissionais irão dialogar, interagir ou não, como o instrumentista irá pensar a técnica a favor da comunicação também do outro, o compositor pensar a obra enquanto um universo aberto à transformação com o outro, e ambos permeados por um desenvolvimento que permita a práxis desta teoria. O momento de aprendizado, quando as personalidades artísticas estão ainda sendo desenvolvidas, é o momento ideal, quase único em toda a sua potência, para alcançar uma relação compositor-intérprete que seja ética, e sempre localizadas dentro de suas temporalidades, ligando o fluxo do tempo que culminou no presente com a forma futura que se apresentará aos poucos a partir disso.



### 2.3 Um olhar existencial-fenomenológico

A proposta de utilizar uma abordagem existencial-fenomenológica neste trabalho vem da busca por uma reflexão sobre a ética no encontro de compositor e intérprete. Pensar essa relação a partir de parâmetros quantitativos, cartesianos, concretos nas características observadas por muitos autores é importante. Mas inaugurar novos olhares, novas perspectivas de abordagem da relação compositor-intérprete é essencial para alcançarmos o entendimento que sua complexidade exige.

Interpretar a performance é assumir uma condição existencial diante da música. A relação do compositor com o intérprete é um dos aspectos da complexidade presente na dinâmica de construção da performance. Quando estamos olhando para o fenômeno da construção da performance de um repertório de música contemporânea, na qual o compositor esteja presente em vida, temos a chance de investigar aspectos dinâmicos dessa interação, possibilitadas pelo encontro de ambos.

Essa abordagem permite ampliar a pesquisa e a prática da performance através de fundamentos da filosofia existencial e da pesquisa fenomenológica. Para isso utilizaremos o método qualitativo proposto pelo filósofo Merleau-Ponty, que se trata de uma entrevista semi-induzida organizada em 3 etapas: Descrição, Redução e Interpretação.

O objetivo da abordagem existencial-fenomenológica neste trabalho é buscar um olhar para o fenômeno de construção deste repertório inédito para violino solo que exponha a autenticidade deste encontro, desta relação. E através desta autenticidade discutir a possibilidade de existir uma dimensão ética neste encontro.

Se há a possibilidade de uma ética nesta relação é porque também há a possibilidade de uma não-ética nesta relação. E é precisamente pela constatação recorrente desta não-ética nesta relação que julgo necessário investigarmos a sua dimensão ética.

Como bem nos ensina a tradição marxista<sup>91</sup>, a prática é o critério da verdade. Mas qual prática seria esse critério? A **prática social** é o critério da verdade que se manifesta em sociedade. Uma suposta verdade relativa não é sustentada na materialidade concreta das interações nas dinâmicas sociais, por mais que a relatividade enquanto teoria prática seja verdade para a física dos objetos, como o movimento dos objetos, para o estudo da óptica e para outras áreas das ciências exatas, por exemplo.

Em uma dimensão humana de interações sociais, o critério para estabelecer a verdade é a prática social. A música enquanto âmbito da prática artística é uma interação social. A construção da performance enquanto manifestação artística é uma relação social trabalhada continuamente.

Olhar para um fenômeno musical a partir de uma perspectiva existencial é constatar a materialidade do encontro de duas ou mais pessoas que possuam signos e significados comuns, possibilitados pelas suas relações sociais. Relações essas que se expressam também através da cultura.

Assumindo a história comum, a história social como o aspecto da cultura objetivada de todo indivíduo social, ou seja, enquanto uma cultura objetivamente compartilhada por aqueles que interagem entre si, precisamos nos debruçar também sobre aqueles aspectos que estão inseridos na relação enquanto aquilo que é único, individual, subjetivo no encontro com o outro, aquilo que é autêntico. Esse aspecto cultural subjetivado se dá através da história própria de cada um, dos valores, linguagens e ferramentas de cada ser.

A existência de um encontro que possibilite uma relação ética entre compositor e intérprete passa a fazer sentido a partir do momento que reconhecemos não haver uma padrão ou uma forma única de interagir. Portanto, a noção de um fenômeno autêntico enquanto manifestação desta realidade - realidade essa que é a construção conjunta da performance autêntica (que sempre será autêntica, tenha

---

<sup>91</sup> O marxismo é o desenvolvimento do pensamento de Marx e Engels no *continuum* do tempo após a morte dos autores seminais deste pensamento. A partir do que eles escreveram, outros autores desenvolvem o marxismo. Diferente do pensamento marxiano, que é o pensamento mesmo desenvolvido por Marx e Engels..

ética ou não, pois será única) - nos permite arriscar uma abordagem existencial-fenomenológica. Esse arriscar encontra embasamento crítico no pensamento desenvolvido por Nicholas Cook, como veremos mais à frente.

Parece-nos coerente portanto a busca pela compreensão de uma ética na relação compositor-intérprete dentro desta perspectiva. Perspectiva essa que entrelaça os campos do conhecimento da filosofia e da fenomenologia no campo da música.

Ora, abre-se assim à nossa frente um universo de possibilidades de compreensão do universo da performance, que é complexo. E vamos escolher exatamente a relação humana direta mais provável e frequente no ambiente da performance para realizar essa reflexão. Aquela relação que guarda em si a maior possibilidade de interação pessoal entre os agentes existentes no esquema relacional compositor-intérprete-ouvinte. A relação compositor-intérprete.

Como o pensamento da filosofia existencial é ainda não íntimo do pensar o 'fazer musical', como também a abordagem fenomenológica através de um método fenomenológico não é tão comum ao universo musical, é necessário contextualizarmos brevemente o que é esse olhar.

O existencialismo é uma corrente filosófica que será aqui trabalhada a partir da compreensão do conceito de *Dasein*, termo fundamental do pensamento existencialista do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976). Sua obra central é o livro 'Ser e Tempo', publicado pela primeira vez em 1927, na Alemanha.

O início da tradição do pensamento existencialista é comumente localizado no filósofo Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855). Além de filósofo também foi teólogo, poeta e crítico social dinamarquês. Para Kierkegaard o pensamento de Hegel foi seu ponto de partida no sentido de que, se para Hegel era necessário estabelecer um sistema que explicasse a realidade em sua totalidade, para Kierkegaard nenhum sistema poderia dar conta da realidade. Segundo Penha<sup>92</sup>:

---

<sup>92</sup> PENHA, João da. O que é existencialismo. 1982.

[Kierkegaard] "Afiançava desconhecer qualquer sistema e duvidava que existisse algum, comprometendo-se a não escrever nada que se assemelhasse a um sistema. A existência humana, na versão de Kierkegaard, não pode ser explicada através de conceitos, de esquemas abstratos. Um sistema, insiste, promete tudo, mas não pode oferecer absolutamente nada, pois é incapaz de dar conta da realidade, sobretudo da realidade humana. O sistema é abstrato, a realidade é concreta. O sistema é racional, a realidade é irracional. A realidade é tudo, menos sistema. No *Diário*, ele escreve que diante de uma situação concreta que enseja solução, mesmo um filósofo tenta resolvê-la fora do sistema a que se filia. As soluções preconizadas pelos sistemas não são seguidas por seus criadores quando se encontram em apuros. Na vida cotidiana, os criadores de sistemas se valem de alternativas diferentes daquelas que recomendam para os outros." (PENHA, 1982, p. 16)

E por que esse procedimento filosófico? Continua Penha:

"Porque a realidade da qual os indivíduos têm maior conhecimento é a sua própria realidade, a única que interessa de fato. Só a realidade singular concreta interessa, e apenas esta o indivíduo pode conhecer. Só podemos nos apropriar da realidade subjetivamente. "A subjetividade é a verdade, a subjetividade é a realidade", escreveu Kierkegaard. [...] O indivíduo, por isso mesmo, jamais pode ser dissolvido no anonimato, no impessoal. Todo conhecimento deve ligar-se inapelavelmente à existência [...]." (PENHA, 1982, p. 16-17)

O pensamento de Kierkegaard será retomado pelo filósofo Edmund Husserl (1859-1938), criador do método fenomenológico, inspirado nas distinções entre fenômenos físicos e fenômenos psíquicos.

Husserl parte da crítica às teorias científicas, em especial as de inspiração positivista, excessivamente apegadas à objetividade, à crença de que a realidade pode ser reduzida àquilo que percebemos com os sentidos. A força desse cientificismo positivista fez com que a ciência fosse encarada como o único conhecimento possível, e só mediante ao auxílio da ciência o homem seria capaz de dominar totalmente a natureza e descobrir qual o sentido da existência.

O conceito de *intencionalidade* é muito importante no pensamento de Husserl. Ele se insurge contra o sentido dado pela psicologia clássica de que a consciência abriga imagens ou representações dos objetos que afetam nossos sentidos, nela se depositando como uma espécie de conteúdo, como se a consciência se comportasse de forma passiva, apenas captando o mundo ao redor. Mas para Husserl a consciência é liberdade, e não passividade, por isso mesmo cabendo à

consciência dar sentido às coisas. É por essa concepção ativa da consciência que Husserl compreende que ela já se encontra voltada para os objetos, a consciência existe visando algo, dirigida para algo. Na fórmula que Husserl celebrizou: "*toda consciência é consciência de alguma coisa*".

"Através do método fenomenológico, Husserl pretende ter superado o que se lhe afigurava o caráter parcial tanto do materialismo quanto do idealismo. No estabelecimento do elemento primordial a partir do qual o mundo foi criado - se a matéria ou a ideia -, Husserl acreditava ter encontrado um terceiro caminho: a fenomenologia. As idéias só existem porque são ideias sobre coisas, ambas constituem um único fenômeno, por isso estão indissolivelmente ligadas. A fenomenologia busca captar a essência mesma das coisas, descrevendo a experiência tal como ela é." (PENHA, 1982, p. 23)

A ideia para Husserl não é buscar racionalmente o que pode ser a essência de algo, mas sim perceber e encarar como ela se apresenta no fenômeno tal qual ele ocorre.

"A famosa exortação de Husserl para que voltemos às coisas mesmas tem como meta superar a clássica oposição entre *essência* e *aparência*. As coisas, diz o criador da fenomenologia, são tais como os fenômenos as apresentam à nossa consciência. Os fenômenos, ao mesmo tempo que são objetivos, só nos revelam essa condição quando se manifestam em nossa consciência. Daí, sua tese, já referida anteriormente, de que as idéias só existem porque são ideias sobre coisas. Sintetizando: consciência e fenômeno não existem separados um do outro." (PENHA, 1982, p. 23)

O método fenomenológico acabou por constituir-se como elemento básico de uma ontologia existencialista. E será o antigo aluno de Husserl, Martin Heidegger (1889-1976) o primeiro a utilizá-lo como instrumento de análise.

O ser ontológico, segundo o filósofo Martin Heidegger, é aquele que existe no mundo, sua essência é na verdade a sua existência. Daí que, ser-no-mundo (*in-der-Welt-Sein*) é uma faculdade do ente que é ontológico, que dá sentido à sua vida e aos fenômenos que vivencia.

"Um dos termos básicos da linguagem heideggeriana é *Dasein*, já usado por Hegel para designar um *ser determinado, aquele que existe devidamente localizado no tempo e no espaço*. A palavra é formada de *da* (aí, por aí) e *Sein* (presença, existência). *Dasein*, portanto, é o *ser que se encontra aí*, é o *ente*, é *tudo aquilo de que falamos*, é o *ser singular concreto*, é o *ser aí*. Distingue-se, dessa forma, do *Sein*, o ser em geral, aquele que engloba tudo. O *Dasein* não designa o ser em geral, e sim o ser humano, o ente que pergunta pelo sentido do Ser. O *Dasein* constitui o campo ontológico, enquanto o *Sein* pertence ao campo ôntico, do existente,

daquilo tal qual é. A ontologia se ocupa do *ser do ente*, enquanto às ciências cabe a investigação ôntica. A Botânica, por exemplo, pertence ao campo ôntico, pois o seu objeto de estudo é um ser determinado, as plantas. [...] A distinção entre o ôntico e o ontológico é de grande importância na filosofia heideggeriana"[...] (PENHA, 1982, p. 29-30)

Cabe a nós pensar como essas reflexões e preceitos se adequam ao fazer musical social, entre pessoas, entre entes. Analogamente ao pensamento de Heidegger, se o ente que pergunta pelo sentido do ser é *Dasein*, e o ser que apenas existe é *Sein*, o músico que se pergunta o sentido do fazer musical está muito mais para um ser ontológico no existir musical do que o músico que apenas toca, como um autômato que realiza a técnica e existe pela técnica, através da técnica.

Mas não é apenas a noção do existir enquanto ser que busca sentido o que podemos aproveitar aqui. Ainda precisamos pensar a interação deste ser, deste músico, com o mundo, com o outro:

"Sendo presença, o *Dasein* é um "Ser-no-mundo" (*in-der-Welt-Sein*), ou seja, um "Ser-no-mundo", ligado à realidade concreta das coisas, caracterização que Heidegger resume com o termo *facticidade*, por oposição a *transcendente*, aquilo que está além da experiência. O "Ser-no-mundo" implica a relação do *Dasein* com outros *Dasein*, que coexistem com eles, o que o torna um "Ser-com" (*mit-Sein*). Existindo, o *Dasein* existe no tempo, dimensão essencial do "Ser-aí". É através da temporalidade - logo, da existência - que o *Dasein* adquire sua essência." (PENHA, 1982, p. 30)

O ser então não apenas existe, ele existe no mundo e no tempo. O músico então não apenas faz música, ele faz música em uma sociedade/cultura que está localizada em um tempo específico. O ser, existindo no mundo através de sua temporalidade, o faz com outros seres. O músico, realizando a música, a realiza dentro de um contexto cultural em um determinado tempo.

Podemos ir ainda além: o ser ontológico que existe no mundo e no tempo pode buscar dar sentido a essa existência em sociedade, com o outro. O intérprete e o compositor que aceitam propor a si mesmos uma postura ética nas relações estabelecidas no mundo da música, podem permitir encontrar-se com o outro que está ali, fazendo a arte conjuntamente - a partir da relação estabelecida por ambos. Ser-com.

Mas a dimensão ética dessa existência em música precisa de um último termo do pensamento heideggeriano que ainda não apresentamos aqui. Vamos aos poucos. A continuidade dessa reflexão indica que "é a distinção entre o ôntico e o ontológico, entre o "estar-no-mundo" e o "estar-no-mundo-do-homem" é que enseja a Heidegger introduzir o conceito de *autenticidade*." E é este conceito o que nos permite começar a investigar de forma profunda o existir ético da relação compositor-intérprete. Nos permite investigar com substância a presença que existe ou não neste encontro. Indagar-nos se este encontro é um encontro como "se" vive todo e qualquer encontro do cotidiano, se é um encontro inautêntico, ou um encontro autêntico. Avante!

"O homem autêntico é aquele que reconhece a radical dualidade entre o ser humano e o não-humano. Desconhecê-la é mergulhar na *inautenticidade*, é sofrer uma *queda*. Existência inautêntica e queda são sinônimos. [...] A queda é um estado de decadência, de derrelição, de desamparo." (PENHA, 1982, p. 32)

Perceba como nesse ponto a relação entre filosofia e psicologia passa a ser mais evidente. O ser humano que não vive sua autenticidade, ou seja, o ser humano inautêntico, necessariamente sofre, uma vez que sua existência passa a ser decadente. O seu sentido de existir vai deixando de ser. Lenta e gradualmente o ser vai se acostumando e se entregando às forças de um cotidiano como qualquer outro: o músico, que vai vivendo sua relação com a música como qualquer outra relação, uma relação qualquer; o instrumentista e o compositor, que vão tocando e compondo como se fosse apenas mais uma vez, mais um fazer. Um fazer inautêntico. Um fazer impessoal.

"A inautenticidade se apresenta sob duas formas: subjetivamente e objetivamente. Na primeira, uma subjetividade degradada comanda a consciência individual, levando o homem a agir de acordo com o que dizem ser certo ou errado, obedecendo a ordens e proibições sem indagar suas origens ou motivações. O *Dasein*, o indivíduo, passa a viver sob o signo do "se", do "dizem" (tradução aproximada do alemão *das man*): lê o que se lê, come o que se come, segue este ou aquele modismo que *dizem* ser o mais conveniente a seguir. O "Ser-aí", na vida cotidiana, mergulha numa espécie de anonimato que anula a singularidade de sua existência. Perde-se no meio dos outros *Dasein*, buscando a justificativa de seus atos num sujeito impessoal, exterior. A experiência cotidiana do *Dasein* transcorre, dessa forma, no âmbito da impessoalidade, o *das man* torna-se massa, alheia-se a si mesmo. Com os sentimentos embotados, incapaz de livrar-se dos hábitos e opiniões que lhe são impostos, sua consciência é atormentada por medos e ansiedades neuróticas. A vida interior degrada-se, vulgarizando-se. O indivíduo - embora julgue que tudo lhe é acessível - já não consegue discutir

nenhum assunto com profundidade, detendo-se na superficialidade das coisas, sem interrogar os fundamentos daquilo que discute, tagarelando sobre banalidades, o que conduz à perda da expressividade da linguagem, que, enfraquecida, sem a força de seu apelo original, torna-se ambígua." (PENHA, 1982, p. 33)

Dois aspectos aqui são importantes de serem colocados. O primeiro é uma necessária reflexão sobre como Heidegger enquanto pensador e filósofo tão avançado em seu exercício de reflexão, mesmo tendo consciência da mecânica deste sentimento social de pertencimento tão forte, no advento do nazi-fascismo aceitou fazer parte dele, se tornando uma das principais figuras intelectuais do Reich.

Julgo importante salientar este ponto porque sua existência enquanto homem de seu tempo deve cobrar-lhe suas responsabilidades, o que acabou não acontecendo em vida, pois mesmo após a 2ª Grande Guerra ele viveu mais 30 anos como se não tivesse participado do nazismo alemão. Portanto, mesmo reconhecendo o valor de sua obra, devemos indicar a vergonha de sua atuação prática em sua sociedade em seu tempo.

O outro aspecto que julgo necessário nos determos é o que diz respeito ao seguinte trecho: "o indivíduo - embora julgue que tudo lhe é acessível - já não consegue discutir nenhum assunto com profundidade, detendo-se na superficialidade das coisas, sem interrogar os fundamentos daquilo que discute, tagarelando sobre banalidades, o que conduz à perda da expressividade da linguagem, que, enfraquecida, sem a força de seu apelo original, torna-se ambígua."

Se nos propusermos a fazer o exercício de transpor para a prática musical o estado existencial descrito acima, conseguimos vislumbrar o que seria um dos motivos da falta de uma postura ética no encontro do compositor com o intérprete. Se um músico já não consegue vivenciar e celebrar o encontro com o outro de forma autêntica, ele não consegue alcançar uma profundidade neste encontro, "detendo-se na superficialidade" da relação, "sem interrogar os fundamentos daquilo que" toca ou escreve, conduzindo-se à perda de expressividade da linguagem musical, que, destituída de criatividade, de eros, sem a força de seu apelo artístico, torna-se um



fenômeno ambíguo. Ambos caem na impessoalidade do fazer musical. Uma inautenticidade subjetiva.

Mas para Heidegger a inautenticidade se apresenta sob duas formas, subjetivamente e objetivamente. Vejamos agora um pouco de como se dá a forma objetiva desta inautenticidade:

"A outra forma de inautenticidade manifesta-se no mundo artificial criado pela tecnologia. O ambiente de uma fábrica, por exemplo, no qual o trabalhador termina por se confundir com as próprias máquinas. Sua vida profissional é conduzida por gerentes que não o conhecem nem são conhecidos por ele. O trabalho transforma-se no mais rotineiro e inautêntico dos atos." (PENHA, 1982, p. 33)

Esta forma de inautenticidade pode facilmente ser percebida nas dinâmicas musicais de grandes grupos, como orquestras e big bands. Pois é na dinâmica de se desfazer constantemente da sua personalidade artística que o indivíduo instrumentista perde seu envolvimento com o objeto de trabalho, muitas vezes com seu único objeto de existência enquanto artista. E dentro de um naipe de cordas, por exemplo, precisando sempre, sempre tocar como "se" toca. Quando, após alguns anos nesta dinâmica impessoal, esse mesmo instrumentista tiver a oportunidade de se dedicar à prática da música de câmara, suas habilidades sociais a partir de um ser já mergulhado na inautenticidade cotidiana não consegue interagir com o outro, pois sequer há um ser autêntico para interagir com o outro. Há então apenas a técnica para interagir com o outro. Como podemos então entregar algo que não mais está ali dentro do ser? Será preciso aprender ou, no melhor dos casos, reaprender a se relacionar com-o-outro. Reconstruir sua autenticidade enquanto Ser.

A prática constante da música de câmara ou do repertório solo para a existência de um instrumentista intérprete é essencial. Aquele artista que não cultiva sua autenticidade, constantemente a perde. E quando precisar encontrar-se com o compositor, não terá mais do que a fria técnica para entregar neste encontro. Sendo a técnica algo que possibilite a ação e o ofício do fazer musical, a técnica permitirá um encontro autêntico. Mas sem a autenticidade do ser, o encontro não será ético.

Uma vez que cada fenômeno é único, mesmo que um ou ambos os indivíduos não consigam entregar sua autenticidade, ainda sim o fenômeno será único, o fenômeno será autêntico. Porém, será destituído de eros, de pulsão de vida, uma vez que a dimensão ética do encontro não é inaugurada. Daí, ao invés de buscarmos um equilíbrio da relação compositor-intérprete, provoço que busquemos o constante inaugurar da ética a cada encontro musical. Principalmente na gênese de um repertório contemporâneo solo, que irá exigir de cada um dos dois envolvidos uma maior presença neste encontro.

### **Ética - conceito e reflexões para este trabalho**

O conceito de ética utilizado para compreender o que trabalhamos nesta tese é:

*A capacidade de existir-com-o-outro de maneira autêntica.*

O termo ética foi e continua sendo investigado por muitos filósofos e pensadores de diferentes áreas do conhecimento e da prática. Alguns se dedicam ao estudo da ética para compreender essa dimensão humana em absoluto, enquanto valor intrínseco do existir humano. E, mais recentemente, no avançar do sistema capitalista enquanto forma social total, pensadores do fazer laboral se dedicam a compreender como se dá a dimensão ética dentro da dinâmica social que caracteriza o capitalismo: o trabalho, a produção de mercadoria e valor.

No campo da filosofia podemos retomar este conceito desde os pré-socráticos até Kant, num arco de compreensão do que foi tratado como ética nas sociedades ocidentais de forma geral.<sup>93</sup> Alguns estudos indicam três filósofos mais importantes neste arco do pensamento ético ocidental: Aristóteles, Maquiavel e Kant.

O objetivo deste trabalho não é investigar o que seria a ideia de ética por si mesma, mas compreender como ela pode ser um vetor de força na construção de relações

---

<sup>93</sup> Perceba que no ocidente (se precisarmos generalizar apenas com a finalidade de estabelecer um oposto comparativo, a fim de perceber melhor os contrastes de padrões culturais) as relações entre indivíduos, com ele próprio e também do indivíduo com o meio, adquirem outros contornos. Diversos do que muitas vezes se torna a ideia de algo ético no oriente. Por exemplo, no Yôga Sûtra de Patánjali, (séc. III a.c.), consta o código de ética do yôgin, que versa prioritariamente sobre a relação deste consigo próprio, e isso reverbera na sua relação com o mundo externo.

musicais mais potentes e autênticas no existir musical. Sendo assim, não entrarei em detalhes dos pensamentos de cada um destes filósofos.

Contudo, alguns apontamentos sobre seus pensamentos podem contribuir para onde este trabalho mira enquanto horizonte de construção social em música.

A origem etimológica do termo “ética” remonta à Grécia antiga. A palavra *ethos* poderia ser grafada de duas diferentes formas, a depender do seu sentido. *Ethos* com a letra grega 'eta' significa costumes, hábitos, ou o lugar em que se habita. *Ethos* com a letra grega 'epsilon' representa o caráter, o temperamento e a índole dos indivíduos.

A ética, portanto, pode ser compreendida como o estudo, a reflexão do código que sustenta as ações humanas, que geram hábitos sociais e costumes culturais, moldando o caráter individual e coletivo.

A filosofia naturalista do período pré-socrático, ao se transformar em uma filosofia antropológica a partir do pensamento de Sócrates, encontra em Aristóteles um importante ponto de partida. Aristóteles compreendia que a ética pode ser ensinada e treinada.

Quase 2000 anos mais tarde, Maquiavel dissocia a 'ética dos indivíduos' da 'ética do Estado'. Por ser responsável pela organização da sociedade (em uma sociedade Moderna organizada em estados-nações), o Estado deve possuir uma lógica própria, havendo portanto uma distinção entre uma virtude moral (dos indivíduos) e uma virtude política (do Estado, das instituições). Isso permite romper com a tradição medieval de que o governo está relacionado a uma vontade divina, o que tornaria então o Estado independente de uma moral cristã.

Já Immanuel Kant propôs um modelo ético no qual a razão é uma base fundamental, rompendo com a tradição religiosa que compreendia a figura de um Deus como o princípio maior da moralidade. A razão seria então responsável por governar a vontade e orientar as ações, sem ferir a ideia de liberdade e autonomia dos indivíduos. Desta forma o ser humano seria capaz de compreender e formular regras próprias, para si próprio.

Se, a partir de Aristóteles, podemos sustentar a necessidade de pensar a ética enquanto algo possível de desenvolver e transmitir-se culturalmente dentro de uma determinada sociedade. Se, na formação do capitalismo dentro da Era Moderna a ideologia liberal permitiu aos indivíduos que possuam vontades próprias e que estas devem ser tomadas pela via da razão. Surge então a necessidade de encontrar o reverberar destes princípios dentro do universo laboral, dentro das classes e trabalhos que estruturam a sociedade moderna.

O filósofo inglês Jeremy Bentham<sup>94</sup> criou o conceito de ética deontológica, que significa a ciência do dever e da obrigação. Isso nos permite enveredar na reflexão da existência de uma dimensão ética dentro do fazer laboral, do trabalho. Do trabalho em música, por exemplo. Queremos dialogar com este conceito sim na dimensão do trabalho, mas ainda mais, na dimensão do Ser, do existir.

Arrisco-me então a pensar a dimensão de uma ética existencial-fenomenológica aplicada ao universo do fazer musical. Afirmar que a ética na relação compositor-intérprete é a capacidade de existir-com-o-outro de maneira autêntica, significa afirmar que podemos desenvolver uma forma de existir com o outro dentro de nosso universo laboral, das relações musicais estabelecidas em nosso ambiente de trabalho. Que devemos fazer uso da razão para permitir um encontro entre indivíduos que seja único, autêntico em suas individualidades. E o mais importante: que, não existindo uma fôrma através da qual este fenômeno ocorra, possamos pensar o seu aprendizado e desenvolvimento com o objetivo de tornar ainda mais potente cada encontro musical, entre quaisquer agentes musicais.

#### **2.4 Diálogos com os horizontes abertos por Cook (em "Beyond the Score: Music as Performance" para sugerir novos olhares e sentires)**

Nicholas Cook é um musicólogo e professor de música que, entre outras instituições, trabalhou na Universidade de Cambridge entre 2009 e 2017. Em 2013 lançou o livro intitulado "Beyond the Score: Music as Performance". Segundo o próprio autor, este livro serve como um lugar para "repensar a musicologia". O livro é motivado por

---

<sup>94</sup> Waller, Bruce N. 2005. *Consider Ethics: Theory, Readings, and Contemporary Issues*. New York: Pearson Longman: 23.

“minha crença de longa data de que o estudo da música foi desde o início distorcido... orientado para a música escrita”.

