

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

Daniel Menezes Ludolf Tamietti

**O PAPEL DO PERFORMER NA INTERPRETAÇÃO DE DUAS OBRAS
CONTEMPORÂNEAS PARA VIOLONCELO: For cello, de Jocy de Oliveira e
Para os que ficam de Nathalia Fragoso**

Belo Horizonte
2023

Daniel Menezes Ludolf Tamietti

**O PAPEL DO PERFORMER NA INTERPRETAÇÃO DE DUAS OBRAS
CONTEMPORÂNEAS PARA VIOLONCELO: For cello, de Jocy de Oliveira e
Para os que ficam de Nathalia Fragoso**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: *Performance Musical*.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Elise Barbara Pittenger

Belo Horizonte
2023

T158p Tamietti, Daniel Menezes Ludolf.

O papel do performer na interpretação de duas obras contemporâneas para violoncelo [manuscrito] : For cello, de Jocy de Oliveira e Para os que ficam de Nathalia Fragoso / Daniel Menezes Ludolf Tamietti. . - 2023.

106 f. : il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Coorientadora: Elise Barbara Pittenger.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música para violoncelo. 4. Oliveira, Jocy de, 1936-. 5. Fragoso, Nathalia. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Pittenger, Elise Barbara. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.072

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB/6-1417



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Daniel Menezes Ludolf Tamietti**, em 11 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Elise Barbara Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais
(coorientadora)

Prof. Dr. Marco Antonio Farias Scarassatti
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 01/08/2023, às 12:04, 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 **Elise Barbara Pittenger, Professora do Magistério Superior**, em 01/08/2023, às 12:52, 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 **Igor Leão Maia, Professor do Magistério Superior**, em 07/08/2023, às 14:51, 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 **Marco Antonio Farias Scarassatti, Professor do Magistério Superior**, em 08/08/2023, às 14:39, 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, informando o código verificador **2459904** e o código CRC **3A0A53F5**.

A minha mãe Carla Meireles e meu pai Francisco Fernando pelo apoio incondicional em todos os meus anos de estudo; a compositora Nilza Menezes e ao maestro Aécio Flávio pela herança musical.

Agradecimentos

Agradeço a todos que direta ou indiretamente me apoiaram e contribuíram para a realização deste trabalho.

À FAPEMIG pelo benefício fundamental de uma bolsa que tornou possível minha dedicação a essa pesquisa.

Aos meus pais e irmãos que sempre estiveram presentes na minha vida e me incentivaram incondicionalmente.

Aos irmãos de alma João Carlos Saraiva de Magalhães e Yuri Ribeiro de Alencar por todos os bons momentos de muito aprendizado que tivemos juntos.

A Lucas de Oliveira e Henrique Rocha pela amizade de longa data e tantas histórias.

A Vitor e Mayra, eternos amigos que apesar da distância estão sempre presentes no coração.

A João Mendes Rio pelo apadrinhamento, parceria musical e incentivo e a todos do Movimento Água e Luz: Madhava, Prema, Alysson, Marcela, Vitor e Eduardo.

A Mariana Vasconcelos por todo amor, discussões, questionamentos e apoio durante todo esse tempo.

A Frederico Nable pela amizade sincera, aulas, risadas e acolhimento.

Aos irmãos da comunidade Aquidamanga Bruno de Oliveira e Rafael Rafles por estarem sempre comigo e pela parceria de vida.

A minha coorientadora Elise Pittenger que é uma das pessoas mais generosas que tive a oportunidade de conhecer, por toda a paciência, acompanhamento pessoal e profissional desde a minha graduação.

Aos amigos do GILU pelos sons e alegria de ser um coletivo.

A Nathalia Fragoso por topar fazer parte deste trabalho e por fim ao meu orientador Fernando Rocha pela contribuição sempre assertiva no desenvolvimento desta pesquisa.

Resumo

Este trabalho apresenta o processo de aprendizagem de duas peças contemporâneas para violoncelo e eletrônica com o objetivo de discutir o papel do performer na interpretação das mesmas. São apresentados inicialmente alguns fundamentos teóricos, como o conceito de obra de Lydia Goehr, a visão da partitura como um *script* de Nicholas Cook, reflexões sobre notação musical e os elementos determinados ou indeterminados contidos nela, reflexões sobre criatividade em música e sobre a relação compositor/intérprete. Tendo em vista essas ideias, foram realizados dois estudos de caso, que consistiram na preparação e performance de duas peças de características distintas. As peças escolhidas foram *For Cello (1994)* de Jocy de Oliveira e *Para os que ficam (2022-2023)* de Nathalia Fragoso, ambas para violoncelo e eletrônica. A primeira é uma partitura que apresenta elementos mais convencionais como pentagrama, notas definidas e notação proporcional. A segunda, uma partitura gráfica/textual que inclui uma parte eletrônica construída em conjunto pela compositora e pelo intérprete, enquanto performer da obra. O processo de aprendizagem das minhas performances é parte importante da pesquisa. Esse processo serve para corroborar alguns dos fundamentos teóricos apresentados anteriormente e ajudam a mostrar como o papel do performer é importante para além da mera execução da partitura. Ele é um agente criativo em colaboração com o compositor (direta ou indiretamente) e suas decisões podem ser influenciadas por diversos parâmetros como a notação, o ambiente/contexto da performance e o público.

Palavras-Chave: Jocy de Oliveira; Nathalia Fragoso; música brasileira para violoncelo; criatividade na performance musical; música indeterminada.

Abstract

This work presents the learning process of two contemporary pieces for cello and electronics with the aim of discussing the role of the performer in their interpretation. Initially, some theoretical foundations are presented, such as the concept of work by Lydia Goehr, the view of the score as a *script* by Nicholas Cook, reflections on musical notation and the determined or indeterminate elements contained in it, reflections on creativity in music (and in performance) and about the composer/performer relationship. With these ideas in mind, two case studies were carried out, which consisted of the preparation and performance of two pieces with different characteristics. The chosen pieces were *For Cello* (1994) by Jocy de Oliveira and *For those who remain* (2022-2023) by Nathalia Fragoso, both for cello and electronics. The first is a score that presents more conventional elements such as pentagram, defined notes and proportional notation. The second, a graphic/textual score that includes an electronic part constructed jointly by the composer and by me, as the work's performer. The learning process of my performances is an important part of the research. It serves to corroborate some of the theoretical foundations presented above and helps to show how the role of the performer is important beyond the mere execution of the score. This process is a creative agent in collaboration with the composer (directly or indirectly) and his decisions can be influenced by several parameters such as notation, environment/context of the performance and the audience.

Keywords: Jocy de Oliveira; Nathalia Fragoso; brazilian music for violoncello; creativity in musical performance; indetermined music.

Índice de Figuras

FIG.1.	COMPASSOS 1 A 4 DO PRELÚDIO DA SUITE II PARA VIOLONCELO SOLO (BWV 1008) DE J. S. BACH. 27	
FIG.2.	TRECHO DA PÁGINA INICIAL DE <i>PRESSION</i> (1969) DE HELMUT LACHENMANN.	30
FIG.3.	PRIMEIRO SISTEMA DE <i>FOR CELLO</i> DE JOCY DE OLIVEIRA.....	30
FIG.4.	TRECHO DE <i>SOLO FOR PIANO</i> DE JOHN CAGE	33
FIG.5.	TRECHO DE <i>TREATISE</i> DE CORNELIUS CARDEW.....	34
FIG.6.	PÁGINA 2 DA PEÇA <i>PARA OS QUE FICAM</i> (2022-2023) DE NATHALIA FRAGOSO.....	35
FIG.7.	ILUSTRAÇÃO DAS LIGADURAS PRESENTES NA INTERPRETAÇÃO DE JACQUELINE DU PRÉ NO INÍCIO DO PRELÚDIO DA SUITE II DE J. S. BACH (BWV 1008).....	41
FIG.8.	ILUSTRAÇÃO DAS LIGADURAS PRESENTES NA INTERPRETAÇÃO DE QUEYRAS NO INÍCIO DO PRELÚDIO DA SUITE II DE J. S. BACH (BWV 1008).....	41
FIG.9.	QUADRO COMPARATIVO DOS ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE CADA PERFORMER NA EXECUÇÃO DE TRECHOS SELECIONADOS DO PRELÚDIO DA SUITE Nº II PARA VIOLONCELO SOLO (BWV 1008) DE J. S. BACH.....	44
FIG.10.	PARTITURA DE DECEMBER 52 DE EARLE BROWN.....	45
FIG.11.	NOTA DE BROWN SOBRE A COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE DECEMBER 1952.	46
FIG.12.	QUADRO COMPARATIVO DOS ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE CADA PERFORMER NA EXECUÇÃO DA PEÇA DECEMBER 52 DE EARLE BROWN.	48
FIG.13.	BULA DE FOR CELLO.....	54
FIG.14.	TERCEIRO SISTEMA DA SEGUNDA PÁGINA DE <i>FOR CELLO</i>	55
FIG.15.	EXEMPLO DE CATEGORIZAÇÃO 1: FINAL DA TERCEIRA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO. ...	56
FIG.16.	EXEMPLO DE CATEGORIZAÇÃO 2. METADE DA SEGUNDA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO.....	57
FIG.17.	EXEMPLO DE CATEGORIZAÇÃO 3. POUCO ANTES DA METADE DA SEGUNDA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO.	57
FIG.18.	EXEMPLO DE CATEGORIZAÇÃO 4. FINAL DA SEGUNDA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO.	57
FIG.19.	EXEMPLO DE CATEGORIZAÇÃO 5. QUASE FINAL DA PRIMEIRA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO.....	58
FIG.20.	EXEMPLO DE CATEGORIZAÇÃO 6. INÍCIO DA TERCEIRA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO. ...	58
FIG.21.	EXEMPLO DE NOTAÇÃO PROPORCIONAL. INÍCIO DA PRIMEIRA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO.....	60
FIG.22.	EXEMPLO DE INDETERMINAÇÃO. INÍCIO DA PRIMEIRA LINHA, PRIMEIRA PÁGINA DE FOR CELLO	60
FIG.23.	FINAL DA PEÇA <i>FOR CELLO</i> NO MOMENTO EM QUE SE IMPROVISA COM O TAPE.....	61
FIG.24.	INSTRUÇÕES PARA IMPROVISAÇÃO FINAL COM O TAPE NA PEÇA <i>FOR CELLO</i>	62
FIG.25.	AFINAÇÃO DE FOR CELLO.	63
FIG.26.	AFINAÇÃO TRADICIONAL EM QUINTAS JUSTAS.	63
FIG.27.	TRECHO QUE SOLICITA MOVIMENTAR A CRAVELHA DURANTE A PERFORMANCE.....	63
FIG.28.	INÍCIO DE FOR CELLO.....	64
FIG.29.	EXEMPLIFICAÇÃO DE ARCO CIRCULAR COL LEGNO. VER: < HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TL_UPBDMBfo >	65
FIG.30.	EXEMPLO DE NOTAÇÃO GRÁFICA NA PRIMEIRA LINHA DA SEGUNDA PÁGINA DE FOR CELLO.....	65
FIG.31.	PÁGINA CINCO DE <i>PARA OS QUE FICAM</i> , COM AS PALAVRAS <i>APAGA</i> E <i>LENTAMENTE</i>	69
FIG.32.	PÁGINA 6 DE <i>PARA OS QUE FICAM</i> , COM A FRASE <i>POUCO A POUCO</i>	69
FIG.33.	BULA DE <i>PARA OS QUE FICAM</i> DE NATHALIA FRAGOSO.....	75
FIG.34.	PÁGINA 4 DE <i>PARA OS QUE FICAM</i>	76

Sumário

Resumo	7
1 Introdução	11
2 Corpo teórico	20
2.1 O conceito de obra e a notação musical	20
2.2 Partitura como <i>script</i>.....	25
2.3 Notação e o performer.....	26
2.3.1 Notação contemporânea.....	29
2.3.2 Determinado	31
2.3.3 Indeterminado	33
2.4 A criatividade do performer	35
2.4.1 Préludio da Suíte n. 2 para violoncelo solo (BWV 1038) de J. S. Bach.....	40
2.4.2 December 52 de Earle Brown.....	45
2.5 A relação compositor/intérprete.....	49
3 <i>For Cello</i>, de Jocy Oliveira.....	53
3.1.1 Elementos determinados.....	56
3.1.2 Elementos indeterminados.....	59
3.1.3 Improvisação dirigida	61
3.2 Estratégias Técnicas e Interpretativas	62
3.2.1 Notação proporcional	64
3.2.2 Notação gráfica	65
3.2.3 Improvisação e tape.....	66
3.3 Reflexões sobre a performance e o performer	66
4 <i>Para os que ficam</i>, de Nathalia Fragoso	68
4.1 Contexto e processo criativo.....	70
4.2 Eletrônica	71
4.3 Processo de estudo, preparação e performance.....	74
4.4 Considerações gerais e possibilidades de execução das imagens.....	76
Considerações finais.....	78
Referências Bibliográficas.....	81

1 Introdução

A motivação deste trabalho é advinda de minha experiência pessoal como intérprete-compositor-improvisador que se iniciou em 2010. Neste período, desde a interpretação de um repertório mais tradicional¹ para o violoncelo - como as *Suítes para violoncelo solo* de J. S. Bach, até o estudo de obras contemporâneas, como *Sept Papillons* de Kaija Saariaho ou a prática da improvisação livre, tenho percebido o fato óbvio de que uma interpretação/performance nunca será igual a outra - mesmo quando repetida em ocasiões, espaços e instrumentos iguais, com o mesmo intérprete ou não. Escolhi falar sobre o papel do performer, simplesmente porque criar faz parte da minha vida. Assim como COOK (2006), enxergo a música não somente como um produto, mas como um processo que se dá através da performance.

Sempre tive uma necessidade muito forte de criar e talvez por isso tenha enfrentado algumas dificuldades em estudar o repertório tradicional para o violoncelo. Com isso não quero dizer que não seja possível ser criativo com o repertório tradicional (longe disso). Para diferentes pessoas há maneiras bem distintas de lidar com um material, seja ele qual for. O performer Neil Heyde por exemplo, afirma: “em geral eu gosto de partituras razoavelmente notadas, porque embora pareça que o compositor está ocupando mais espaço criativo do intérprete, você realmente tem mais com o que interagir” (HEYDE apud PAYNE, 2016, tradução nossa)². Elise Pittenger, performer e minha professora de violoncelo, diz que para ela a liberdade interpretativa do performer é muito maior quando ela toca uma partitura mais tradicional do que quando precisa estudar uma partitura mais aberta (gráfica/textual), já que como os materiais estão dados na partitura, o seu papel passa a ser o de significá-los a partir de sua própria bagagem pessoal. Nesse processo, ela também diz que se diverte muito mais, por se sentir mais criativa, como numa espécie de quebra-cabeça musical. O que quero dizer então, é que no meu caso, tive dificuldades em encontrar essa liberdade interpretativa nas músicas mais tradicionais, talvez, por acreditar há bastante tempo que para cada música existia uma maneira mais “correta”

¹ Por tradicional entenda-se toda música contida no cânone da música erudita ocidental até a metade do século XX.

² “In general (and it really is in general) I like reasonably heavily notated scores, because although it looks like the composer’s occupying more of the performer’s creative space, you’ve actually got more to interact with.” (p. 332)

ou “absoluta” de se interpretar. Tal questão me foi perpetuada por diferentes professores ao longo da vida que tinham uma visão que considero hoje em dia um tanto quanto ultrapassada, senão impossível.

Ao longo de minha trajetória, estudei os métodos de violoncelo mais tradicionais como os de *Dotzauer*, *Feuillard*, *Cosmann*, *Sevcick* entre outros. Toquei muitas peças do período barroco para violoncelo, seja acompanhado por uma orquestra/cravo como as sonatas de *J. B. Bréval*, *Vivaldi* e *Barrière* ou solo como as suítes de *J. S. Bach*. Do repertório clássico e romântico em diante, também toquei muitas outras peças que praticamente todo violoncelista estuda em algum momento, como material didático e de técnica. Entretanto, mesmo gostando muito desse repertório que chamo de tradicional e sabendo de sua importância para o aprendizado do instrumento, por um bloqueio pessoal, não encontrava muito espaço para essa tal liberdade interpretativa. Mesmo sabendo como utilizar agógicas ou algum tipo de ornamento dentro do estilo que fosse, me sentia preso a partitura e principalmente às grandes gravações que me eram recomendadas. Desde então, comecei a questionar o papel da autoria de uma obra e o porque de não ser “permitido” alterá-la somente porque o compositor escreveu daquele jeito. Com um pensamento mais juvenil, quis inclusive me rebelar contra essa tradição e a querer tocar tudo do meu jeito. Hoje, reconheço a importância do estudo histórico e estilístico de cada período e que é obviamente possível ser criativo e encontrar liberdade interpretativa em qualquer obra. Entretanto, foi quando comecei a escutar e conhecer mais sobre a obra de John Cage e outros compositores - que a partir da década de 50 propuseram trabalhos mais experimentais, que finalmente encontrei um lugar onde conseguia me expressar melhor criativamente e assim me sentir mais livre para interpretar.