Segundo Aron, comentador deste livro, Cook ao enunciar seu objetivo com este trabalho, indica:

“Meu objetivo neste livro é adicionar o peso que puder a essa crença, sublinhar suas implicações radicais para essa disciplina, reunir uma ampla gama de propostas concretas sobre como podemos estudar música como performance e o que podemos aprender com isso”<sup>95</sup> (COOK, 2013 apud Aron, 2015, p. 1)

As provocações e reflexões lançadas neste livro de Cook se propõem a acontecer em diversas frentes. Para o nosso trabalho que tem o objetivo de pensar e analisar a relação compositor-intérprete, o próprio título é uma direção na qual podemos seguir. Quando Cook indica a primeira parte do título como "Além da partitura", o objetivo é provocar-nos a de fato irmos além do papel, das notas e sinais contidos na partitura; ter a partitura enquanto referência de um texto musical, mas que vai além de um texto a ser seguido por si só. É uma das formas do intérprete ou de quem analisar a partitura acessar a expressão artística do compositor, que certamente não cabe totalmente em algumas folhas de papel.

A segunda parte do título - 'a música como performance' - nos indica um caminho pelo qual enveredarmo-nos. É pensar de fato na partitura enquanto apenas um dos elos com a música real. Um dos elos com a expressão do compositor. Pois ao olharmos uma partitura temos ideia do que ela pode soar, mas não a ouvimos de todo. E mais, não a ouvimos e nunca ouviremos a música 'em absoluto', uma vez que, se tocada, ela sempre será realizada por quem a toca, com ou sem expressividade.

Esse ponto é muito importante até para a condução da pesquisa em performance: ao ingressar nas fileiras da pesquisa acadêmica, facilmente a música pode receber um tratamento deveras científico, tornando-se uma relação fria, assim como os

---

<sup>95</sup> Tradução do autor da tese. Original: “My aim in this book is to add what weight I can to this belief, underline its radical implications for this discipline, and bring together a wide range of concrete proposals for how we might study music performance and what we might learn from it”.

números da matemática de um laboratório das ciências exatas. E por mais que seja possível abordar o fenômeno musical por essa ótica, ela não cabe inteiramente dentro de uma lógica exata, científica enquanto ciências exatas. O fenômeno musical suporta e anseia por um olhar que comporte o componente humano, não exato, existencial contido no fazer musical.

O trabalho de Cook neste livro é, portanto, uma base firme sobre a qual nos sentimos seguros de propor um caminho existencial fenomenológico para compreender um dos aspectos da performance em música, a relação compositor-intérprete. Pois, como vimos anteriormente, o olhar existencial fenomenológico trabalha com a realidade como ela se apresenta, despida de sistemas e regras. Propõe que trabalhemos as relações a partir de parâmetros qualitativos concretos, que constituem uma relação humana como a música o é.

A música é uma relação humana, ela existe enquanto comunicação numa dinâmica social. Precisa do compositor, precisa do intérprete e precisa do ouvinte. Mesmo que estes três sejam o mesmo indivíduo em algum momento, são três momentos diferentes do fazer musical. Então, sendo um fazer humano regido por anseios humanos, contendo intenções humanas, a pesquisa em música e em performance precisa também de um olhar humano, que não se satisfaça apenas com números e descrições fechadas de uma relação gráfica ou quantitativa. A pesquisa em música anseia, cada vez mais, por ter de volta em seu vocabulário o sentir para fora dos conceitos e para dentro dos fenômenos.

Quando Cook indica que, para além da partitura, é necessário tratarmos a música como performance, ele está nos convidando a retornar alguns passos e pintar com cores vivas as análises e construções numéricas sobre como olhar para o fenômeno da performance. Os números, equações e sistemas dão conta daquilo que é dado de informação, daquilo que é bit de informação. Os números dão conta do que é binário, 1 e 0. Códigos, como códigos de barras, que são preto e branco, sem sequer tons de cinza...

Quando incrementamos estes dados com vivências humanas, com possíveis histórias e sentires que emolduram a obra de arte, sua gênese e sua realização,

começamos a ganhar cores e tonalidades com as quais damos vida a uma obra de arte. Assim, temos a chance de trazer cada vez mais para perto a música com pulsação, viva, de volta para o ambiente do pensar musical.

O pensar musical não precisa ser desprovido de arte, de música, de humanidade. E o olhar fenomenológico vem como mais uma forma de dar cores a esse pensar. Um dos comentadores deste livro de Cook, Aron Edidin, do New College of Florida, em sua revisão<sup>96</sup> de 2015 sobre este livro diz:

"Cook espera "convencê-lo de que trabalhar com um complexo e escorregadio fenômeno como a música requer a implantação de uma ampla variedade de métodos analíticos", e seu levantamento de questões e abordagens certamente indica tal variedade. Cook descreve este trabalho como uma questão de exploração inicial de novas direções na pesquisa e trata seus resultados como sugestivos e não definitivos."<sup>97</sup> (ARON, 2015. p. 2)

Acredito que propor uma ponte tríplice entre a área da **filosofia** (existencialista), a área da **pesquisa fenomenológica** (enquanto método de pesquisa) e a área da **música** seja um importante movimento para conseguirmos vislumbrar um horizonte mais ensolarado de sentires, com o calor que deve estar presente no fazer entre seres humanos. Afinal, mesmo quando a arte se refere ao frio do inverno, há calor nas notas de Vivaldi e Piazzolla.

O próprio Nicholas Cook percebe a música como um fenômeno complexo e escorregadio. Que tal abordar essa complexidade na forma com que as relações em música se dão? Para isso, proponho refletir sobre a relação compositor-intérprete evidenciando que ela deve existir enquanto intenção, que ela deve ser inaugurada e reinaugurada a cada encontro de um compositor com um intérprete e que ela merece um olhar enquanto fenômeno autêntico, único a cada vez que acontece; um olhar despido de padrões que forcem o fenômeno a entrar na caixinha de uma forma

---

<sup>96</sup> Edidin, Aron (2015) ""Beyond the Score: Music as Performance" by Nicholas Cook," Performance Practice. Review: Vol. 20: No. 1, Article 1. DOI: 10.5642/perfpr.201520.01.01 Available at: <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol20/iss1/1>

<sup>97</sup> Original: "Cook hopes "to convince you that working with as complex and slippery a phenomenon as music requires the deployment of a wide variety of analytical methods" (3), and his survey of issues and approaches certainly indicates such a variety. Cook describes this work as a matter of early exploration of new directions in research and treats its results as suggestive rather than definitive." (página 2)

específica de se analisar para compreender o fenômeno observado. Mais ainda: quando, ao final, Aron indica que, para Cook, isso é uma exploração inicial de novas direções no ato de pesquisar, que o tratamento dado a esses resultados deva ser sugestivo e não definitivo, temos uma ligação direta com a forma qualitativa através da qual Merleau-Ponty propõe seu método analítico, como vimos anteriormente.

É exatamente pela complexidade do fenômeno que, num trabalho como esse, precisamos escolher e isolar sobre quais partes deste fenômeno vamos nos debruçar. E aqui o "Beyond the score" é, novamente, uma base da qual partirmos. Aron finaliza<sup>98</sup> sua revisão em um ponto que serve como ponto de partida para esta tese:

"O fato de que em 'Beyond the Score' Cook se concentra separadamente no eixo performance/partitura e no eixo performance/público deve ser tomado no contexto da natureza do livro. O trabalho que Cook descreve representa um estágio inicial de investigação e uma amostra relativamente pequena de uma gama muito maior de possibilidades. Não há sugestão que, por si só, exiba os contornos completos de uma musicologia repensada da música-performance. O desenvolvimento da "musicologia repensada" de Cook exigirá mais estudos dos tipos que ele descreve, mas também mais trabalho sobre a conceituação de fenômenos a serem estudados, incluindo com destaque as relações entre eles. Enquanto isso, a partitura fornece uma apresentação imensamente rica e instigante de uma ampla gama de trabalhos fascinantes a serviço de uma visão da música como performance que vale a pena desenvolver e perseguir. Se os leitores surgem com ideias sobre outras maneiras de desenvolver e perseguir a visão em direções negligenciadas por este livro em particular, tanto melhor" (Aron, 2015, p. 7)

Há para Cook, portanto, uma forma de entender a performance enquanto um eixo da relação com a partitura e um outro eixo da relação da performance com o público. Estes dois eixos são facilmente detectáveis em qualquer situação de performance. Compreendo que a relação compositor-intérprete esteja contida no primeiro eixo,

---

<sup>98</sup> "The fact that in Beyond the Score Cook focuses separately on the performance/ score axis and the performance/audience axis must be taken in the context of the nature of the book. The work that Cook describes represents an early stage of investigation and a relatively small sample of a much wider range of possibilities. There is no suggestion that, by itself, it exhibits the full contours of a rethought musicology of music-as-performance. The development of Cook's "rethought musicology" will require more studies of the kinds he describes, but also more work on the conceptualization of phenomena to be studied, prominently including relations among them. Meanwhile, Beyond the Score provides an immensely rich and thought-provoking presentation of a wide range of fascinating work in the service of a vision of music as performance that is eminently worth developing and pursuing. If readers emerge with ideas about ways of developing and pursuing the vision in directions neglected by this particular book, so much the better." - tradução do autor.



"performance/partitura". Mas a partitura não é o compositor, e sim a música enquanto um mapa que o compositor fornece ao mundo.

Se pensarmos que a dimensão temporal em música pode dar-se com o compositor vivo ou não, então ao tratar da performance em música contemporânea podemos ainda entender a abordagem da performance em música contemporânea como um terceiro eixo da performance, tamanha a importância que o contato direto com o compositor nos possibilita em termos de transformação da performance para além da partitura.

Na tradição musical da música de concerto, a utilização da partitura é parte essencial dessa dinâmica. No caso da música de concerto contemporânea, a partitura tem um papel ainda mais relevante, uma vez que sua escrita se dá neste tempo, com sinais e indicações cada vez mais pessoais dos compositores. Sendo assim, é extremamente importante aproximarmos a relação entre compositor e intérpretes com a finalidade de termos acesso àquilo de que a partitura não dá conta, daquilo que não cabe no papel, por mais dados e informações que a partitura possa conter.

Em música contemporânea, com o compositor estando vivo, podemos desdobrar a relação performance/partitura para a relação compositor-intérprete, com o objetivo de trazeremos mais fatores desta interação à luz da reflexão e, principalmente, da prática.

Compreendemos que a relação compositor-intérprete possui características gerais. Compreendemos que é possível e necessário olhar para este fenômeno como um fenômeno que existe e que será sempre autêntico, podendo conter ou não uma dimensão ética. Cabe, agora, buscarmos o quão mais autêntico podemos permitir que este encontro seja, a depender da força do vínculo cultivado entre os entes envolvidos.

É no momento do ensino, do desenvolvimento das habilidades de relações humanas dos artistas, que acredito estar a chave para esta dinâmica entre compositores e intérpretes. É na força do momento de aprender a ser compositor, de aprender a ser

violinista, de aprender a ser artistas que penso termos a maior chance de fazer do existir do artista um existir repleto de autenticidade, de ética, repleto da importância de existir-com-o-outro.

### **Capítulo 3 - O processo em análise: a relação compositor-intérprete no estudo de caso**

Neste terceiro capítulo analisaremos o processo vivenciado com cada um dos cinco atuais compositores do grupo Prelúdio 21 na construção da performance de estreia das obras escritas especialmente para a ocasião do 3º concerto da 23ª temporada do grupo. Para acessar o recital de estréia das obras basta acessar o link <<https://www.youtube.com/watch?v=DtwBp1cf0Yk>>.

Como vimos anteriormente, essa será uma análise qualitativa dos processos, ou seja, vamos abordar o fenômeno a partir da experiência de cada compositor no seu fazer com-o-outro. Não faremos uma análise quantitativa do processo, não nos importando portanto quais foram as alterações ocorridas nas partituras, mas sim procuraremos captar a experiência do 'trabalhar juntos' neste caso, a partir da experiência dos compositores e do intérprete, como foi e é a vivência do processo para cada um dos envolvidos.

Compreendemos que se faz necessário, então, tomar como base da cultura objetivada deste caso a história do Prelúdio 21 através de dois artigos que descrevem a dinâmica do grupo e como ele compreende a sua existência no fazer musical contemporâneo, ou seja, tomar como um dos pontos de partida a visão que o próprio grupo tem de si no panorama da música contemporânea de concerto no Brasil, e de como a sua existência se reflete na prática musical de sua época e local.

O primeiro artigo do grupo sobre a história e sobre o trabalho que desenvolvem é intitulado "Grupo Prelúdio 21: uma retrospectiva", e foi publicado em 2011, no periódico Música Hodie. O artigo demonstra como esse coletivo de compositores enxerga a sua própria história e o seu papel no cenário da música contemporânea brasileira, apresentando as características do grupo ao longo dos 12 anos de existência até o momento no qual o artigo foi escrito. Em suas próprias palavras:

"O grupo de compositores Prelúdio 21 projeta-se no cenário da música erudita contemporânea brasileira, com intensa atividade composicional, congregando diversos intérpretes em concertos realizados no Brasil e no exterior. O objetivo do presente artigo é registrar os principais aspectos da

trajetória dos doze anos de existência do grupo, além de apresentar breves considerações estruturais de obras que foram compostas e estreadas entre 2009 e 2010. Essas considerações estão baseadas em diferentes referenciais, como a Teoria dos Conjuntos e a descrição de procedimentos texturais, dentre outros. Concluimos com as projeções futuras das atividades do grupo para a 13ª temporada." (ALVES; OLIVEIRA, 2011, p-69)

O interessante de ter este documento como uma de nossas referências é exatamente a preciosidade de ver colocada em prática o exercício da reflexão no fazer artístico por parte destes compositores, premissa da realização de Pesquisa em Música. Do meu ponto de vista enquanto artista, razão de existir da Pesquisa em Performance.

Realizar a prática musical é um imperativo do exercício profissional de nossa área, a música. O que difere o pesquisador que consegue se manter artista é a sua capacidade de conseguir registrar em palavras as causas e consequências de seu ofício artístico de uma forma concomitante e em diálogo com seus pares. É a capacidade de realizar a reflexão sobre o seu trabalho efetivo e, a partir disso, permitir o exercício dialético com seu contexto laboral artístico, no intuito de compreender sua própria área de atuação e assim exercer um papel ativo na transformação da realidade social a partir de sua área de atuação.

Enquanto artistas-pesquisadores, realizamos este exercício de reflexão ao propor descrever e refletir, partindo da prática e do exercício da performance. Performance essa que, pelo fato de nesta tese ser dedicada a obras inéditas e contemporâneas, tem por característica singular e principal a chance de executar essas peças pela primeira vez na história, com a oportunidade de contar com a presença dos compositores vivos para refletir e propor aspectos técnicos e interpretativos em cada uma das obras durante o processo.

A importância dessa postura do artista-pesquisador no repertório contemporâneo está contida em outra recente tese de doutorado que se debruçou sobre o tema do repertório contemporâneo para instrumento solo, de autoria da violista Sofia von Atzingen. No momento do trabalho no qual a autora se dedica à análise de duas

diferentes interpretações da obra para a qual o trabalho é direcionado, Atzingen indica:

"O violista Albert Dietrich trabalhava como spalla da orquestra da Südwestfunk na década de 1950, uma das melhores orquestras da Alemanha. Assim, não restam dúvidas de que ele era um excelente instrumentista. Fica evidente, na troca de correspondência entre Zimmermann e Dietrich (HENRICH, 2013), que houve um considerável atraso na entrega da partitura para o intérprete. Dietrich teve cerca de quatro semanas para aprender a obra. Já a violista Barbara Maurer é uma especialista em música contemporânea e possui vasta experiência com a Sonata. Detalhes sobre o currículo da violista estão disponíveis no Anexo B deste trabalho. Escutar as gravações é particularmente interessante; a gravação de Dietrich é histórica pelo momento no qual foi realizada e por ser a primeira interpretação da obra, e a interpretação de Maurer demonstra uma profunda compreensão e entendimento da Sonata. No processo de aprendizado da obra, é sem dúvida relevante ter contato com esses dois registros de interpretação." (ATZINGEN, 2022, p. 78)

Imagine ter acesso não apenas ao registro fonográfico destas interpretações, mas também ao registro de como se deu esse processo por parte da reflexão do compositor e do intérprete! Do ponto de vista de entendimento da obra, compreensão das escolhas interpretativas e técnicas, vislumbre como compositor e intérprete vivenciaram e aproveitaram a chance única de nascimento de uma obra com a presença de ambos os responsáveis por esse nascimento! No trabalho de Atzingen, fica evidente o valor de ter tido acesso direto à violista Barbara Maurer e poder conversar sobre a performance dela. Acreditamos então ser pertinente utilizar como referência a bibliografia dos próprios compositores do grupo sobre a sua atividade enquanto compositores das obras e como realizadores/produtores dos concertos.

O outro artigo do grupo que usaremos como base bibliográfica para adentrar o universo específico dos compositores é mais recente, tendo sido publicado no ano de 2020 no periódico Revista Orfeu, com o título de "Poéticas composicionais em peças estreadas na 21ª temporada do grupo Prelúdio 21". Neste trabalho, fica ainda mais evidente uma característica marcante do grupo: cada concerto é um mosaico de possibilidades estéticas contemporâneas, uma vez que deixam explícito o objetivo de não se prenderem em uma única linguagem musical.

Do ponto de vista metodológico da preparação do repertório deste recital para violino solo, assim como do ponto de vista da abordagem descritiva e analítica da interação entre compositores e intérprete, este artigo nos fornece embasamento teórico para afirmar a importância de construir diferentes performances e diferentes formas de tocar o violino num mesmo concerto, enfatizando a necessidade de que o intérprete precisa a cada obra reorganizar a sua forma de tocar o instrumento para diferentes linguagens num mesmo programa, como os próprios autores indicam no artigo:

"Este artigo apresenta aspectos das diferentes poéticas composicionais adotadas em peças estreadas durante a temporada 2019 do grupo Prelúdio 21. O objetivo é demonstrar a pluralidade de procedimentos, técnicas e recursos utilizados nas composições de quatro dentre seus seis membros, além de descrever, em linhas gerais, aspectos da sua criação e da 21ª temporada de concertos realizada em 2019. " (ALVES; SCHUBERT; LUCAS; GENTIL-NUNES, 2020, p. 438)

Um grupo de compositores que propõe a realização de obras que expressam estéticas propositadamente diferentes, pessoais, requer por parte do intérprete que leve este dado em consideração ao preparar o repertório do concerto. Por exemplo: não apenas a escrita, mas também a forma de tocar a obra do compositor Neder Nassaro é completamente diversa da escrita e da forma de executar as obras do compositor Alexandre Schubert. O mesmo é observável entre as demais obras do programa, como é possível averiguar no concerto gravado<sup>99</sup>.

### **O contato inicial para o recital do Prelúdio 21:**

O primeiro contato realizado para a preparação deste concerto foi em 11 de abril de 2021, quando o compositor Marcos Lucas, representando o Grupo, entrou em contato para me fazer o convite para participar da temporada daquele ano (online, em função da pandemia de COVID-19). Como trabalho com o Prelúdio 21 todos os anos desde 2010 quando integrava o GNU - Grupo de Música Contemporânea sediado na UNIRIO, aproveitei para provocar do modo que a cada ano eu gostava de brincar com os compositores do grupo: "aceito o convite, mas apenas se tiver obras inéditas!".

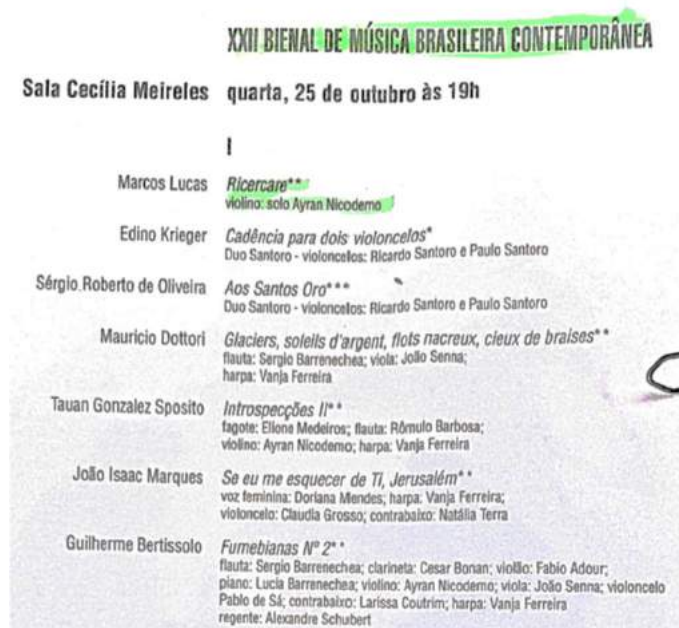
---

<sup>99</sup> Link para acessar a gravação do concerto: <<https://www.youtube.com/watch?v=DtwBp1cf0Yk>>.

Felizmente esse incentivo foi gerando obras novas a cada ano. Mais importante ainda, essa interação foi aumentando a proximidade entre eu e os compositores. Desta forma passei a conhecer mais e mais suas linguagens e eles a minha forma de tocar. Isso permitiu também que o repertório para o instrumento crescesse consideravelmente ao longo dos anos, já que em outras duas oportunidades essa dinâmica gerou frutos.

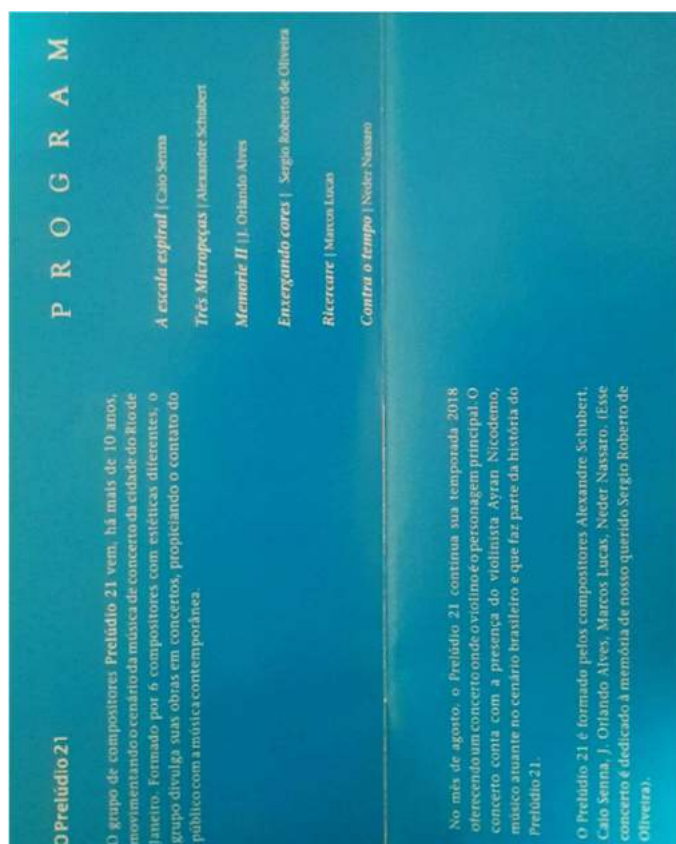
Na XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE, em 2017, estreei a peça do compositor Marcos Lucas, '*Ricercare*', composta em minha homenagem, com a qual foi vencedor do Prêmio de Composição Clássica de 2016. Na temporada de 2018, a convite do Grupo, realizei um primeiro recital para violino solo em sua série no CCJF com seis obras, das quais quatro foram inéditas: Três Micropeças, Memorie II, Enxergando cores, e Contra o tempo.

Figura 34: Programa da XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE (2017)



Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 35: Programa do recital de violino solo do Grupo Prelúdio 21 (Temporada 2018)



Fonte: arquivo pessoal do autor

Quando do convite para a temporada de 2021, combinamos que, para realizar o concerto inicialmente em agosto, as composições precisariam ser entregues até o início de junho, garantindo assim que, no mais tardar, ao longo de junho e julho poderíamos trabalhar juntos sobre as peças. Quando o Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro (CCJF) precisou alterar a data para outubro, isso possibilitou que tivéssemos mais tempo para trabalhar.

### **Alguns detalhes quantitativos de um dos processos, a título de ilustração**

O compositor Néder Nassaro foi o primeiro a enviar sua composição, em 27 de abril. Porém, como a sua escrita é a que abre maiores possibilidades para a liberdade do intérprete, deixarei este processo para ser analisado por último, permitindo-nos estabelecer maiores conexões com a parte filosófica do trabalho e assim conduzir o trabalho para as considerações finais em seguida.

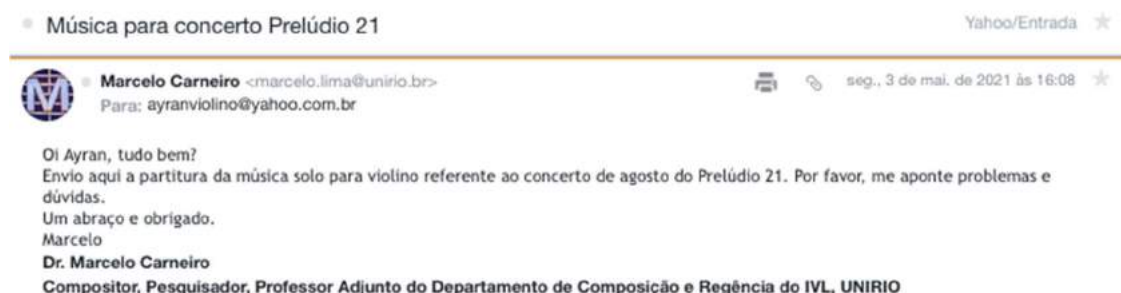


O compositor Marcelo Carneiro é o mais recente integrante do Grupo, tendo entrado no Prelúdio 21 na temporada de 2021. Com ele, tive a oportunidade de trabalhar anteriormente durante meu mestrado na UNIRIO, onde Marcelo é professor de composição. Nesta ocasião trabalhamos a sua peça para violino e eletrônica intitulada 'Maracatu elétrico', em 2015. Isso permitiu que, na construção da peça Tech-Impro-260, eu já tivesse alguma ideia da linguagem e do material composicional de Marcelo Carneiro.

Para o concerto da temporada de 2021, o compositor compôs uma peça bastante difícil, que julgo ser a mais desafiadora do programa. Ao mesmo tempo, o processo com ele foi o mais dinâmico de todos, tendo exigido uma troca intensa para chegarmos ambos a um resultado final do qual nos orgulhássemos.