Apesar de isso ter sido uma descoberta pessoal, já que passei a me dedicar mais a esse tipo de repertório, o contato com partituras mais abertas que dão sugestões de timbre, região do instrumento ou até mesmo imagens e textos abstratos para o performer executar em música - no lugar de somente notas escritas com um ritmo, dinâmica e andamento definidos - me fez também refletir que a música só existe porque alguém a toca. Pode parecer boba e óbvia essa reflexão, mas o sentido que a mesma me auscultou foi a de que o performer é tão importante quanto o compositor.

Em 2017, entrei numa disciplina de improvisação livre na UFMG, ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Rocha. Ali, através da escuta de inúmeras gravações de

improvisação livre como as de Derek Bailey, Música Eletrônica Viva, Anthony Braxton e John Zorn, além de aulas com orientandos do Fernando (Matthias Koole, Nathalia Fragoso e Vinicius Mendes), tive a oportunidade de por em prática uma escuta mais ativa dos sons que meus colegas de classe produziam para conjuntamente dialogarmos a fim de criar uma performance única. Foram-nos dados exercícios de improvisação com temas sugeridos por nós mesmos e pelos professores. Muitos registros foram feitos para que nós também escutássemos o que estava sendo produzido após tocarmos. A partir disso, conversávamos muito sobre timbre, dinâmicas, diálogo entre os elementos escolhidos, etc. Com os que seguiram na disciplina nos anos seguintes, chegamos a formar um grupo ativo nominado GILU (Grupo de Improvisação Livre da UFMG) e assim, tivemos a oportunidade de nos apresentarmos em concertos da Escola de Música e também em outros lugares, como o CRJ³, Quartas de Improviso⁴ e também estrear duas peças do artista sonoro Marco Scarassatti. A primeira peça do Marco com o GILU, foi realizada no Conservatório da UFMG e é intitulada *Territórios*. A segunda, num festival que ocorreu de maneira remota em parceria com a Akademie der Künste de Berlim com a vídeo-partitura *Anestesia*⁵. A disciplina de improvisação livre continua ativa com novos alunos e o grupo que formamos também, com a perspectiva de continuar produzindo juntos.

Nesse processo, acabei descobrindo que toda música tem espaço para a criatividade do performer e que improvisar notas, ornamentos ou fazer uso de agógica, não são os únicos parâmetros para se expressar artisticamente, seja qual

³ O Centro de Referência das Juventudes (CRJ) é gerido pela Prefeitura de Belo Horizonte e vinculado à Subsecretaria de Direitos e Cidadania (SUDC), uma das três subsecretarias que compõem a Secretaria Municipal de Assistência Social, Segurança Alimentar e Cidadania (SMASAC). Sua história é de construção com e para as juventudes, sendo um referencial para este público no município. Tal apresentação se deu no contexto da abertura da mostra de artes visuais *XII Deriva*, no ano de 2018. <<https://prefeitura.pbh.gov.br/smasac/sudc/equipamentos/crj>>

⁴ Quartas de Improviso surgiu em 2013 por meio da confluência estética entre Iwao e Koole, que trabalhavam com experimentação e improvisação musical. Os idealizadores convidam artistas e nomes de diferentes áreas – como matemática, geologia e biologia, por exemplo – para produzir experimentos a partir do improviso sonoro. Os convidados têm total liberdade. Podem escolher se improvisarão com os músicos ou se participarão de outra forma. <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/09/14/interna_cultura,1393431/quartas-de-improviso-retoma-agenda-presencial-e-aposta-na-experimentacao.shtml>

⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=6YlatH5gl0o&t=104s>>

for o repertório. Inclusive, sinto que passei a tocar melhor o repertório tradicional após essas novas experiências.

Longe de querer criar uma briga com os compositores já que me identifico mais com obras abertas e a improvisação livre, é claro que reconheço e admiro essa etapa do fazer musical. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é incentivar uma maior colaboração entre compositores e intérpretes, promovendo a produção de música escrita por compositores brasileiros. Isso visa inspirar os performers a buscar sua própria voz no contexto musical, seja por meio de obras com escrita tradicional, aberta ou improvisação livre. Neste trabalho, que tem como temática a discussão do papel do performer na interpretação de duas obras para violoncelo e eletrônica, a exemplificação de todas essas ideias se deu através do processo de estudo e performance das obras que escolhi. São elas: *For Cello* (1994) de Jocy de Oliveira e *Para os que ficam* (2022-2023) de Nathalia Fragoso. Escolhi tais peças justamente por fazerem jus a estética que venho me dedicando desde 2017, quando da formação do GILU.

Aprecio muito o trabalho da compositora Jocy de Oliveira, porque além de ser uma das pioneiras da música eletro-acústica no Brasil foi a primeira pessoa a estrear uma ópera contemporânea com elementos eletrônicos no país⁶. Jocy também lançou um disco antes disso, intitulado *A Música do Século XX*⁷ em 1959, no auge da *Bossa Nova*. Tal disco me impactou muito porque, apesar de eu apreciar a *Bossa Nova*, Jocy havia lançado esse disco como uma contestação dos ideais poéticos do estilo que, por um lado era inovador na linguagem musical, mas por outro hedonista e desconectado com o momento político e social do Brasil e do mundo, visão a qual eu concordo. Em *For Cello*, o performer tem o desafio de tomar decisões interpretativas objetivas e subjetivas. Objetivas quando se depara com materiais escritos com notas e ritmos determinados e subjetivas quando aparecem materiais gráficos e momentos que requisitam a improvisação com um grupo de notas dado ou não, por exemplo. Como já disse que me dedico a esse tipo de música atualmente, esse foi o fator principal para a escolha dessa peça. Além disso tudo, e não menos importante, acho

⁶ Apague meu Spotlight foi composta em parceria com Luciano Berio, por correspondência na década de 60 e teve sua estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1963. <https://musicabrasilis.org.br/compositores/jocy-de-oliveira>

⁷ <<https://discosnada.bandcamp.com/album/a-m-sica-s-culo-xx>>

relevante destacar o fato de ela ser uma mulher compositora de música experimental, num ambiente que sempre foi de predominância masculina. *For Cello* é a única obra para violoncelo de Jocy, e, coincidentemente, foi composta no mesmo ano em que eu nasci - 1994 (apesar desse fato ter sido menos relevante para a escolha da peça).

Para os que ficam foi uma encomenda feita para a amiga e compositora Nathalia Fragoso⁸, que admiro muito como pessoa e artista. A estética de seu trabalho ressoa muito com o que tenho gostado de pesquisar e tocar. Participei, inclusive, do processo de construção da peça através de conversas com ela e também gravando sons do violoncelo para que a mesma compusesse a parte eletrônica. A partitura da peça, que é gráfica/textual, exige do performer uma profunda imersão em seu conceito, que é de extrema importância para a compreensão da obra. Assim, então, o papel do performer como um agente criativo fica ainda mais claro para mim neste exemplo específico, dando vida à peça.

A metodologia empregada se embasa na pesquisa artística. Segundo López-Cano, a pesquisa artística, é por definição, um processo de produção do conhecimento a partir da prática (López-Cano, 2015, p. 71). Ou seja, experencia-se algo para poder apresentar um resultado. Numa dimensão ontológica, a partir da análise de vários casos apresentados recentemente (López-Cano e San Cristóbal, 2014), observamos que a pesquisa em interpretação musical se concentra em problemas vinculados a: 1. *Práticas interpretativas*; 2. *Processos criativos*; 3. *Exercício profissional* e 4. *Práticas pessoais*.

As *práticas interpretativas* podem incluir a análise de técnicas instrumentais e de estilos de interpretação de determinadas músicas, épocas e lugares. Está baseada em tratados escritos, testemunhos de intérpretes famosos ou na análise de gravações. Geralmente se fazem análises comparativas entre diferentes interpretações de uma mesma obra, a caracterização do estilo interpretativo de um músico em especial ou suas transformações ao longo do tempo, junto ao estudo das características de diferentes elementos da performance, tais como, aspectos cênicos,

⁸ Natural de Belo Horizonte - MG, Nathalia Fragoso atua com composição e improvisação. Transita entre o silêncio, sons do cotidiano, ruídos, interação da música com outras mídias e outras formas de arte. Bacharela, mestra e doutora em música pela UFMG, sua pesquisa se envereda pela construção de peças indeterminadas e colaborativas. <<https://www.nathaliafragoso.com/bio>>

gestuais e de interação com outros músicos e com os espectadores (LÓPEZ-CANO e SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 229-231).

O *processo criativo*, coloca o foco de atenção no processo de construção da interpretação musical mais do que nos resultados. Registra e documenta o processo interpretativo; oferece relatórios descritivos ou analíticos sobre a eleição dos critérios de interpretação, as razões pelas quais se escolheu tal andamento ou frase, a maneira como surgiram as ideias, a inspiração ou os materiais. Adota a forma de memória, texto escrito ou documentário audiovisual tipo *Making of*. Neste âmbito, se realizam análises musicais das obras interpretadas utilizando metodologias distintas da análise formal. Aqui não se pretende explicar as características formais ou funcionais das obras, senão fundamentar ou gerar ideias para a interpretação. Não costuma conter teorias muito profundas e sua argumentação é intermitente, sem a coerência da análise teórica. Mais uma vez trata-se de um *conhecimento orientando a ação* (LÓPEZ-CANO, p. 76).

O *exercício profissional* reflete acerca uma grande quantidade de trabalhos, analisa, critica e propõe alternativas ao modo de representação e difusão da música; como e onde se interpreta, os rituais do concerto clássico, os limites dos formatos habituais de difusão, a renovação do desenvolvimento performático, as alternativas de radiodifusão e gravação, etc. Com frequência, estes trabalhos, propõem modelos de concertos inovadores; trabalham incansavelmente para conhecer e melhorar o impacto dos aspectos cênicos ou gestuais, inclusive desenvolvendo performances audiovisuais (SAN CRISTÓBAL e LÓPEZ-CANO, 2013). Seu trabalho tende a transformar, melhorar, analisar ou criticar a prática musical dentro da comunidade profissional dos músicos atuais. Suas intenções de conhecimento também estão dirigidas para a prática. Elas se interessam pelo melhoramento da atividade profissional do músico, a criação de novos públicos e novos repertórios; a intervenção no repertório canônico, realização de arranjos e composições, reconstrução de obras inconclusas ou perdidas; até mesmo a invenção de repertórios utópicos; geração de improvisações, encenações, interação com aspectos visuais; aperfeiçoamento da performance corporal; novos modelos de gestão, etc. Caracterizam-se metodologicamente pela promoção de situações de experimentação e avaliação de resultados (LÓPEZ-CANO, pg. 77).

A *prática pessoal* diz que muitos trabalhos relatam um processo individual destinado a desenvolver uma técnica ou metodologia no âmbito da interpretação, técnica instrumental, higiene postural e experiência cênica. Eles apresentam um forte componente de avaliação que qualifica os efeitos da técnica praticada. Muitas vezes os pesquisadores realizam adaptações pessoais dos métodos usados e realizam consultas com especialistas inclusive fora do âmbito musical, como treinadores nas áreas esportivas. Com isto, colocam em prática diversos métodos para desenvolver alguma habilidade técnica do instrumento, estimular a memória, concentração ou relaxamento, combater a ansiedade cênica, o estresse, as doenças corporais ou potencializar o bem-estar na experiência da performance (estados de *flow*), etc. Geralmente, estes trabalhos aproveitam conhecimentos bem estabelecidos em outros âmbitos. Embora não realizem grandes contribuições tradicionalmente, sua implementação no mundo musical pode trazer inovações significativas. Regularmente realizam uma autoetnografia onde registram sua evolução e rendimento (LÓPEZ-CANO E SAN CRISTÓBAL 2014, p. 135-167).

Na maioria dos ambientes de pesquisa artística em interpretação musical, espera-se tanto a criação de uma obra de arte (uma característica distintiva de outros modelos de pesquisa), quanto a elaboração de um discurso que normalmente se apresenta na forma de relatório, memória ou trabalho escrito, que é discutido durante uma apresentação especial (para mais detalhes, consulte López-Cano, 2015). Assim como os objetos de estudo variam entre processos e produtos do trabalho criativo, o conhecimento resultante também é distribuído em diversos contextos, adotando diferentes funções e sendo comunicado, assimilado e valorizado por diferentes meios (LÓPEZ-CANO, p. 78).

Levando-se tais ideias em consideração, o intuito deste trabalho pode ser considerado uma pesquisa artística já que conflui com os quatro problemas apresentados que podem ser vinculados a prática da interpretação musical.

Como *prática interpretativa*, analisaremos nos capítulos seguintes técnicas instrumentais relacionadas ao violoncelo e sua execução, fizemos análises comparativas entre diferentes interpretações de uma mesma obra e também tratamos das características de diferentes elementos da performance. Como *processo criativo* abarca o processo de construção da interpretação musical, registra e documenta o processo interpretativo e apresenta relatórios descritivos sobre a eleição desses

critérios. Como *exercício profissional*, reflete, analisa, critica e propõe alternativas ao modo de representação e difusão da música de concerto ocidental falando um pouco sobre sua história principalmente na relação compositor/intérprete e seus desdobramentos práticos, além de almejar a formação de novos públicos e novos repertórios. Como *prática pessoal*, reflete acerca da técnica do violoncelo na execução das duas obras escolhidas e sugere formas de como estudar esse repertório.

Sendo assim, o processo de estudo, criação e improvisação realizado para a escrita desse trabalho, torna-se então parte fundamental desse produto que é a performance das obras escolhidas *For Cello (1994)* de Jocy de Oliveira e *Para os que ficam (2022-2023)* de Nathalia Fragoso. Ambas servem como estudos de caso sobre o papel do intérprete na interpretação de duas obras para violoncelo solo, que é o tema central desta dissertação.

A estrutura da dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, abordo todos esses conceitos teóricos mencionados acima, começando pelo conceito de obra de Lydia Goehr somado a visão da partitura como um *script*. Em sequência, uma breve revisão sobre a literatura da notação - com enfoque nos conceitos de determinação/indeterminação, discussão sobre a criatividade do performer com uma posterior análise de gravações - a fim de exemplificar como uma mesma música pode ser interpretada de diferentes maneiras - e por último, algumas considerações sobre a relação compositor/intérprete e sua conseqüente influencia na tomada de decisões para o estudo e performance de uma peça.

No segundo capítulo, *For Cello*, de Jocy de Oliveira, são apresentados elementos que podem ser considerados determinados ou indeterminados na peça, a partir de uma categorização desenvolvida propriamente para este caso, a fim de compreender o que da notação da peça influencia o performer a tomar decisões criativas. Também são apresentadas possibilidades interpretativas da peça em momentos distintos, seguido de considerações sobre o processo de estudo e performance da mesma.

No terceiro e último capítulo, *Para os que ficam*, de Nathalia Fragoso, apresento o processo de construção da peça em colaboração com a compositora e o que esse parâmetro influi na tomada de decisões do performer. Apresento também

possibilidades interpretativas da peça e seus desdobramentos no que diz respeito a lidar com uma partitura gráfica/textual, seguido de considerações sobre o processo de estudo e performance da mesma.

Após a conclusão dos três capítulos, apresentarei considerações finais abordando o trabalho como um todo, com ênfase na perspectiva de um novo cenário para a música contemporânea brasileira, incentivando maior colaboração entre compositores, especialmente compositoras, e intérpretes.

2 Corpo teórico

Neste capítulo apresentaremos alguns conceitos que serão importantes para a discussão sobre o papel do performer na interpretação das peças escolhidas para esta pesquisa. O conceito de obra de Lydia Goehr somado à visão da partitura como *script* de Nicholas Cook abrem caminho para esse diálogo do performer com a partitura, não mais a encarando como uma verdade absoluta e sim um *script* que o possibilita dar vida a música que está descrita (como um roteiro) através de notações no papel. Iniciaremos adentrando brevemente na questão da notação musical, mostrando um pouco de sua história e sua situação na música do século XX até os dias de hoje. Neste caminho será discutida também a diferença de uma notação mais tradicional para uma notação contemporânea e o que existe de determinado e indeterminado numa partitura. Em seguida teceremos algumas observações sobre a criatividade na performance musical, com exemplos de como uma mesma partitura resulta em diferentes decisões musicais. Finalmente, abordaremos algumas questões relativas à relação compositor-intérprete. Neste sentido, apresentaremos dois parâmetros que acreditamos ser fundamentais para o intérprete no seu processo de estudo e performance de uma peça: a relação com o compositor e com a notação.

2.1 O conceito de obra e a notação musical

Afinal, a partitura é apenas silêncio enquanto não a tocamos. (AQUINO apud BIELCHOWSKY, 2022, p. 18)”

O conceito de obra musical já sofreu grandes e importantes transformações ao longo da história. Dado o âmbito da música de concerto ocidental, essas transformações definiram regras, padrões e expectativas do fazer musical que caracterizaram sua prática. Tal conceito possui uma genealogia que foi muito bem descrita por Lydia Goehr no livro *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992). Para a autora, a música instrumental era predominantemente entendida e regulada por conteúdos de qualidade extramusicais. O conceito de obra não regulava a prática, que existia pura e simplesmente no ato da performance.

Hoje dizemos que *Bach* compôs obras musicais. Porém, foi por volta de 1800 que esse conceito de obra emergiu, mediante transformações da sociedade tanto no campo da política como no entendimento da teoria estética que abarcou a criação e

a performance de maneira limitadora.⁹ Como constatado por Goehr, a produção musical passou a ser vista como o uso de material musical, resultando em unidades completas e discretas, originais e fixas, de propriedade pessoal (GOEHR, 1992).¹⁰ Assim, esse conceito possibilitou a transformação de uma composição escrita numa partitura em uma mercadoria. Para as belas artes essa maneira de correlação emancipatória de uma obra como objeto valorável já era bem estabelecida no mercado da arte.

A pretensa autonomia das belas-artes, garantida pela sua colocação em museus, levantou problemas particularmente interessantes para a música. Isso se torna evidente à medida que começamos a refletir como a música chegou a reproduzir algumas das características das artes plásticas, da pintura e da escultura. Ao ingressar no mundo das belas-artes, a música necessitava encontrar uma mercadoria plástica ou equivalente, um produto valioso e permanentemente existente, que pudesse ser tratado da mesma maneira que os objetos das já respeitáveis belas-artes (GOEHR, 1992, p. 173).¹¹

Em busca de uma “mercadoria plástica ou equivalente” ao das artes plásticas, a música, que até então era uma manifestação quase que exclusiva da cultura oral, começou a ter um registro físico e suscetível a ser distribuído em larga escala através de um mercado editorial em ascensão. As obras musicais começaram a ser comercializadas da mesma forma que as belas-artes, em termos

⁹ Now we can make sense of the basic argument lying behind my central claim that prior to 1800 (or thereabouts), musicians did not function under the regulation of the work-concept. To be sure, they functioned with concepts of opera, cantata, sonata, and symphony, but that does not mean they were producing works. It was only later when the production of music began to be conceived along work-based principles that early operas, cantatas, symphonies, and sonatas acquired their status as different kinds of musical work. And this is why we can meaningfully say, nowadays, that Bach composed musical works (GOEHR, 1992, p. 115).

¹⁰ [...] musical production was now seen as the use of musical material resulting in complete and discrete, original and fixed, personally owned units. (GOEHR, 1992, p. 206).

¹¹ The purported autonomy of the fine arts, guaranteed by their placement in museums, raised particularly interesting problems for music. These become apparent as we begin to consider how music came to replicate some of the characteristics of the plastic arts of painting and sculpture. As it entered the world of fine arts, music had to find a plastic or equivalent commodity, a valuable and permanently existing product, that could be treated in the same way as the objects of the already respectable fine arts (GOEHR, 1992, p. 173).

estéticos, a serem valorizadas e contempladas como criações permanentemente existentes de compositores/artistas (GOHER, 1992, 174).¹²

É por causa desse significado imutável e imanente que pinturas, livros, peças de escultura e outros objetos de arte (incluindo obras musicais e partituras que, não se sabe bem o porquê, deveriam ser os portadores delas); são cuidadosamente exibidos em museus com ar-condicionado (e salas de concerto), vendidos por preços exorbitantes (a partitura autografada do Concerto para Piano em Lá Menor de Schumann foi vendida em Londres em 1989 por quase um milhão e meio de dólares), impressa em edições luxuosas, com o manuscrito do compositor (e performada em versões “autênticas”) (SMALL, 1998, p. 5).¹³

Consequentemente, a noção de autoria passou a ter mais valor já que um determinado compositor poderia ser mais benquisto ou, por uma série de fatores, estar mais na moda da época e com isso ter mais reconhecimento e aumento de vendas dos seus produtos. Ainda de acordo com Goehr, a necessidade de uma especialização da escrita musical, com mais detalhes, de modo a objetivar e especificar melhor a execução de uma obra, tornou-se urgente, principalmente quando a música começou a ser executada independentemente da presença do compositor. Quando a mesma composição passou a ser reproduzida inúmeras vezes, ela, ao invés de simplesmente transmitir a “verdade” do compositor, tornou possível que os estilos mais pessoais dos intérpretes aparecessem, fazendo com que a própria performance ganhasse tanta (ou mais) atenção que a ‘obra’.

Logo, o intérprete se tornou mão-de-obra qualificada e especializada através da formação em conservatórios. Com isso, para alguns, como Wiora, o músico prático perdeu sua parte criativa quase que inteiramente para o compositor

¹² Musical works also began to be marketed in the same way as other works of fine art and, in aesthetic terms, to be valued and contemplated as permanently existing creations of composers/artists (GOEHR, 1992, p. 174).

¹³ It is the sake of that unchanging, immanent meaning that paintings, books, pieces of sculpture and other art objects (including musical works and the scores that in some not quite understood way are supposed to be the bearers of them) are cared for, lovingly exhibited in air-conditioned museums (and concert halls), sold for exorbitant prices (the autograph score of Schumann’s Piano Concerto in A Minor was sold in London in 1989 for nearly one and a half million dollars), printed in luxurious editions, pursued to the creator’s manuscript (and performed in ‘authentic’ versions) (SMALL, 1998, p. 5)

e se tornou um intérprete. [...] estabeleceu-se a norma de se aderir exatamente à figura de nota e tornar inalterável o que estava prescrito (WIORA, 1965, p. 132).¹⁴

Como resultado deste processo, uma separação cada vez maior das funções compositor e intérprete se delinearam. De acordo com Deliège apud Costa (2009), isso ocorreu devido à progressiva divisão do trabalho após a Revolução Industrial e ao advento do pensamento liberal que levou o compositor à condição de “profissional liberal, dependente de um agente”.

Sem a necessidade de adentrarmos nesse âmbito político, se faz importante lembrar que na música ocidental o impulso criativo do instrumentista se colocava presente de diferentes formas em épocas distintas da história, caracterizando-se pela liberdade de interpretação devido até mesmo à maneira aproximativa como a música era notada. Porém, tais “atos de liberdade consciente” (POUSSEUR apud ECO, 2003, p. 41), estavam sujeitos a um universo estilístico e a um conjunto de regras em constante negociação com a liberdade dos músicos.

Sem dúvida a música europeia anterior ao século XVIII conheceu várias formas inacabadas, mas que não eram menos determinadas. Esse acabamento é virtual, sempre implícito e obedece a normas bem precisas. Se alguma liberdade estilística subsiste no responsável pela execução, jamais isto porá em causa a base morfológica e sintática e nem mesmo a infraestrutura formal. (DELIÈGE, apud COSTA, 2009, p. 18)

Ao abordar o conceito de obra da época, Goehr percebe a identificação desta com a partitura imortalizada em um papel, ou seja, a obra como objeto reificado. A própria Goehr aponta os limites desta reificação sugerindo que a obra fosse identificada não como um objeto, mas sim um ideal, um conceito. Tais questões são relevantes pois o conceito de obra como objeto acaba influenciando a tomada de decisões de um performer ao interpretar uma peça, visto que ele deve ser capaz de reproduzir a criação do compositor. Essa relação vertical compositor/intérprete, mesmo que inconsciente, acabou se estabelecendo por muito tempo não encorajando o performer a criar e ter sua voz ouvida e participante dentro do fazer musical. Segundo Domenici:

¹⁴ The practical musician lost his creative share almost wholly to the composer and became an interpreter. With this was established the norm of adhering exactly to the note-picture and rendering unaltered what was there prescribed (WIORA, 1965, p. 132).

A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. Segundo a ética modernista da performance, o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto. (DOMENICI, 2012)

Esta visão tradicional da obra tem sido contestada por diversos autores nos últimos anos. Dentre eles, Clarke diz:

A última década testemunhou uma considerável mudança de atitude em relação à performance musical ao resgatar o seu aspecto criativo. As propostas recentes de considerar a partitura como script (COOK, 2006), poema (SILVERMAN, 2007), ou estímulo para uma ação (COOK, 2005; CLARKE, 2006), contribuem para uma visão da performance musical como ato de construção de sentido a partir da interação com o texto. Para Clarke, “a partitura incita a performance; ela inicia um processo de interação entre o performer, a página e o instrumento, onde a página age como uma espécie de substituto do compositor” (CLARKE, 2006, p. 44)

Além desta relação ativa com o texto, Domenici afirma também a importância da tradição oral, que pode ser representada pelo conjunto de performances da obra. Segundo a autora,

Ao considerar simultaneamente o texto e a tradição, o performer assume uma postura dialógica onde a sua voz estabelece um diálogo crítico e criativo com ambos, superando a ideia da performance como reprodução do texto ou imitação de modelos interpretativos. (DOMENICI, 2012)

Domenici conclui o seu texto enfatizando a importância do engajamento do performer com a reflexão sobre sua prática, algo que buscamos fazer com esta pesquisa.

Contudo, a influência do conceito de obra musical ainda se faz presente na maneira como pensamos, ensinamos e pesquisamos a performance. Estamos em um momento de transição, no qual a força reguladora do paradigma tradicional da performance musical vem sendo atacada por vários autores como Taruskin, Goehr, Abbate, Cook e Clarke, entre outros. É precisamente nesse momento que se torna relevante o engajamento do performer com a reflexão sobre a sua prática. (DOMENICI, 2012)

A seguir, iremos ver como um dos autores citados por Domenici questiona este paradigma tradicional da performance, propondo que a partitura seja entendida como um *script* (roteiro).

2.2 Partitura como *script*

Bem sabemos que a música não existiria se não houvesse quem a tocasse¹⁵. E é justamente por isso que trazer a luz essa obviedade se faz importante. Não para disputar com um compositor a maior importância que haveria numa “relação vertical”, mas sim para continuarmos a refletir que um performer pode, e em muitos casos deve, ser livre para interpretar uma peça musical. Mesmo no contexto de um estilo de época, tradição específica ou de uma escola interpretativa, o performer não deixa de possuir influências pessoais que dão um caráter único a sua interpretação.

Na visão de Cook, compreender a música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido - pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade (COOK, 2006). Não precisamos negar o papel do compositor que escreve a música. Muito pelo contrário, enfatizar a importância do performer - lembrando que a música é de uma dimensão social – pode nos fazer inclusive constatar as implicações que nos fazem reconhecer a obra como sendo a de um autor ou de outro. Visto assim, encarar a partitura como um *script* ao invés de um texto fixo é capaz de nos fazer encarar o papel como um roteiro passível de interpretação e modificações, dado o contexto em que estiver sendo executado.

Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na performance. Por outro lado, pensá-lo como um “*script*” é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana, cuja comunicação à platéia é uma das características da música de câmara. (COOK, 2006, p. 8)

É claro que pensar a partitura como um *script* ao invés de um “texto” não significa imaginar que a mesma não possa ser detalhada. Para Cook,

a performance rotineiramente requer não tocar o que está grafado, e vice-versa; neste sentido, há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance, de forma que a noção de um maior ou menor detalhamento não vem ao caso. Mais importante do que isto é a relação implícita entre as instanciações da música. O modelo tradicional de transmissão musical, que vem da filologia, é o estema: um tipo de árvore genealógica na qual interpretações musicais sucessivas (quer sejam grafadas

¹⁵ Salvo os casos da música eletroacústica e acusmática.

ou interpretadas [*performed*]) se distanciam verticalmente da visão original do compositor. (COOK, 2006, p. 8)

E isso é o que faz com que cada performance possa ser diferente uma da outra, por mais que seja o mesmo intérprete a executar a mesma peça. No tópico sobre criatividade, serão apresentados exemplos de performers interpretando uma mesma obra de maneiras distintas. A seguir trataremos da relação do performer com a notação, trazendo questões relativas ao desenvolvimento da notação tradicional e a elementos de notação usados na música contemporânea. Também iremos refletir sobre o que pode ser entendido como determinado ou indeterminado em uma partitura e como esses elementos podem influenciar na tomada de decisões de um performer.

2.3 Notação e o performer

A história da notação musical no ocidente começa com o desenvolvimento dos *neumas*, na Grécia antiga, quando se tornaram um pilar importante de apoio ao desenvolvimento da escrita musical. A própria palavra *neuma* vem do grego e significa “símbolo” (RASTALL, 1982, p. 15). Leo Treitler, define ainda os *neumas* como “aquelas inflexões melódicas das sílabas” (TREITLER, 1982, p. 244) e nos faz lembrar da importância de refletir que a mudança de perspectiva que temos da história da música ocidental, se deu em grande parte pela consequência da atenção dada ao fato de que a tradição do Canto Gregoriano em seus primeiros séculos era de uma prática de performance oral e não escrita (TREITLER, 1982, p. 217).

A partir do século IX a tradição oral começou a ser traduzida no ocidente em forma de escrita. Mas a evolução de uma prática performática representada na escrita, a uma tradição de composição, transmissão e leitura, se desenvolveu aos poucos, durante um período de séculos. Ainda segundo Treitler, fontes desse período (TREITLER, 1982, p. 217) mostram muitos sinais das atividades contínuas dos processos orais juntamente com os escritos na transmissão da música, como uma confirmação de que a partitura foi por muito tempo um suporte, ao invés de um substituto a tradição da performance oral (TREITLER, 1982, p. 217). O ato de escrever uma partitura foi, portanto, uma espécie de performance análoga ao canto, e a partitura escrita serviu como forma de exemplificação da canção, a ser tomada mais como um modelo de desempenho do que como um projeto ou obra terminada. No quadro dessas interpretações, velhas questões sobre a natureza, função e história

inicial da escrita musical apresentam-se sob uma nova luz. Sabido que durante muito tempo a tradição oral desempenhou uma função indispensável para uma performance - já que ela se dava por conta dessa transmissão oral - e que a notação surge como um auxílio de estudo da performance, de que maneira a representação gráfica de uma música pode influenciar o aprendizado e execução de uma performance? Para Treitler:

Ao colocar "notas" na pauta, estamos na verdade escolhendo posições no campo bidimensional determinado pelo tom e pelo tempo. Uma única nota identifica uma posição no espectro da altura. A representação é ainda simbólica. Uma sucessão de notas, representando o que chamamos de "linha melódica", identifica uma sequência de tais posições e representa aquelas alturas, concebidas ou soando em sucessão.¹⁶

No período barroco por exemplo, a partitura é considerada descritiva (ANJOS, 2014) pois contém apenas informações essenciais como as notas e o ritmo. Uma música possível de pensar nisso é a escrita de Bach.



Fig.1. Compassos 1 a 4 do prelúdio da Suite II para violoncelo solo (BWV 1008) de J. S. Bach.

Além disso, havia um grande espaço para a improvisação, que podia ser até considerada uma parte muito importante da performance. O baixo cifrado foi feito para ser tocado de forma diferente a cada vez. Mesmo com as melodias, a parte "A" de um Minueto por exemplo, podia ser tocada sem adornos, enquanto a sua repetição era embelezada com trinados, ornamentos e até mesmo com a mudança de *voicing*¹⁷ nos

¹⁶ In placing "notes" on the staff we are in effect picking out positions in the two-dimensional field determined by pitch and time. A single note identifies a position in the pitch-spectrum. The representation is still symbolic. A succession of notes, representing what we call a "melodic line," identifies a sequence of such positions and represents those pitches, conceived or sounding in succession. (Treitler, 1982, p. 239)

¹⁷ Voicing é um termo mais utilizado na música popular para se referir as diversas formas que um acorde pode ser montado. <<https://blog.opus3ensinomusical.com.br/o-que-e-voicing/>>

acordes. De certa forma, o barroco estava mais perto do jazz do que da orquestra sinfônica que conhecemos hoje.