Em 3 de maio de 2021 o compositor Marcelo Carneiro enviou a primeira versão da partitura de Tech-Impro-260. O recital aconteceu em 30 de outubro de 2021, e durante todo o processo com o compositor a postura de ambos era a de realmente compreender mais e mais a escrita e as melhores formas de realizar a música. Podemos observar na figura a seguir o primeiro email enviado pelo compositor. Fica evidente a possibilidade de trabalhar juntos quando ele indica para que o intérprete se sinta à vontade em apontar problemas e dúvidas:

Figura 36: Email do compositor Marcelo Carneiro com a primeira versão da obra



Fonte: arquivo pessoal do autor

Foram um total de 4 versões para chegarmos à última versão. Tanto aspectos de entendimento dos sons e efeitos que o compositor desejava, quanto possibilidades de escrita para uma leitura mais facilitada do texto musical, foram extensamente trabalhadas. Para entender quais ligaduras eram de expressão e quais eram de

articulação, e encontrar as mudanças de andamento entre seções, quantidades de *acelerandos* e *ritardandos* em uma partitura extensa (9 páginas), onde quase não há momento para virar páginas, tivemos muito o que trabalhar. Foi um processo do qual me orgulho de ter participado pois, mesmo a partitura assustando-me de início pela quantidade de detalhes e alto nível de dificuldade de execução, o resultado final é interessante. Vejamos alguns trechos em sua primeira e última versões:

Figura 37: compassos 1 a 3 na v.1 (ligaduras de expressão e pausa polifônica no 2º tempo c.1)

♩ = 100  
Próximo ao cavalete, não ponticello

mf

3

Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 38: compassos 1 a 3 na v.4 (sem ligaduras de expressão e sem pausa polifônica no 2º tempo c.1)

♩ = 100  
Próximo ao cavalete, não ponticello

mf

3

Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 39: c.37 a 48: um dos trechos mais difíceis da obra, na v.1 com as ligaduras de expressão

4  
37

40

43

mf súbito

f

mf

46

f

Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 40: c.37 a 48: um dos trechos mais difíceis da obra, na v.4 sem as ligaduras de expressão (a leitura e compreensão do texto musical ficam muito mais acessíveis)

Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 41: c.98 v.1: no último tempo está escrito A#

Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 42: c.98 v.4: a notação com o Bb facilita a construção da fôrma enquanto reflexo do padrão do 2º ao 4º tempo

Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 43: c.135 v.1: mesmo sendo um trecho inteiro em *ricochet*, o 1º tempo especificamente se torna mais expressivo se feito em *spiccato*. Isso possibilita inclusive que o trêmulo em crescendo seja realizado de forma mais orgânica rumo ao *jetté* do compasso seguinte



Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 44: c.135 v.4: mesmo sendo um trecho inteiro em *ricochet*, o 1º tempo especificamente se torna mais expressivo se feito em *spiccato*. Possibilitando inclusive o trêmulo em crescendo ser realizado de forma mais orgânica rumo ao *jetté* do compasso seguinte.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 45: c.162 e 163 v.1: ligadura única para um gesto único após *jetté*.



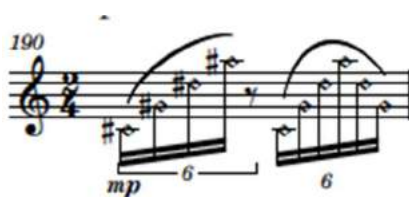
Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 46: c.162 e 163 v.4: ligadura a cada tempo, facilitando a condução e apoio durante o gesto descendente após *jetté*.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 47: c.190 v.1: último compasso de transição entre a seção central de *jettés* e *ricochets*.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 48: c.190 v.4: último compasso de transição entre a seção central de *jettés* e *ricochets*, agora com o entendimento e indicação de qual função tem o gesto ainda mais rápido durante a condução entre uma seção com predominância de ruídos para outra sem a utilização de ruídos. No último compasso dessa transição fazer um *rallentando* possibilita um maior contraste entre as partes e uma transição mais orgânica.



Fonte: arquivo pessoal do autor

São vários os detalhes que foram sendo aprimorados ao longo de cada uma das versões, mas o mais importante foi a possibilidade de esse aprimoramento acontecer a partir da abertura de ambos em buscar constantemente compreender o que cada detalhe significava, e como tornar a execução mais próxima do desejo de ambos.

Por exemplo: há momentos nos quais a troca de andamento entre uma seção e outra é fundamental, até mesmo para a boa execução do trecho, dando maior contraste às partes da peça e assim sustentando o interesse no discurso contínuo,

quase sem pausas. Essa foi uma sugestão interpretativa do instrumentista entre as seções 1 e 2, e entre as seções 2 e 3, o que, do ponto de vista formal, transmite uma ideia temporal da forma ABA, na qual A possui um andamento menos rápido e B, um andamento mais rápido, com muitos gestos em *jetté* e predominância de sons mais ruidosos do que notas de alturas exatamente definidas.

Por força de um contratempo do local do concerto (o CCJF), a estreia das obras que estava prevista para agosto de 2021 precisou ser adiada para outubro. Porém, em setembro recebi um convite às pressas da Rádio MEC para realizar um concerto solo na série Sala de Concerto, e assim me organizei para aproveitar o mesmo programa. Com a alteração solicitada pelo CCJF, a estreia das peças acabou ocorrendo na Rádio MEC antes da série do Prelúdio, que aconteceu no final de outubro. Por ocasião da estreia na Rádio, então, solicitei a cada compositor que escrevesse um breve texto sobre cada obra.

Estes textos são um material valioso, pois são documentos que trazem mais detalhes à tese. No caso do texto do compositor Marcelo Carneiro, ainda mais rico, pois ele cita o processo ao falar da obra. Estes textos estão organizados como anexo da tese. Começaremos com a entrevista do compositor Marcelo Carneiro e, uma vez que no seu texto sobre a obra ele cita o processo com o intérprete, neste caso vamos, antes, vislumbrar o ponto de vista do compositor sobre a obra e sobre o processo com o intérprete:

#### **Texto do compositor Marcelo Carneiro sobre a obra:**

“Tech-Impro-260 surge de uma improvisação vocal gravada no celular e em seguida analisada no software livre (e gratuito) Tony, da Queen Mary University. Através dele foi possível selecionar tanto os sons de altura definida quanto os de não-definida, as durações e tessituras, para então converter estas informações em uma notação musical convencional, passível de leitura pelo intérprete. Foi uma estratégia semelhante àquela que vem sendo utilizada por compositores da música Espectral, mas visando uso distinto. Se as relações entre nota e ruído na música espectral se dão a partir da análise dos componentes harmônicos e inarmônicos de cada som, ou seja, suas estruturas internas, em Tech-Impro-260 há uma vontade de trabalhar com

a superfície, com a relação dialética entre estes dois polos, com a mecânica do intérprete e do instrumento e programar (no sentido computacional mesmo) a música a partir desta superfície.

A bem da verdade, trata-se da vontade de não polarizar, não hierarquizar as relações entre nota e ruído, mas trabalhar com a noção de hibridação, visando construções lineares e fragmentadas, continuum e rupturas.

A primeira parte da música traz essa vontade de maneira clara: uma melodia, que até certo ponto seria convencional, é subvertida pela sua construção híbrida, nota e ruído, harmonia e grupos nodais, que são articuladas sem hierarquização.

A segunda parte adota a construção do ruído pela articulação agressiva de harmônicos e notas “pisadas”. Nesta, fico em débito com o compositor Salvatore Sciarrino e os seus *Capricci para violino solo*.

Vale salientar que seria impossível chegar ao resultado proposto sem outra dialética: a que surge da relação entre o compositor e o intérprete. Sem as críticas, as ideias, as conversas, as trocas de mensagens do intérprete para com o compositor, e sem a sua compreensão da vontade geradora da peça, essa música não poderia ter sido estabelecida.

Não é, portanto, nem exagero, nem poético afirmar que o resultado final é fruto de uma construção coletiva, mas um fato. Desta forma, podemos dizer que Tech-Impro-260 foi estabelecida pela parceria entre Ayran Nicodemo e eu.” (Marcelo Carneiro, setembro de 2021)

Se o objetivo do trabalho fosse acompanhar como a partitura foi se transformando ao longo de todo o processo a cada versão, poderíamos nos deter mais algumas páginas para acompanhar isso em cada obra. Porém, julgo que o mais importante para nós neste tipo de trabalho seja averiguar as relações estabelecidas entre compositores e intérprete. Portanto, utilizei a obra Tech-Impro-260 como um exemplo para ilustrar o quão generoso e abrangente pode ser um trabalho realmente feito a 4 mãos.

De agora em diante, vamos nos deter no material que oferece maiores subsídios à pesquisa de uma parceria alicerçada no compromisso ético da relação compositor-intérprete. Para isso, vamos utilizar as entrevistas analisadas a partir do método de análise fenomenológico organizado em 3 partes: Descrição, Redução e Interpretação.

### **3.1 Entrevistas e análises**

As entrevistas serão seguidas das análises, completando o ciclo metodológico inteiro a cada compositor. Começaremos com a Transcrição da entrevista do compositor Marcelo Carneiro, em seguida sua análise eidética e a seguir a análise interpretativa dessa entrevista. Ao final da análise interpretativa seguiremos com o compositor seguinte e assim por diante.

A ordem das entrevistas e análises apresentadas a seguir será a seguinte:

Página 177: Compositor Marcelo Carneiro

Página 181: Compositor Marcos Lucas

Página 191: Compositor Orlando Alves

Página 197: Compositor Alexandre Schubert

Página 218: Compositor Neder Nassaro



**Entrevista com o compositor Marcelo Carneiro:**

**Ayran** - Para você, existe um fazer musical com o intérprete? E se sim, como ele se dá?

**Marcelo Carneiro** - Tentando responder à primeira pergunta, se existe um fazer musical com o intérprete?

Na medida em que a gente busca explorar sonoridades novas, estruturas novas, maneiras de se abordar um instrumento - especialmente aqueles instrumentos que a gente não toca - de outra maneira, de uma maneira que combine com aquelas ideias de som e sonoridade que a gente possui na cabeça, ou que a gente queira representar através do som instrumental - é preciso estar com o intérprete, né?

Então a primeira resposta à primeira pergunta é sim, existe um fazer musical com o intérprete na medida em que você busca caminhos novos, sonoridades novas, uma nova relação entre causa e efeito, e que você tem determinadas representações sonoras que você quer serem incorporadas àquele repertório, daquele instrumento ou daquele grupo.

Então essa é uma primeira questão. E aí como é que se dá?

Aí eu acho que se dá é na questão empírica. Não há uma outra maneira porque, claro, existem fórmulas, existem maneiras com que as pessoas já trabalharam durante anos, já vêm trabalhando durante anos. Então você pode estudar essas maneiras, você pode incorporar gestos, incorporar técnicas que as pessoas desenvolvam, já tenham desenvolvido. Escutar gravações e verificar como é que aquela sonoridade foi escrita na partitura.

E a partir disso você ainda tem outras ideias, outras possibilidades, que talvez a gente desconheça. E é muito pouco comum no ensino de instrumento - principalmente no ensino básico - quer dizer, se o compositor que toca piano vai querer estudar violino para poder aprender a escrever música para violino. Provavelmente essas aulas de violino não vão ser tão profundas a ponto dele poder

abordar técnicas expandidas, aprender a desenvolver como é que toca. É preciso que haja uma expertise para que você chegue a esse nível de compreensão do instrumento a ponto de transformá-lo.

Então como é que se dá essa relação? Se dá justamente quando o compositor tenta explorar a expertise do intérprete, e o intérprete entender o que é que o compositor está querendo, para lhe apresentar possibilidades e alternativas.

Então nesse caso específico, tanto o compositor explora aquilo que o intérprete conhece e sabe (a vivência que esse intérprete tem com o instrumento), quanto o intérprete vai utilizar a sua vivência para explorar a mente do compositor, o que é que diabo esse cara está querendo? Mais do que a mente, né? A escuta do compositor. O que é que ele está querendo escutar. Eu acho que é isso.

#### **Redução da entrevista transcrita do compositor Marcelo Carneiro:**

No início, Marcelo Carneiro indica as buscas do compositor, de quais formas o compositor pode querer trabalhar os sons. A partir dessa busca composicional, ele afirma que é preciso estar com o intérprete para materializar essa busca dentro das possibilidades de um instrumento ou grupo de instrumentos.

Marcelo em seguida pontua que o fazer musical conjunto se dá na prática, de forma empírica. Considera que há formas e caminhos já desenvolvidos por outros músicos, que podem ser estudados e incorporados no processo, mas que ele se dá apenas na prática.

Por fim, Marcelo Carneiro explica como é complicado para um compositor dominar algum instrumento que não o seu para aproveitar tudo o que cada instrumento pode entregar. Conclui, então, que a relação se dá quando o compositor tenta explorar o conhecimento, a *expertise* do intérprete. Pontua que é necessário tanto que o compositor explore a vivência do intérprete, quanto que o intérprete utilize seus conhecimentos para entender a escuta do compositor.

### **Análise interpretativa da resposta do compositor Marcelo Carneiro:**

Proponho analisarmos a fala de Marcelo Carneiro partindo de dois pontos levantados pelo compositor: a busca de quem compõe e a necessidade de uma relação com alguém que possua mais conhecimentos sobre o instrumento.

É muito interessante nos depararmos com algo tão óbvio mas tão pouco dito: a busca. De certa forma me parece que no senso comum dos instrumentistas os compositores já sabem exatamente o que querem. Eles já teriam aqueles sons prontos em suas cabeças e precisariam apenas conseguir transformar esses sons, essas ideias, em uma linguagem gráfica que alguém iniciado nessa linguagem possa traduzir. Porém, é libertador observar que mesmo compositores experientes estão em construção, buscando formas de se expressar e de comunicar isso com o mundo. Se imaginarmos o fluxo da busca como uma trilha, um sinuoso caminho por onde passar, por vezes é melhor caminhar junto com alguém que conheça algumas curvas desse caminho.

Identifico na fala de Marcelo, que assumir que essas buscas existem pode ser uma abertura através da qual o intérprete se sinta à vontade - talvez até mais que à vontade! -, se sinta convidado a trilhar esse caminho junto por um tempo. E é nesse momento que desemboca o segundo ponto da resposta de Marcelo: estabelecer uma relação com alguém que conheça melhor esse caminho (o das possibilidades do violino, neste caso).

Se assumirmos que a trilha do fluxo da vida é um constante caminhar para alguma direção que todos sabemos qual é mas que ninguém sabe quando será, fazer dessa caminhada dentro do ofício da música um caminhar conjunto é necessariamente dar um sentido àquele momento da existência.

Arrisco dizer que a vida poderia ser definida como uma sequência de pontos-momentos repletos de sentido, costurados por uma linha de rotinas, afazeres e descansos entre cada um desses momentos-sentidos. Sendo assim, a resposta de Marcelo Carneiro nos permitiria afirmar que, em música, esse é um momento no qual podemos construir algo juntos (uma peça, a interpretação dessa obra), mas que

isso nos impulsiona para o próximo momento de sentido do nosso ofício, da nossa vida. É pulsão de Eros gerado pelo próprio fazer da criação de algo. Um ciclo virtuoso em uma das áreas da vida que movimenta todo o restante da existência de cada um dos seres envolvidos.

Sendo pulsão de Eros algo que alcança o íntimo do indivíduo (ou que venha desse íntimo, ou que exista nesse íntimo?!), a ética é quase um pré-requisito para a comunhão desse encontro. Podendo daí haver o nascimento de um universo, num infinito latente que aguarda movimento para existir além do tempo. Uma obra musical que vá fluir mais longe que aqueles que a geraram.

Imaginemos por exemplo o universo que é o concerto para violino de Brahms. Gestado aos poucos em trocas de cartas e ideias, vivo para sempre enquanto houver quem o toque e quem o ouça. Vivo por muito mais tempo que os dois que se permitiram tocar-se com tanta ética e admiração um pelo outro dentro de seus atributos artísticos. Por que se permitiram ir mais e mais adiante? Porque houve de fato a entrega de cada um.

A resposta do compositor Marcelo Carneiro me parece apontar a necessidade desse encontro como uma necessidade do próprio fazer musical conjunto rumo à performance da obra.

**Transcrição da entrevista do compositor Marcos Lucas:**

**Ayran** - Para você, existe um fazer musical com o intérprete? E se sim, como ele se dá?

**Marcos Lucas** - Em primeiro lugar, agradecendo aí pelo convite. É sempre instigante a gente fazer parte de toda essa investigação aí sua, que já está em bom andamento. E ainda mais com uma pesquisa desse tipo, com compositores vivos. Eu sempre valorizo demais esse tipo de investigação vindo do intérprete, porque ele não é tão comum, né?

Já existe uma literatura muito rica, ainda mais para o seu instrumento, então a tendência é as pessoas irem para o que já está consolidado. Existe um quê de muito experimental e um quê de 'tatear no escuro', como a gente fala, que está envolvido na questão do fazer na música contemporânea. Tem sempre um pouco desse tatear na escuridão.

Nesse ponto é um desafio para o intérprete trabalhar um repertório novo, onde ele sai bastante daquela cadeira de conforto, como dizia o Charles Ives, aquela posição confortável que é de já conhecer bastante o que já foi dito sobre aquela obra, como já foi tocado, diferentes interpretações. E você tem que estar responsável por aquela versão, para uma obra que foi escrita para você. Então parabéns por essa iniciativa.

A pergunta é bem instigante: porque "para você, existe um fazer musical com intérprete? E se sim, como ele se dá?"

Bom, eu acho que não só para mim, mas na história, a gente vê assim as grandes obras foram sempre frutos de parcerias importantes, entre compositores e intérpretes. Porque embora sejam músicos que vêm de uma base comum de aprendizado, há um momento que eles se distanciam para suas áreas específicas, que são as áreas de técnicas da interpretação, pro caso do instrumentista. E o compositor vai para outras áreas, que continuam um pouco na área da construção, da invenção, da criação. É sempre aquele dilema, porque o compositor ele está

inserido como um ponto na história. É um ponto numa história que vem lá de trás, então ele faz parte desse elo histórico: passado, presente, futuro.

É sempre um grande desafio, embora muitas vezes passe despercebido começar uma nova obra, porque ao mesmo tempo você precisa estar consciente de coisas que já foram feitas, já foram ditas, experiências que já foram testadas, e outras que ainda não.

Eu, na minha posição de compositor, sempre tive claro essa visão de olhar o passado com muito cuidado e muito carinho, porque a gente vem dele, queiramos ou não. Eu não acredito em revolução de começar do zero. Acho que não existe mais isso assim. Existem sintaxes novas, existe propor algumas técnicas novas, mas não existe uma novidade absoluta não, na arte em geral. Então eu acho que a gente precisa estar consciente.

E com relação a esse fazer musical com o intérprete, no meu caso particular, eu acho, sempre achei muito importante, embora o meu tipo de música seja uma escrita mais convencional em termos de notação, até mesmo em termos de técnicas são técnicas relativamente já estabilizadas e convencionalizada, com exceção de uma ou outra passagem. Eu sinto a necessidade de trocar com o intérprete devido à minha própria deficiência como instrumentista. Eu não conheço, no caso do violino, eu nunca toquei um instrumento de cordas com arco.

Então eu acho que é fundamental essa troca. A gente teve alguns encontros, trocamos ideias, você sugeriu coisas. E eu aceitei todas, porque eu vi que são coisas que vão tornar a peça mais fluente. Mais entre aspas, "idiomáticas". Eu não gosto muito dessa palavra "idiomática", mas ela existe. A gente não pode negá-la.

Então você sempre sugeriu coisas que tornaram a peça mais fluente. E isso eu acho muito valioso. Porque eu acho que quando o intérprete se depara com uma obra - e agora ela não vai ser mais nova - é um privilégio ela já ter passado pelas mãos de alguém que teve esse olhar com carinho, olhar desse lugar de fala que é o olhar do intérprete. Que pôde pegar a obra e ver "isso aqui funciona" ou "isso não funciona tão bem", "porque você não faz isso" e tal.

Em geral, a minha música sempre tem essa flexibilidade de se adaptar, porque são sempre pequenas coisas. Não são coisas que vão mudar dramaticamente a forma da música ou o conteúdo, os materiais. Então 99% das vezes eu acato as sugestões, porque são sugestões que vêm de alguém que conhece o seu instrumento, como você, e que tem também o maior interesse em tornar a peça fluente, musical.

Então eu valorizo muito esse tipo de coisa, e incorporo na versão final da peça. Porque aí ela já vem com aquele olhar. Eu acho que o mais importante sempre na obra é ela ser fluente. O intérprete pegar, tocar, e ver que aquilo cai com uma certa naturalidade. Obviamente vai ter uma ou outra passagem um pouco mais 'intrincada', porque a música contemporânea também questiona um pouco esse idiomatismo às vezes. Aquelas formas, aquelas posições que cabem confortavelmente, nem sempre elas estão dentro da música contemporânea. Em parte pela deficiência do compositor, em parte pela vontade mesmo de criar novos acordes, novas arcaças, novas formas.

Então eu acho muito importante essa dobradinha com o intérprete. Eu sei que existem outras poéticas. Por exemplo: a poética do Neder, que fez a entrevista agora antes de mim, é uma poética de uma escrita com um grau de abertura ainda maior, por conta da notação que ele usa, né. Então acredito que ali a colaboração do intérprete seja ainda mais impactante, porque muitas decisões mesmo ali são tomadas pelo intérprete.

A minha tem um grau de abertura bem menor, mas ainda assim toda partitura é, como você falou, um mapa sujeito à interpretação. É como se fosse realmente um mapa cartográfico, e o músico ele vai tomando diferentes caminhos, vai tomando diferentes orientações ali, então eu acho muito importante.

No caso dessa peça, é curioso eu estar falando, colocando o compositor como um elo nessa corrente de passado e futuro, porque no caso dessa peça, Díptico de inverno, eu acho que ela tem bem uma coisa assim de olhar para trás, olhar para frente, olhar para trás, olhar para frente. Talvez até mais para trás. É um pouco uma

meditação sobre algumas Partitas, sobre aquelas figurações. Mas volta e meia eu sempre deixo aflorar o que vier. E tem um momento que já me lembrava mais umas 'gigs' irlandesas assim, que vão surgindo, né? E por que não?!

Eu me permito essa fluência brotar no processo da composição, e então eu também quero que ela esteja presente no processo de interpretação da obra, né. É muito importante.

Acho que esse fluxo de ideias, muitas vezes não consciente até - a psicanálise é que estuda isso bastante, né - é importante que a gente mantenha na arte, porque essa é minha visão. Eu não consigo me adaptar a correntes muito estruturalistas assim que já têm modelos matemáticos e uma concepção pré-formalizada da música. Eu não consigo achar o meu espaço de criação ali.

Então eu tenho meus processos composicionais. Eu preciso que haja muita liberdade no processo, e flexibilidade para eu fugir, dependendo do momento. Porque eu acho que se você constrói uma música que é muito rígida em termos de organização, de pré-organização, fica mais difícil né, você poder fugir e você poder também acrescentar aquilo que eu acho importantíssimo, que é o controle do que você está escutando. Escutando externamente, escutando internamente principalmente né.

Nosso amigo, David Vayo - nós conversamos sobre ele ontem - ele tem um moto, é uma frase assim que ele sempre reproduz, até na página dele. Eu acho muito bonita, que ele diz assim: *I listen mostly, and try not to interfere.*

Então assim: eu escuto, e na maior parte das vezes eu tento não interferir.

É uma maneira bonita de falar né? Porque é como se...às vezes as pessoas criticam Stravinsky por ele ter falado aquela frase né, com relação à sagração: "eu sou o médium pelo qual a sagração passou". É lógico que ali tem muito exagero e uma certa autopromoção também, talvez. Mas de certa forma eu sei que isso existe. Eu sei que existe mesmo o compositor estar ali como um veículo, né, e aquilo vem de algum lugar, e você pode dizer que uma inspiração, você pode dizer que é a sua



interconexão, e inter-relação com o mundo ao seu redor, e com o momento político, momento emocional, movimento artístico. Eu prezo por esses caminhos que aparecem assim de repente na composição.

Então é isso, eu vejo um paralelo aí entre a participação e o diálogo com o intérprete como o co-criador da obra, o tempo todo, né. Como alguém que também vai captar e decodificar, à sua maneira, aquelas indicações que são a partitura, aquelas indicações ainda com grau de crueza muito grande se você pensar bem né. E vai dar forma àquilo. Se não fosse assim a gente não teria tantas interpretações diferentes. E todas válidas. Porque as pessoas têm diferentes graus de conhecimento, de vivência espiritual e artística, e têm que se jogar ali, tem que colocar as coisas.

Agora, por outro lado, o fato de você estar criando a primeira interpretação dessas obras, muitas vezes vai criar aquilo que as pessoas chamam de uma interpretação icônica, né.

Então você fala: a Sequenza 3 do Luciano Berio, que foi a mulher dele na época quem estreou. Ela criou uma interpretação tão forte, talvez por estar junto com ele e trocar, não mais juntos né, já tinham se separado, mas ainda tinha um grau de amizade muito grande, então puderam trocar coisas né? Não só trocar, a gente sabe hoje que ela modificou substancialmente aquela obra, porque tinham coisas ali impossíveis, tipo: 8 tipos de gargalhadas em segundos, aí ela que teve que botar ele ali o pé no chão. [risos]

Então criou-se uma interpretação icônica, e aquilo fica de maneira tão monolítica, que é preciso um intérprete com bastante força e vontade de estudar e de procurar algo novo, para criar outra interpretação também icônica, né. É muito bonito ver esse embate.

Porque às vezes se criam esses monolíticos que são prejudiciais à história, né?

Esse é o caso por exemplo de Wagner, com as óperas de Wagner. Que ficaram aqueles totens, e a família, ali ao redor mantendo aquele misticismo todo, que não

podia mexer nada, a cenografia, tudo tinha que ser absolutamente convencional. Até chegar lá um Boulez com um Patrice Chéreau<sup>100</sup> então, que propuseram algo totalmente novo, que foram massacrados pela família do Wagner. Mas hoje todo mundo elogia, porque ouviram coisas que nunca tinham ouvido antes na interpretação, partes orquestrais que estavam ali perdidas naquela textura gigantesca, que não eram valorizadas e passaram a ser. E é preciso ter muita determinação e também estudo para propor algo novo com responsabilidade.

Então eu fico fazendo aqui algumas digressões e volto nesse tema. Para mim sempre foi muito importante, nem sempre foi possível fazer essa troca, porque às vezes eu compus a obra de uma maneira um pouco abstrata, sem ter um intérprete já em mente. Mas essa foi a situação ideal. De você pedir uma peça, e a gente encomendar a obra, e a gente poder compor pensando na sua maneira de tocar, na possibilidade desse diálogo, e ser uma outra, um outro patamar, uma outra possibilidade de interação muito mais interessante.

A obra pronta, você ainda pode trocar com o intérprete, mas você não tem aquela coisa pessoal, que você escreve, que você conhece. E a gente já tinha trabalhado bastante, né? Já conhecia musicalmente, então é sempre muito bom. Você sempre participou dos concertos do Prelúdio, seja como violinista do GNU, ou como intérprete solista. Sempre já havia uma cumplicidade grande. E isso é muito bacana. A gente vê isso, outro dia conversando também sobre o Beethoven com o Schuppanzigh<sup>101</sup>, e o Brahms com o Joachim.

Então assim, você vê grandes obras sendo fruto dessa interação. Interação entre compositor e intérprete. E eu acho que daí é que podem nascer coisas muito frutíferas dessa parceria.

Eu acho que o processo é esse, é essa dobradinha que vai trocando. Eu lembro de você falar de alguns acordes que tinha o Sol#, mudou pra corda solta, e que mudou para corda solta. Aquilo fluiu melhor. E de outros trechos também que você deu

---

<sup>100</sup> Patrice Chéreau colaborou com Boulez na montagem da Tetralogia de Wagner, em Bayreuth em 1976, comemorando os 100 anos do festival de Bayreuth.

<sup>101</sup> Ignaz Schuppanzigh: foi violinista do Quarteto Razumovsky. Era amigo de Beethoven, tendo estreado vários de seus quartetos.

sugestões. A coisa das notações de repetição e tal, a gente mexeu um pouco na música, e eu achei que ficou muito bom, gostei bastante. Então é isso.

### **Redução da entrevista transcrita com o compositor Marcos Lucas:**

Inicialmente o compositor Marcos Lucas mostra que valoriza esse tipo de pesquisa e de como ela é desafiadora, principalmente para o intérprete.

Contextualiza como as grandes obras foram fruto dessas parcerias. Pontua a diferença na formação de compositores e intérpretes, e localiza o compositor inserido como um ponto na história, um "elo". E o desafio que isso representa. Ele diz que sempre olhou o passado com carinho e acha isso importante, reforçando que o compositor está relacionado com o mundo e o momento no qual ele vive.