O que sabemos de fato, é que nesse período a relação composição, escrita e execução eram regidas pela retórica. E assim, a influência da retórica na arte musical se estendia, de forma implícita, desde a estruturação da forma e o uso de figuras, até a execução de uma peça musical e sua relação com o público. (ANJOS, 2014, p. 23)

Para ZAMPRONHA (1998), a notação musical é vista como um código através do qual sons, ideias musicais ou indicações para a execução musical são registrados sob forma escrita. Alguém que conheça as regras desse código pode vir, então, a restituir a informação originalmente codificada. A notação, sob esse ponto de vista, não vai além de um recurso que serve para registro e conseqüentemente para comunicação da informação musical. Ela é vista como um mero código secundário, um meio que não é a música no qual ela é registrada. Ou seja, não as escrever não implicava que não houvesse dinâmicas ou outras sutilezas na performance. Dentro desse ponto de vista, uma *evolução* dessa codificação fez com que esse registro se tornasse cada vez mais detalhado com informações musicais ao longo dos séculos. Gradativamente notas, durações, dinâmicas, formas de ataque, timbres, andamento, caráter expressivo e outras tantas informações passaram a ser especificadas, sempre em direção de se obter uma maior precisão no registro.

No entanto, observa-se que a medida que a notação vai se transformando no correr da história, a composição musical se transforma simultaneamente. Ainda segundo Zampronha, dois momentos na história particularmente propícios a esta observação são os anos de 1400 e o período de 1950 a 1970 (Griffiths apud Zampronha, 1998). Nestes dois períodos, há de maneira concentrada, uma efervescência tanto de novos procedimentos composicionais quanto de novas notações.

A partir do classicismo, as partituras começam a apresentar mais indicações de performance, como a inclusão de mais ornamentos escritos. Mesmo assim, de acordo com Bosseur:

... o discurso musical admitia enorme diversidade [...] que o compositor não julgava os múltiplos desvios dos intérpretes como um atentado à personalidade de sua obra. A redução do número de vozes, por exemplo, era muito tolerada, até pelo próprio Mozart. Em 1783, por ocasião de vários

concertos, ele insistiu para que 'fosse dada aos executantes a faculdade de escolher entre tocá-los com a orquestra completa, em que se incluíam oboé e trompa, ou somente a quattro'. (BOSSEUR, 1997, p. 114)

No decorrer do Século XIX, acompanhado o conceito romântico de obra enunciado anteriormente, as partituras (agora representações reificadas das obras criadas pelos compositores) passam a ganhar muito mais indicações de performance. De acordo com ROCHA (2002) nota-se esta tendência, comparando-se a quantidade de indicações de interpretação em uma partitura do início do século XX com uma do período barroco. Desta forma, a interpretação passa, aparentemente, a ser muito mais controlada, guiando-se por elementos bastante determinados pela partitura, de forma a assegurar que a performance fosse fiel a obra.

2.3.1 Notação contemporânea

Num salto temporal para a metade do século XX em diante, encontramos uma escrita já bastante complexificada e estabelecida, com um detalhamento bastante rigoroso das informações contidas na partitura. Para além da representação de notas e ritmos, muitos compositores desenvolveram novos tipos de notação para exemplificar suas ideias e especificar coisas como região e timbre que devem ser utilizados no instrumento. Devido a novas técnicas desenvolvidas, novos símbolos foram criados. É claro que muitos desses símbolos acabaram se estabelecendo e com isso convencionando-se o que cada um deles representava. Entretanto, quando novos símbolos são inseridos, uma bula costuma anteceder a partitura da peça com instruções de como executar o que está sendo exigido. Apesar disso, mesmo com um *script* tão detalhado, se torna também imprescindível que o performer seja criativo em como estudar e executar ideias tão específicas e muitas vezes complexas que estão no papel. Muitas dessas ideias podem nunca ter sido realizadas antes, dado a inovação que se buscava na metade do século XX. Um exemplo no qual podemos observar tal rigidez e ao mesmo tempo liberdade para o performer é o da peça *Pression* (1969) de Helmut Lachenmann, que dá instruções claras de como e onde o performer deve tocar o instrumento.

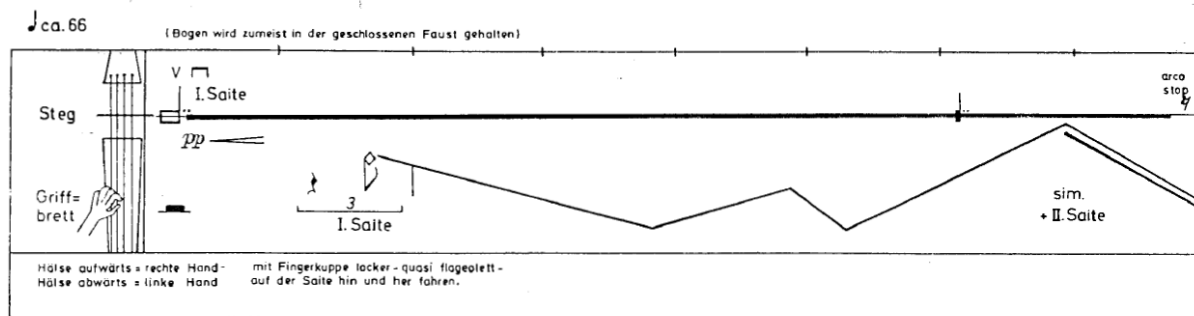


Fig.2. Trecho da página inicial de *Pression* (1969) de Helmut Lachenmann.

A rigidez desse exemplo, consiste no fato de que as regiões e gestos a serem executados no instrumento estão muito claros. Porém, apesar de haver a presença de uma indicação do pulso a se seguir, além de algumas figuras rítmicas, a notação proporcional permite ao intérprete certa liberdade para quanto irá durar cada gesto até o fim da peça.

Em *For Cello* (1994), há momentos em que a utilização de gráficos e grupos de notas com altura definida mas sem um ritmo definido, exigem do performer uma interpretação ainda mais pessoal para escolher forma de executar esses trechos. Além disso, o uso de *notação proporcional* e da improvisação dirigida também se fazem bem presentes na peça. Logo no início, nos deparamos com notas de altura definida e um ritmo livre que deve ter sua duração estruturada pelo intérprete para que em seguida essa duração se relacione com os próximos trechos que façam uso do mesmo tipo de escrita.

For Cello (1994) Jocy de Oliveira

Fig.3. Primeiro sistema de *For Cello* de Jocy de Oliveira

Ou seja, a partitura específica de maneira bem determinada alguns aspectos da performance (como a escolha das notas, no exemplo anterior), enquanto deixa outros bastante indeterminados, dando maior liberdade ao performer (como a escolha de ritmos e durações dos eventos do exemplo).

Na próxima seção abordaremos algumas questões acerca do que é determinado e indeterminado numa partitura.

2.3.2 Determinado

Primeiramente, tornemos a refletir que a ideologia da música de concerto ocidental, durante muito tempo estabeleceu por tradição uma relação desigual de poder entre a composição e a performance. Uma espécie de crença se consolidou no poder da escrita e até mesmo numa fetichização dela, julgando que toda informação para uma performance estaria contida no texto. Obviamente foi a partir da criação de um sistema de notação mais preciso que se fez possível imaginar e dar vida a estruturas musicais tão complexas quanto as colossais sinfonias românticas de Brahms ou a música serial de Boulez e Stockhausen. Todavia, quanto mais determinada a notação, menor se tornaria a liberdade do intérprete.

Ao longo do tempo mudanças ocorreram em todo esse pensamento que foi exposto até então no que diz respeito a notação, ao conceito de obra e a própria relação compositor/intérprete. Uma dessas mudanças se deu na chamada música de vanguarda norte-americana, a partir da segunda metade do século XX, onde segundo Rocha

alguns compositores decidiram deixar de tentar especificar o maior número possível de elementos das suas obras. Alguns, especialmente John Cage, propuseram que estes elementos fossem definidos pelo acaso, outros, como Earle Brown, ampliaram o espaço para as decisões do intérprete. Assim, surgiu a chamada música indeterminada, na qual a improvisação passou a ser um elemento essencial (ROCHA, 2002)

Mas enfim, o que pode ser considerado determinado numa partitura? Ainda segundo Rocha,

Na verdade, qualquer notação sempre gera alguma imprecisão, e, desta forma, qualquer música escrita poderia ser chamada de indeterminada. O conceito de indeterminação só pode ser melhor compreendido em função de grau, e não de maneira absoluta. Neste sentido, a notação tradicional pode ser considerada bastante “determinada”, pois o seu desenvolvimento propiciou ao compositor um alto grau de precisão na indicação de elementos essenciais do discurso musical ocidental, especialmente as alturas e durações (ROCHA, 2002)

Ou seja, toda obra escrita é em certo grau determinada e indeterminada ao mesmo tempo. Em peças completamente notadas, há sempre espaço para variações

de interpretações (algo não totalmente determinado na partitura). Por outro lado, em peças nominadas como indeterminadas, isto é, nas quais o compositor deixa deliberadamente diversas decisões a cargo do intérprete, também são encontrados elementos determinados pelo compositor. Isto pode estar sob forma de texto nas instruções da peça, em notação gráfica - que podem representar contorno melódico, gestual específico ou algum efeito sonoro do instrumento, etc -, em elementos musicais propostos na partitura, como um grupo de notas sobre as quais deve-se improvisar, ou eventos musicais cuja ordem de execução é livre para o intérprete, dentre muitas outras coisas. Ou seja, há sempre algo determinado pelo compositor, mesmo no repertório considerado mais experimental ou indeterminado.

No caso de um repertório tradicional, ao se tocar uma partitura da *Suíte no. 2* de Bach para violoncelo solo, por exemplo, sabemos quais são as notas escritas, o ritmo, o estilo composicional do autor e o estilo de época que pode ser incorporado à execução. Mas ainda assim, ao ler e tocar a obra, muitas outras decisões são necessárias, como agógica, dinâmica, articulação, escolhas de sonoridade/timbre, etc. Não sabemos como o autor gostaria que fosse executada sua obra e mesmo se ele tinha ideias específicas e definidas para todos estes elementos. Obviamente também não conhecemos com exatidão o som e o estilo daquela época, por mais que possamos especular. Assim, o performer interpreta essa e/ou outras obras a partir do código - que pode ser claro ou não - e de suas decisões pessoais, vindas de todo seu conhecimento e experiência e mesmo da relação com a situação da performance. Deste modo, um intérprete (e uma interpretação) acaba sempre se diferenciando de outro(a). De certo modo, esta observação vai contra o conceito tradicional de obra e mesmo a algumas ideias expressas por certos compositores. Stravinsky, por exemplo, chega a afirmar que a “música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete e não a do autor” (STRAVINSKY, 1998, p. 75). De qualquer maneira, longe de quereremos nos aprofundar nessa polêmica, se fosse esta a realidade da música, melhor seria uma gravação única de cada obra para que sua reprodução sempre fosse a mesma. Assim não haveria risco de interpretações e/ou reinterpretações.

2.3.3 Indeterminado

No caso de uma música indeterminada, por mais que a partitura traga instruções ao performer (muitas vezes através de textos e notações gráficas não tradicionais), o grau de liberdade do intérprete em geral é maior, podendo muitas vezes escolher notas, ritmos, gestos, modificar a forma da obra, entre outras coisas. Nestes casos fica evidente a intenção do compositor em propiciar diferentes realizações de sua peça. Um exemplo dessa indeterminação pode ser visto em *Solo for Piano* de John Cage, onde o performer escolhe ao acaso qual ordem e quantas letras irá tocar da partitura.

Fig.4. Trecho de *Solo for Piano* de John Cage

Indo mais além dessa liberdade exposta até então, a música indeterminada pode conter momentos de improvisação que são propositalmente incorporados a performance, com um material dado ou não. Contudo, a improvisação é um campo vasto e que aparece provavelmente em todas as diferentes culturas. Pode se diversificar imensamente com suas várias linguagens e até ser fundamental em algumas delas, como na música indiana, entre outras, como mostra Derek Bailey em

seu livro *Improvisation: its nature and practice in Music* (BAILEY, 1993). Já a música *indeterminada* não deve ser confundida com *acaso*.

De acordo com Pritchett (1999), Cage define “acaso” e “indeterminação” da seguinte forma:

acaso refere-se ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição (...) indeterminação, por outro lado, refere-se à possibilidade de uma peça ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras de tocá-la (PRITCHETT Apud CAGE, 1996, p. 108)

Dessa forma, diante da possibilidade de encontrar outros termos como música experimental ou aleatória, utilizaremos o termo improvisação conforme necessário para descrever o ato do performer dialogar com um material, seja ele predefinido ou não, por meio de técnicas próprias de improvisação. Além disso, continuaremos a empregar o conceito de indeterminação conforme descrito por Cage.

Em *Treatise* de Cornelius Cardew, temos o exemplo de uma peça indeterminada que instiga o performer a improvisar maneiras de executar a obra, visto que não há uma bula para a mesma.

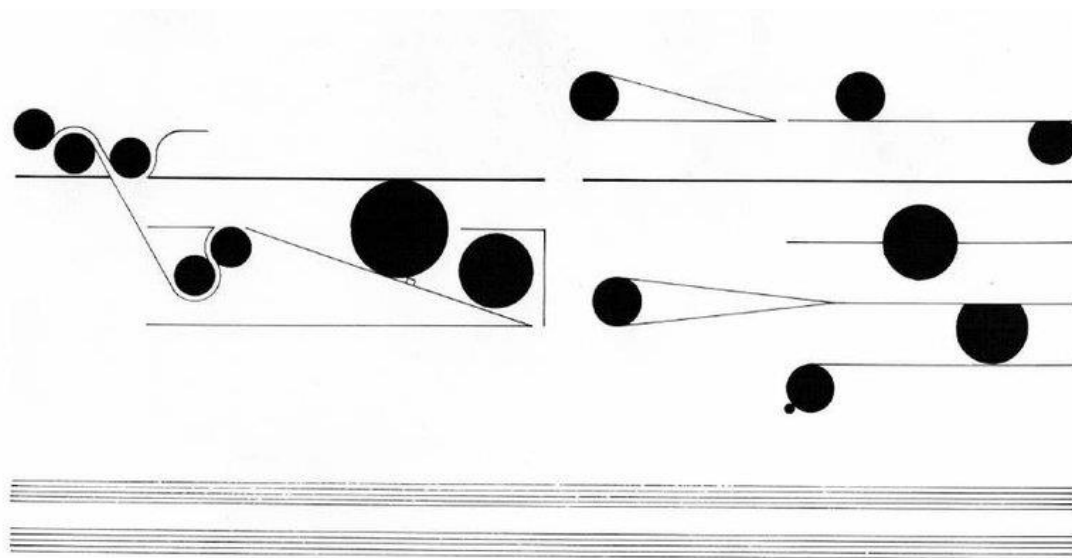


Fig.5. Trecho de *Treatise* de Cornelius Cardew

131

A peça *Para os que ficam* (2022-2023), de Nathalia Fragoso, possui um alto grau de indeterminação na performance e se utiliza de uma partitura gráfica. Um outro termo encontrado para descrevê-la foi *partitura pictórica*, a partir da classificação proposta por Virginia Andersson (2013), já que a peça é composta de várias imagens

realizadas com velas e uma caneta preta. O processo criativo, conceitual e realização da mesma serão abordados no capítulo três.

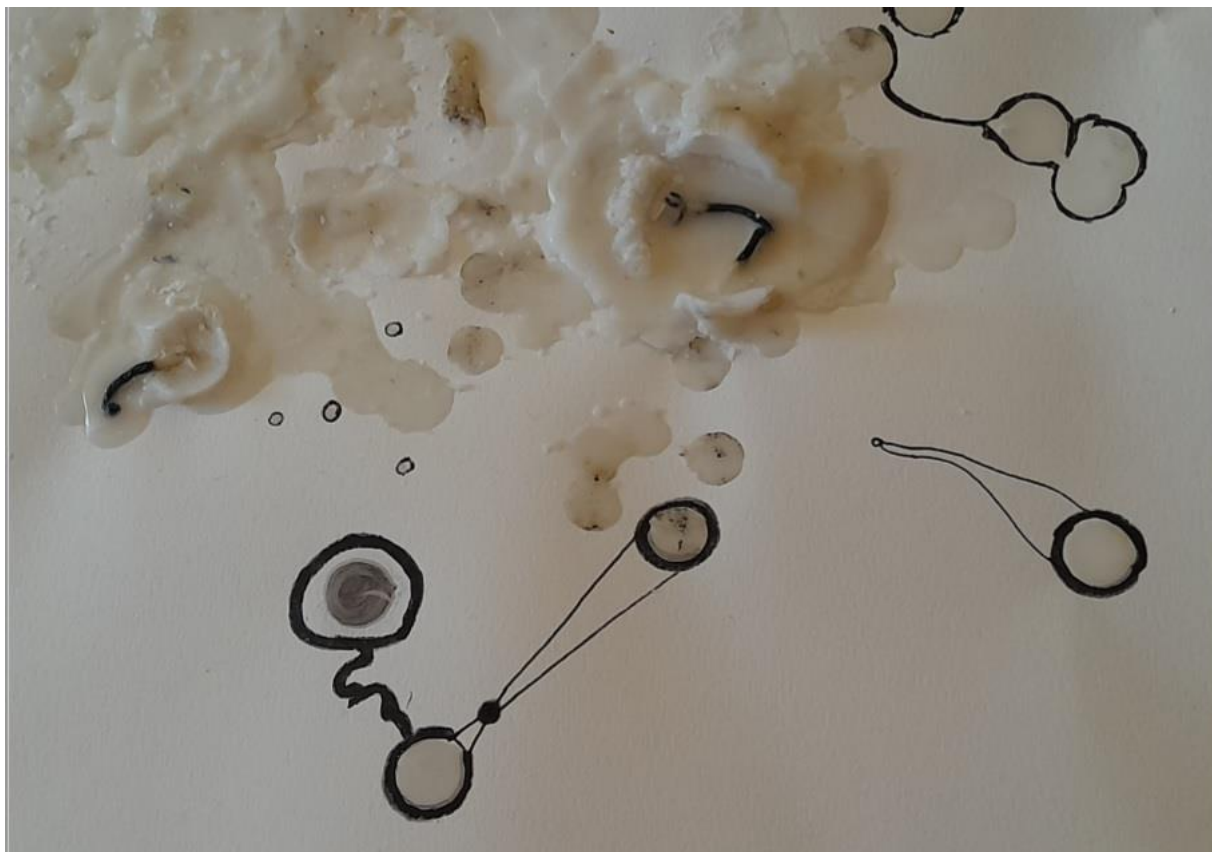


Fig.6. Página 2 da peça *Para os que ficam* (2022-2023) de Nathalia Fragoso.

O grau de determinação ou indeterminação de uma peça reflete na liberdade que o intérprete tem para suas escolhas de performance. Esta liberdade por sua vez, pode ser associada a um papel mais criativo do performer quando explicitamente requisitado pelo compositor(a). Na seção seguinte, iremos mostrar que a criatividade do performer pode estar relacionada a liberdade de execução e/ou improvisação, mas não se limita a ela. Ou seja, mesmo em obras bastante determinadas a atuação do performer pode (e deve) ser criativa. Vale ressaltar que ao assumir que a atuação do performer é uma atividade criativa, estamos rompendo com o conceito tradicional de obra apresentado anteriormente e abraçando a ideia de partitura como *script*.

2.4 A criatividade do performer

A discussão sobre criatividade é plural e pode ser encontrada nas mais diversas áreas do conhecimento. Para OSTROWER (2001) a criatividade é um

potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. Ainda segundo a autora,

[...]as potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam (OSTROWER, 2001, pg. 5)

No livro *Musical Creativity (2006)*, é apresentado um capítulo que categoriza a criatividade em três conceitos distintos: (1) “criatividade” como um componente da cognição humana e do funcionamento psicológico; (2) “originalidade” como a probabilidade de que um pensamento, comportamento ou produto não tenha ocorrido anteriormente; e (3) “valor” conforme determinado pela sociedade que testemunha o pensamento, comportamento ou produto (WILLIAMON, THOMPSON, LISBOA e WIFEN, 2006, pg. 178). Além desses, mais dois esclarecimentos são exigidos para pensarmos sobre a criatividade em música: em primeiro lugar, para quem o trabalho é “criativo”? Para o indivíduo ou para os outros na mesma sociedade? É relevante pensar sobre isso porque é perfeitamente possível que um indivíduo, que fazendo parte ou não de uma mesma cultura estabelecida, chegue a uma solução de algum problema que é totalmente nova para ele mesmo, mas que essencialmente a mesma solução que ele chegou (sem que ele soubesse) outras pessoas possam ter chegado centenas de vezes antes. Isso se aplica a música e as outras artes também¹⁸. Nesse caso, o indivíduo em questão foi criativo, mas não original? Grandes obras de arte, por exemplo, são para a maioria das pessoas o exemplo paradigmático de esforço altamente criativo, mas até que ponto elas são originais?

Na área da música - que é a que nos interessa, como já foi dito anteriormente, diversos assuntos relativos a criatividade do performer vem sendo pesquisados por muitos autores. Dentre eles, *Cook (2006)*, *Payne (2006)*, além dos diversos artigos publicados no já mencionado livro *Musical Creativity (2006)*. Até pouco tempo, a noção de criatividade musical no contexto da performance de música de concerto, estava ligada aos compositores e às obras que eles produziram, fazendo assim com que a performance fosse subjugada a “verdade” da partitura. Mas bem sabemos que

¹⁸ Ver *Williamon, Thompson, Lisboa e Wiffen (2006)* para aprofundar no assunto.

uma partitura “é uma coisa morta” até que ganhe vida através de um performer, que seus símbolos por mais precisos que tentem ser através de convenções do tempo são somente símbolos e que com isso ela dificilmente é capaz de transmitir todas as informações que uma música precisa para ser executada. Salvo exceções como a de Paganini¹⁹ e Liszt²⁰ que compunham e tocavam o que escreviam, não há como um intérprete reproduzir de maneira fiel o que o compositor quer, sem a presença do mesmo ou o mínimo de conhecimento sobre sua obra e como a sua música vem sendo interpretada ao longo do tempo em relação ao estilo, intenção, etc. Por conta disso a relação compositor/intérprete pode afetar diretamente o estudo e performance de uma obra, seja essa relação direta – quando se tem contato com o compositor – ou indireta – quando não há contato com o compositor e sim com sua partitura. Não é verdade que para ser criativo ou original seja necessário ter um contato direto com o compositor, mas sim que essa relação influencia a tomada de decisões de um performer.

Nas últimas décadas vivenciamos uma reavaliação fundamental dos pressupostos e valores subjacentes ao pensamento musical, musicológico e prático, graças em parte ao surgimento de estudos de performance e criatividade musical. Deliège e Richelle à isso acrescentam que:

A criatividade musical é um assunto fascinante para todos os interessados em criatividade humana – o que quer que isso signifique – e para todos aqueles interessados em música, sejam eles compositores, intérpretes, ouvintes ou especialistas em uma das muitas facetas da arte do som. Isso faz com que seja bastante amplo e diversificado o grupo de pessoas, que idealmente deveriam tentar trabalhar em estreita colaboração. Essa abordagem multidisciplinar está surgindo lentamente, e esperamos que eventualmente consigamos elucidar alguns dos muitos mistérios relativos a natureza e as origens dos artefatos criativos que tanto admiramos para desfrutá-los, embora ainda entendamos tão pouco como eles se tornam parte de nosso mundo (DELIÈGE e RICHELLE, 2006, p. 18)

¹⁹ Niccolò Paganini, (born October 27, 1782, Genoa, republic of Genoa [Italy]—died May 27, 1840, Nice, France), Italian composer and principal violin virtuoso of the 19th century. A popular idol, he inspired the Romantic mystique of the virtuoso and revolutionized violin technique. (Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Niccolò Paganini". Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Niccolo-Paganini>. Accessed 5 February 2023)

²⁰ Franz Liszt, Hungarian form Liszt Ferenc, (born October 22, 1811, Doborján, kingdom of Hungary, Austrian Empire [now Raiding, Austria]—died July 31, 1886, Bayreuth, Germany), Hungarian piano virtuoso and composer. Among his many notable compositions are his 12 symphonic poems, two (completed) piano concerti, several sacred choral works, and a great variety of solo piano pieces. (Searle, Humphrey. "Franz Liszt". Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt>. Accessed 5 February 2023)

Embora a criatividade tenha sido definida de várias maneiras em todas as disciplinas, os estudiosos geralmente concordam que a mesma envolve principalmente a geração de ideias ou produtos que são novos, de valor e apropriados para o campo em questão (AMABILE, 1996; BODEN, 2004; CSIKSZENTMIHÁLVI, 1996). No entanto, para a performance musical, este modelo acaba por negligenciar dimensões mais sutis e não reconhecidas - que não são menos valiosas - da criatividade quando trabalhamos com uma partitura.

Para Payne, a criatividade está além da inovação. Ou seja, não é preciso ser necessariamente original para ser criativo. Desta maneira a performance musical pode se equiparar a uma forma de artesanato (PAYNE, 2006). Embora a 'criatividade' seja definida de várias maneiras, como vimos, os estudiosos geralmente concordam que ela envolve a geração de ideias ou produtos que são novos, tenham valor e sejam apropriados para o campo. Disso, podemos reforçar a noção de que a notação mais uma vez se torna um jogo de instruções, uma especificação do conteúdo sonoro ou um *script* na visão de Cook. O performer toma então decisões baseado no momento em que se encontra - lembrando que a música é um fenômeno social - logo, interagindo com um público, seja ele qual for, a performance será diferente e o performer terá de ser criativo.

A criatividade também pode ser vista como um fenômeno coletivo, quando ligada a um contexto sócio-cultural. A ideia de situar a performance como algo próximo ao artesanato, como exposta por Payne, nos reforça mais uma vez a ideia de que a notação não é apenas um modelo formal, mas um dos materiais com que o performer irá trabalhar para fazer a música. Assim, a performance representa uma união de prática, método e habilidade, já que os desafios oferecidos pelos materiais musicais podem ser uma fonte valiosa de engajamento criativo.

Encarar a partitura como um *script*, implicaria então, além de lidar com a mesma como um roteiro, à resolução de problemas e desafios nela especificados. Tal trabalho, assim como o de um artesão, nos leva a prática da repetição. No trecho inicial de *For Cello* (Fig. 3), temos um exemplo prático de como a repetição se faz importante para se chegar a uma tocabilidade. Na primeira figura, onde temos linhas indicando uma ideia de duração do trecho e a instrução de tocar as notas especificadas com arco circular *col legno*, se faz necessário repetir muitos vezes o gesto - que pode ser novo para alguns - a fim de experimentar que sonoridades

agradam mais o performer. INGOLD (2011) mostra que repassar o mesmo gesto é em si um movimento novo, mesmo que siga caminhos já traçados. Pois tentar repetir uma ação envolve micro ajustes em todas as instâncias. O resultado pode variar a cada vez. Assim, nenhum trabalho é finalizado – performance é um itinerário (uma jornada) em vez de iterativo (repetição) (PAYNE Apud INGOLD, 2006, p. 333).

Dada a complexidade do termo criatividade dentre tantos estudos, neste trabalho optamos por utilizar a palavra quando necessária, como uma conversão do que leva o performer a tomar decisões frente uma partitura. Por isso, decidimos discutir dois parâmetros para comparar as duas obras selecionadas, a fim de demonstrar como e por que a criatividade do performer é influenciada por elas: o primeiro é a relação compositor/intérprete, que pode ser direta ou indireta; e o segundo são os desdobramentos relacionados à notação da partitura. Ao combinar esses dois parâmetros, surgimos a um terceiro, que é justamente o processo de estudo e performance de uma peça e a relação que o performer estabelece com ele.

Sobre o parâmetro compositor/intérprete, numa relação direta, o performer tem contato pessoal com o(a) compositor(a) e assim pode perguntá-lo sobre questões específicas da peça como fraseado, intenção, além de em alguns casos participar da própria construção da obra, dentre muitas outras coisas. Este é o caso da peça *Para os que ficam (2022-2023)* de Nathalia Fragoso onde o autor gravou sons para que a compositora montasse a eletrônica, além de participar ativamente do processo de discussão conceitual da obra através de emails e longas conversas presenciais e via celular com a compositora.

Na relação indireta, o performer não tem contato pessoal com o(a) compositor(a) e se relaciona somente com a partitura e suas instruções escritas, além de poder se basear em gravações já realizadas da peça e qualquer outro tipo de material relacionado a mesma, que auxilie a montagem imagética e intencional mais aproximada possível do que foi idealizada *a priori*. Esse é o caso da peça *For Cello (1994)* de Jocy de Oliveira, onde o autor se baseou em uma única gravação encontrada da peça e também teve contato com a obra da compositora para uma contextualização estilística.

Já a notação de uma partitura, se dá como um parâmetro relacional onde o performer interpreta o que muitas vezes já está consolidado na literatura de seu

instrumento. No que não está, toma decisões baseado em sua relação com o compositor(a). Assim, o processo de estudo e performance se torna uma resultante e ao mesmo tempo um parâmetro que influi a tomada de decisões do performer ao se relacionar com a sua própria construção criativa e performática da obra.

A seguir, selecionamos seis gravações²¹ de renomados performers para realizarmos uma comparação interpretativa entre os mesmos e assim exemplificar brevemente como são diferentes as nuances interpretativas de cada um deles. Do Prelúdio da suíte n. 2 de para violoncelo solo (BWV 1038) de J. S. Bach – que é uma obra mais tradicional - a December 52 de Earle Brown, poderemos perceber o óbvio, de que são interpretações muito distintas, porém, que mantém uma obra viva e também o nome de seus compositores.

2.4.1 Prelúdio da Suíte n. 2 para violoncelo solo (BWV 1038) de J. S. Bach

Nas gravações selecionadas a seguir, cada performer tem um olhar único sobre a obra e toda a sua bagagem musical e pessoal influenciam na interpretação. A título de comparação, já que não sabemos qual das edições existentes dessa música foi utilizada por cada um, seguiremos o manuscrito de J. P. Kellner - datado da metade do séc. XVIII e que é provavelmente a cópia mais antiga dessas suítes – para analisarmos somente os primeiros compassos. Os performers escolhidos foram: Jacqueline Du Pré, Jean-Guihen Queyras e Yo-Yo Ma.

2.4.1.1 Jacqueline Du Pré

Jacqueline começa com um andamento aproximado de 45bpm a semínima e alonga a duração das colcheias até o segundo tempo quando se estabelece um andamento por volta de 50bpm a semínima. Apesar disso, cada tempo acaba contendo um *rubato* ou *accelerando* próprios, como o que se inicia na passagem do segundo pro terceiro tempo do segundo compasso. Na mesma passagem também se inicia um *crescendo* até o ponto culminante do trecho, na nota Mi aguda que é tocada mais forte do que a dinâmica presente até então. No quarto compasso, o *accelerando* diminui e juntamente com ele a dinâmica que retorna a que estava sendo feita

²¹ Os trechos das gravações selecionadas podem ser acessados em
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLDsDvtb1z5IGWCM2As5m6J17FTAb_Fdlo>

anteriormente, à partir do segundo tempo do mesmo compasso. Apesar de não sabermos que edição a intérprete usou para realizar o estudo e gravação dessa obra, baseando-nos no manuscrito que escolhemos, um outro aspecto interpretativo a ser notado é o som de um arco tocando notas ligadas predominante, em todos os lugares onde essa articulação não existia originalmente. Além disso, o vibrato está presente em quase todas as notas mas principalmente nas mais longas, o que caracteriza muito essa interpretação que nos parece influenciada pelo romantismo de sua época.



Fig.7. Ilustração das ligaduras presentes na interpretação de Jacqueline du Pré no início do Prelúdio da Suite II de J. S. Bach (BWV 1008)

2.4.1.2 Jean-Guihen Queyras

Nesta interpretação, o andamento gira em torno de 60bpm a semínima. Já a partir do primeiro compasso, não há *rubato* ou *accelerando* perceptíveis e o vibrato é quase zero, sendo mais percebido na nota Si bemol do segundo compasso e no ponto culminante da frase com a nota Mi mais aguda do terceiro compasso. No primeiro gesto do trecho, a nota Lá é tocada e não há muita sustentação do arco para mantê-la na mesma dinâmica, deixando-a soar e perder um pouco de volume, fazendo uso de pouco arco, até a chegada da nota Sol no terceiro tempo deste mesmo compasso. Essa ideia se repete no compasso seguinte, porém a partir da nota Si bemol, temos um *crescendo* até a nota Mi mais aguda do compasso três que se sustenta um pouco mais do que as notas longas anteriores para decrescer levemente até a última nota do trecho que iniciará depois uma nova frase e gesto.



Fig.8. Ilustração das ligaduras presentes na interpretação de Queyras no início do Prelúdio da Suite II de J. S. Bach (BWV 1008)

De maneira geral, o intérprete não usa o vibrato ou quando sim muito pouco. As notas longas costumam ter um ataque mais forte com pequeno *descrescendo* ou *Messa di Voce*.