Marcos diz que considera importante a relação com o intérprete, principalmente porque não domina o instrumento, e que o intérprete pode agregar muito à obra. Ele valoriza isso e depois incorpora isso na obra porque, para ele, o importante é a obra ser fluente.

Em seguida reconhece que existem diferentes intensidades que essa relação pode alcançar, a depender por exemplo do tipo de escrita do compositor. Indica como nessa peça, *Díptico de inverno*, há essa relação com o tempo: "olhar para trás, olhar para frente...". Pontua o quanto é importante a ideia de fluxo das ideias, das trocas, do fluxo da arte. Acredita que se tentarmos controlar demais tudo, pode-se perder o controle do que se escuta, interna e externamente. Escutar e não interferir. E acredita que o intérprete faz parte desse fluxo do que é a obra.

Marcos Lucas lembra como existe uma força das interpretações icônicas quando há essa troca entre compositor-intérprete, e como isso dá movimento à vida da obra rumo ao futuro. Pontua que essa troca nem sempre é possível. Mostra diferentes formas dessa interação acontecer ou não. E, por último, traz exemplos do nosso processo e de como ficou feliz com isso.

### **Análise interpretativa da resposta do compositor Marcos Lucas:**

Eu acho fascinante como o compositor Marcos Lucas tem muito presente em sua fala a questão do tempo. Mas não uma questão qualquer. É sobre a ideia de fluxo do tempo. E isso dialoga muito com toda a trajetória que desenvolvemos nesta tese, reforçando a importância de lidar com a temporalidade na relação compositor-intérprete.

Em sua entrevista, Marcos Lucas deixa evidente a noção de temporalidade, de que estamos dentro de um fluxo temporal e o quão importante é estar consciente desse fluxo para mantê-lo em movimento na parte que nos cabe. Ao assinalar que:

"É sempre aquele dilema, porque o compositor, ele está inserido como um ponto na história. É um ponto numa história que vem lá de trás, então ele faz parte desse elo histórico: passado, presente, futuro." (5º parágrafo da entrevista)

Isso dá subsídio à ideia defendida nesta tese de que é ético termos noção de nossas histórias ao interagir com o outro. Sermos um elo entre o que vem e o que vai. E a partir dessa reflexão, para mim fica um pouco a pergunta no ar: assim como o tempo se entrelaça entre passado e futuro sendo o presente, seria possível entrelaçar-se e ser um elo com alguém que não exista de forma autêntica com você?

Ora, se para haver intimidade no criar é necessário ética e respeito, que frutos deixaríamos não sendo éticos no criar **com** o compositor? Seriam sementes estéreis, a meu ver. Diferentemente das interpretações icônicas citadas por Marcos Lucas, essas interpretações não seriam geradoras de uma benfazeja tensão mobilizadora do existir da obra musical no tempo, como a Sequenza III de Berio na voz de sua ex-companheira Cathy Berberian, ou o concerto de Brahms na mãos de Joachim.

E esse ponto levantado por Marcos Lucas é extremamente interessante: **a força que uma interpretação icônica possui**. Talvez exista uma força maior em uma obra que nasce de uma relação ética, na qual os dois se entreguem intensamente ao

processo para gerar aquela música. Talvez seja pela força desta ética que possa nascer uma interpretação icônica.

Quando Marcos, ao falar sobre a obra, indica que "é um privilégio ela já ter passado pelas mãos de alguém que teve esse olhar com carinho, olhar desse lugar de fala que é o olhar do intérprete", e também diz que "você tem que estar responsável por aquela versão, para uma obra que foi escrita para você", entendo que ele está colocando a responsabilidade da gênese da obra também nas mãos do intérprete. Me pergunto: e quem de nós assumiria uma responsabilidade, de qualquer âmbito da vida, com alguém que não seja ético?

Marcos Lucas diz desse privilégio de a obra já ter passado pelas mãos de alguém que teve esse olhar de carinho indicando que é essa a forma de relação almejada. Trabalhar junto de alguém que conheça seu instrumento mas que também tenha olhado com carinho para a composição. E para que? Novamente a ideia de fluxo: para a obra ser fluente, diz ele.

Acho bonito como a ideia de fluência se aplica tanto à perenidade da obra ao longo da história quanto à ideia do existir dentro da própria obra. Uma obra fluente que flua através dos tempos. É quase como se ela só pudesse fluir se ela for fluida dentro de si. E Marcos Lucas pontua claramente que o olhar de um especialista no instrumento influencia diretamente essa fluidez. E se o intérprete nem olhar direito? Se apenas sair tocando como dá, sem saber os afetos que movem aquela composição e seu contexto?

Essa fluidez desemboca na máxima que Marcos admira e que consta no site do compositor David Vayo, com quem tivemos o prazer de trabalhar juntos quando estreamos a sua obra '*Poem*' no Rio: "*I listen mostly, and try not to interfere.*" Existe sempre o risco de, no momento da criação, interferirmos e perdermos o fluxo. Mas é um risco que precisamos nos dispor. E, estando juntos nessa empreitada, há mais chances de alcançar o que almejamos. Marcos Lucas acredita que o intérprete faz parte desse fluxo.

Para finalizar minha interpretação, invoco o momento final no qual Marcos Lucas sublinha a importância de o compositor saber quem é que vai tocar. De compor pensando nas habilidades e forma de trabalhar do intérprete. E faz isso retornando aos quase 10 anos que trabalhamos juntos no GNU (Grupo de música contemporânea da UNIRIO). A intimidade musical criada ao longo dos ensaios, viagens, gravações e concertos. Compara às grandes parcerias da história como Beethoven e Schuppanzigh, Brahms e Joachim. E diz que, mesmo nem sempre isso sendo possível, é sempre bom quando há a possibilidade dessa ética. Aqui Marcos está definitivamente demonstrando em sua fala como o ser-com é extremamente importante para o fazer musical. É não sucumbir à impessoalidade e se envolver com-o-outro nesse processo. É ser-no-mundo musicalmente com-o-outro.

**Transcrição da entrevista com o compositor Orlando José Alves:**

**Ayran** - Para você, existe um fazer musical com o intérprete? E se sim, como ele se dá?

**Orlando** - Sim, com certeza. Mas agora depende do intérprete né Ayran, vamos ser sinceros. Alguns intérpretes são mais abertos a isso, outros intérpretes não.

Quando o intérprete é aberto a isso, a gente desenvolve um trabalho muito interessante muito proveitoso, tanto do ponto de vista da composição em si, da peça resultante, como do aprendizado dos dois, eu aprendendo sobre violino, eu aprendendo sobre saxofone, e o instrumentista também aprendendo um pouco sobre a composição, o domínio dos recursos, a organização das alturas, o manejo rítmico, do desenvolvimento rítmico que seja.

Então eu tenho durante essa minha trajetória já de quase 40 anos de compositor, exemplos muito bons, muito legais dessa parceria. Eu lembro que trabalhei isso com você, você estava aberto a essa proposta deste trabalho, a gente fez isso que resultou na peça para violino solo.

Eu lembro mais recentemente, mais recentemente em termos temporais né, mais próximo aqui, no trabalho que eu fiz com o Jhonatas, saxofonista. Esse foi bem específico, também era para o doutorado dele. Nós fizemos um trabalho bem, como que eu posso dizer, bem direcionado, online, durante a pandemia, com áudio no WhatsApp, chamada de vídeo, enfim. Foi uma coisa bem pragmática essa colaboração e foi muito bom. Resultou num trio para saxofone, flauta e violoncelo, que já foi interpretado algumas vezes aí.

Enfim, então depende muito do intérprete, né. A minha resposta em resumo é isso: tem intérpretes que são abertos, que querem, que topam, enfim, que acham que isso é uma etapa importante, eu considero isso importantíssimo.

Posso citar outros exemplos, como o da professora de harpa aqui no departamento, que é uma pessoa super aberta, e eu sou muito próximo a ela. Ela está sempre

disposta a pegar o instrumento, tocar, tirar dúvidas, enfim, é uma coisa que o compositor não domina 100%.

O compositor, ele sabe aspectos gerais, e mais específicos depois de uma determinada experiência, de anos de trabalho. Mas o compositor quer sempre ir além, eu acho que no meu caso sim, principalmente em peça solo, que você quer que o instrumentista também ele brilhe. Porque se for fazer uma peça muito simples, tipo assim: "eu vou fazer para ficar livre da incunbência", o intérprete percebe. Isso aí está na cara. É escrachado quando o intérprete recebe uma peça, olha e diz: "isso aqui ele fez no final de semana, para mim não vou nem estudar, na véspera do concerto eu estudo." Pra peça solo, porque aí é só ele, ele com ele.

Agora, o interessante é o oposto disso, quando você vai fundo em alguns aspectos técnicos que perturbam até o intérprete, a ponto do intérprete te procurar, falar: "isso aqui eu posso resolver dessa forma", "posso resolver de outra", "qual que você prefere", "o que você acha importante?".

Então eu acho que essas peças solo, elas são mais trabalhosas por conta disso, elas vão além e pedem também um acompanhamento mais específico do intérprete.

Então isso é muito bom no momento da criação, quando o intérprete está próximo a você, e a gente, por exemplo, usa multifônicos, que depende muito também do instrumentista, dependendo da notação.

Então eu fui trabalhando com o Jhonatan assim, compasso por compasso, ele dizendo possibilidade por possibilidade, aprendi muita coisa, coisas até de coisa de internet, de site que apresenta a digitação que é o problema do multifônico que é o problema de digitação.

Enfim, eu tô falando isso que é mais próximo né. Mas enfim é sempre assim né. a gente tem que ir um pouco mais além para exigir do intérprete também que ele responda. Porque se for muito simples, o intérprete solista geralmente já tem a técnica, o domínio do repertório. Então se você não for cutucar ali, você vai ficar, a



peça vai ficar meio que dormente alí dentro do repertório, porque vai ser uma peça qualquer. Esse é o problema.

Eu tive também uma experiência com uma violoncelista quando escrevi a peça que foi até tocada no Panorama, minha fantasia para cello solo. Também foi ótimo, corrigi muita coisa. A Tecris, professora de João Pessoa, UFPB, ela dialogou muito comigo. A peça estava bastante estruturada, mas depois desse diálogo com ela eu refiz muita coisa, e mudei algumas coisas que a princípio já estavam certas, mas que funcionaram melhor depois da ótica dela e de eu ter passado com ela. Eu espero ter respondido a pergunta aí, não sei. Se você quer que eu me desdobre mais, amplie mais a resposta...com mais exemplos talvez...

Uma última coisa antes de fechar, só para complementar. Às vezes é muito produtivo e muito gratificante para o compositor ter acesso ao intérprete e realizar a obra assim, do que por exemplo uma formação orquestral que chama muita atenção e tal mas que você só tem aquele retorno na semana de ensaios. Aí você não tem possibilidade de mexer porque as partes já estão cavadas, já estão nas estantes dos músicos, entende? O regente não dá margem a isso geralmente né, porque está tudo com a corda no pescoço...são só 4 ensaios, são só 3 ensaios e tal, e para algumas formações de câmara também.

Mas as peças solistas não, as peças solistas aí sim, a gente pode trabalhar mais, ter mais um cuidado especial com a escrita a partir do retorno do intérprete.

### **Redução da entrevista transcrita do compositor Orlando Alves:**

Orlando inicia pontuando que para ele sim, há um fazer musical com o intérprete, com certeza, mas a depender do intérprete. Mostra que, se o intérprete estiver aberto, isso pode ser muito bom. Ilustra isso com exemplos nos quais houve essa troca e que sempre dependeu muito do intérprete.

Em seguida Orlando diz que o compositor não domina o instrumento e que quer ir além. Adiciona que, ao ir fundo em aspectos técnicos na música, isso perturba o intérprete, motivando-o a procurar o compositor. No caso do repertório solo ainda

mais, e que tem a preocupação de como compositor permitir que o intérprete brilhe. Apresenta mais exemplos dessa troca e considera importante ir "cutucar" o intérprete.

Orlando mostra como, mesmo a peça estando pronta (no caso da peça para violoncelo), ele precisou refazer muitas coisas após trabalhar com a intérprete. Mesmo coisas que já estavam certas, mas que melhoraram depois de trabalhar com a intérprete.

Segundo ele, é muito mais produtivo e gratificante ter acesso ao intérprete em obras solo do que em obras para orquestra ou grupo de câmara, até pela logística de trabalhar em ensaios com mais de uma pessoa.

### **Análise interpretativa da resposta do compositor Orlando Alves:**

Orlando Alves me chama a atenção para algo que julgo ser muito interessante: o compositor se aproxima do intérprete **também** porque o intérprete tem mais conhecimento do instrumento, mas não apenas por esse motivo. Ao longo da sua fala ele indica como existe uma tensão no processo de ir 'tentando' (como tentação mesmo) o instrumentista na função dele e assim abrir espaço para o intérprete brilhar.

Ele valoriza de certa forma como a peça pode tornar-se mais e mais interessante, para o intérprete querer tocá-la. Para não ser mais uma peça ali "bobinha", simples. Para ser um desafio. Para "cutucar" o intérprete. E é por isso que ele gosta da participação ativa do intérprete. Ele diz que nesses 40 anos de carreira, para ele é importantíssima essa participação, essa parceria. Orlando pontua claramente:

"Então depende muito do intérprete. A minha resposta em resumo é isso: tem intérpretes que são abertos, que querem, que topam, que acham que isso é uma etapa importante, eu considero isso importantíssimo." (6º parágrafo)

Entendo na fala dele que fica evidente que essa participação depende muito do intérprete, porque de certa forma, a obra sendo composição do autor, o compositor

naturalmente está mais imerso na peça e tende a se engajar mais. Porém, se o intérprete não se abrir para esse processo a troca não fluirá, não acontecerá. E que, mesmo em peças já tidas como acabadas, há espaço para mexer junto com o intérprete.

Considero interessante também como para ele a formação instrumental que vai executar a obra pode ser um fator importante na intenção de compor. É interessante porque há a possibilidade de trabalhar mais junto, com mais tempo e entrega quando é uma música para formações menores ou solo. Me parece ser o mesmo motivo pelo qual torna essa pesquisa relevante quando, lá no início da tese, levantei a importância de fazer a pesquisa com uma peça solo, principalmente pelo fato de assim podermos examinar melhor as interações entre compositor e intérprete. Isolar na menor célula possível a relação compositor-intérprete. Muito mais palpável de analisar e perceber os fenômenos do que se fossem obras e processos para um quarteto de cordas ou para uma orquestra.

Arrisco o palpite de que é exatamente porque as interações ficam mais evidentes, mais à mostra, é que esse tipo de relação de 1 compositor com 1 intérprete se torna tão potente. E é porque o papel de cada um está tão perceptível é que podemos nos embrenhar ainda mais nele. Nos lambuzar da matéria musical durante o seu nascimento. Em uma orquestra seria muito mais difícil, complexo e incômodo, mesmo num quarteto. Teria que haver muita intimidade entre todos para se despirem e entregarem-se rumo a um objetivo comum.

E novamente alcançamos a ética. Para mim cada vez mais a ética aparece como um caminho através do qual a intimidade pode ser compartilhada. Um processo com intimidade é um processo que requer mais energia. É mais custoso. Mas o resultado pode ser mais vistoso, vigoroso como indica Orlando ao dizer que acha isso “importantíssimo”.

Interpreto que na resposta dele fica evidente que, em uma relação ética, a autenticidade não só emerge com força do processo como a potência da obra também pode ser inaugurada em um outro patamar. Com uma presença. Ela existe, ganha e conquista a sua existência a partir da força da existência conjunta dos dois

entes artísticos, compositor & intérprete. Um com o outro. **Ser-com**. É sendo-com que a performance pode ser construída, cultivada e de fato existir.

**Entrevista com o compositor Alexandre Schubert:**

**Ayran** - Para você, existe um fazer musical com o intérprete? E se sim, como ele se dá?

**Alexandre Schubert** - Obrigado Ayran aí pelo convite para participar dessa pesquisa e poder fazer essa, de alguma forma contribuir com a nossa experiência, com o nosso fazer juntos né, acho que isso é importante.

Acho que claro, né? Acho que sim. Eu acho que o compositor muitas vezes ele tem uma carga assim de um trabalho solitário, de você estar em casa, ou em algum ambiente que você vai trabalhar nas ideias musicais. E aí a partir daí você tem um caminho, justamente de "ah, vamos procurar um intérprete para tocar a peça!". Ou então fazer uma gravação. Aí tem muitos caminhos após esse momento da composição em si.

Mas existe também uma outra coisa que na verdade é uma prática que talvez eu até tenha me acostumado, assim, pela minha própria formação. Porque quando eu comecei a fazer o curso de composição na UFRJ, isso lá em 90. Entrei em 87, mas comecei a fazer a disciplina de composição mesmo uns quatro anos depois, pois o curso era meio longo. Eram uns 7 anos de curso. E comecei a ter aulas com a Marisa, a Marisa Resende.

E aí a primeira coisa assim que eu notei, era que a gente nunca deveria fazer uma música e deixar ela dentro da gaveta. Havia na época lá na UFRJ o grupo Música Nova, e aí a gente tinha uma prática com o intérprete já desde o princípio do processo de composição.

Como é que funcionava o grupo? Ele tinha um apoio do CNPQ. Então era um grupo estável mesmo. Era formado por alunos instrumentistas e tinha também dois compositores, que eram alunos de composição, que também recebiam uma bolsa. Então era uma estrutura bastante interessante, até profissionalmente falando.

Aí a gente trabalhava as músicas com a Marisa em sala de aula, às vezes duas linhas sabe, de uma música, alguma coisa assim. E a gente já levava no ensaio seguinte para mostrar para os intérpretes. Então os intérpretes tocavam na mesma hora. Era quase que um trabalho em tempo real, porque a gente sempre escrevia alguma coisa.

Aí imediatamente os intérpretes levantavam questões que se transformavam em questões muito importantes para a composição. Desde aspectos ligados assim, por exemplo: a dinâmica. Era uma coisa que sempre o pessoal falava.

Ah! Porque o grupo tinha uma formação também assim, inusitada. Porque no começo ele tinha clarineta, contrabaixo, piano. Aí eu entrei de violino, depois entrou flauta, trombone. Quando entrou o trombone, então, que a gente disse "como é que vai ficar isso?".

Mas eu me lembro muito claramente do clarinetista, era o André Góis, ele falando da dinâmica. Ele chamando sempre a atenção: "você está saindo do piano, você vai até o forte?", "Você está saindo do mezzo forte, até onde que vai crescendo", sabe? Ele tinha essa questão assim muito. Porque às vezes a gente colocava só aquele sinal assim de crescendo e a gente não tinha muita ideia do que era exatamente. "É nesse ponto aí que a gente quer chegar". E nisso era uma troca muito grande.

Outra coisa também que eu me lembro: a primeira peça para piano que a gente escreveu pro grupo - a pianista era a Flávia. Ela mostrou assim a parte do piano expandido: o uso interior do piano; efeitos de piano preparado; tipos de sonoridade, tipo cluster no grave, sabe? Algumas coisas assim que a gente, fazendo o curso lá, a gente já tinha noção do piano.

Aquele piano de estudos de Chopin, talvez alguma coisa assim daquela técnica do romantismo de Liszt e tal, que a gente fazia as análises das obras, não era nem vendo alguém tocar...

E aí a primeira peça já foi fazendo assim com essa assessoria do intérprete: "isso aqui vai funcionar?", "Não vai funcionar?". Tinha uma questão de você colocar assim

no teclado, abaixar as teclas e tocar dentro do piano, fazendo o que a gente chama de *harpeola*. E aquilo às vezes dá e às vezes não dá, porque você tem um ferro no meio do piano, e você tinha que pensar naquilo, aí aqui funciona, e aqui não funciona.

Então essa ideia de compor com o intérprete passou a ser uma coisa muito presente assim. Eu sempre escrevi na verdade para intérprete, a pedido de amigos, de grupos assim que iam tocar, e que a gente podia ter algum tipo de diálogo, assim. A não ser quando era para escrever para a Bienal, alguma coisa assim, que é um concurso para orquestra, aí você não tem essa proposta. Mas assim, eu acho esse diálogo fundamental.

Às vezes você escreve de determinada forma por causa do intérprete. A gente conhece o tipo de som que o intérprete toca, a capacidade técnica mesmo. Então às vezes a gente vai moldando assim o que a gente tá escrevendo no sentido também de aproveitar ao máximo possível essas características expressivas do intérprete.

Normalmente quando a gente faz o ensaio com o intérprete, às vezes a gente faz modificações - que eu acho que é o interessante é isso né? É perceber que determinada passagem ali não funciona direito. Aí você muda, para perceber que você tem uma questão de andamento. Para ver se escreveu uma coisa muito lenta ou muito rápida, aí não funciona.

Para sopro é muito comum a gente escrever notas muito longas e o pessoal morrer antes né? [risos]

Então eu acho que tem toda essa parte de você ter esse relacionamento. E aí tem uma coisa que eu acho interessante também: a voz do intérprete, ela acaba sendo importante também como um médium, vamos dizer assim, um mediador. Como um mediador com o público justamente. Que é uma outra coisa também que os compositores não costumam pensar muito, falando genericamente né?

Uma vez eu assisti a uma palestra do Penderecki, no Instituto Villa Lobos. Ele veio para reger a Petrobras Sinfônica e tal, e aí arrumaram um encontro lá com o

compositor, os alunos de composição, e foi o pessoal da escola de música, o pessoal da própria UNIRIO, né.

E aí foi uma conversa muito interessante, porque ele é um gênio. Imagina, "Penderecki, o grande baluarte da música contemporânea!" e tudo mais. Aí eu me lembro do Neder - o Neder estava presente - e aí ele perguntou para o Penderecki sobre a notação, porque ele fazia aquela notação de vanguarda né, que ele tinha. Ele criou a maioria daqueles sinais e tal. A gente acaba associando a música de Vanguarda e tal, a manutenção gráfica, não com notinhas, mas com desenhos e tal, que vão significar o som que ele tá pensando. Como é que ele lidava com aquilo, justamente isso, como é que ele se sentava com o intérprete e tal para ver. Mas olha que a resposta dele foi incrível, que ele falou que não. Que é aquele negócio de ética que você falou.

Ele falou que escrevia, por exemplo, o concerto de violino, para a Anne-Sophie Mutter. Ele escrevia tudo na partitura, entregava para ela e pronto. A música está toda ali.

Eu acredito que ele tenha falado aquilo..... mas no fundo eu penso que ela, como uma grande instrumentista, como uma grande intérprete, acho que ela deve ter procurado conversar com ele, fazer uma entrevista. Não tem sentido você estar ali em cima... só vai tocar música se você estiver ali do lado né. Mas eu acho que ela deve ter buscado esse tipo de interação com o compositor e tal. E provavelmente ele foi no ensaio geral, falou algumas coisas, ou então em algum ensaio, sempre estava, tem uma coisa assim. Mas ali, naquela hora, ele foi assim bem taxativo:

"não, não, o que está escrito é aquilo que é pra ser".

Assim, ele deu uma assim. Eu sempre penso nisso...

Até recentemente, obras de orquestra, que tem o intérprete, que é o Maestro. Afora todos os músicos, tem o condutor ali que vai conduzir os ensaios e tal. E aí é interessante também porque às vezes a gente escreve a peça, né.



Por exemplo: a Nacional tocou uma peça minha esse ano, a Sinfônica Nacional, com um maestro argentino, o Javier Logioia. Era uma peça que eu já tinha escrito há mais de 10 anos. 2009, 2008 talvez... bastante tempo atrás. E ela nunca tinha sido tocada, e está tudo bem, e aí houve a oportunidade da orquestra tocar.

A gente não teve tempo assim de se reunir antes de começar os ensaios, mas na hora que ele assim, no dia que pediu para eu ir logo, logo nos primeiros ensaios, acho que nos primeiros ensaios, foi no primeiro ou segundo ensaio, acho que eles fizeram uma leitura. E logo em seguida eu fui. E ele veio até mim - que eu acho que tem uma coisa também dessa do intérprete estar aberto aí isso, né? Eu acho que também tem um lado do compositor, mas tem um lado do intérprete também estar aberto a essa interação.

E aí ele veio e sentou assim do meu lado e tal: "ah, oq vc pensou nessa música?" e tal. Não era nada técnico. Ele não estava querendo saber de uma forma tal, usei essa estrutura né?, de notas, eu sei lá. Nada assim que fosse muito técnico. Mas assim, o que que eu tinha pensado em linhas gerais para ele poder moldar a interpretação dele. Tipo de sonoridade que eu estava pensando. Qual era a função da harpa em determinado trecho. Como é que eu viro, por exemplo: tinha o glockenspiel. Tinha uma participação bastante grande na peça. Aí ele falou da localização do glockenspiel, de chegar ele mais para perto, que estava meio sumido lá atrás, no palco lá da Nacional né?, às vezes a percussão fica muito atrás e fica um pouco descontraído por causa da acústica. Aí ele trouxe o glockenspiel para um pouco mais para perto da harpa.

Ou seja, são coisas assim que é uma espécie de troca mesmo. Uma negociação, vamos dizer assim. Como é que a gente pode fazer para resolver e tal. Aí surgem as soluções.

Eu sempre penso muito nisso assim, de sempre pensar no interprete no sentido assim: "para quem que eu estou escrevendo?". E também conversar, ver o que é possível, conhecer assim.

Quando eu tenho que escrever uma peça para um instrumento que eu não conheço por exemplo né, tipo assim, eu recebi uma vez uma encomenda para escrever uma peça para cavaquinho. E o cavaquinho a gente conhece assim de tocar samba e tal, aquela levada, e também o Geraldo Azevedo, é quem toca assim o cavaquinho. Eu falei: "poxa, como é que vou escrever uma peça assim para cavaquinho e tal?" Eu não sabia quem que ia ser o intérprete - que era uma coisa assim para iniciar o curso de cavaquinho lá na escola de música.

O que que eu fiz? Então eu peguei um monte de gravação de cavaquinho, cavaquinho solo e tal, me inteirei bastante com aquela linguagem. Escrevi a peça. Aí de repente apareceu lá o intérprete, que era o aluno lá, e já estava pronta a peça. Toda uma sonatina e tal. Ou seja, as linhas gerais, já estava tudo delineado ali.

Aí chegou o intérprete, que era um aluno avançado lá da escola de música, que tinha entrado. Aí ele veio, me procurou. Ele falou assim: "Schubert, você quem escreveu?" E falei assim, "ah claro e tal". Aí ele me deu várias dicas assim de cavaquinho assim sabe. Ai eu modifiquei várias coisas que já estavam prontas. Desde a extensão do cavaquinho, região que soava melhor, sabe? Então foi muito legal.

Ter uma peça que eu achava que estava pronta num sentido, e quando chega o intérprete real, ali assim, para a gente ter a apresentação, ele falar: "isso aqui funciona", "isso aqui não funciona". Então isso eu acho muito bacana, de poder contar com isso. Se não, a gente fica sempre fazendo peças assim que vão ficar às vezes engavetadas, sem serem tocadas. Aí a gente perde a possibilidade de encontrar o público. Porque se o compositor ele não tem a prática da performance, assim, de ser o performer também, fica muito difícil ele ter esse contato com o público. Então acho que é importante.

Para mim a obra, a música, ela se realiza quando chega lá no final né, quando chega no público. Eu acho que tem a parte toda da ideia, que é a composição, o intérprete, e tal, mas chega na hora do público também, né? Eu acho que essa...(pode ser a melhor música, pode estar em um super software, que simula todos os sons possíveis lá e tal), mas não é a mesma coisa quando é tocado ao

vivo. Quando se tem lá um intérprete. Quando se tem uma plateia, eu acho que isso que faz a gente seguir assim na música, isso aqui compondo. Porque senão realmente fica uma coisa muito solitária. Eu não gosto muito assim não.

Eu acho que o Prelúdio 21 né é bacana porque a gente é um coletivo. Na verdade, esse grupo, quando surgiu a ideia assim, eu não estava no grupo desde o princípio, mas eu conhecia o grupo porque tinha colegas, amigos que estavam no grupo. Aí quando eles me chamaram para participar - primeiro como convidado, depois como efetivo no grupo - achei muito bom porque é uma forma de você estar lidando com pessoas, fazendo concertos, lidando com os intérpretes, com os convidados e tal, que a gente vai sempre ter uma música. Às vezes formações diferentes. Algumas vezes a gente inclusive pensou em formações diferentes assim, convidando intérpretes para ver como é que vai funcionar e tal, e realmente foi legal.

Eu lembro de um concerto que a gente fez com percussão e violoncelo. Eram 2 percussionistas e um violoncelo. Era uma formação totalmente diferente, que não tinha ainda. Mas a gente tinha os músicos que toparam assim de fazer o ensaio, e a gente montou o concerto, enfim. São possibilidades que vão surgindo e tal. E a ideia do grupo, de também pensar muito na forma de apresentação das obras, que eu acho legal também aquele contato com o público depois. Então eu acho que é isso assim.

Existe um fazer musical com o intérprete? Com certeza. Ele se dá de muitas formas. Vou passar pra segunda parte então! [risos]

No começo eu acho que tem essa ideia assim do diálogo, da procura do encontro, do intérprete com o compositor. Seja através do intérprete encomendando uma peça, falando de um projeto, e aí você entra no projeto, e aí você vai saber como é que é aquilo, às vezes acontece também, né.

"Vou fazer um CD com a temática tal, sei lá, 'música dos planetas'" e tal. "Aí você vai fazer o planeta tal". Aí você já vai ali vendo, você já tá, não é a sua ideia, é a ideia do intérprete que te deu aquela faísca assim, pra você. Então isso é um tipo de início assim. De como é que se inicia o processo.

Tem um outro também que é o contrário. É você, tem uma ideia assim, "ah, quero fazer uma peça para..., sei lá, harpa, violino, canto, vibrafone". E aí você liga para as pessoas e fala: "tenho uma peça assim". Aí você vai procurar os intérpretes.

E aí a partir daí eu acho que vai muito dos ensaios né. A gente vai participar dos ensaios juntos, né. Se for uma formação assim que tenha uma certa dificuldade justamente no equilíbrio dos instrumentos, saber lidar ali, se tiver também diretor no caso um regente tal, conversar com ele sobre essas coisas.

Aí tem uma outra questão também que eu acho que é importante: é a ideia da sonoridade geral da música. Eu acho que isso é interessante. Às vezes o intérprete, tem uns assim que a gente pensa que ele pensa muito na..., talvez num tipo de perfeição rítmica, um tipo sabe, de muito técnico sabe, quando o intérprete está muito assim, só comendo as notas, né. Vamos dizer assim, muito técnico. Às vezes o compositor tem que falar, fazer uma metáfora assim porque, para ver se cria um... alguma coisa poética a partir daquilo.

Por isso que é importante a gente saber, conhecer o intérprete. Saber, conhecer esse tipo, que aí você vai chegando. Que aí você às vezes, a sua ideia musical assim, é uma ideia mais de um efeito, de uma nuvem, de alguma coisa assim. Não da precisão daquelas notinhas certinhas, sabe? E às vezes o intérprete não sabe disso, né? E aí você tem que falar: "não, isso aí é buscar uma sonoridade, buscar uma ambiência, buscar uma imagem poética", qualquer coisa assim para dar.

Eu me lembro que você perguntou né? Nas peças de violino né, de porque aqueles títulos ali no final e não no começo e tal. E eu tentei falar, um pouco assim, de você dar uma ideia da sonoridade. Das peças de violino acho que ficaram bem claro. Para a questão do deslocamento do arco, perto mais até do cavalete, para fora do cavalete, e aquelas ondulações que davam e tal na primeira parte. A segunda também, o Sopro, nos harmônicos e tal. O último mais corda solta, a alternância das cordas. Então isso tudo eu acho que foi legal assim é, trabalhar.

Eu sabia que eu ia escrever e que você ia tocar bem. Então isso é uma coisa que influencia na verdade. Influencia sim. Quando você escreve, por exemplo: a gente recebeu uma encomenda há pouco tempo para fazer aquela peça dos sinos. E aí tinha uma limitação técnica incrível. Tinha algumas notas da escala que eles tocavam e você tinha que fazer alguma coisa com poucos ritmos. Eu fiz.

Teve uma peça que, eu falei assim, como eu já tenho experiência de tocar violino, na primeira posição, primeira posição é tranquilo, vou escrever tudo na primeira posição, não tem problema. Aí eu escrevi um primeiro movimento inteiro assim sabe, achando que tava o máximo. Depois eu fui ver o negócio lá das limitações, tinha várias notas que não eram possíveis ali por causa da..., sei lá, do cello, aí eu tive que pegar a música, apesar de não ser com o intérprete, foi mais ou menos uma coisa que eu tive que adaptar para ficar dentro daquela possibilidade ali.

Eu acho que assim, o intérprete, às vezes a ele também é dado a contribuir mais do que simplesmente ser o mediador assim entre a ideia do compositor escrita e a plateia. Às vezes ele é chamado também para contribuir com a própria criação, no sentido assim de você ter alguma parte da música que tenha uma liberdade né de você improvisar, de você fazer escolhas.

Para mim, ali do papel. Isso se dá assim. Até numa música que está numa pauta, quando às vezes o compositor não coloca todas as informações, e deixa mais para o intérprete resolver. Então isso também eu acho que é uma contribuição do intérprete. Estar construindo junto, né?

Um dos maiores erros que eu já vi assim, mas eu não falei nada porque eu não estava querendo criar polêmica, porque uma vez eu fui assim, num congresso - vai estar transcrito isso? [risos] - eu fui num congresso que um dos... estavam fazendo a palestra e tal, um trabalho bem bacana e tal, teoria da composição e tal. E aí ele colocou assim aquela Suíte de Bach, 1º mov da suite de Bach. Aí ele colocou a partitura assim, e falou que aquilo era nível zero. Não tinha indicação de dinâmica, não tinha indicação de nada, aquilo era a coisa mais...menor assim do nível. Aí ele colocou uma partitura, sei lá, do Pierre Boulez, que tem tudo ali né? Que aquilo sim seria legal, porque ali está tudo...

É como se fosse uma composição assim, fraquinha porque não tem nada, e a outra... aí poxa, eu falei assim: "não é possível que ele tenha falado uma coisa dessas por causa de uma partitura, num pedaço de papel, com as notinhas ali." Na verdade, a música está muito além daquilo ali que está escrito.

Pra você ter uma ideia, eu saí do congresso, na cidade ali no clube de engenharia, eu estava dando aula ali no Ventura. Perto até. Olha eu cheguei lá na sala de aula, a primeira coisa que eu fiz foi, eu tava com uma turma assim de Formas, alguma coisa assim de Análise, peguei a Suíte assim para ter que escutar a Suite, para eu escolher assim à revelia algum intérprete da suíte de Bach no violoncello e aí falei, "é isso aí: o cara está totalmente errado."

Porque primeiro: ritmo não é tudo assim: ta ta ta ta. Tem muita música aí, e ela é tão boa que cada intérprete pode fazer de uma maneira diferente que vai estar bom também. Então eu fiquei assim, bem... poxa, o pessoal está meio equivocados no sentido assim...

Sei que às vezes a compartimentação do conhecimento, às vezes causa isso, né? Porque aí eu vou ver só uma questão ali de composição e tal. E aí você esquece totalmente a parte da performance da música em si. Fica meio estranho, eu achei meio estranho.

Mas às vezes também tem isso, a gente está trabalhando lá na escola agora com um grupo de prática de música contemporânea. Aí tem uma peça do Logothetis<sup>102</sup>, que é uma peça assim, uma partitura gráfica mesmo, mas tem várias informações, o tempo está bem explícito. A gente pensa que é, são regiões que tem do agudo ao grave, então, dentro do gráfico que é. E ele não deixa nada escrito assim de como é para interpretar, que ele só coloca o gráfico ali pra gente fazer.

Então nesse sentido a gente tem que criar a partir do ponto de partida dele uma interpretação. E na verdade os alunos, eles não têm noção nenhuma de nada, então

---

<sup>102</sup> Anestis Logothetis foi um compositor grego de vanguarda, conhecido tanto por suas obras musicais quanto pela invenção de seu próprio sistema de notação gráfica.

vc tem que partir do zero mesmo. Mas o que é mais bacana é que a reação deles ali, dos alunos, é impressionante, todos passam a gostar assim imediatamente. No primeiro ensaio passam a gostar de fazer aquilo ,sabe? De ver as horas assim, as coisas. "Poxa, isso aqui a gente pode fazer assim", "de repente fazer um glissando", "ah isso aqui", aí eles vão propondo soluções técnicas, técnicas dos instrumentos, que é uma parte bacana. Ali o compositor não vai estar presente, porque é impossível. A partitura está ali, mas eu acho que a parte do intérprete acaba sendo uma coisa assim mais importante até.

Talvez a gente possa fazer depois uma coisa importante, apresentar a peça, fazer uma comparação - eu não fiz isso porque eu não quero influenciar eles não - de pegar algum grupo que já tenha tocado a mesma peça e começa a ver se quiser uma ideia, depois dessa forma, o que você fez para fazer uma comparação e tal. Mas tem isso assim né, de o intérprete poder ter uma liberdade maior das escolhas. Eu acho que teve uma época que os compositores compraram muito as ideias da música aleatória e tudo mais.

Agora eu até sinto que tem uma tendência muito recente, não é bem recente, mas que está em voga na composição atual, que é você escrever tudo né? Assim, coisas que antigamente eram, você colocava um módulo, né? Colocava umas notinhas soltas, e fazia assim, improvisava livremente assim nessa região do instrumento, e durante um certo tempo né. Você marcar ali até onde ia aquele módulo e tal, dá o resultado super bacana, super interessante e funcionava muito bem.

O que eu estou vendo é que os compositores estão pegando esses módulos que eram escritos dessa forma, e estão escrevendo exatamente, sabe? Aí coloca uma quiáltera de 10 em cima de 5, e faz umas coisas assim, faz umas notações com uns microtons que na verdade seria uma coisa de você colocar o dedo ali que saiu saiu, né? Daria o mesmo efeito de nuvens, tipo de textura, e tal. Mas aí fica aquela coisa assim muito... aí eu acho que é muito... é desafiadora para o intérprete, com certeza né? Claro, porque você vai pegar uma partitura daquela e tal.

Mas ao mesmo tempo você tira aquela liberdade do intérprete também, né. Porque você acaba que, tendo uma noção exata do que está acontecendo, e do que não tá

acontecendo tal. E eu acho que aí, se pegar o lado de quem tá ouvindo, para quem está sentado lá na plateia: se colocasse uma peça de um jeito mais aleatório, e a outra super complexa assim, vai ser mais ou menos a mesma coisa. Não tem uma diferença tão grande assim.

Mas enfim, aí já não é mais escolha do intérprete, é uma escolha do compositor que vai, então e tem sempre isso. Eu acho que o melhor mesmo é a gente poder contar com os intérpretes no sentido de poder conversar, poder trocar ideias, ver o que que é possível, o que não é possível. Não tem grilo assim.

Eu nunca pensei na peça como ela totalmente acabada depois de pronto, sabe? "Ah, escrevi, acabei e tal, imprimir." Tá ali né? Não. Sempre que tem essa possibilidade de trocar, colocar alguma coisa diferente, aí eu mudo a partitura, vejo, acontece isso direto, "ah faz um pedaço aqui e tal", "só me avisa para eu ajustar na partitura e tal".

Nunca tive essa coisa muito, acho que por causa do grupo Música Nova. Porque a gente sempre teve essa prática de estar ali e saber das dificuldades que acontecem e tal. A gente acaba ficando mais com a cuca livre assim para deixar, ficar com muita coisa de tocar. Uma coisa como se fosse um... eu não sinto muito isso não. Sinto assim que é tudo um processo mesmo de construção.

Pra você ter uma ideia, uma outra coisa que talvez seja interessante saber: uma peça que eu tinha feito, eu escrevi uma peça para orquestra, aí ela foi para um concurso, uma menção honrosa e tal. Aí a peça foi apresentada pela orquestra da Escola de Música, Sinfonia Festiva, e aí ela tinha uma formação que era a formação para o concurso. Que era sei lá: 3 trompetes, tuba, não sei o que lá, piano, uma orquestra normal de cordas e sopros, coisas que normalmente uma orquestra normal não teria. Mas tinha assim uns instrumentos a mais, que normalmente uma orquestra sinfônica não teria.

Passou um tempinho, chegou o maestro né, o intérprete, me ligou: "olha Schubert, eu queria apresentar a sua sinfonia. Vai ser numa orquestra, não é nem aqui no



Brasil, lá fora e tal", e me falou que orquestra que era, "mas você teria que fazer uma adaptação na orquestração". Aí eu falei: "tá bom, como é que é?"

"Pra uma orquestra normal assim, que tem 4 trompas, 2 trompetes, 2 flautas, tudo em 2, as cordas, e o piano não vai ter piano." Aliás ele até falou, "pode ter o piano, mas aí gente vai perder uma percussão. Então você escolhe. Se você prefere ter as percussões que você colocou, e aí não deixa o piano, porque pode contratar um percussionista a mais, ou então você deixa o piano mas a gente vai perder uma das percussões." Aí falei "então tira o piano, porque não tem nada a ver realmente." Aí eu passei isso. Então ele falou "ah, outra coisa: a peça vai terminar o concerto". Ele fala assim: "sua peça vai terminar o concerto, então não termina assim *pianíssimo* não", porque a peça terminava assim bem, né. "Faz uma coda assim para todo mundo aplaudir." Aí eu falei, "ta bom, ta bom, tá bom." Aí eu fiz mesmo.

Eu fiz assim, fiz toda uma re-orquestração né, porque tinha muita coisa no piano que tinha que passar para outros instrumentos e tal. E no final eu fiz assim uma transição e tal, e não era nada não. Era uma coisa que tinha a ver, estava no começo da Sinfonia, fiz uma coda recapitulando o início da Sinfonia e tal. E ficou o final que ele queria assim. Ou seja, foi uma indução lá do intérprete, no caso do regente para que a coisa funcionasse assim, eu falei tudo bem.

Então às vezes até isso acontece, o intérprete falar assim, "poxa, faz um trecho assim, começa mais", está compondo já na verdade, né? O próprio intérprete está compondo: "Faz um trecho mais meditativo no início, depois faz uma coisa mais animada." Sabe, às vezes o próprio intérprete fala isso.

Às vezes há uma coisa de tempo. Parece que não, mas o compositor está sempre lidando com o tempo. A gente compõe com o tempo, a música é tempo, tempo, basicamente. Duração né? Então às vezes parece que não, mas falar que uma música é para ter 3 minutos, ou até 8 minutos, ou ter 20 minutos, faz toda uma diferença assim, em tudo assim. Que às vezes o intérprete chega assim fala "preciso de uma música assim de mais ou menos 8 minutos." Aí você fala "poxa, 8 minutos." Isso é uma coisa. Aí outros falam, "ah fica livre", "ah tudo bem." é a melhor coisa do mundo você chegar e falar que você tá liberado.

Mas quando essa definição é muito muito precisa, em 8 minutos e tal, para o CD que vai ter, que está faltando uma peça de 10 minutos, aí você tem que ter aquele controle do tempo. Isso às vezes limita a sua ideia, né. Às vezes ao contrario, você tem que expandir a ideia que você não estava querendo ter, por causa daquilo. Esse fazer musical se dá de muitas formas diferentes, e é sempre muito enriquecedor.

Eu não conseguiria compor sem um intérprete. Falando, de novo falando assim dos softwares, dos programas e tal. Eu acho que é sempre muito limitado, sabe? Por mais que hoje em dia seja super, né, dá para fazer quase tudo. Às vezes a gente vê uns videozinho no YouTube, o pessoal escrevendo trilha para cinema, usando aquele sampler para orquestra maravilhoso e tal. Mas mesmo assim eu acho que falta alguém ali para conversar, para justamente você trocar ideia, nem que seja um maestro, no caso dessas obras orquestrais. Acho que é mais ou menos isso assim.

Às vezes a gente, eu já vi alguns casos, em documentários sobre às vezes o maestro falando de determinados compositores e tal. E aí é, mesmo o compositor não estando alí do lado, outro dia eu vi, acho que o Gergiev<sup>103</sup>, falando sobre todas as sinfonias de Bruckner, que ele gravou todas as sinfonias de Bruckner, aí tem um documentário falando de cada uma das sinfonias. Tem uma coisa histórica e tinha uma entrevista com o maestro. E aí eu senti que o maestro - apesar de como é que ele ia conversar com Bruckner? - mas ele de certa forma, ele entendia assim... talvez por causa de uma pesquisa, da vida do Bruckner, qual situação que foi composta a peça e tal. O Bruckner tem uma coisa de ter muitas muitas versões da mesma obra. Tem várias versões. E ai ele comparando qual versão que vai usar e porque ele modificou alguma coisa e tal.

Às vezes a gente sente que mesmo assim quando você não tem o compositor vivo ali do lado, pra lidar com isso, é possível também o intérprete se envolver com o universo do compositor. Às vezes não é uma coisa técnica, às vezes é uma coisa espiritual, vamos dizer assim. Quando você tem a possibilidade de estar com o

---

<sup>103</sup> Valery Abisalovich Gergiev é um regente russo. É diretor-geral e artístico do Teatro Mariinsky, regente titular da Filarmônica de Munique e diretor artístico do Festival Noites Brancas, em São Petersburgo.

compositor é muito melhor, eu acho. Estando vivo ali, você vai trabalhar um repertório e você está podendo ligar para a pessoa e falando assim só e tal: "o Si bemol não vai sair bem!" [risos]

- Não é Si bequadro não? [risos] Outro dia um músico assim que eu tinha lhe escrito uma peça:

- Olha, não é um Si bequadro não?

- Não, é Si bemol mesmo.

- Mas olha, tá soando melhor...

Eu falei assim: "olha, não, não, calma, calma aí." Aí já é demais.

Eu fiquei muito feliz com a interpretação que você fez. Eu acho que eu cheguei a falar para você, né? Do vídeo que você mandou, e tal, ficou muito bom mesmo a interpretação, o vídeo, o som, ficou super bacana. Depois, quando você tocou na rádio também, na Rádio MEC, ficou super legal. A gente tem que fazer o concerto ao vivo. Tem que ver se a gente consegue. A gente já está com a série certa para o ano que vem. Só que a gente não teve ainda aquela reunião né. Só que a gente define os grupos com o pessoal do CCJF. Mas você fica à vontade, se você estiver à disposição assim e quiser fazer, vir e tal, já falo e acho que todo mundo vai querer.

Aí será uma outra história, porque teve esse processo da pandemia, que trouxe essa realidade diferente. De repente a gente tava vendo ali o público através do chat. De alguma coisa assim, e há distância mesmo. E agora a gente tendo a oportunidade de replicar com uma presença realmente do público e tal. Com você estando ali e tal. Vai ser bacana, para fazer esses dois momentos. O que é uma coisa que você tem um ambiente controlado na gravação, e outra com o ambiente em que você está de repente ali com a plateia. De repente alguém entra, sei lá, arrebenta uma corda - que não aconteça isso! Mas alguma coisa que pode acontecer ali né. Então em quê que isso influencia na interpretação também?

Eu sei que aquele negócio, aquele papo inicial do Prelúdio, quando a gente fala assim, muitas vezes o intérprete eles não são muito realmente... muitas vezes eles não querem saber a sua ideia não, às vezes pegam a partitura e mostram só o finalzinho do processo. O concerto é sábado, sexta-feira eles mandam assim um

audiozinho: "olha, tá assim". Ou às vezes não, às vezes é na hora. [risos nervosos] Mas às vezes a gente fala ali, e é ali que a gente vê a cara assim de quem tá ali e pensa: "então é iiisso, então a ideia da música foi essa?"

De qualquer forma, tem ali aquele momento que até pode modificar alguma coisa ali na hora de tocar, já que a performance ao vivo ela se modifica. Você tem um tipo de concentração diferente, e tudo fica diferente, acho que no momento do concerto mesmo né. É diferente de você preparar em casa e gravar e tal, porque você tá dentro daquela, aquele tipo de concentração diferente. É isso.

### **Redução da entrevista transcrita do compositor Alexandre Schubert:**

Para Alexandre Schubert existe sim um fazer musical entre o compositor e o intérprete. Ele indica que há uma solidão do compositor em compor, mas que ele aprendeu na faculdade que essa composição nunca deveria ficar dentro da gaveta. Que ela deve ser sempre levada para o intérprete, e assim viver essa troca. Durante a construção das obras, Alexandre mostra como a estrutura de um grupo de instrumentistas na UFRJ possibilitou a ele aprender o compor junto. Então para ele isso é extremamente importante desde o início de sua formação como compositor.

A seguir Schubert diz que no trabalho com o intérprete há sempre modificações, e como na visão dele o papel do intérprete é também ser um mediador com o público, o compositor tem que levar isso em consideração. Ilustra exemplos em que conseguiu trabalhar junto com o intérprete. Atenta para o fato de que tem um lado do compositor, mas tem um lado do intérprete também estar aberto a essa interação. Pontua que, por vezes, as informações trocadas nem precisam ser técnicas, mas podem ser ideias que moldem a interpretação. E que é a partir dessas trocas que surgem soluções.

Ele frisa então que sempre pensa para qual intérprete está escrevendo. Exemplifica com o caso da composição para cavaquinho que, mesmo estudando sobre a escrita, ouvindo obras, e pesquisando a sonoridade, assim que pôde trabalhar com o intérprete ainda houve o que modificar em coisas que já estavam "prontas" para ele.

Em seguida, diz que se o compositor não tem a prática da performance, sem essa interação com o intérprete "fica difícil ter esse contato com o público." E que a música se realiza quando chega ao público. Nesse sentido fala da importância de estar em um grupo como o Prelúdio 21, que permite essa dinâmica com o intérprete e com o público.

Ao falar sobre como se dá essa relação compositor-intérprete, ele demonstra algumas das várias formas como se pode iniciar o processo de composição. Indica que quando há a possibilidade de encontrar-se com o intérprete o compositor deve aproveitar, até mesmo para dar mais ideia da sonoridade geral da peça.

Em seguida fala um pouco de como foi a nossa experiência, e que influencia o compositor saber para quem vai escrever e com quem ele vai trabalhar. Adiciona que às vezes o intérprete deve ser mais do que um mediador compositor-platéia. Que "às vezes, ele (o intérprete) é chamado também para contribuir com a própria criação", "está construindo junto", mesmo quando o compositor não coloca todas as informações na partitura.

Exemplifica como em uma partitura de Bach é importante ter espaço para o intérprete. Argumenta que para ele, Bach deixou espaço para o intérprete existir. E ilustra com uma situação em um simpósio como às vezes a compartimentação do conhecimento faz as pessoas não perceberem quão absurdos podem ser alguns pensamentos. Traz a experiência de pensar com os alunos em sala de aula esse refletir sobre a interpretação frente a uma partitura. Comenta que existe uma tendência a não dar espaço para o intérprete ao escrever cada detalhe, e que muitas vezes algo extremamente complexo, no ouvir da plateia poderia soar tão aleatório quanto uma escrita mais aberta com a mesma proposta. Mas reforça que isso é uma escolha do compositor.

Em seguida mostra como ele sempre esteve muito aberto a mexer na música com o intérprete, mas que podem existir situações muito absurdas, a ponto do intérprete (regente, no caso) querer mudar a estrutura e orquestração da peça, havendo uma indução do intérprete.

Ele reflete sobre como o compositor trabalha com a noção de tempo, e como isso é muito relevante para o compositor. Diz que não conseguiria compor sem um intérprete, mesmo com tanta tecnologia. Lembra que é possível o intérprete se envolver com o universo do compositor, mesmo ele não estando vivo. Mas que, se houver a possibilidade do compositor estar vivo, é bem melhor.

Alexandre brinca com uma situação na qual o intérprete queria até mudar uma nota e que precisou responder que "aí já era demais!". E finaliza que ficou muito feliz com o resultado que conseguimos em sua peça, sinalizando a importância de fazermos um concerto presencial desse repertório no próximo ano pois, no caso do formato dos concertos do Prelúdio 21, esse formato possibilita que o compositor, falando sobre a obra antes dela ser tocada, pode mudar e influenciar a performance desta mesma obra naquele momento imediato, com o público.

### **Análise interpretativa da resposta do compositor Alexandre Schubert:**

As palavras do compositor Alexandre Schubert permite-nos confirmar questões levantadas ao longo da tese. Schubert falou menos sobre a relação temporal de uma tradição que vem e vai através de nós, como o fez o compositor Marcos Lucas.

Mas por outro lado, Schubert nos confirma através de sua própria trajetória, de tornar-se compositor, como foi importante o fato de no momento de aprender a compor ele ter também um espaço para aprender a se relacionar com os intérpretes.

A prática de ter um grupo de intérpretes, mesmo que de outros alunos da instituição, à disposição para tocar e experimentar as composições dos alunos do curso, marcou de tal forma, que essa prática se tornou algo natural em sua forma de trabalhar, até os dias de hoje. É possível percebermos ao longo de sua fala como ele se permitiu por diversas vezes mexer na partitura a partir da relação estabelecida com os intérpretes. Inclusive, o episódio no qual precisou mudar a orquestração e o final da música é ilustrativo do quão aberto a esse processo o compositor pode chegar a permitir que isso ocorra.

Mais para o final de sua fala ele demonstra que, mesmo com tanta abertura, há limites que precisam ser colocados e respeitados. Ou seja, não é um reflexo treinado

e repetido em modo automático, mas sim uma capacidade desenvolvida para ser usada com critérios, a depender da situação e dos objetivos a serem alcançados, sempre mediados pelo próprio compositor. Esse aspecto relacionado ao processo de aprendizado me salta aos olhos nessa entrevista.

Outros dois momentos me cativam em sua declaração: é quando ele diz que as trocas não precisam ser apenas técnicas; e também quando ele vê o intérprete como um mediador da relação com o público.

Ao indicar que as trocas e informações não precisam ser apenas técnicas, o compositor aponta aqui uma abertura que vai ultrapassar a questão técnica (do instrumento ou da composição). E vai mais além quando, à frente, Schubert diz sobre o intérprete: "às vezes ele é chamado para contribuir com a própria criação". Ora, o que seria isso se não modelar conjuntamente a matéria criativa? Se as trocas podem extrapolar a técnica, significa dizer que estamos falando da estética, do gesto musical, da arte enquanto expressão de algo. E se às vezes é possível contribuir com a própria criação, colocando um pouco do intérprete na obra, estamos vislumbrando um criar-com.