2.4.1.3 Yo-Yo Ma

O andamento geral é de aproximadamente 52bpm a semínima. Diferentemente das outras interpretações que até aqui vimos, o intérprete mantém praticamente a mesma dinâmica durante todo o trecho inicial, pois o *crescendo* que haveria para o ponto culminante da nota Mi aguda no terceiro compasso é quase zero. Entretanto, desde o primeiro compasso a articulação escolhida faz com que a primeira nota do primeiro tempo de cada compasso seja sempre mais forte do que as outras ocasionando assim um efeito quase *flautado* nas notas restantes que são tocadas numa dinâmica um pouco menor do que a da nota inicial, por conta da aderência que o arco tem na corda neste momento ser menor.

2.4.1.3.1 Comparação de aspectos interpretativos

Após termos apontado os aspectos interpretativos de cada performer para cada um dos trechos selecionados, fizemos a seguir um quadro comparativo das três performances para melhor visualização do que foi percebido.

Performers	Andamento geral aproximado	Compassos 1 a 4	Compassos 40 a 48	Compassos 59 a 63
Jacqueline du Pré	50bpm a semínima	<ul style="list-style-type: none"> - <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> perceptíveis - articulação que sustenta e conecta todas as notas com arco longo; - rallentandos e acelerandos, - muito vibrato 	<ul style="list-style-type: none"> - dinâmica bem mais forte do que a do trecho inicial; - rallentandos e acelerandos; - notas Sol e Mi são tocadas juntas e em seguida as notas Mi e Dó suspenso são tocadas juntas e sustentadas pelo arco em torno de três segundos 	<ul style="list-style-type: none"> - dinâmica igual a do trecho anterior; - acordes são sustentados pelo arco em torno de três segundos sendo o último suspenso por seis segundos,
Jean-Guihen Queyras	60bpm a semínima	<ul style="list-style-type: none"> - <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> perceptíveis; - articulação mais homogênea; - <i>Messa di Voce</i>, - pouco vibrato 	<ul style="list-style-type: none"> - dinâmica mais forte do que a do trecho inicial; - rallentandos e acelerandos; - ênfase na nota Sol grave do acorde final do trecho, - notas Mi e Dó suspenso são deixadas soar sem o arco quando o mesmo é retirado das cordas 	<ul style="list-style-type: none"> - dinâmica igual a do trecho anterior; - acordes não são sustentados pelo arco que os deixa soar sem o mesmo, - improvisação entre as transições de acordes

Yo-Yo Ma	52bpm a semínima	<ul style="list-style-type: none"> - sem <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> perceptíveis; - primeira nota de cada gesto sempre mais forte; - som mais rarefeito após primeira nota de cada primeiro tempo, - pouco vibrato 	<ul style="list-style-type: none"> - dinâmica um pouco mais forte do que a do trecho inicial; - ausência de <i>rallentandos</i> e <i>accelerandos</i>; - ênfase na nota Sol grave do acorde final do trecho, - notas Mi e Dó suspenso são sustentadas pelo arco num <i>decrescendo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - dinâmica menor do que as duas anteriores; - nota mais grave dos acordes é tocada primeiro sozinha para em sequência o arco manter a mesma direção tocando as duas próximas notas juntas e mudar a direção para tocar a nota seguinte juntamente com a sua antecedente
----------	------------------	--	--	--

Fig.9. Quadro comparativo dos aspectos interpretativos de cada performer na execução de trechos selecionados do Prelúdio da Suite nº II para Violoncelo solo (BWV 1008) de J. S. Bach.

Nesses exemplos a relação compositor/intérprete se deu indiretamente, por via da partitura que é tradicional e determinada. Assim, pudemos então perceber quantos parâmetros de diferenciação existem entre uma gravação e outra desde o andamento a ser executado, ao uso de rubato, vibrato, articulação, dinâmica entre outras mais. Se seleccionássemos mais gravações de outros performers também renomados, muito provavelmente encontraríamos além desses, outros aspectos certamente diferentes entre si.

Dando seguimento ao raciocínio de que o performer toma decisões seja numa partitura convencional ou não e com isso a execução de uma peça sempre será única - tendo como base seu *background* musical e experiências pessoais de vida - como exemplo de indeterminação veremos agora a comparação de três gravações da obra *December 52* do compositor estado-unidense Earle Brown que também pode ser classificada como uma *partitura pictórica*.

2.4.2 December 52 de Earle Brown

December 1952 é talvez a partitura mais famosa de Brown. Faz parte de um conjunto maior de obras com notação indeterminada chamada *FOLIO*, que pode ser tocada por um ou mais instrumentos/instrumentistas. Sua notação é caracterizada pelo uso de 31 elementos gráficos abstratos que consistem puramente em linhas horizontais e verticais de largura variável, espalhadas pela página e por isso é uma peça marcante na história da notação gráfica da música ocidental.

De acordo com o próprio Brown, sua inspiração para *FOLIO* como um todo, se deu por uma série de eventos que se iniciaram quando ele conheceu os trabalhos de Alexander Calder - mais especificamente seus mobiles -, quadros de Jackson Pollock - com sua técnica espontânea de pintura - e o seu encontro com John Cage, que o convidou a trabalhar em um de seus projetos em 1951.

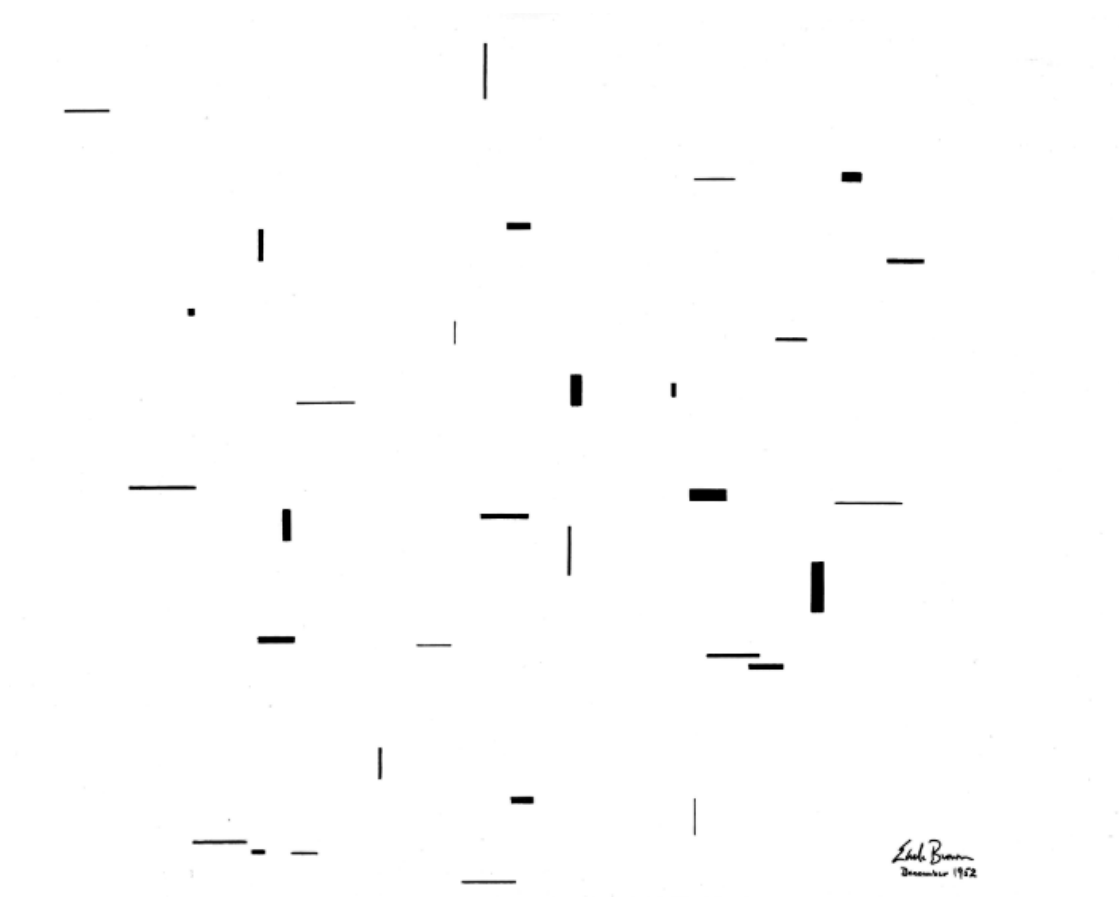


Fig.10. Partitura de December 52 de Earle Brown

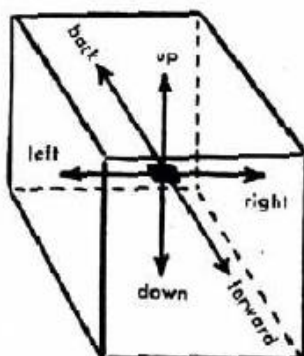
Nessa perspectiva, o papel do performer é interpretar visualmente a partitura e traduzir essa informação pictórica em música. Nas notas de Brown sobre o trabalho,

ele até sugere que se imagine de alguma forma que esse espaço 2D do papel seja 3D, para que o performer possa se mover através dele, em todas as direções possíveis.

DECEMBER 1952

for one or more instruments and/or sound-producing media

The following note and sketch appear on a notebook page dated Oct. & Nov. '52, but they are the basis of the composition "December 1952" as well as being particularly relevant to "Four Systems".



space relative to conceptual mobility and transformation of events in arbitrary, unstable time

"... to have elements exist in space . . . space as an infinitude of directions from an infinitude of points in space . . . to work (compositionally and in performance) to right, left, back, forward, up, down, and all points between . . . the score [being] a picture of this space at one instant, which must always be considered as unreal and/or transitory . . . a performer must set this all in motion (time), which is to say, realize that it is in motion and step into it . . . either sit and let it move or move through it at all speeds."

"[coefficient of] intensity and duration [is] space forward and back."

Fig.11. Nota de Brown sobre a composição e interpretação de December 1952.

Diferentemente de uma partitura convencional que possui um pentagrama, notas, ritmos e indicações de dinâmica, suas possibilidades de interpretação são inúmeras, visto que o performer ou performers a executar essa obra são livres para interpretar esse gráfico como bem entenderem a partir da bula, o que resulta em músicas bem diferentes umas das outras a cada vez que performada.

Tendo em vista tal situação, vamos realizar a comparação de até no máximo um minuto de três gravações selecionadas com intérpretes distintos e comentar que elementos, texturas e etc. foram utilizados em cada performance.

2.4.2.1 David Tudor

O intérprete faz uso basicamente de *clusters* ao tocar um piano. Inicia na região aguda do instrumento, com poucas notas e logo em seguida vai pra região mais grave do instrumento tocando mais notas. Um diálogo se estabelece com o contraste de

clusters em diferentes regiões do instrumento utilizando uma mesma dinâmica *forte*. Até os 25 segundos, o pedal do piano está apertado, o que resulta na mescla do som de todos os clusters tocados até então que quando deixados a soar, geram batimentos variados. A partir dos 30 segundos, os clusters passam a ter mais notas e são tocados mais fortes. O pedal continua apertado fazendo com que os sons se misturem. Dentro dessa textura, algumas notas agudas e médias são acrescentadas isoladamente. De forma geral, o tempo entre um gesto e outro tem um espaçamento médio de cinco segundos de duração que é preenchido pelo som que fica soando junto ao pedal.

2.4.2.2 Ensemble Avantgarde

Nessa interpretação os músicos fazem o uso de uma flauta transversal, vibrafone e piano. Se inicia com a flauta tocando uma nota bem aguda que vai descendendo com outras notas isoladas. Já depois da segunda nota tocada pela flauta o vibrafone entra com um cluster e inicia um breve diálogo com a flauta até a entrada de mais um cluster, porém agora tocado forte e na região mais grave do piano. A gravação inteira possui 40 segundos e não varia a dinâmica. Os diálogos estabelecidos entre os três instrumentos variam a duração entre si, com a flauta tocando mais nos primeiros vinte segundos. Dos dez aos 30 segundos o vibrafone aparece um pouco mais e nos 20 segundos restantes o piano se faz mais predominante.

2.4.2.3 Nicolas Tournéy

O último intérprete utiliza uma guitarra elétrica. Começa tocando só uma nota que se sustenta por alguns segundos, toca mais uma nota isolada e em seguida passa para alguns harmônicos. Após, temos a inserção de alguns acordes que se unem a essa decisão de trabalhar com três elementos que se estabeleceram até o fim: nota sozinha, harmônicos e acordes. Um diálogo é estabelecido entre esses três materiais e não há predominância de um sobre o outro, sendo tocados quase que de forma alternada entre si. A dinâmica se mantém a mesma durante todo o trecho. O tempo tem poucas variações e é construído com a duração da sustentação de som de cada um dos elementos que estão sendo utilizados.

2.4.2.4 Comparação de aspectos interpretativos

Performers	Instrumentação/número de músicos	0 a 1 min
David Tudor	Piano/1	<ul style="list-style-type: none"> - uso de clusters; - diálogo entre regiões graves e agudas, - espaçamento médio de 5 segundos entre um gesto e outro
Ensemble Avantgarde	Flauta transversal, vibrafone e piano/3	<ul style="list-style-type: none"> - uso de clusters; - diálogo entre regiões graves e agudas; - equilíbrio de duração na aparição dos instrumentos, - espaçamento médio de 1 segundo entre um gesto e outro.
Nicolas Tourney	Guitarra elétrica/1	<ul style="list-style-type: none"> - uso de três elementos: notas solo, acordes (clusters?) e harmônicos; - diálogo entre os três elementos, - espaçamento que varia numa progressão de 1, 2, 3, 4 e 5 segundos de um gesto para outro, não necessariamente nessa ordem.

Fig.12. Quadro comparativo dos aspectos interpretativos de cada performer na execução da peça December 52 de Earle Brown.

Aqui podemos perceber que apesar de uma ausência de notas, ritmos e dinâmicas escritas e/ou estabelecidas de uma maneira convencional, certos elementos podem ser identificados em cada uma das gravações como o uso de clusters, a ideia de um espaçamento entre um gesto e outro, diálogo entre vozes distintas dentre outras coisas. Isso provavelmente se dá por influência da própria bula.

Apesar disso, vemos que cada interpretação se difere no que diz respeito a escolha da instrumentação, notas, ritmo, dinâmica, articulação e etc.

Com isso, podemos constatar que muitas interpretações de qualquer obra são possíveis, seja ela tradicional ou contemporânea. O performer sempre pode tomar decisões criativas em seu processo de estudo e de performance, o que caracterizará aquele performer e performance de maneira única e ritual.

Levando-se em consideração tudo o que discutimos até agora nesse corpo teórico, a seguir veremos o último tópico desse capítulo para resgatar algumas informações históricas sobre a relação compositor/intérprete e tecer alguns comentários pertinentes a sua influência na tomada de decisões de um performer.

2.5 A relação compositor/intérprete

“O que seria da notação musical e da palavra não fosse a voz que lhes anima e confere sentido?” (DOMENICI, 2012, p. 169).

A relação compositor/intérprete e sua literatura é vasta e bem conhecida se pensarmos em exemplos de parcerias entre instrumentistas e compositores desde o período barroco (ANJOS, 2014). Já a ideia de parceria é exposta pela primeira vez em um artigo de 1963 escrito pelo compositor e regente Lukas Foss. A palavra parceria não costuma figurar no léxico da música ocidental de concerto. De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional de uma relação vertical compositor-obra-intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra (FOSS, 1963). Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. Considere-se também que a formação de compositores e performers já foi permeada pela época dominante em que se consistiam monarquias desde o período barroco até o início do século XX, fomentando determinados comportamentos e atitudes de acordo com o modelo vertical de relações. Este fato pressupõe uma ética tanto para a composição quanto para a performance, as quais devem ser repensadas tendo em vista o trabalho colaborativo enquanto potencializador de uma obra. Por outro lado, é necessário reconhecer que a separação histórica entre composição e performance trouxe os

benefícios do desenvolvimento técnico de cada área. Foss também adverte que “a metódica divisão de trabalho (eu escrevo, você toca) nos serviu bem, até que compositor e performer tornaram-se duas metades de uma minhoca separadas por uma faca, cada uma seguindo o seu caminho em oblvio” (FOSS, 1963, p. 45).

O compositor Brian Ferneyhough diz que “a fragmentação estilística e estética na música contemporânea não permite que performers tenham a oportunidade de penetrar as nuances interpretativas do dialeto nativo de todo e cada compositor” (FERNEYHOUGH apud ÖSTERSJÖ, 2008, p. 2). Nesse contexto, o trabalho colaborativo torna-se por muitas vezes um ponto de articulação essencial entre a escrita e a oralidade, mediando tanto processos composicionais quanto processos interpretativos.