Se o intérprete encontra um conforto neste trânsito criativo com o compositor, quando for o momento de se relacionar com o ouvinte o intérprete será ainda mais autêntico em expressar a música de ambos (do compositor com o intérprete), pois não apenas a forma de expressar será a do intérprete como também algo da matéria essencial daquela composição terá algo de seu, do intérprete. Quando Schubert diz que: "Para mim, a obra, a música, ela se realiza quando chega lá no final né, quando chega no público" ele está de alguma forma indicando que, até a música ser tocada, ela ainda está a se realizar. Entendo dessa fala que, se não houver um trânsito ético, saudável entre compositor e intérprete durante o processo de preparação, esse fluxo do realizar-se perde intensidade e até mesmo matéria artística, força, convicção mesmo. Gosto quando ele mesmo sintetiza:

"Então eu acho que tem toda essa parte de você ter esse relacionamento. E aí tem uma coisa que eu acho interessante também: a voz do intérprete, ela acaba sendo importante também como um médium, vamos dizer assim. Como um mediador com o público justamente. Que é uma outra coisa

também que os compositores não costumam pensar muito, falando genericamente né?"

Por último, para concluir essa análise, gostaria de levantar outros dois momentos de sua fala. Um no qual ele traz a sua 'dificuldade' em se relacionar com os softwares, mesmo os melhores, e de que é muito melhor se relacionar com o intérprete, caso haja a possibilidade. E outro momento no qual Alexandre diz da importância que existe no ato do intérprete se envolver no universo do compositor. De fato, com o desenvolvimento das tecnologias e das ferramentas de composição, é possível cada vez mais ouvir a sua música sem necessariamente ter alguém que a toque. Porém, ainda não é a mesma coisa que ter um intérprete perto. O que será que há de diferente? Se em algum momento do futuro o ser humano desenvolver um programa de computador tão avançado que consiga um lindo som, com articulações perfeitas, agógica, timbres diferenciados, etc. Ainda seria totalmente substituível a presença do intérprete? Eu arrisco dizer que não. Porque mais do que ouvir algo pronto, as falas dos compositores têm demonstrado a importância da existência de um diálogo. Então poderia até mesmo ser um violinista fantástico, dos maiores que já existiram, mas que não tivesse abertura para interagir, estar aberto ao compositor, isso seria tão monótono de fluxo de troca como lidar com um software.

Esse envolver-se com o universo do compositor é delicioso. A imagem que me vem à mente é a de conhecer um mundo novo a cada nova relação que se estabelece. É aprender mais do que aquilo que está contido nas notas e sinais da partitura. É conhecer e desbravar esse universo a descobrir. Desbravar com respeito, diferentemente dos conquistadores europeus que estupraram a terra da cor vermelha, do pau-brasil, um conhecer que seja aberto ao que esse mundo tem e é. É novamente ser-com. É co-existir no mundo através da música que fazemos. E cito aqui o fato passado da conquista das Américas não de forma aleatória, mas porque se não estivermos atentos, é a violência presente na sociedade formada por essa violência histórica que repetiremos, marcada em nosso inconsciente ao aprendermos a ser cidadãos desta cultura. E isso é coerente justamente com a fala dele quando aponta o problema da compartimentalização do conhecimento. Do como dividir e separar tanto o conhecimento pode estupidificar certos pensamentos e percepções. Afinal, ao dividir, ao não ter uma mínima consciência do contexto, do mundo que fazemos parte, consciência do existir com-o-outro e de outras formas de



conhecimento é que a ética deixa de existir na relação. Pois estaríamos fechados um ao outro. Um existir no mundo, ser-no-mundo sem ter minimamente contato com a totalidade do mundo faz com que não percebamos o mundo como ele se apresenta. Sequer conseguiríamos ser autênticos e perderíamos a capacidade de nos expressar de forma inteligente. Pensando, falando ou tocando.

### **Entrevista com o compositor Neder Nassaro:**

**Ayran** - Para você, existe um fazer musical com um intérprete? E se sim, como ele se dá?

**Neder** - Bateu a pergunta assim e já me fez pensar assim. Primeiro, eu participo de um grupo que tem sempre uma possibilidade da execução de um projeto. Eu estou quase começando com o meu lado de compositor, porque existe um mito do compositor que fabrica coisas, que compõem coisas e independente até do intérprete, né? Ele tem vontade de fazer uma peça para piano, uma peça para orquestra, uma peça para violino solo.

Isso tem a ver com o meu lado de compositor, o fato de poder ser executado. E isso é um limitador porque "ah, hoje acordei com vontade de compor uma peça para violino solo!". Não, não. A gente convidou o Ayran, e o Ayran vai tocar uma peça nossa. E eu não tenho uma peça para violino solo. Então eu vou ter que compor uma peça". Acho que isso talvez fosse um primeiro estágio do que passa na minha cabeça, né?

Segundo... bem, eu tô levando para esse caminho, eu vou chegar alí. Segundo, eu tenho uma proposta para mim mesmo de composição. Tem um caminho que eu tenho seguido de composição, de lidar com a música experimental, de lidar com uma exploração do instrumento. Isso tanto das minhas intenções, como as do intérprete, do instrumento de uma maneira não tradicional, uma maneira experimental, né? De buscar sonoridades possíveis do seu instrumento, além do repertório de ações tradicionais.

Nesse sentido também eu tenho já um repertório de... bom, eu podia falar a palavra 'efeito', mas é de ações. Eu vou falar de ações, de escrita. Eu já tenho esse meu repertório, então eu re-utilizo ele constantemente. Ainda não tive a vontade de trocar isso, de ir por um outro caminho. Ainda estou muito nesse campo um pouco confortável. Vamos dizer, eu me sinto confortável e isso não me angustia. Ainda não, ou pelo menos ainda não está me angustando de forma a trocá-lo, né? Porque até onde eu estou agora foi um processo.

Isso tem a ver também com a sua pergunta, porque eu já tive, entrando na universidade, foi aonde eu comecei a... Aliás, antes disso. Eu estudei com Guerra-Peixe. No meu currículo tem lá um estudo pré-universidade na escola Villa-Lobos, e depois eu vou pra universidade, aí começo a desenvolver outras coisas, trazendo um pouco também do que eu estudei com Guerra-Peixe. Depois fazendo música eletrônica, eletroacústica na universidade, isso transformou um pouco a minha cabeça.

No mestrado também eu fiz sobre música mista, que tinha uma relação. E tudo novo pra mim, porque eu comecei a fazer música eletroacústica no final da minha graduação, e aí o Rodrigo Chiqueli me convidou, se eu gostaria de fazer um mestrado, e propôs uma ideia. E foi um convite proposição. E eu achei que seria legal mudar tudo, que era tudo só instrumental e ir lá pra música eletroacústica. E ele me propôs um trabalho com música mista. Teria uma relação da música eletroacústica com um intérprete. A minha tese foi muito como se daria essa relação. Acabou que no mestrado mesmo eu não tinha o repertório de música mista ainda. Eu estava começando. Tudo estava começando. Então eu estava começando a pesquisar o que é, e começando a ter um repertório. Então o meu repertório foi muito maior depois do mestrado do que fazendo o mestrado. Você até é um dos intérpretes que possibilitou esse caminho.

Ultimamente agora, além de trabalhar com a música instrumental com o instrumento propriamente dito, o instrumento sozinho, eu me propus a, quando possível, fazer uma música mista. Até porque eu tinha um certo preconceito contra a música solista. A música de um instrumento só. Eu achava que não, na minha cabeça de estruturas, de uma coisa de textura, isso não ia funcionar tão bem.

Então com você eu tive um um trabalho duplo aí de lidar com a música mista, quer dizer, do instrumento com sons eletrônicos, como é que eu ia arrumar isso. E uma valorização da música solo. Eu tinha um preconceito. Achava que tudo ia ser melodia só e não ia ter uma questão de textura.

Eu acho que aí, talvez até pela minha pesquisa, pela minha busca de sonoridades diferentes, isso deu uma equilibrada. Então eu acho que tanto usando a música eletrônica para criar um ambiente mais complexo assim de relação com o instrumento solo, como também o instrumento solo sozinho, comecei a descobrir umas coisas que achei, dentro da minha linguagem aquilo funcionava.

Não sei se eu estou divagando muito aí. Ver se eu consigo voltar. [risos]. Sou muito bom nisso não, Ayran. Vou tentar voltar aqui.

Então, aí tem a minha escrita, é também uma escrita gráfica que você já conhece. E isso me permite escrever uma coisa que eu tinha vontade de realizar. Não é que me dá uma certeza da realização, a minha escrita tem uma certa problemática, que assim como não tem uma estrutura tão consolidada como a escrita tradicional, ela tem uma brecha. Que precisa ser, que precisa assim... Não sei se precisa.

Assim, eu já tive a experiência de entregar uma coisa e não conversar com a pessoa. Era um grupo, a gente resolveu assim: "não vou conversar com vocês, vou mandar partitura e quero saber como é que vocês entendem." Até quando eu mando, mesmo que eu vá falar com o intérprete, eu tenho um uma vontade sempre de falar assim: "o que você entendeu da minha partitura?", "A minha partitura te tocou? Te fez ter ideias?"

Que imediatamente tem sempre uma questão da dificuldade de leitura, que depois que eu dou uma explicadinha a pessoa fica a par. Mas inicialmente a pessoa tem talvez uma falta de experiência, de modo geral assim, das pessoas lidarem com esse tipo de partitura, acharem que aquilo é difícil, e que não vai entender sozinho, e que precisaria de eu explicar tudo. E às vezes eu começo ficando lendo com a pessoa e ela ali mesmo ela já vai entendendo. Então tem uma certa - falar uma palavra horrível - uma certa preguiça aí. Talvez normal, até por um medo de ir pra um caminho e não sei, aquilo ser outro diferente, sei lá! Alguma coisa assim.

Então tem isso, a gente não ter grupos que, sei lá. Pensa nos grupos contemporâneos que já têm uma experiência, que você trabalha com eles, e aí eles já conhecem a tua escrita, já conhecem, já conversou com eles, então já conversou

com ele várias vezes. Então ele já tem uma experiência de como a sua música resulta, e das suas intenções. Que a escrita nem sempre tá ali, que tá ali por baixo.

Porque se eu crio uma coisa que fica aberta e você escolhe, por exemplo lá..., vou chutar assim: se eu escrevo uma caixinha de repetição e coloco lá uns pontinhos. E eu boto lá só isso. Como uma grafia estimulante, eu pensei uma coisa e aí eu não sei o que que você vai pensar. Então você de repente começa a fazer sei lá, arpejos tonais.

Aí engraçado, eu tive um último trabalho, foi com harpa e flauta. Um duo de harpa e flauta. E eu tenho esse elemento que eu falei agora, gráfico né? Uma caixinha, com pontinhos, e eu não disse nada. Só botei ali. Não, eu já estou lembrando agora. Já teve um quarteto de clarinetes que eu fiz a mesma coisa e a pessoa fez arpejos. Aí eu tive que falar: "Não, não. Tenta... não é isso que eu quero".

Aí até pra essa harpista e para a flautista também eu tinha o mesmo elemento gráfico e eu falei assim: "pensa na chuva, que bate na telha". Então tem uma coisa eh, um ritmo aleatório, e eu queria uma coisa menos abstrata e métrica, e medida. E uma coisa um pouco mais eh, fenômeno natural. Não sei como é que, tem uma palavra mais simplista que é 'aleatório', né? Mas seria um, alguma coisa que assim, não existe. Você podia até ter uma medida, né? Isso do pingo que vai batendo no telhado, como é que aquilo vai adensando, ficando mais rarefeito. Aí a gente pode simplificar, né? E uma coisa simples. Aí ela: "já entendi!" eh eh. Não precisaria tanto.

Aí tem um outro elemento que é da partitura ser talvez refeita. E aí eu vou botar um parêntese da minha grande preguiça de fazer isso. Até porque eu ainda estou vivo, estou lidando com alguém. Então aí a gente, na dúvida, eu vou lá e pergunto. Então esse problema é um problema que recorre, né? Que acontece meio comumente porque eu não vou pegar minha partitura e vou reescrever.

Com você eu até fiz isso né? Lembra, que a gente reescreveu? Eu acho que é legal, acho que é legal. É mais um defeito meu. Pensando, eu não sei como é que vai ser quando eu for e as pessoas, se tiverem vontade de tocar minha música, vão ter. Aí

vão talvez, vão ter que descobrir, ou vão ter que conversar com os outros, com quem tocou, com alguém que ouviu de alguém que tocou. Tipo pá, né? Não sei.

A escrita do Bach era muito, tem outros detalhes, né? Eh né? De articulação, de, aliás, não tinha isso. Ainda não tinha essa lógica da escrita, né? E que é tão determinista, né? Era uma coisa que talvez, assim como ele, não sei, vou chutar aqui. Por favor. Assim como ele acreditava que as pessoas iam descobrir o jeito que devia ser tocado, aquilo que ele escrevia, né? No contraponto. Eu também fico botando. Quando eu coloco aquela caixinha, talvez a pessoa também já tem uma noção do que eu quero. Como uma coisa contemporânea. Como uma coisa de uma música e... vê lá: "ele fez, ele lidou com música eletrônica, eletroacústica. Então, pode ser que tenha uma coisa não tão medida. Eh, não tem nada escrito. Então, isso é pra ser a coisa mais aleatória possível."

Então, que poética pode eh... Eu acho que essa coisa da chuva tem uma coisa poética aí também, né? Numa relação de ação. Relação com a realidade, né? Não sei. E ver a poesia na realidade né?

Então, eu vou botar tua pergunta aqui.

Então, aí eu tenho até, desculpe, um padrão de e-mail quando eu estou, geralmente começa tudo por um e-mail né? "Oi Ayran, tudo bem? Como é que você está? Não sei o que lá, e bom, bom de falar contigo, estou te mandando aqui."

Em grupo e individual. Principalmente em grupo. Eu sempre falo, vai a mesma partitura pra todo mundo. Porque é uma partitura que você enxerga o que o outro está fazendo e interação com o que o outro está fazendo. Como a música normalmente faz, né? Mas você vê... você é o violino...Então tem um grupo tradicionalíssimo que é o Quarteto de Cordas. Você tem uma relação com os outros, tudo bem. Mas cada um tem a sua parte, né? Ele toca a sua parte, ele pode até ter umas dicas, algumas deixas. Mas de modo geral ele está tocando a sua [própria] parte. Deve ser talvez bem complexa. Ele se relaciona com os outros. Mas ele tem um um foco ali. E eu não sei, aí é uma coisa que eu nem pensei isso.

Que seria, até posso jogar isso pra você também. Qual é essa relação de alguém que toca vendo a parte do outro? A minha música, ela já é uma música que você pensa no outro. Assim, não é assim: "vou estudar minha parte", "eu tenho isso da minha parte em relação ao outro."

Claro que assim, a gente pode abrir isso pra qualquer música, né? Você vai tocar um quarteto de Beethoven, você tem que se relacionar com os outros. Mas nessa, até porque o outro limita onde eu começo, onde eu termino. Quando que eu hajo ou não, né? Do ao vivo a cada execução, né? No ensaio e na apresentação. A apresentação seria mais uma execução.

**Ayran** - É, porque o Beethoven tem as notas escritas, sei lá, no quarteto de cordas, todo mundo tem as notas escritas. E aí basta manter o tempo, dialogar com a dinâmica, afinação. Na sua música o outro não está com as notas escritas. Então eu preciso de fato ouvir o que o outro está fazendo naquele momento para construir a música junto.

**Neder** - Você falou agora e eu pensei num autor. Talvez se você quiser dar uma olhada depois, sei lá, alguma coisa. Eu não sei se você tem minha tese de doutorado? Não sei se está disponível. Dá uma olhada na internet, vê se está. Lá na Unirio. Vê se está aqui pra poder baixar, de repente se não tiver eu te envio. Que eu não estou no meu computador, não sei nem onde, eu vou ter que procurar isso. É porque eu falo um pouco da escrita ali. Tem um compositor que ele tem um livrinho, e ele fala um pouco dessa coisa da escrita. Da abertura... eu não me lembro nem dos termos, cara. Porque já tem tanto tempo, eu não me lembro dos termos.

Tipo assim: mesmo numa música clássica existe um âmbito de abertura de interpretação e de ação do intérprete na execução e na proposição da música, né? E na execução. E numa música de uma escrita de um grafismo menos direcionado, ele até pode ser direcionado, que eu direciono coisa, mas eu não estipulo quantas, o quanto que você tem que agir ou, a gente até negocia, né? "O que que você acha?" "Está muito?" Se a gente se encontra, a gente negocia. Mas se você já por si mesmo não teve problema nenhum e eu nem fui convidado, ou mesmo eu faço: "ah não. O que você está fazendo pra mim está, Já está legal". Então eh, você teve uma escolha que eu não defini. Você que escolheu, quantas vezes eu repeti um

modulozinho, ou a velocidade que você vai fazer uma determinada coisa. Esse autor que eu estava dizendo, é um autor que ele vai falar dessas diferenças de escrita. Eu não me lembro agora dos termos. Alguma coisa de uma abertura de possibilidades.

Se você pega uma música do século XX. Você já ouviu falar num movimento chamado, de uma escrita hiper específica, que define o que você vai fazer? Tipo assim: ele tem um âmbito de dez *ps* pra dez *fs*. Os ritmos alí de quiáltera dentro da quiáltera dentro da quiáltera. Então você não tem muito pra onde... os parâmetros da música são muito medidos, de intensidade, de ritmo, de de altura... altura tudo bem. Ou mesmo até de um, vamos pensar assim uma coisa, microtonal.

Então, chega a essa filigrana. Você vai chamar isso de um estilo, isso é uma escolha, né? É uma escolha com seus riscos também, né? Que assim, ou os seus riscos ou a vontade de não ter risco nenhum, né? Vontade de querer definir tudo. Que eu acho interessante, que você tem uma ideia com uma sonoridade tal, tal, assim bem específica.

No meu caso eu acho que eu tenho uma sonoridade meio genérica na minha cabeça que a gente negocia. Tem uma negociação o tempo todo, né? Tem uma negociação ou uma negociação que às vezes você já me dá e é o que eu quero. Então eu nem participo nada, porque você já, de alguma maneira por coincidência, ou prática, ou sei lá, sorte. As coisas eh, saíram de um jeito que eu mais ou menos... Não é que imagino exatamente como vai soar. Eu nunca tenho isso assim: "minha música vai soar assim." Mas tem um âmbito mais ou menos de ação.

Eu acho que eu sei o que eu não quero. Talvez eu não saiba o que eu quero. O que eu quero exatamente. Mas eu sei o que eu não quero. Eu não quero uma coisa tonal, um ritmo definido, se é pra ser assim aí eu falo: "não, agora eu quero uma coisa". Eu até boto uma palavra, é radical, boto "uma coisa mecânica". Que é uma palavra meio que estranha, porque... imagina, você pode fazer coisas medidas e ser uma coisa fluida. Mas é só pra ter uma diferença entre uma coisa que não tem uma medida propositiva minha, pra uma coisa impondo. Aqui tem que ser, aqui mais medido. Acho que é isso.



### **Redução da entrevista transcrita do compositor Neder Nassaro:**

Primeiro Neder fala da forma como o grupo Prelúdio 21 trabalha, pois o grupo trabalha com os projetos que são pensados juntos e que isso acaba mobilizando sua composição em um sentido. Ao mesmo tempo, ele diz que tem uma forma muito dele de estética, e que quer ficar nessa linguagem, é onde ele Neder fica confortável. Então ele sintetiza que a quantidade de instrumentos e quais instrumentos serão utilizados fica de certa forma em função dos projetos do grupo, mas que, sempre que possível, ele escolhe manter a música mista, de usar instrumentos combinados com a eletrônica.

Em seguida Neder fala sobre como chegou nessa linguagem e nessa escrita, que ela permite um certo espaço, e que ele tem vontade de ver como o intérprete lê essa escrita. Mas por vezes acaba por já fazer a leitura junto com o intérprete, caso seja um intérprete ou grupo que não tenha experiência com a sua escrita. Em seguida traz exemplos dessa interação, onde busca com os intérpretes encontrar os significados sonoros da escrita por ele utilizada. E inclusive cita que fica aberto ao convite dos intérpretes para entenderem melhor o que sua escrita pode significar, se eles o chamarem.

Depois confessa que tem uma "grande preguiça" de refazer a partitura. Lembra que comigo até modificamos algumas coisas na partitura, mas reconhece que essa "preguiça" é um problema para o momento em que ele não mais estiver vivo. Reconhece que é bom reescrever, e que no futuro isso pode ser um problema para realizarem a sua música.

Fala um pouco mais sobre como é a sua escrita e de como ele, ao mesmo tempo que tem uma relação com os sons eletrônicos, tem também uma relação com a realidade. Por exemplo, ao tentar criar algo como o efeito da chuva no telhado. "Ver a poesia na realidade" em suas próprias palavras.

Em seguida Neder diz que tem um e-mail padrão para se comunicar com os intérpretes. Depois fala da importância da sua música ser tocada pela grade, pois os intérpretes precisam saber o gesto musical um do outro para tocá-la.

Neder indica que os tipos de grafia determinam em maior ou menor grau quão aberta será a liberdade da música, e que isso é uma escolha com base em qual sonoridade ele quer alcançar. Afirma que ele sabe o que não quer, para a partir disso encontrar o que quer. Sabe que não quer algo tonal, com um ritmo definido, etc. Reforça que quer algo mais propositivo, menos impositivo.

### **Análise interpretativa da resposta do compositor Neder Nassaro:**

Neder começa falando de como ele enxerga o ofício dele como compositor, tanto dentro do Grupo Prelúdio 21, como na forma dele de trabalhar seu fazer composicional. O grupo cria demandas e, ao mesmo tempo, ele tem a linguagem própria dele como compositor.

Dentro deste cenário, sim, para ele, o fazer musical é um processo junto com-o-outro. Existem então duas demandas de relação com o outro: a demanda externa que vem do trabalho com os outros compositores do Prelúdio 21, os projetos, e a demanda externa de relação com os intérpretes convidados pelo Prelúdio 21 para os concertos. Existe também esse fazer musical com o outro ao fazer a música dele através da linguagem dele, que é muito própria; relação do 'com' a nível de forma (com o outro), e relação do 'com' a nível de sentido, de conteúdo (com a linguagem). Existencialmente falando é **ser-com** na forma e no conteúdo.

Neder diz que a sua escrita, por ser gráfica, lhe permite escrever uma coisa que ele tinha vontade de realizar. E tem “uma certa problemática”, pois, não sendo a escrita tradicional, deixa uma “brecha”. Na minha interpretação: deixa um espaço, uma abertura para ver o que o intérprete entende dessa linguagem. E, ao mesmo tempo que existe essa abertura, demanda uma disposição por parte do intérprete para se alfabetizar na linguagem dele. Ou seja, no mínimo demanda que haja um esforço para acessar o universo do compositor.

Então, segundo ele, para tocar a música dele como ele pretende, na maior parte das vezes é necessário de fato o intérprete pensar sobre a música dele, tanto pensar sobre essa música em específico, quanto sobre o compositor e sua linguagem. E

Neder inclusive sinaliza o fato de que os grupos que já têm o hábito de trabalhar com ele possuem uma familiaridade (logo, intimidade), que permite a eles chegar mais próximo, de forma mais rápida, ao que ele, o compositor, quer alcançar. E é muito sintomático como ele, enquanto compositor, fica também aberto ao convite dos intérpretes para conversar sobre a sua linguagem. Assinala portanto que, da parte dele, ele já se coloca aberto ao encontro com-o-outro. A ser-com.

Quando ele faz a referência da chuva (como se fosse o barulho no telhado com seu adensar e *'rarefeitar'*), fica evidente como essa escrita pode ser eficaz, e até mesmo mais simples para alcançar-se o efeito desejado em sua imaginação; muitas vezes mais eficaz até do que escrever com os símbolos tradicionais da música.

O outro ponto da resposta do compositor Neder Nassaro que me parece bastante relevante para essa tese é a conjectura que ele próprio faz sobre como seria quando algum intérprete ou grupo que fosse tocar a música dele quando ele já estiver morto? É exatamente um dos pontos levantados nessa pesquisa: como é que esse exercício junto ao compositor contemporâneo, vivo, nos permite criar um laço mais forte dessa música com um futuro no qual o compositor não mais esteja vivo? Como esse laço poderá nos munir com mais subsídios para abordar a sua música lá na frente?

Pensamos isso hoje em uma realidade na qual já temos a tecnologia para facilmente realizarmos gravações, e mesmo assim ele diz não saber como vai ser no futuro, quando estiver morto. Talvez, os futuros intérpretes precisarão conversar, interagir com aqueles que tiveram contato com o compositor. Pois de fato, muitas vezes não basta escutarmos gravações. Há detalhes que não estão tão evidentes no som gravado. Há imagens poéticas (como a da chuva), que apenas ouvindo a gravação não necessariamente nos darão essa ideia de chuva. Mas que, ao sabermos que aquilo é para tocarmos “como se fosse” aquela imagem poética, permite ao intérprete de fato poder interpretar a sua partitura, o mapa. Não apenas imitar a gravação, ou tentar reproduzir algo parecido com a gravação, sem de fato tentar preencher com esse sentido específico aqueles sons que produzimos no momento do concerto.

Para reforçar essa reflexão, Neder traz o exemplo de Bach, sobre o fato de haver espaço para o intérprete na música de Bach (como o compositor Alexandre Schubert também indicou em sua entrevista). É a mesma percepção de que há algum espaço para o intérprete existir na música do compositor. Existir com o compositor.

Acho bonito como Neder vê que nessa interação entre o significado da sua escrita e de como o intérprete lê essa escrita há um quê de “conseguir ver a poesia na realidade”. Há tanto o momento do compositor ver a poesia na realidade como há o momento do intérprete ver essa poesia contida na escrita do compositor. Para assim tornar realidade a experiência do ouvinte, ao propor ao ouvinte o retorno à poesia da realidade, através da experiência musical. Achei emocionante isso, realmente bonito.

Seguindo o fluxo de sua resposta, é completamente ilustrativo como a linguagem da escrita de Neder, sendo tão própria, ter gerado nele a necessidade de ter um email padrão para falar com os intérpretes. Ora, o que é isso se não a necessidade de se criar um vínculo com o intérprete? Criar uma via de comunicação? Via de comunicação essa que não necessariamente será ética (porque a ética não é um dado pronto da realidade), ela pode ser construída ou não na dinâmica relacional.

Enxergo nessa necessidade do compositor em ter um email padrão, a existência de uma certa súplica para que haja diálogo, para que haja contato. Seria como dizer: *‘antes de qualquer coisa, vamos conversar?’*. E mais: em sua escrita (sendo vital que um intérprete saiba exatamente a parte do outro, que veja e leia a parte do outro enquanto o outro toca), o diálogo se torna obrigatório também com o outro intérprete, não apenas com o compositor. E isso ocorre mesmo quando a música é apenas para um único intérprete, como no repertório solo. Pois sendo uma música mista, como a Reagentes para violino solo e eletrônica, é preciso interagir o tempo todo com o outro, com a eletrônica (que mesmo sendo a mesma gravação, demandava de mim estar atento aos segundos do cronômetro para tocar junto), para a cada performance responder, à minha maneira, naquele momento a partir das percepções e sensações que eu tinha da parte da eletrônica. Eu precisei ler as deixas temporais, a minutagem da eletrônica para tocar-com. Ser-com.

É um tipo de relação que existe em toda música de certa forma, como ele próprio indica que haja num quarteto, por exemplo. Mas também é diferente. Não há necessariamente um fechamento da parte do outro, é aberto. Não há esse fechamento temporal do ritmo exato do outro, executado sempre da mesma forma, da frase do outro, das alturas do outro. É aberto de diversas formas, pois a execução é a cada vez improvisada, criada na hora a partir das imagens gráficas que ele, o compositor, escreve na partitura. E isso requer ainda mais presença do intérprete. Requer que o intérprete preencha essa abertura com o que tem de si. Requer presença para preencher com-o-outro. Quanta ética, cuidado e presença essa relação musical não demanda?