Atualmente, tendo-se em vista um novo cenário na música de concerto tanto tradicional quanto contemporânea para o performer e o seu papel criativo, muitas discussões têm sido levantadas a esse respeito. De acordo com Bowen, se considerarmos a prática comum da interação entre compositores e intérpretes na música contemporânea, podemos propor que tanto o estilo quanto as práticas de performance emergem como uma criação coletiva da interação entre as vozes do compositor e do intérprete. Desta maneira, a estreia de uma obra é um primeiro enunciado, um ponto que potencialmente pode dar origem à uma tradição. À medida que as vozes de outros intérpretes dialogam com o texto e com as realizações prévias da obra, suas vozes se somam às vozes de outros, constituindo a polifonia de uma tradição que muda à medida que novos estilos de performance emergem, e antigos se tornam evanescentes, mudando também a ideia que se tem da obra musical (BOWEN, 1993, p. 162).

Com esse olhar, a obra musical descrita por Bowen se transforma em uma criação coletiva, num acontecimento cultural e plural sempre em construção ao invés de um pretensioso e intransigente objeto universal. Para Clarke, “a partitura incita a performance; ela inicia um processo de interação entre o performer, a página e o instrumento, onde a página age como uma espécie de substituto do compositor” (CLARKE, 2006, p. 44).

Logo, pode-se perceber que essa co-criação é frequentemente necessária, senão essencial, para que uma obra ganhe vida. Segundo a autora Catarina Domenici,

a crença no texto como objeto total que ocupa um lugar exclusivo na mediação das relações compositor-performer conduz à expectativa que o compositor elabore a partitura como um registro visual completo de uma música idealizada, ao mesmo tempo em que se crê que a execução fiel da partitura baste para que esta traduza-se na realização sonora desse objeto ideal. Não levamos em consideração os limites da notação musical e muito menos o fato de que todo ato de leitura interpretativa necessita de um contexto. Isso torna-se um problema ainda maior quando consideramos a pluralidade estética e estilística da produção contemporânea e a criação de novos símbolos e sistemas de notação e técnicas não convencionais. (DOMENICI, 2012, p. 8)

A notação por sua vez é sempre mediada pelo som. Grier chama a atenção para a relação de simbiose entre processos de escrita e leitura e processos orais/aurais, colocando que apesar de sistemas [notacionais] terem se tornado bastante complexos eles jamais substituem a comunicação oral/aural da música, a qual produz seus próprios sistemas e processos potentes para esses propósitos (registro, preservação e comunicação da música) os quais funcionam conjuntamente a processos de escrita e leitura em uma simbiose potencialmente poderosa (GRIER, 2012, p. 89). A simbiose de que Grier fala consiste ela mesma na justificativa mais elementar para o trabalho colaborativo, afinal a obra musical só atinge a existência plena através da sua materialidade sonora no espaço social. (DOMENICI, 2012 p. 8)

“Será que podemos denominar de colaboração uma situação na qual o performer age passivamente esperando que o compositor determine unilateralmente a construção da performance? Ou ainda que o compositor veja no contato com o performer apenas uma oportunidade de ter acesso ao seu arsenal técnico?” (DOMENICI, 2012, p. 8)

A escrita musical tornou-se um elemento determinante no estabelecimento de parâmetros composicionais, estéticos e performáticos. Tornou possível o fortalecimento das teorias e transformou a partitura em um objeto autossuficiente que poderia ser estocado, distribuído e comparado. Para Wiora, significou um passo importante na difusão de composições musicais entre as pessoas, outros países, partes do mundo e futuro adentro. (WIORA, p.131)

Quando a relação compositor/intérprete se dá diretamente, a construção da obra e/ou sua performance é significativamente influenciada para ambos, a ponto

do performer cumprir não só o papel de agente intérprete mas também o de agente criativo, que pode inclusive alterar a partitura, quando dá sugestões ao compositor do que é possível ou não ser executado e se de fato o resultado sonoro em questão é o que o compositor esperava. Em alguns casos, o performer pode até trazer contribuições diretas para a construção da obra, como no caso da peça *Para os que ficam*, que foi construída desde seu início em diálogos entre a compositora e o performer, fazendo com que a peça se transformasse bruscamente durante todo o processo²². É interessante se pensar sobre isso, já que por essa perspectiva, um próximo intérprete que fizer a leitura de uma peça será influenciado nesse caso, pela tomada de decisão e criatividade de um intérprete anterior, que pode ter ajudado a resolver questões técnicas específicas de um instrumento por exemplo.

Tendo em vista toda a história que o conceito de obra como peça intransigente de instruções pode limitar uma performance, a noção de que a partitura pode ser encarada como um *script*, que a notação tem seu valor fundamental seja ela mais determinada ou indeterminada e que a criatividade do performer pode ser entendida como uma tomada de decisões frente a sua relação com o compositor(a), notação e processo, adentraremos nos capítulos seguintes aos estudos de caso da performance de *For Cello* e *Para os que ficam*.

²² Num artigo, MAIA (2019) fala sobre esse tipo de colaboração com Lucas Jordan:
<https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5942/public/5942-20862-1-PB.pdf>

3 *For Cello*, de Jocy Oliveira

A peça *For Cello*, para violoncelo e eletrônica, de Jocy de Oliveira, foi composta em 1994 e teve sua estreia na Bienal de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1995. A interpretação foi realizada pelo violoncelista Peter Shuback cuja gravação consta no CD Música Eletroacústica Brasileira, lançado pela RioArte Digital na série Música Eletrônica Brasileira - RJ.²³

Dividida em duas partes, sendo a primeira para violoncelo solo e a segunda para violoncelo e eletrônica, podemos notar em *For Cello*, um forte equilíbrio entre a notação *determinada* e *indeterminada*, através de elementos intrínsecos à partitura que permitem por exemplo, além de um grau de maleabilidade do andamento, trechos improvisatórios, seguidos de direcionamentos que orientam a sua execução.

Sobre a obra de Jocy, RAHMEIER (2014), afirma:

Seu trabalho é como uma mandala, se compõe de estruturas indeterminadas, compostas de pequenos eventos ou células, em direção à renúncia da linearidade, buscando um equilíbrio entre o indeterminado, a notação determinada, e a improvisação controlada. (RAHMEIER, 2014, p. 99)

Em *For Cello*, o intérprete se depara com a necessidade de construir uma performance criativa para além do que as notas e instruções escritas o solicitam, já que a notação proporcional perpassa grande parte da peça e trechos improvisatórios estão presentes na primeira e segunda parte. Ou seja, não basta simplesmente ler, tocar e decorar a obra mas sim realizar um estudo prévio de como executar as técnicas exigidas e assim decidir quais resultados obtidos são mais satisfatórios para o intérprete utilizar em uma ou mais performances da peça.

É interessante observar, que mesmo com diversos elementos indeterminados a peça contém uma unidade, resultante de um caráter gestual e tímbrico que a compositora sugere através de uma bula, gráficos e quadros com materiais para se improvisar. Nessa bula a compositora ao invés de traduzir que símbolos utilizou na partitura e que som ela espera deles, descreve textualmente algumas técnicas gerais bem conhecidas, que o violoncelista pode utilizar na peça – principalmente nos momentos improvisatórios - como *sul ponticello*, *col legno batuto* e *glissandos*. Das técnicas não tão conhecidas temos o vibrato lento e exagerado onde a afinação deve

²³ A gravação também pode ser encontrada no canal de Youtube da própria compositora. <<https://www.youtube.com/watch?v=7Bw18kcAEBs>>

ser medida por quartos de tom acima ou abaixo da nota principal, sons percussivos, batidas com o anel do arco no cavalete, muita pressão do talão do arco nas cordas a fim de se obter um som *scratch* ou arranhado, força exagerada do arco nas cordas *with a twisting grinding motion - resulting strident, rasping noise* (algo como um movimento de moagem de torção que resulte num som estridente, barulho de raspagem) -, *a tight and non rhythmicized bow tremolo* (um tremolo com o arco bem apertado e não ritmado) e outra afinação para o violoncelo (*scordatura*).

INSTRUCTIONS For Cello

Pitches

Use tight and non rhythmicized bow tremolo.

Exert exaggerated force on the string by pressing the bow so heavily with a twisting grinding motion – result strident, rasping noise.

Scratch the string using up-bow at the frog with maximum pressure (rough and strained quality).

Strike the strings directly over the bridge with the neel of the bow (rasping rough noise).

Percussive sounds.

Glissando along entire length of the string with bow.

Slow exaggerated vibrato in wich pitches are $\frac{1}{4}$ tone above or below the principal tone.

Col legno battuto.

Sol ponticello.

Tuning of the Cello.

www.musicabrasilis.org.br

Fig.13. Bula de For Cello

Nos quadros improvisatórios, segue-se uma indicação de materiais que podem ser utilizados durante um tempo determinado em segundos e/ou um texto com instruções de como lidar com este material. No exemplo a seguir, a instrução só diz que se deve usar o material descrito e não como utilizá-lo diretamente. Logo, podemos pensar em simplesmente tocá-lo como está escrito ou na utilização de uma ou mais técnicas descritas na bula, como o “movimento de moagem de torção que resulte num som estridente”. Já a duração desse trecho pode ser pensada tendo a figura rítmica de duas semínimas como parâmetro e o andamento de acordo com a duração de outras figuras similares em momentos distintos da partitura.



Fig. 14. Terceiro sistema da segunda página de *For Cello*.

Por mais que cada interpretação vá se diferir no que diz respeito a escolha das notas sugeridas, velocidade dos gestos, andamento e momentos de *improvisação*, podemos reconhecer bem a imagem que a compositora quer que vejamos ao escutar a peça, por conta de sua estrutura. De uma maneira semelhante, podemos dizer que é o que acontece com outras obras indeterminadas – não todas - como por exemplo, *December 52* do compositor norte-americano Earle Brown como já vimos anteriormente.

Somente por essa escrita – que se difere bastante de uma notação convencional – até aqui, já podemos perceber o quanto a notação pode influenciar a criatividade do performer para executar a peça. Pois até notas que são definidas com altura, ritmo e dinâmica abrem espaço para uma tomada de decisão a se relacionar com todo o resto e assim dar um sentido a música. É claro que há indicações de como se executar a maioria dos trechos, mas ainda assim não há clareza em como realizá-los. Ou seja, é necessário um estudo prévio de como se executar tais técnicas e de como queremos que elas soem, de maneira a se aproximar do que o texto descreve.

Outro parâmetro a se considerar na tomada de decisões nessa peça é a relação compositor/intérprete, que no caso foi indireta, já que o autor não teve contato com a compositora para além da partitura. Sendo assim, o que foi considerado e serviu de influência para a criatividade do performer além das informações contidas no texto, adveio da própria gravação do violoncelista Peter Shuback que estreou a obra, do conhecimento de outras obras da compositora para uma noção do estilo e também de um texto sobre a peça escrito pela violoncelista Fernanda Machado²⁴.

²⁴ Ver em

<https://www.academia.edu/16740692/Apontamentos_T%C3%A9cnico_Interpretativos_em_For_Cello_de_Jocy_de_Oliveira>

A seguir, iremos traçar o que há de mais *determinado* nessa peça a partir de uma categorização do autor - que utilizou os próprios elementos de escrita da compositora como base - para em seguida traçarmos os elementos mais *indeterminados* a fim de relacioná-los a um equilíbrio dos mesmos como mencionado por Rahmeier, a fim de compreender como tais elementos na notação dessa peça influenciam a tomada de decisões do performer na mesma.

3.1.1 Elementos determinados

O que é *determinado* nesta peça, provém do que está escrito na partitura, partindo-se dos significados específicos de sua execução como: notas definidas, ritmo, duração em segundos e especulação de duração gráfica. Sendo assim, vale lembrar que determinação é tudo aquilo que está escrito na partitura, logo, determinado por Jocy de Oliveira.

Após termos discutido brevemente sobre a ideia de que toda obra é de certo modo *determinada* e *indeterminada* ao mesmo tempo, já que um compositor está determinando ideias de som através de certas ações para um intérprete enquanto escreve - mesmo que essas ações sejam um pouco mais abstratas - poderíamos olhar para a peça *For Cello* como somente mais uma obra determinada. Entretanto, existem graus de determinação dentro dela, que categorizamos como: 1. notas com altura e figura rítmica definidas, 2. notas com altura definida mas sem figura rítmica definida, 3. gesto individual com altura definida, 4. gesto individual sem altura definida, 5. notação proporcional e 6. improvisação dirigida.

A seguir, veremos alguns exemplos consequentes dessa categorização dos elementos mais determinados em *For Cello*.



Fig.15. Exemplo de categorização 1: Final da terceira linha, primeira página de *For Cello*.

Na Fig. 15, temos um exemplo de categorização 1, extraído de um trecho com notas e figura rítmica definidas. Entretanto, como já dissemos, a sua duração e

andamento vão depender da escolha do performer a partir da primeira figura semelhante que aparece na peça. No caso, ela se encontra no terceiro sistema da peça e a partir dela podemos definir um andamento a ser seguido, já que em nenhum momento seguinte há indicação de mudança no andamento.



Fig.16. Exemplo de categorização 2. Metade da segunda linha, primeira página de For Cello.

Já na Fig. 16 - exemplo de categorização 2 -, podemos perceber a presença de notas sem figuras rítmicas definidas, que podem ser interpretadas a partir do *slow accelerando* requerido no início da frase musical, até a velocidade de um *tremolo*. Porém, qual o real tempo disso, fica a critério do intérprete ao também relacionar esta passagem com as anteriores e consequentes para dar sentido a obra como um todo.



Fig.17. Exemplo de categorização 3. Pouco antes da metade da segunda linha, primeira página de For Cello.

Na Fig. 17 - exemplo de categorização 3 -, o gesto é individual e parte de uma altura definida que são as notas Si bemol e Fá natural. Mas o fim do gesto, ou seja, até onde as notas devem ir, pode ser interpretado como qualquer altura mais aguda. Para um efeito de *glissando*, uma sugestão é a de continuar o gesto nas mesmas cordas, até aproximadamente as notas Fá, Sol ou Lá da próxima oitava.



Fig.18. Exemplo de categorização 4. Final da segunda linha, primeira página de For Cello.

Nesse exemplo da Fig. 18 – exemplo de categorização 4 - tanto a partida quanto a chegada da nota não possuem a altura definida. Assim pressupõe-se que devemos partir da região mais grave do instrumento e realizar o *glissando* até o seu extremo agudo. Tanto nesse exemplo quanto no anterior, a duração do gesto pode ser pensada mais uma vez, a partir da primeira execução de um gesto parecido.

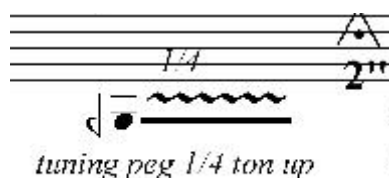


Fig.19. Exemplo de categorização 5. Quase final da primeira linha, primeira página de For Cello.

Na Fig. 19 - exemplo de categorização 5 - nos deparamos com uma notação proporcional, onde o intérprete mais uma vez necessita relacionar o desenho que indica uma ideia de duração às notações anteriores e consequentes, similares a esse desenho. Além disso, temos no mesmo exemplo a utilização do vibrato lento, com a indicação de que a diferença de afinação a partir da nota original seja de um quarto de tom para cima.

20'''

3'''

*use freely these chords : repeating ,
alternating , mixing , breaking up
to create dense and busy event .
Use different textures such as force
on the string pressing the bow heavily
with twisting motion scratch string
using up bow at the frog.
Dinamic is free.*

Fig.20. Exemplo de categorização 6. Início da terceira linha, primeira página de For Cello.

Por fim, na Fig. 20 – exemplo de categorização 6 - temos instruções para uma improvisação dirigida num quadro com materiais compostos de notas, arcos, dinâmicas e figura rítmica definidos, juntamente com instruções escritas de como

utilizar e executar esse trecho da peça. Mas apesar de termos notas e ritmos definidos, não são acordes possíveis de se executar com todas as notas de uma vez no instrumento. Talvez por isso mesmo, a compositora tenha sugerido usar livremente estes acordes repetindo-os, alternando-os, misturando-os e quebrando-os com a ideia de criar um “evento cheio e denso”²⁵ para essa passagem. Ela ainda sugere que se use diferentes texturas como as que podem ser produzidas a partir das já descritas na bula. Apesar de também termos indicações de dinâmica, no fim do texto a compositora sinaliza que a dinâmica é livre. Ou seja, esse quadro funciona como um guia que contém alguns materiais para se improvisar em vinte segundos - que é o tempo de duração grafado acima do quadro.

Os itens 5 e 6 dessa categorização serão melhor especificados a seguir, pois, apesar de serem determinados em certo sentido como já discutimos, possuem um grau de indeterminação que merece destaque à parte.