É fantástico como no final de sua fala, Neder define o que é a relação dele com o que quer da própria música:

“...não é que eu imagino como vai soar: “a minha música vai soar assim.” Não, eu sei o que eu **não** quero, talvez eu não saiba o que eu quero exatamente”.

Por último, acho profundamente existencial quando Neder diz que prefere algo que não seja mecânico. Quando diz que prefere que seja fluido. Afinal o ser-aí (como vimos no capítulo 2, na parte sobre a filosofia existencial), o Dasein, tem o risco de ser engolido pela rotina, pela mecanicidade da vida, e assim ir se apagando em um existir mecânico. A fluidez na existência requer que tomemos consciência da nossa existência. Requer que não deixemo-nos enrijecer no como-se-faz. Que sejamos criativos. A existência no fazer musical, em uma relação ética com a música, exige de nós que estejamos flexíveis e abertos ao fluir com-o-outro. Exige que estejamos abertos à partitura, ao compositor, ao fluir do momento presente, autênticos na ação de sermos autênticos mesmo, de fato. Presentes no agora a cada momento, dentro do que for possível a cada um. Ao menos imbuídos do desejo de estar presente. Querendo estar com-o-outro. Ser-com-o-outro na música, no fazer musical.

## Considerações finais

Quando propomos o pensar da prática da performance, nos deparamos com a sua instigante complexidade. Interpretar a prática da performance assumindo essa complexidade nos possibilita observar sua condição existencial diante da música. A performance possui essa condição existencial porque fazer música é um dos aspectos da existência do ser-aí, do Dasein, do ser que sente a necessidade de se expressar musicalmente em seu existir com-o-outro.

Para mim, fica cada vez mais impossível pensar a prática musical, seja dentro ou fora da performance, como algo desligado do mundo. Sem relação com o mundo do qual a prática musical faz parte. Pensar o fenômeno da arte sem levar em consideração que a **materialidade**, a **cultura objetivada** e a **cultura subjetivada** estão necessariamente relacionadas, cada vez mais me soa tão absurdo como olhar para o sol ao meio dia e dizer que o sol é um imenso quadrado de gelo.<sup>104</sup>

Sinto a necessidade de compartilhar com meus pares um olhar musical que leve em consideração a temporalidade da arte. Para que tenhamos mais presente a consciência de que existimos em um fluxo histórico que nos conduz até o momento presente e que somos um elo com o futuro. E que não existem essas separações estáticas e imutáveis como passado, presente e futuro dentro do tempo, a não ser enquanto um artifício teórico necessário para conseguirmos demonstrar didaticamente a temporalidade enquanto dado da existência.

O processo com o Grupo Prelúdio 21 foi por si só um processo rico e transformador, que me permitiu mergulhar teoricamente na existência desse fenômeno que é o encontro compositor-intérprete. A preparação deste repertório inédito foi um processo de transformações musicais que durou quase 6 meses, mas que, sendo o estudo de caso a embasar essa tese, seguiu transformando-me por mais de um ano

---

<sup>104</sup> Parafrazeando uma reflexão do professor Alysson Mascaro (USP) no pod-cast Revolushow, episódio 75. <<https://revolushow.com/75-as-encruzilhas-da-crise-e-da-pandemia/>>.

após os 2 concertos: em 24/9/2021 - ao vivo na Rádio MEC<sup>105</sup> e em 30/10/2021 - em recital gravado no canal do YouTube do CCJF na Série Prelúdio 21<sup>106</sup>.

Propor a relação tríplice entre **performance**, **filosofia existencial** e o **método fenomenológico**, me parece cada vez mais poderoso, a ponto de poder reverberar imediatamente no fazer musical em cada espaço do universo da música. Enquanto arte e enquanto ensino (que também é uma arte!).

Pretendo que essas 'considerações finais' sejam mais do que uma conclusão de dados a partir de processos. Por isso este capítulo não leva o nome de 'Conclusão', mas sim de 'Considerações finais'. Através destas considerações pretendo que haja **Abertura** (maiúsculo mesmo). Nada concluído, mas um universo aberto a navegarmos, e que, a partir desta Abertura, novos pensamentos e conexões possam fluir para fazer da arte musical um existir cada vez mais autêntico em suas diversas formas de ser.

Sendo assim, me parece ter ficado evidente a urgência de assumirmos um compromisso com a ética do encontro no universo musical. Que, mais do que falar desta ética, possamos inaugurá-la a cada encontro musical que tivermos, pelo menos nos encontros musicais. Fazer do ato musical, do 'fazer música', vivermos uma práxis constante. Pensar e praticar. Refletir a agir.

Em cada uma das entrevistas e nas análises que se seguiram, ficou evidente como há algo que não cabe na partitura. Algo que pode ganhar contorno existencial na performance a partir do momento que compositores e intérpretes se permitam ir além de si em direção ao outro, constantemente. Algo que ressoe na prática musical a partir de conceitos como: ser-aí, ser-no-mundo, ser-com, autenticidade e temporalidade. Cada vez mais rumo à ética da relação, das relações.

E quais seriam afinal essas habilidades necessárias a um existir ético com o outro em música? Não há uma resposta fechada, mas há algumas pistas através das

---

<sup>105</sup><https://radios.ebc.com.br/sala-de-concerto/2021/09/o-violinista-ayran-nicodemo-estara-no-sala-de-concerto-desta-semana>

<sup>106</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DtwBp1cf0Yk>

quais podemos arriscar esse caminho a ser desenvolvido dentro de sala de aula no processo de formação dos músicos: o professor propor uma via de mão dupla dentro de sala de aula, onde o conhecimento daquela matéria pode fluir muito do professor para o aluno, mas não apenas, uma via na qual o aluno seja instigado, convidado a pensar, refletir e elaborar possibilidades – técnicas e interpretativas; em turmas em grupo convidar os alunos a elaborar seus pensamentos em diálogo com os outros alunos, como a encontrar convergências e divergências nos temas a serem tratados e mediar esses diálogos, cuidando de haver os tempos de falar e de ouvir; o trabalho de música de câmara com maior participação e decisão dos alunos nas escolhas técnicas e interpretativas; grupos de música de câmara contemporânea dentro do ambiente universitário no qual compositores vivos (alunos e professores) trabalhem conjuntamente com os alunos de instrumentos a construir a performance. Essas são algumas formas de trabalhar as habilidades de ser-com em música na performance na relação compositor-intérprete. Se for ainda necessário apontar habilidades específicas, que seja a habilidade de ouvir de fato o outro, de saber comunicar ao outro, e a de co-existir com o outro, além de inúmeras outras que das mais sutis às mais concretas podem surgir de diferentes formas dentro do fenômeno desta relação.

Escrevo essas considerações finais, portanto, a apontar possíveis caminhos ainda a percorrer nestas direções existenciais e fenomenológicas em música, para que outros pesquisadores possam partir daqui em direção a outras possibilidades de olhar e pensar a Performance. Para que novas conexões e ideias surjam a desbravar ,no âmbito do fazer musical, enquanto performance e enquanto pesquisa em Performance, a dialogar com outras áreas do pensamento e do fazer.

Pretendo então propor duas direções concretas por onde pensarmos a existência do músico no mundo: pensar e Performance também nas relações político-econômicas na cultura, e a Performance relacionada na educação com abertura a novas formas de relação. Eu adoraria continuar desenvolvendo essa tese através destes caminhos, mas em algum momento é preciso uma pausa, com fermata, entre um movimento e outro de uma obra.



Para pensar a existência do músico enquanto artista no mundo é preciso abrir mão do conforto de nosso universo musical (nos conservatórios, universidades e escolas de música), para nos permitir o contato com as dinâmicas sociais que parecem não estar diretamente implicadas em nosso universo musical, mas que estão. Aceitar e assumir que a arte tem um papel na sociedade, entender que esse papel se transforma com o passar dos séculos, e nos imbuirmos de nossas responsabilidades sociais enquanto artistas de nosso tempo é urgente.

O pensador e escritor britânico Raymond Williams (1921-1988) é um dos fundadores dos Estudos Culturais, ou Estudos em Cultura. Em um de seus principais livros denominado 'Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade', publicado pela primeira vez em 1983, temos um excelente ponto de partida para essas reflexões ganharem voos e contornos, conhecendo o processo de transformação das palavras da cultura através do tempo. Em especial, a edição brasileira de 2007 que nos presenteia com um valioso apêndice, dentro do qual o verbete 'Arte como mercadoria' (verbetes de Alambert, em WILLIAMS. 2007, p.408) nos dá uma dimensão mais concreta de como a arte, e por conseguinte a música, está inserida enquanto mercadoria em nossa sociedade.

A partir deste conhecimento, é possível compreender melhor porque a ética nas relações musicais é um dado que não apenas não está dado, como nos demonstra concretamente quais desafios precisamos vencer para cultivar relações éticas em música dentro de uma sociedade na qual o fazer musical está inserido em uma indústria cultural, em uma lógica mercadológica. Indústria essa que nos condiciona a relacionarmos-nos enquanto mercadorias ou portadores de mercadorias. A sermos impessoais inclusive nas relações que deveriam ser íntimas.

Se não cultivamos intimidade numa relação artística, como podemos ter ética nessa relação? Em uma interação industrial é possível haver troca para além da técnica? Penso que sim, mas se nos esforçarmos a romper resistências que são estruturais da sociedade capitalista na qual vivemos.

E isso nos conduz ao universo seguinte: a educação enquanto processo de ensino na formação de seres humanos, com a música enquanto linguagem e universo de interação do sensível do ser humano que se expressa com o outro.

É essencial então assumirmos que, no Brasil, não é possível realizar todas essas mudanças apenas no âmbito do ensino superior. É necessário que o processo de aprendizagem dos instrumentos e das habilidades de compor sejam pensados em um fluxo com etapas que possibilitem ao aluno alcançar as instituições de ensino superior com o grau de domínio técnico suficientemente desenvolvido, de forma a possibilitar que usufruam de fato dos encontros e dinâmicas sociais que as universidades oferecem.

É de dentro das universidades que precisamos ajudar a pensar e articular toda uma cadeia de ensino musical que prepare os alunos desde o início do aprendizado até as salas de concerto e programas de pós-graduação. E precisamos fazer isso promovendo espaços para diálogo com professores e instituições que se dedicam à formação pré-universitária. Desta forma, os alunos poderão alcançar o ambiente de ensino superior em música munidos de um aparato técnico tal que lhes permita continuar desenvolvendo a técnica, sim, mas experimentando com mais conforto as possibilidades que apenas a universidade pública pode oferecer: um meio ambiente social que atravessa e é atravessado por diferentes realidades, diferentes existências. A universidade enquanto um lugar de interação entre diferentes universos, do conhecimento e do ser-com. Com tempo para pensar a autenticidade do ser, humano e artístico.

Enquanto escolas de música alicerçadas nos princípios de Ensino, Pesquisa e Extensão da universidade pública, devemos saber que, para algo ético existir nas salas de concerto é preciso antes que existam sementes a serem plantadas e cultivadas, desde os conservatórios e instituições de ensino. Para propor a prática autêntica de uma ética na relação compositor-intérprete é preciso repensarmos não apenas o acesso à educação musical. É preciso repensarmos as interações sociais com as quais a música e seu ensino se conectam.

As habilidades necessárias para permitir que haja a possibilidade de cultivar o encontro ético entre compositor-intérprete passam necessariamente pelo processo de tomada de consciência do nosso papel na sociedade. Tomar consciência de que fazemos parte de um fluxo no tempo, que existimos dentro de uma temporalidade. Que fazemos arte com-o-outro. Ou seja, somos-aí. Existimos no tempo e no espaço a partir da nossa história. Ser-aí, ser-no-mundo, ser-com, são conceitos que passam então a ganhar materialidade prática a partir de tomadas de consciência existencial na prática musical. Não apenas entre compositores e violinistas, caracterizados como *'eruditos'*, todos inseridos unicamente no ambiente acadêmico. E o restante dos ambientes nos quais existimos?

O artista, para ser no mundo, precisa dar contorno à sua existência. Afinal, teria como *'não-ser-no-mundo'*? A depender do nível de autenticidade ou inautenticidade do Dasein, existir é possível de muitas formas. Ser um *ser-aí* passivo ou ser um *ser-aí* ativo na transformação do mundo é uma decisão constante do artista, diretamente proporcional à sua tomada de consciência de sua própria existência no mundo. A arte pode ser instrumento de transformação efetiva da sociedade se o artista, como motor estético-afetivo do que construímos no agora, puder trabalhar para gerar a sua expressão artística hoje, sendo a sua performance de uma música contemporânea ou da música de outros séculos.

Acredito que, assim como Nicholas Cook deixa algumas perguntas e possibilidades de caminhos para continuarmos pensando e pesquisando, podemos juntos desbravar ainda mais estes outros horizontes, a inspirar novos olhares no fazer musical da Performance em diálogo com outras áreas concretas do conhecimento, a possibilitar a prática de um fazer musical mais ético porque percebemos como existimos no mundo, como somos parte desse mundo, como transformamos a realidade a partir da nossa existência.

Minha escrita às vezes ganha ares de Manifesto, eu sei... Mas se não for para manifestar nosso desejo de transformação, por que escrever algo que não possa pretender afetar com afeto aquele que lê?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANACCO, Il **Brasile e gli Italiani**. San Paolo: Fanfola, 1906.

ALMEIDA, F. M. de. Histórico do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo In: **Relatório do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo**. São Paulo: Typographia Fiume, 1931.

ALVES, José Orlando; OLIVEIRA, Sergio Roberto de; Grupo Prelúdio 21: uma retrospectiva. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.11, n. 1, p. 67-86, 2011. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21667>. Acesso em: 24 de abril de 2020.

ALVES, José Orlando; SCHUBERT, Alexandre; LUCAS, Marcos; GENTIL-NUNES, Pauxy. Poéticas composicionais em peças estreadas na 21ª temporada do grupo Prelúdio 21. **Revista ORFEU**, v.5, n.1, setembro de 2020. p. 437 a p. 462.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da Música Brasileira**, São Paulo – Martins Fontes, 1975.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**, São Paulo – Itatiaia, 1989

ARCANJO Júnior, Loque. **Heitor Villa-Lobos: os sons de uma nação imaginada**. Belo Horizonte, MG - Letramento, 2016.

BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP: Campinas, 2009.

BERBERT, Álisson Carvalho. **Marcos Salles: o primeiro compositor para o violino solo do Brasil**. 1 maio 2020. **Canal para Violinistas**. Disponível em: <https://canalparaviolinistas.com/marcos-salles-o-primeiro-compositor-para-o-violino-solo-do-brasil/>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

BERBERT, Álisson Carvalho. **Marcos Salles, Flausino Vale e Nicolò Paganini: análise comparativa entre caprichos e prelúdios para violino solo**. Tese (Doutorado em Música) - UNIRIO, 2020.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais.** Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP, 2020.

BLOCH, Marc. **Apologia da história: Ou o ofício do historiador.** Zahar; 1ª edição (2002). Original de 1949, edição póstuma.

BONIS, Maurício De. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. **ouvirOUver**, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/224>.

BOSISIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. **Técnica de Arco para Violino e Viola.** 2022. Ilustre editor. São Paulo-SP.

BOSISIO, Paulo Gustavo. Como explicar o conceito "escola de violino" e sua inserção histórica. In.: **7ª Semana do Violino.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9fKk9ZfIDtg&t=2676s>>. Acesso em: 17 de abril de 2022.

BRANDÃO, Luigi. **Entrelinhas: Alexandre Tansman e as Variations sur un thème de Scriabine.** Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2020.

BRANDÃO, Luigi. Biografia musical e musicologia: revendo premissas e traçando caminhos. In: 6º NAS NUVENS. **6º Nas Nuvens... Congresso de Música.** 2020. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/nasnuvens>.

BRANDINO, Herivelto. **A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor.** Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG. Belo Horizonte, 2012.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles (Edit.). **The Complete Classical Music Guide.** London: Dorling Kindersley, 2012.

CARDOSO, Sophia von Atzingen Drake. **A sonata para viola solo de Bernd Alois Zimmermann: estudo estrutural e técnico-interpretativo.** Tese (Doutorado em música) – UFMG. Belo Horizonte, 2022.

CONEDERA, Leonardo De Oliveira. **Músicos no novo mundo: a presença de musicistas italianos na banda municipal de Porto Alegre (1925-1950)**. Dissertação (Mestrado em Música) - PUC do Rio Grande do Sul - Faculdade de filosofia e ciências humanas. Porto Alegre, 2017.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino: Classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, 2005.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013

COOPER, Jeffrey; GINTER, Anthony. **Gaviniés, Pierre**. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. v. 1, . DOI 10.1093/gmo/9781561592630.article.10773. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000010773>. Acesso em: 08 de abril 2022.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. **OPUS**, v. 12, n. 1, p. 33–53, 27 dez. 2006. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313>

DAVID, Paul; PARIKIAN, Manoug; GARNIER-PANAFIEU, Michelle. **Baillot, Pierre**. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. v. 1, . DOI 10.1093/gmo/9781561592630.article.01797. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000001797>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

EDIDIN, Aron. “Beyond the Score: Music as Performance” by Nicholas Cook. **Performance Practice Review**, v. 20, n. 1, 17 jul. 2016. Disponível em: <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol20/iss1/1>.

FERRAZ, S. Os problemas do real-time na interpretação e composição musical. In **Anais do XIII Encontro Anual da ANPPOM**. Belo Horizonte, 2000.

FERREIRA, Ernandes Gomes. Literatura, música erudita e popular no modernismo brasileiro. In **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba, Embap, 2011

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**, livros 1 e 2. Carl Fischer Music New York, 2008

FRÉSCA, Camila. Flausino Vale e os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só. In **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo, 2007.

FRIGO, Connie Marie. **Comissioning works for saxophone: a history and guide for performers**. University of South Carolina, South Carolina, 2005.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução: FARIA, Ana Luisa. 2ª Edição. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba. Edição do autor, 2009.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo. Ricordi, 1955.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre. Movimento, 1981.

LESTER, Joel. **Bach's works for solo violin: style, structure, performance**. Oxford University Press US, 1999, p. 3-11

MACHADO, Maria Célia. **Heitor Villa-Lobos – Tradição e renovação na música brasileira** Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1987

MANOEL, Jones. **Curso online: Domenico Losurdo e Frantz Fanon: introdução ao marxismo anticolonial**. 2021.  
<<https://classeesquerda.com/aluno/curso/15/3/aulas?1664639411900>>

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. Belo Horizonte - Itatiaia, 1989.

MARTINS, Cássio Henrique Ribeiro. **Os 42 estudos - caprichos para o violino, de Rodolphe Kreutzer: análise técnica para uma abordagem didático - pedagógica**. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG. Belo Horizonte, 2006.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução: COSTA, Teresa Resende; SUSSEKIND, Carlos; VIANA, Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. 555 p. ISBN 8546902313 (Texto original publicado em 1945).

MIGNONE, Francisco. Villa-Lobos na música sinfônica. In **Presença de Villa-Lobos**, 3º Volume, 1ª ed., Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969, pp. 83-93

MIRANDA, Lucas Souza. **Patrice Chéreau e o Anel em Bayreuth**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFJF. Juiz de Fora, 2021.

MORAN, John. **Dont, Jakob**. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. v. 1, . DOI 10.1093/gmo/9781561592630.article.46103. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046103>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

MORILA, A. P. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.90-96.

NICODEMO, Ayran. **24 Estudos de Dont Op. 37 - Preparatórios para Kreutzer e Rode**. Edição e revisão: Ayran Nicodemo. Ed. Ilustre. Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes de. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações orfeônicas e a Superintendência de Educação Musical e Artística. **Interlúdio: Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II**. Vol. 2, No 2 (2011).

PARTITURAS, SESC.

<<https://sescpartituras.sesc.com.br/#/sescpartituras/partituras/101457>> Acessado em: 16 de novembro de 2022.

PAULINYI, Zoltan. A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis caprichos de Marcos Salles. In: **Anais do XX Congresso da ANPPOM, 2010a**, Florianópolis. p. 1097-1102. Disponível em: Anais do XX Congresso da ANPPOM. 2010.



PENHA, João da. **O que é existencialismo**. 1982.

PEKACZ, Jolanta. Memory, history and meaning: Musical biography and its discontents. **Journal of Musicological Research**, v. 23, n. 1, p. 39-80, 2004.

PIEDADE, Acácio “**Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro**”. **Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos**. São Paulo, 2009.

PIEDADE, Acácio Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, 23: 103-112. Belo Horizonte, 2011.

PIEDADE, Acácio. “A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. **El oído pensante**, vol. 1, nº1. 2013.

SALLES, Marena Isdebski; SALLES, Vicente. **Marcos Salles: uma vida**. Brasília: Thesaurus, 2010.

SALLES, Mariana Isdebski. A obra para violino de Marcos Salles e sua utilização nos Cursos de Graduação em violino como material didático. **Anais do SIMPOM**, n. 3, 2014. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/4716>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas e Golpes de Arco**. 3ª ed. Thesaurus. Brasília, 2003.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os quartetos de cordas de Villa-Lobos, forma e função**. Edusp. São Paulo, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso, DUDEQUE, Norton (orgs.) **Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos** Editora da UFPR. Curitiba, 2017.

SANTOS, Luis Otávio de Souza. **"A chave do artesão": o paradoxo do ensino do violino barroco na escola de música moderna**. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP. Campinas, 2011.

SCHWARZ, Boris. Rode, (Jacques) Pierre. *In*: Grove Music Online. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23636>. Acesso em: 08 de abril 2022.

SOBRINHO, Adriano Lopes. **Historietas de Villa-Lobos: análise e interpretação**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG. Belo Horizonte, 2017

SPOSITO, Tauan. Inventário: O Violino Solo no Século XX. 10 mar. 2018. **A Tábua Rasa**. Disponível em: <https://atabuarasa.wordpress.com/2018/03/10/inventario-o-violino-solo-no-seculo-xx-1/>. Acesso em: 9 de abril de 2022.

STAINES, Joe (Edit.), et al. **The Rough Guide to Classical Music**. London: Rough Guides, 2010.

SUMMERS, David (Edit.), et al. **Music: the definitive visual history**. London: Dorling Kindersley, 2013.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra-Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. **Música Hodie**, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58, 2003.

TUMA, Said. **O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade**. Dissertação (Mestrado em Música) – USP. São Paulo, 2008.

VALE, Flausino. **26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só**. Revisão de Camila Frésca e Cláudio Cruz. Editora Criadores do Brasil. São Paulo, 2011.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. **Revista Música**, v. 5, n. 2, p. 133, 8 dez. 1994. <https://doi.org/10.11606/rm.v5i2.55078>.

VOLPE, Maria Alice. Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa. **Revista Brasileira de Musica**, v. 21, p. 51-76 Rio de Janeiro, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Ed. Boitempo. 2007.

## ANEXO I - Textos dos compositores sobre as peças

### Tech-Impro-260 - Marcelo Carneiro

“Tech-Impro-260 surge de uma improvisação vocal gravada no celular e em seguida analisada no software livre (e gratuito) Tony, da Queen Mary University. Através dele foi possível selecionar tanto os sons de altura definida quanto os de não-definida, as durações e tessituras, para então converter estas informações em uma notação musical convencional, passível de leitura pelo intérprete. Foi uma estratégia semelhante àquela que vem sendo utilizada por compositores da música Espectral, mas visando uso distinto. Se as relações entre nota e ruído na música espectral se dão a partir da análise dos componentes harmônicos e inarmônicos de cada som, ou seja, suas estruturas internas, em Tech-Impro-260 há uma vontade de trabalhar com a superfície, com a relação dialética entre estes dois polos, com a mecânica do intérprete e do instrumento e programar (no sentido computacional mesmo) a música a partir desta superfície.

A bem da verdade, trata-se da vontade de não polarizar, não hierarquizar as relações entre nota e ruído, mas trabalhar com a noção de hibridação, visando construções lineares e fragmentadas, continuum e rupturas.

A primeira parte da música traz essa vontade de maneira clara: uma melodia, que até certo ponto seria convencional, é subvertida pela sua construção híbrida, nota e ruído, harmonia e grupos nodais, que são articuladas sem hierarquização.

A segunda parte adota a construção do ruído pela articulação agressiva de harmônicos e notas “pisadas”. Nesta, fico em débito com o compositor Salvatore Sciarrino e os seus Capricci para violino solo.

Vale salientar que seria impossível chegar ao resultado proposto sem outra dialética: a que surge da relação entre o compositor e o intérprete. Sem as críticas, as ideias, as conversas, as trocas de mensagens do intérprete para com o compositor, e sem a sua compreensão da vontade geradora da peça, essa música não poderia ter sido estabelecida.

Não é, portanto, nem exagero, nem poético afirmar que o resultado final é fruto de uma construção coletiva, mas um fato. Desta forma, podemos dizer que Tech-Impro-260 foi estabelecida pela parceria entre Ayran Nicodemo e eu.”

### **Díptico de inverno - Marcos Lucas**

“Díptico de Inverno é uma peça para violino solo, dedicada ao querido amigo e exímio violinista Ayran Nicodemo. A obra foi composta no inverno de 2021, daí o título, e é estruturada em dois movimentos bem contrastantes e, de certa forma, complementares.

O primeiro movimento 'Pontos e Planos' é mais descontínuo, fragmentário, atonal, exibindo gestos fortes e alguns recursos contemporâneos para o violino, numa poética que enfatiza sobretudo as variações de textura e o timbre.

O segundo movimento 'Moto Perpétuo', por outro lado, parte de uma poética onde predomina a continuidade, e processos de repetição quase minimalistas, em ambiente modal. Remete também à escritura de certas partitas de Bach, onde, de uma figuração contínua (background), emergem para a superfície alguns pontos de apoio rítmicos, fragmentos motivicos e melodias de caráter popular.”

### **Divertimenti - Orlando Alves**

“A peça "Divertimenti" foi composta em 2021 e dedicada ao violonista Ayran Nicodemo, que fará sua estreia no vídeo-concerto de setembro, dentro da temporada 2021 do Grupo Prelúdio 21.

A ideia inicial da composição foi trabalhar com gestos (pequenos motivos) que poderiam estar relacionados com o caráter jocoso e humorístico, daí o título: Divertimento, na tradução do italiano. No entanto, a utilização sistêmica dos intervalos de trítono e semitom, em meio a um intenso cromatismo, contribuíram para um caráter mais suspensivo e macabro.

Dentre os gestos podemos destacar a articulação em jeté no início da peça, o pizz de mão esquerda e a modulação tímbrica."

### **Três Estudos, para violino solo - Alexandre Schubert**

As peças foram escritas em 2021 e dedicadas ao violinista Ayran Nicodemo. Em cada estudo procurei explorar aspectos da técnica do violino associadas ao repertório contemporâneo.

No primeiro estudo, denominado *Mecânica*, o aspecto tímbrico relacionado com a mudança do ponto de contato da crina do arco com a cordas, deslocando do *sul tasto* ao *sul ponticello* é posto em destaque, associado com um fluxo constante de semicolcheias.

O segundo estudo é denominado *Sopro*, como uma referência ao uso de harmônicos naturais. Uma outra característica desse estudo é a ausência de fórmula de compassos, deixando o intérprete com bastante liberdade rítmica.

O terceiro estudo é denominado *Alternância*, em referência à alternância entre as cordas agudas (mi e lá) com as graves (ré e sol). Nele são empregadas cordas duplas em diversos intervalos e um ritmo em compasso composto com alternância de fórmulas de compasso.

### **Reagentes - Neder Nassaro**

A peça REAGENTES se caracteriza pelo emprego da experimentação como forma de poética musical. Esta incide na criação de um ambiente musical de sonoridades complexas, 'ruidosas', através da proposta de técnicas não convencionais de execução do violino, conjugada a sons eletrônicos; numa escrita pouco determinista que privilegia gestos livres e texturas baseadas em fluxos; e na própria realização, onde comporta a participação ativa dos intérpretes no resultado da obra.

## Anexo II – Partituras

As partituras que se seguem neste anexo II são as versões finais do processo realizado com cada um dos compositores.

A música "Tech-Impro-260", do compositor Marcelo Carneiro, teve 4 versões.

A música "Díptico de Inverno", do compositor Marcos Lucas, teve 4 versões.

A música "Divertimenti", do compositor Orlando Alves, teve 2 versões.

A música "3 Estudos - para violino solo", do compositor Alexandre Schubert, teve 1 versão apenas. Uma vez que ele é violinista, as trocas ocorreram muito mais no âmbito da interpretação e entendimento de cada Estudo.

A música "Reagentes", do compositor Neder Nassaro, teve 2 versões.

A ordem das partituras apresentada aqui segue a mesma ordem apresentada quando da apresentação de cada compositor e das entrevistas, a fim de manter uma lógica ao longo de todo o trabalho.

Marcelo Carneiro  
2021

## Tech-Impro-260

para Ayran Nicodemo

2

Esta música está entre o som limpo e sujo, a nota bem formada e o ruído. Tenda ao ruído sempre que possível. Manter o andamento é importante. Evite reduzi-lo. Poucas e rudimentares grafias extra são utilizadas:



(x) Abafar as cordas com a mão esquerda. O som da nota sairá abafado, como em um pizz de violão, mas soando. Efeito percussivo;  
(x) Dump the strings with left hand. Like guitar pizz. Percussive more than clear note sound.



Glissandi sem nota final definida. O mais grave possível A critério do(a) violinista.  
Glissandi without determined end note. As low as possible.



Glissando ascendente sem nota final definida. O mais agudo possível. A critério do(a) violinista.  
Upward glissando without determined end note. As high as possible.



Os harmônicos escritos representam a posição dos dedos nas cordas. Ruídos e notas pouco definidas são bem-vindos.  
Written harmonics represents fingering. Noise and undefined notes are welcome.

Muita pressão do arco;  
A lot of bow pressure.

Menos pressão do arco;  
Less bow pressure.

← →  De menos pressão para mais pressão do arco (aumentar pressão);  
From less pressure to a lot of pressure (increase pressure).

← →  De mais pressão para menos pressão do arco (decrecer pressão);  
From a lot of pressure to less bow pressure (decrease).

This music should sound between a clean note sound and noise sound (well formed note). Your tendency should be the noisier sound as possible, when so suggested. It is extremely important to keep the Tempo. Avoid playing it as slower as indicated. There are just a few marks for special effects. Those are explained above.



♩ = 100

3

*Próximo ao cavalete, não ponticello*

4 *mf*

5 *Mais Lento - Livre* *A Tempo*  
*mf*

9 *Próximo ao cavalete, não ponticello*

12 *mf*

14

17 *Muito ruidoso Sul Ponticello*  
*Próximo ao cavalete, não ponticello*

21 *mf* *fp* *mf*  
*A tempo Normal, mas próximo ao cavalete*

25 *p* *mf*  
*Próximo ao cavalete, não ponticello*

29 *mp*

33

4

37

40

43

*mf* *súbito* *f* *mf*

46

*f*

49

*mp*

51

*f*

54

A Tempo *ral.*

57

A Tempo *mp*

60

63

*mp*

66

*p*

68 *mp*

70 *p* *mp*

73 *f* *p*

76 Normal *mf*

79 *f*

81 *mp*

83 *f* IV III

84 *mp* *f*

87 *mp*

92

94

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 68 through 94. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 68, 70, 73, 76, 79, 81, 83, 84, 87, 92, and 94 indicated. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance instructions like 'Normal' and 'IV III' (likely referring to fret positions). The page number '5' is in the top right corner, and the page number '251' is in the top right corner of the entire document.

6

96

98

101

105

*Próximo ao cavalete,  
não ponticello*

109

*mf*

113

*f*

\* Transição +/- pressão ou vice-versa.

117

Normal

*ff* *mf*

121

*mp* *ff* *sfz*

125

Normal

*f*

7

129

132

135 *IV* *p* *f* *sfz* *jetté*

138

141 *cordas pisadas, mesma posição*

144

147

150

153

156

8

158

160

162

165

172

175

179

184

sul ponticello (apoiar e retirar o dedo sutilmente para produzir o harmônico)

Ad Libitum Normal

A Tempo ricochet

(IV) gliss (sem precisão de altura ou 'limpeza' de som)

*mp* *f* *mf* *p* *f sfz* *mp* *f sfz* *mp* *f sfz* *mp* *f sfz*

186 *mp* *f sfz* *mp*

sem precisão de altura ou  
'limpeza' de som

190 *mp* *f* *mf*

194 *mp* *f* *mp*

197 *mf* *mf* *f*

201

205

208

211

214 *mp*

217 *mf* *mp* *f*

219 *mp* *f* *f subito*

10

222

*mp*

224

*f* *mp* *f*

227

*mp* *f sfz*

230

*mp*

232

*mp*

235

*mp* *f*

238

*mp*



241 Normal 11 *simile*

247

251 *accel. molto*

253 *A tempo Normal*

255 *mp p pp ppp*

260 *10-8 ff sfz*



2

**Lento** ♩ = 58

25 ord. *p* *gliss.* *ffff* *p* scratch tone

28 *mf*

32 *gliss.* *ffff* *mf* **Più mosso** ♩ = 72 scratch tone

35 6 6 3 6 3 3

38 *f* *ffff* *ffffz* pizz.

**Tranquilo** ♩ = 64 (Livre)

43 arco *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf* 3

46 *mf* *ff* >

Tempo primo ♩ = 92

50 *p* *f* *ff* *mp* *f* s.p. ord.

Tempo primo accel.  
♩ = 82

55 (ord.) → s.p. → ord. *ff* *mp* *mf* *mp* *pp* *ff* <sup>5</sup>

A tempo ♩ = 82

accel.

A tempo ♩ = 82

63 *p subito* *ff* *p subito* tr <sup>5</sup> <sup>5</sup>

accel.

A tempo ♩ = 82

pizz.

68 *f* *ff* *fff* pizz. <sup>5</sup> <sup>5</sup>

4

## II - Moto Perpetuo

♩ = 60

1 arco  
*pp cresc.*

2

3 *p cresc.*

4

5 *mp*

6 *p cresc.*

7 *mp*

The image shows a musical score for a piece titled "II - Moto Perpetuo". The tempo is marked as ♩ = 60. The score consists of seven staves, numbered 1 through 7. Each staff contains a continuous, repeating rhythmic pattern of eighth notes. The first staff is marked "arco" and "pp cresc.". The second staff is marked "2". The third staff is marked "3" and "p cresc.". The fourth staff is marked "4". The fifth staff is marked "5" and "mp". The sixth staff is marked "6" and "p cresc.". The seventh staff is marked "7" and "mp". The music is written in a 4/4 time signature and features a consistent eighth-note pulse throughout.

8 *cresc.*

9 *mf*

10 *p sub.* *mf sub.*

11 *p sub.* *mf sub.*


12

13


14 *f*

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of seven staves of music. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 8 through 14. Measure 8 begins with a *cresc.* (crescendo) marking. Measures 9, 10, 11, and 12 feature dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *p sub.* (piano subito), and *mf sub.* (mezzo-forte subito). Measure 14 concludes with a *f* (forte) marking. The music consists of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours with slurs and accents. The final measure (14) features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents.

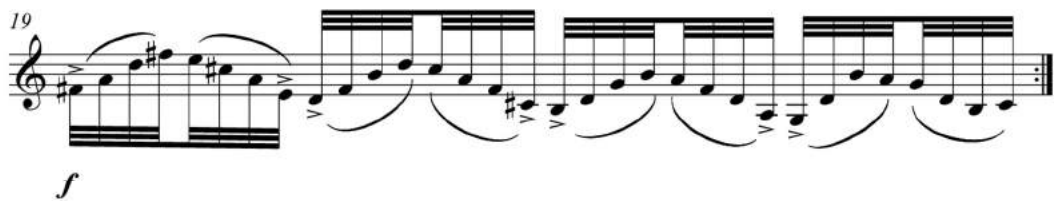
6

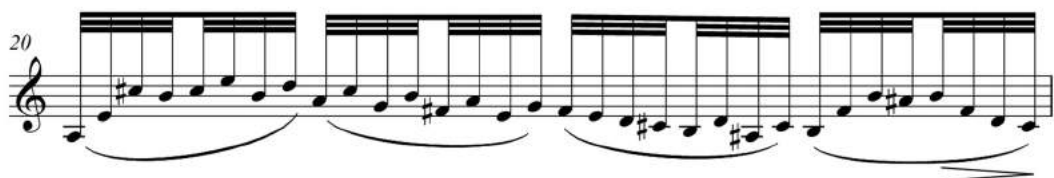
15   
*mf cresc.*

16   
*ff*

17 

18   
*ff*

19   
*f*

20   
*f*

21 *mf cresc.* *ff*

22 *f*

23 *mf*

24

25 *dim.*

26 *p*

27 *mf* *p*

sul pont. 10:8 ord.

Detailed description: This musical score consists of seven staves of music, numbered 21 through 27. Each staff contains a single melodic line in treble clef. The music is characterized by a consistent eighth-note rhythmic pattern. Measure 21 begins with a dynamic marking of *mf cresc.* and features some notes with accents. The piece reaches a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 21. Measure 22 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 23 is marked *mf*. Measure 24 continues the *mf* dynamic. Measure 25 is marked *dim.* (diminuendo). Measure 26 is marked *p* (piano). Measure 27 is marked *mf* and *p* in different phrases. Above measure 27, the text "sul pont. 10:8 ord." is written, indicating a shift to sul ponticello and a 10:8 ratio.



8

28

sul pont. 10 ord.

*mf* *p*

The musical score consists of a single staff in treble clef. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece starts at measure 28. The first measure contains a sixteenth-note triplet. The second measure is marked 'sul pont.' and contains a sixteenth-note triplet. The third measure is marked '10' and contains a sixteenth-note triplet. The fourth measure is marked 'ord.' and contains a sixteenth-note triplet. The piece ends with a double bar line and repeat dots. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also slurs and accents over the notes.

29

*p*

30

*mf* *p subito* *mf*

31

*p subito* *f*

32

*mf*

33

*mf dim.*

34

*p dim.*

10

35  *pp*

36 

37 

38 

39 poco a poco sul pont.  
 *dim.*

40 

**repetir até extinguir**

41 molto sul pont.  
 *ppp*

# Divertimenti (2015)

(dedicado à Ayran Nicodemo)

J. Orlando Alves  
(2021)

Enérgico  
♩ = 110

Violino

jeté  
*p* *mp* *mf* *f* ord.

Vno. 6 arco pizz. m.e jeté (arco) *mp*  
*mf* pizz. m.e *mp* *p*

Vno. 11 ord. pizz. m.e *mf* *f* *mf*

Vno. 15 pizz. *mp*

Vno. 19 accel. *mf*

Vno. 23 a tempo Jeté ord. *f* *f* *mp*

2

28  
Vno. *p* *mp* *accel.*

33  
Vno. *mf* *a tempo*

37  
Vno. *f* *mf*

42  
Vno. *f* *mf* *f* *8va*

47  
Vno. *mf*

51  
Vno.

55  
Vno. *mp* *sem tirar o arco das cordas* *sul pont.*

3

Vno. 62 *ord.* *jeté* *sem tirar o arco das cordas* *ff* *ord.* *sul pont.*

Vno. 67 *sul tasto* *pp* *ord.* *sem tirar o arco das cordas* *mp* *sul pont.*

Vno. 72 *jeté* *mf* *p* *pp*

Vno. 81 *sul pont.* *accel.* *p* *cresc.* *f* *a tempo*

Vno. 89 *jeté* *mf*

Vno. 94 *jeté* *ord.*

Vno. 98 *legato* *mp* *p* *sul tasto* *ppp*

4  
Vno. 109 *p* *jeté* *ord.* *jeté*

Vno. 113 *ord.* *accel.*

Vno. 118 *a tempo* *pizz.* *mf* *ord.* *spiccato*

Vno. 124

Vno. 129 *ord.* *f*

Vno. 133 *ord.* *jeté* *ord.* *jeté*

Vno. 137 *ord.* *jeté* *ord.*

Vno. 142 *accel.*

Vno. 147 *a tempo* *jeté* *ff* *pizz.* *bartók* *f*

para Ayran Nicodemo  
**Três Estudos**

para violino solo

CG 197

I

Alexandre Schubert (1970)

$\text{♩} = 154$

sul tasto → sul pont. → sul tasto →

*p* *p*

7 sul pont. → sul tasto → sul pont. →

*p*

13 sul tasto → sul pont. → sul tasto → sul pont. →

*p* *p*

20 → sul tasto → sul pont. → sul tasto →

*p* *p*

27 sul pont. → sul tasto → sul pont. →

*p*

33 sul tasto → sul pont. → sul tasto → sul pont. →

*p* *p*

40 →

*f*

46 →



## Três Estudos - Alexandre Schubert

2

51

57 *p* sul tasto → sul pont. → sul tasto → sul pont. —

64 *f*

70

75

81 *p*

88 *p*

94 *f*

100

## Três Estudos - Alexandre Schubert

3

105 *p*

111 *p* *f*

117

123

128 *p* sul tasto → sul pont.

134 *p* sul tasto → sul pont. → sul tasto *p*

141 sul pont. *p* sul tasto → sul pont. → sul tasto *p*

148 sul pont. *p* sul tasto → sul pont.

154 *p* sul tasto → sul pont.

4

*Três Estudos - Alexandre Schubert*

159 *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* —  
*p* ————— *p* —————

166 ————— *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto* —————  
*p* ————— *p* —————

173 *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* —————  
*p* ————— *sumindo* —————

**Mecânica**

## Três Estudos - Alexandre Schubert

5

♩ = 60  
*livremente*

**II**

*p*  $\rightrightarrows$  *pp* *mp* *p*  $\rightrightarrows$  *ppp* subito *mp*

*mp*  $\rightrightarrows$  *p* *pp* *mf*  $\rightrightarrows$  *p* *sfp*  $\rightrightarrows$  *f*

*p* *pp* *sfp* *ppp*

*p* *mf*

*p*  $\rightrightarrows$  *pp* *ppp* *p*  $\rightrightarrows$  *mp*

*pp*

*p*  $\rightrightarrows$  *mf*  $\rightrightarrows$  *sfp*

*ppp* *6* *6* *mf* *mp*  $\rightrightarrows$  *pp*

*mf*  $\rightrightarrows$  *p* *pp* *p* *pp*  $\rightrightarrows$  *ppp* **Sopro**

## Três Estudos - Alexandre Schubert

6

## III

$\text{♩} = 96$

*f*

*p*

*f*

*p*

*pp*

*f*

1

5

10

15

20

25

30

34

38

## Três Estudos - Alexandre Schubert

7

41 *mf*

45 *rit.*

49 *a tempo*

*pp* *mf*

51 *f*

53 *mf*

55 *f*

57 *mf*

59 *p*

63 *mf*

66 *mf*

*Três Estudos - Alexandre Schubert*

8

68

73

78

83

88

93

98

101

*f*

*p*

*ff*

**Alternância**

1

# REAGENTES

Neder Nassaro

Violino

pizz cordas abafadas (alturas aleatórias) (*mp*)

adensando ----- cresc. ----- diluindo ----- decresc. -----

Sons 0:00

pizz Bart. 0:12

+/- 0:29

0:32 (ataque na gravação)

Sons +/- 0:35

0:43

0:47

Vln

sul pont.

(variar alturas)

pp cresc. pouco a pouco

Sons 0:53

1:16

Vln

(cordas da ponte)

cordas da ponte

SONORO

(variar a velocidade de articulação)

(ruidoso)

2 cordas abafadas gliss (muito lento)

BEM SONORO (grave)

(variar as cordas)

L: corda abafada som ruidoso

*n*  $\nabla$  *mp*

Sons 1:34

2:03

2:40

+/- 2:48



2

Vln

(gliss)

gliss bem lento

jeté + sul pont.

*p* *f*

acelerando

(alternar regiões)

Sons 3:04 3:25 3:43

Vln

(+ rápido possível)

gliss

muito vibrato (reg. médio)

gliss

*f*

*mp*

*mf*

acelerando

Sons +/- 3:55 4:02 4:05 4:11 4:35 4:42

Vln

harmônicos naturais (escorregar)

gliss oscilante SONORO

harmônicos artificiais SONORO

Sons 4:55 5:08

Vln

SONORO

Pizz. rápidos (cordas abafadas)

gliss

*sf*

2 cordas abafadas

jeté + sul pont.

SONORO

(REPETIR A CAIXA)

(variar alturas)

Sons 5:15 5:25

3

(repetir a caixa)

**Vln**

*gliss*, *mp*

sul pont. (bem metálico)

(variar alturas)

**Sons +/- 5:37**

**Vln**

*mf*

corda IV da ponte

(harm.)

(sul pont)

**+/- 5:45**

**+/- 5:51**

(cordas da ponte)

aumentar a velocidade aos poucos -----

**Vln**

I. II. III. IV. III. II.

SONORO

arpejo veloz (sem trêmolo)

talão (áspero) próximo à ponte

2 cordas abafadas

*gliss. Lento*

*sfz*

**Sons 5:56**


**6:00**

**+/-6:08**


**6:12**

**6:18**


## BULA

 Som abafado: os dedos ou a palma da mão devem tocar as cordas sem a pressão necessária a gerar uma altura, o som tende a ser ruidoso.

 pizz com as cordas abafadas (como no procedimento acima)

 interrupção do som


 pizz Bartok


 tocar depois da ponte


*n* 'niente' (nada)




executar 'o mais rápido possível'

 repetição do evento

 repetição do evento, 'o mais rápido possível'

 tocar no registro mais agudo

 tocar no registro mais grave

Obs.:

- 1) a notação é proporcional, então, as durações dos eventos estão a cargo dos intérpretes.
- 2) a quantidade de articulações individuais dos eventos não é rígida.
- 3) as notas sem pentagrama indicam alturas livres
- 4) pontuações e sincronismos são indicados por linhas tracejadas na partitura
- 5) atenção às emendas entre os procedimentos e primar pela continuidade sonora dos eventos. De modo geral, os momentos de pausa e cesuras são indicados.

## ANEXO III – Termos de Consentimento

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**Título:** O violino solo na música contemporânea para além da partitura: a ética na relação compositor-intérprete.

**OBJETIVO DO ESTUDO:**  
O objetivo deste projeto é pesquisar a existência de uma ética na relação compositor-intérprete.

**ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO:** Você tem o direito de não participar deste estudo. Estamos coletando informações para embasar as reflexões desta tese. Se você não quiser participar do estudo, isso não irá interferir na sua vida profissional/estudantil.

**PROCEDIMENTO DO ESTUDO:** Se você decidir integrar este estudo, você participará de uma entrevista individual que durará aproximadamente 1 hora, bem como utilizaremos seu trabalho final como parte do objeto de pesquisa.

**GRAVAÇÃO EM ÁUDIO:** Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. As gravações serão utilizadas somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

**RISCOS:** Você pode achar que a pergunta pode incomodar a você, porque as informações que coletamos são sobre suas experiências pessoais. Assim você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

**BENEFÍCIOS:** Sua entrevista ajudará a Ayrán Nicodemo, mas não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você fornecerá mais informações sobre o lugar e relevância desses escritos para a própria instituição em questão.

**DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES:**  
Esta pesquisa está sendo realizada na linha de pesquisa Performance Musical. Possui vínculo com a Universidade Federal de Minas Gerais, através do programa de pós graduação em música, sendo o aluno Ayrán Nicodemo o pesquisador principal, sob a orientação do prof. Carlos Alaixo. Os investigadores estão disponíveis para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contacte Ayrán Nicodemo no telefone (21) 981614059

Nome	do	participante
Marcelo Carneiro de Lima		
Contato		telefônico
(21) 99382-3621		
Email		(opcional)
marcelo.lms@unirio.br		

*M. C. de Lima*

Marcelo Carneiro de Lima

Data: Rio de Janeiro, 27/11/2022

*Ayrán Nicodemo Oliveira*  
(Assinatura do pesquisador)

Data: 30/11/2022



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**Título: O violino solo na música contemporânea para além da partitura: a ética na relação compositor-intérprete.**

**OBJETIVO DO ESTUDO:**

O objetivo deste projeto é pesquisar a existência de uma ética na relação compositor-intérprete.

**ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO:** Você tem o direito de não participar deste estudo. Estamos coletando informações para embasar as reflexões desta tese. Se você não quiser participar do estudo, isso não irá interferir na sua vida profissional/estudantil.

**PROCEDIMENTO DO ESTUDO:** Se você decidir integrar este estudo, você participará de uma entrevista individual que durará aproximadamente 1 hora, bem como utilizaremos seu trabalho final como parte do objeto de pesquisa.

**GRAVAÇÃO EM ÁUDIO:** Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. As gravações serão utilizadas somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

**RISCOS:** Você pode achar que a pergunta pode incomodar a você, porque as informações que coletamos são sobre suas experiências pessoais. Assim você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

**BENEFÍCIOS:** Sua entrevista ajudará a Ayran Nicodemo, mas não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você fornecerá mais informações sobre o lugar e relevância desses escritos para a própria instituição em questão.

**DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES:**

Esta pesquisa está sendo realizada na linha de pesquisa Performance Musical. Possui vínculo com a Universidade Federal de Minas Gerais, através do programa de pós graduação em música, sendo o aluno Ayran Nicodemo o pesquisador principal, sob a orientação do prof. Carlos Aleixo. Os investigadores estão disponíveis para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contacte Ayran Nicodemo no telefone (21) 981614059

Nomedoparticipante

Marcos Vieira Lucas

Contatotelefônico

(21) 98855-0364

Email(opcional)

marcoslucasunirio@gmail.com



Data: 29/11/2022

(Assinatura do participante)



Data: 30/11/2022

(Assinatura do pesquisador)

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Título:** O violino solo na música contemporânea para além da partitura: a ética na relação compositor-intérprete.

**OBJETIVO DO ESTUDO:**  
O objetivo deste projeto é pesquisar a existência de uma ética na relação compositor-intérprete.

**ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO:** Você tem o direito de não participar deste estudo. Estamos coletando informações para embasar as reflexões desta tese. Se você não quiser participar do estudo, isso não irá interferir na sua vida profissional/estudantil.

**PROCEDIMENTO DO ESTUDO:** Se você decidir integrar este estudo, você participará de uma entrevista individual que durará aproximadamente 1 hora, bem como utilizaremos seu trabalho final como parte do objeto de pesquisa.

**GRAVAÇÃO EM ÁUDIO:** Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. As gravações serão utilizadas somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

**RISCOS:** Você pode achar que a pergunta pode incomodar a você, porque as informações que coletamos são sobre suas experiências pessoais. Assim você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

**BENEFÍCIOS:** Sua entrevista ajudará a Ayrán Nicodemo, mas não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você fornecerá mais informações sobre o lugar e relevância desses escritos para a própria instituição em questão.

**DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES:**

Esta pesquisa está sendo realizada na linha de pesquisa Performance Musical. Possui vínculo com a Universidade Federal de Minas Gerais, através do programa de pós graduação em música, sendo o aluno Ayrán Nicodemo o pesquisador principal, sob a orientação do prof. Carlos Aleixo. Os investigadores estão disponíveis para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contacte Ayrán Nicodemo no telefone (21) 981614059

Nome do participante JOSÉ ORLANDO ALVES

Contato telefônico (083) 98820-3994

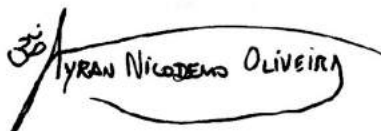
Email (opcional)

jorlandoalves2006@gmail.com



Data: 27/11/2022

(Assinatura do participante)



30/11/2022

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**Título: O violino solo na música contemporânea para além da partitura: a ética na relação compositor-intérprete.**

**OBJETIVO DO ESTUDO:**

O objetivo deste projeto é pesquisar a existência de uma ética na relação compositor-intérprete.

**ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO:** Você tem o direito de não participar deste estudo. Estamos coletando informações para embasar as reflexões desta tese. Se você não quiser participar do estudo, isso não irá interferir na sua vida profissional/estudantil.

**PROCEDIMENTO DO ESTUDO:** Se você decidir integrar este estudo, você participará de uma entrevista individual que durará aproximadamente 1 hora, bem como utilizaremos seu trabalho final como parte do objeto de pesquisa.

**GRAVAÇÃO EM ÁUDIO:** Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. As gravações serão utilizadas somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

**RISCOS:** Você pode achar que a pergunta pode incomodar a você, porque as informações que coletamos são sobre suas experiências pessoais. Assim você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

**BENEFÍCIOS:** Sua entrevista ajudará a Ayran Nicodemo, mas não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você fornecerá mais informações sobre o lugar e relevância desses escritos para a própria instituição em questão.

**DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES:**

Esta pesquisa está sendo realizada na linha de pesquisa Performance Musical. Possui vínculo com a Universidade Federal de Minas Gerais, através do programa de pós graduação em música, sendo o aluno Ayran Nicodemo o pesquisador principal, sob a orientação do prof. Carlos Aleixo. Os investigadores estão disponíveis para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contacte Ayran Nicodemo no telefone (21) 981614059

Nome do participante

Alexandre de Paula Schubert

Contato telefônico

(21)98656 3277

Email (opcional)

alexandreschubert@gmail.com



Data: 27/11/2022

(Assinatura do participante)



Data: 30/11/2022

(Assinatura do pesquisador)



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Título:** O violino solo na música contemporânea para além da partitura: a ética na relação compositor-intérprete.

**OBJETIVO DO ESTUDO:**

O objetivo deste projeto é pesquisar a existência de uma ética na relação compositor-intérprete.

**ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO:** Você tem o direito de não participar deste estudo. Estamos coletando informações para embasar as reflexões desta tese. Se você não quiser participar do estudo, isso não irá interferir na sua vida profissional/estudantil.

**PROCEDIMENTO DO ESTUDO:** Se você decidir integrar este estudo, você participará de uma entrevista individual que durará aproximadamente 1 hora, bem como utilizaremos seu trabalho final como parte do objeto de pesquisa.

**GRAVAÇÃO EM ÁUDIO:** Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. As gravações serão utilizadas somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

**RISCOS:** Você pode achar que a pergunta pode incomodar a você, porque as informações que coletamos são sobre suas experiências pessoais. Assim você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

**BENEFÍCIOS:** Sua entrevista ajudará a Ayrán Nicodemo, mas não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você fornecerá mais informações sobre o lugar e relevância desses escritos para a própria instituição em questão.

**DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES:**

Esta pesquisa está sendo realizada na linha de pesquisa Performance Musical. Possui vínculo com a Universidade Federal de Minas Gerais, através do programa de pós graduação em música, sendo o aluno Ayrán Nicodemo o pesquisador principal, sob a orientação do prof. Carlos Aleixo. Os investigadores estão disponíveis para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contacte Ayrán Nicodemo no telefone (21) 981614059

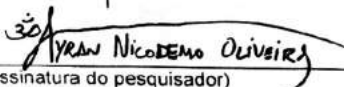
Nome do participante

Neder José Nassaro

Contato telefônico

021 99417 4206

Email (opcional)

neder.nassaro@gmail.com  
(Assinatura do participante)Data: 27/11/2022  
(Assinatura do pesquisador)Data: 27/11/2022