3.1.2 Elementos indeterminados

A *indeterminação*, pode estar presente dentro de uma composição em alguns lugares, mesmo que a mesma seja em grande parte *determinada*. Pode também ser predominante de maneira quantitativa e qualitativa em relação à obra como um todo. Trechos indeterminados podem assumir somente papéis secundários dentro de uma forma geral clara, ou pode-se ter indeterminação presente em todo o decorrer e todos os níveis de uma música, do menor elemento musical até a forma final da peça.

Por conseguinte, além do conceito já descrito por Cage, pelo termo *indeterminação*, é válido somar mais uma visão: podemos entender que o compositor, de forma consciente e/ou deliberada, abre mão (em maior ou menor grau) do seu controle sobre um ou mais aspectos da obra – ou também abre espaço para o acaso no interior do próprio processo criativo. (RUVIARO e ALDROVANI, 2001) Com base nisso, Ruviaro e Aldrovani, também distinguem três tipos de *indeterminação* em uma obra musical (evidentemente combináveis entre si):

o uso de procedimentos aleatórios na geração e organização de material musical (podendo chegar a composições completamente escritas e “determinadas” no final);

²⁵ “create dense and busy event” é a instrução dada na terceira linha do quadro da Fig. 20.

a liberdade de escolha dada ao(s) intérprete(s) dentre um conjunto de opções formais estipulado pelo compositor (indeterminação em nível formal, macroscópico);

métodos de notação que reduzem o controle do compositor sobre a própria realização dos sons em uma música (indeterminação em nível microscópico, da própria escolha dos eventos sonoros).

No caso de *For Cello*, os pontos que melhor se encaixam dentro dessa distinção são o segundo e o terceiro.

Podemos constatar isso pelo fato de que partes significativas da peça possuem além da escrita de notação proporcional, trechos que dão ao intérprete essa liberdade de escolha em como organizar e executar o material dentre um conjunto de opções.

No exemplo a seguir, a partir da primeira linha da peça, já encontramos essa *indeterminação* no tempo de execução de um gesto, que pode ser executado proporcionalmente ao tamanho da linha desenhada em negrito no pentagrama:

Fig.21. Exemplo de notação proporcional. Início da primeira linha, primeira página de *For Cello*.

Na mesma linha, também há duas passagens que exemplificam essa indeterminação, pela escolha da sequência de que notas podem ser tocadas dentro deste grupo:

Fig.22. Exemplo de indeterminação. Início da primeira linha, primeira página de *For Cello*

E como aqui estamos no início da peça, fica a critério do performer quanto tempo ficar tanto no primeiro quanto no segundo trecho, a fim de definir a duração dos mesmos e seus subsequentes, que utilizem a mesma notação ou uma similar a essa.

3.1.3 Improvisação dirigida

A *improvisação* em *For Cello*, aparece consideravelmente, tanto na parte do violoncelo solo, quanto com o momento em que entra a eletrônica. No primeiro momento, a compositora instiga o violoncelista à criação de um improviso, seguido de recomendações que orientam a sua execução, definindo articulações, golpes de arco, sonoridades e sugestões de dinâmica. Desse modo, o violoncelista está livre para criar e desenvolver suas ideias interpretativas incorporando os materiais oferecidos, cujo resultado sonoro obedece às intenções composicionais. No segundo momento da obra, já com a eletrônica, mantém-se a improvisação dirigida - como mostrado na Fig. 20 - seguindo as orientações constantes na bula. Porém há uma nova bula escrita aqui, repetindo algumas das instruções que constam na primeira e assim acabam dando ainda mais liberdade a criatividade do performer para improvisar com o tape (eletrônica) ao se relacionar com ele.

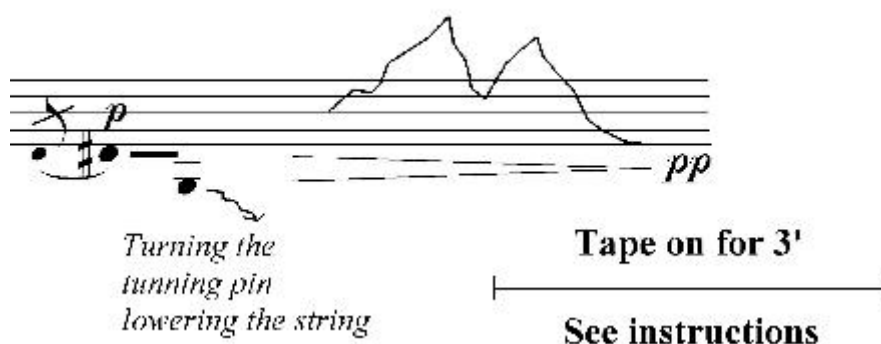


Fig.23. Final da peça *For Cello* no momento em que se improvisa com o tape.

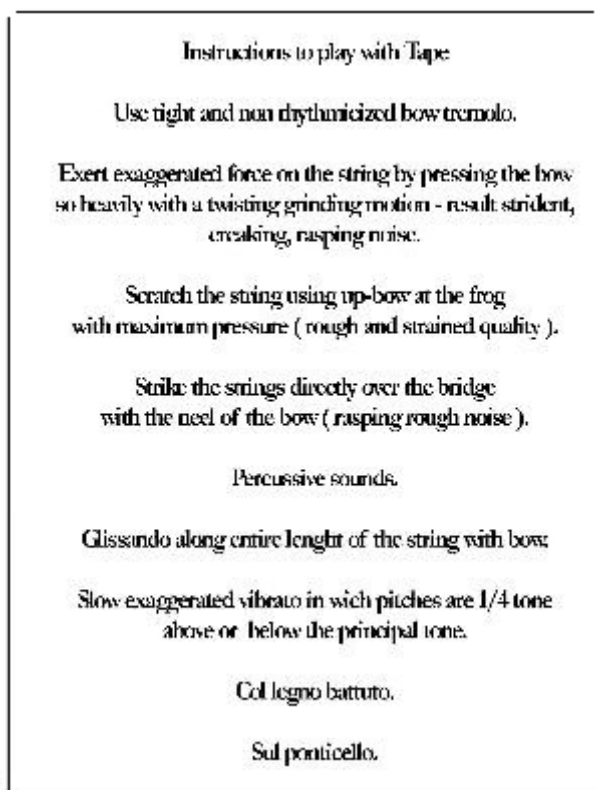


Fig.24. Instruções para improvisação final com o tape na peça For Cello.

O material pré-gravado incorpora fragmentos musicais com timbres de outro violoncelo que foi gravado, simultaneamente às sonoridades eletroacústicas pré-produzidas. Assim sendo, podemos compreender a performance desse segundo momento da obra, como o momento em que cabe ao violoncelo executado em tempo real, ser pensado como um narrador do discurso musical pré-gravado, através de improvisações e pequenos comentários que dialoguem com as sonoridades do violoncelo já gravado, e eletroacústicas do tape.

3.2 Estratégias Técnicas e Interpretativas

Diferentemente de outras obras para violoncelo solo, um importante aspecto que a compositora apresenta nessa partitura são os diversos tipos de notação não usuais, ou seja, divergentes daquela já estabelecida no repertório tradicional e bem conhecida pela maioria dos músicos. Como já vimos anteriormente, podemos perceber em *For Cello* uma forte presença da notação proporcional, alguns momentos de *notação gráfica* e *improvisação*, além do tape que compõem a última parte da peça.

Ademais, *For Cello* possui uma *scordatura* que pode causar certo desconforto para o instrumentista, por conta da enorme diferença em relação a afinação tradicional em quintas justas. (já falou) Tal desconforto se instaura já que essa outra disposição exige que o músico adquira uma nova memorização da técnica de posição da mão esquerda, juntamente com diferentes combinações de dedilhados. Em função disso, a leitura das notas na partitura precisa ser decifrada, relacionando a altura da nota em que está escrita na clave de Fá com um dedilhado alternativo que faça soar a transposição em cada corda.

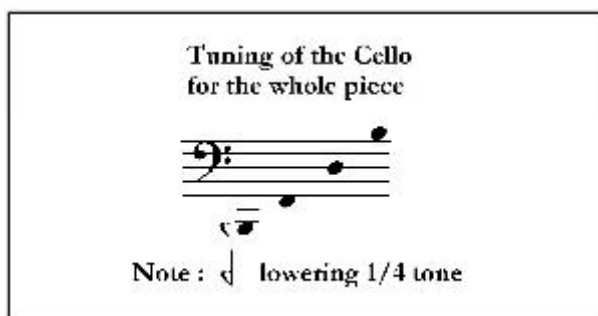


Fig.25. Afinação de For Cello.

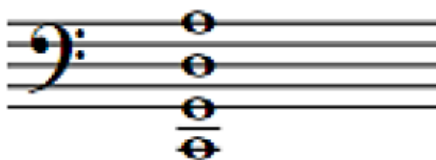


Fig.26. Afinação tradicional em quintas justas.

Outro trecho que pode proporcionar certo desconforto a tocabilidade do instrumento é o que indica a alteração da afinação da quarta corda do instrumento durante a performance, para $\frac{1}{4}$ de tom acima, ou seja, a mudança do Si bemol $\frac{1}{4}$ de tom abaixo para o Si bemol natural, que acarreta muito risco de não funcionar pela imprecisão do gesto de movimentar a cravelha durante a performance.

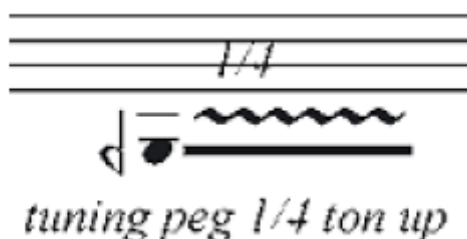


Fig.27. Trecho que solicita movimentar a cravelha durante a performance.

A melhor solução encontrada e que MACHADO (2015) reitera é a de “apenas pressionar o primeiro dedo na corda, encostando-o junto à pestana do instrumento.” Com isso, temos o mesmo efeito solicitado e garantimos mais estabilidade para a performance.

3.2.1 Notação proporcional

Através da notação proporcional, que pode ser apresentada em uma escrita de instabilidade rítmica, é proporcionado ao intérprete um convite para deixar-se levar pela sua condução intuitiva do tempo, sem padrões de contagens definidos. Como discutido anteriormente, no início da peça, temos as notas definidas sem um ritmo específico, com sua duração representada por um traço que se estende alguns centímetros no pentagrama, além da indicação de realizar uma arcada circular *col legno* neste trecho.

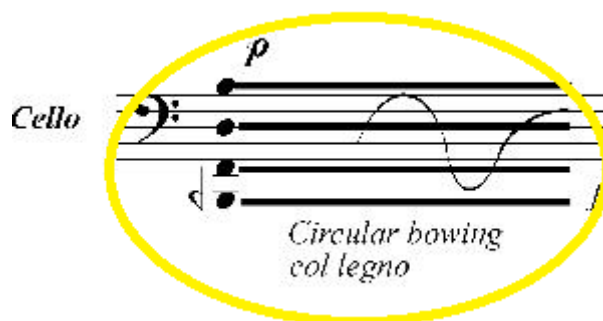


Fig.28. Início de For Cello.

Uma estratégia possível que sugerimos para a execução desse trecho é a de:

1. Ler as notas escritas ou altura/região determinada;
2. Ler que técnica e dinâmica são solicitadas;
3. Decidir a duração proporcional do trecho e de acordo com ele estabelecer a relação de outros trechos semelhantes;
4. Improvisar possibilidades de execução do arco circular *col legno* desde *sul ponticello* a *sul tasto*;
5. Quando alcançado um resultado satisfatório, repeti-lo várias vezes.

No exemplo da Fig. 25, que nos mostra a *scordatura* da peça, podemos ver que as notas escritas são Si bemol $\frac{1}{4}$ de tom abaixo, Fá, Ré e Si. Logo, ler essas notas não é tarefa difícil já que são todas as cordas soltas do instrumento. As indicações de técnica e dinâmica são respectivamente um arco circular *col legno* e piano.

Para a execução de tal técnica, é preciso realizar um movimento circular com o arco encostando a parte de madeira nas cordas do instrumento. Esse movimento circular pode ser pensado realizando-se um círculo que perpassasse todas as cordas do instrumento variando-se a região do mesmo de *sul ponticello* a *sul tasto*.



Fig.29. Exemplificação de arco circular col legno. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=TL_UPbdMBfo

Em seguida, o próximo passo seria o de se improvisar as possibilidades sonoras que esse trecho indica para que quando alcançado um resultado satisfatório, poder repetí-lo o quanto for necessário para firmar sua tocabilidade.

3.2.2 Notação gráfica

Os momentos em que temos a aparição de uma notação gráfica em *For Cello* são dois. No primeiro, a indicação é a de se realizar harmônicos em *glissando* na corda Lá do instrumento, movimentando o som de acordo com o que a imagem dessa notação nos sugere. Pode-se por exemplo, pensar em começar de uma região mais aguda e de fato se inspirar no desenho para descer a uma região mais grave, etc.



Fig.30. Exemplo de notação gráfica na primeira linha da segunda página de *For Cello*.

No segundo momento, estamos prestes a improvisar com o tape seguindo algumas diretrizes que a compositora indica, que podem ser vistas na bula da Fig. 24. A notação se assemelha ao desenho do momento anterior - Fig. 23 - que é o de um traço ou linha tortuoso(a) indicando as regiões de altura que podem ser tocadas durante dado período de tempo. O trecho em questão é o da Fig. 30.

Para a execução deste improviso com o tape, sugere-se inicialmente ouvir o tape. Isso permite definir certos caminhos e pontos de encontro para se situar durante o trecho, localizando o seu início, meio e fim.

3.2.3 Improvisação e tape

A improvisação nessa peça é dirigida por pequenos textos e podem ser encontradas em dois momentos. O primeiro quando nos é dado um conjunto de acordes, dinâmicas, direções de arcada e técnicas específicas que podem ser utilizadas de acordo com o critério de cada intérprete (Fig. 20), durante vinte segundos. Para a execução desses acordes que não são convencionais por conta da *scordatura*, o melhor é sempre quebrá-los em duas notas cada. Tomando o primeiro deles como exemplo (Fá, Si, Mi, Si), a ideia é tocar somente Fá e Si juntos ou Mi e Si. Uma outra solução, pode ser encontrada em MACHADO (2015).

A indicação textual, nos sugere bastante possibilidades como: usar livremente esses acordes, repetindo, alternando, misturando, quebrando-os, usando diferentes texturas como força excessiva nas cordas, arco no talão, arco pra cima e etc.

No segundo momento, a improvisação se inicia com a entrada do tape que aparece na metade do último gesto escrito, no final da segunda página (Fig. 23). A duração do mesmo é de três minutos. Durante esse tempo, a improvisação pode ser realizada de acordo com as indicações da bula (Fig. 24). Algumas das sugestões são por exemplo, o uso de sons percussivos no instrumento, glissandos por toda a extensão das cordas com o arco, *col legno batuto*, *tremolos* não ritmizados, força exagerada nas cordas, entre outros. Entretanto, não é obrigatório utilizar todas as sugestões.

3.3 Reflexões sobre a performance e o performer

À partir da discussão sobre a ideia de que toda obra é determinada e indeterminada ao mesmo tempo, podemos auferir que o grau dessas duas escritas

na obra *For Cello* se equilibram com o uso da notação tradicional, proporcional, textual e gráfica somadas a alguns momentos de *improvisação*.

Tais elementos fazem a peça transitar entre uma notação *determinada* e um caráter *indeterminado*. Isto torna a execução dessa peça desafiadora para o performer, já que não há como necessariamente decorar os trechos mais difíceis e sim estudar formas de como realizá-los e assim, a cada performance, poderemos nos surpreender com o que de diferente - seja sutil ou não - o performer realizou. Esses elementos, garantem ainda a percepção da unidade composicional da obra ao mesmo tempo em que estimulam a criatividade do performer para a execução da mesma, em cada nova interpretação.

Durante o meu processo de estudo tanto dos elementos *determinados* quanto *indeterminados* dessa obra, pude perceber que principalmente nos trechos onde é exigida a *improvisação* - seja com os materiais dados e/ou com as indicações textuais - não é tão interessante (porém permitido) engessar ideias, decorando e definindo durações, frases, etc., já que não se trata de uma peça convencional. O caráter *improvisado* que possibilita diferentes execuções a cada performance talvez seja uma das características principais que a própria compositora considerou ao escrever essa peça. Com isso, o violoncelista tem a oportunidade de contribuir com ideias próprias, expondo sua criatividade e personalidade artística combinada às orientações da compositora, o que leva a possibilidade de uma performance única a cada execução, com grande liberdade para o intérprete no que diz respeito a sua tomada de decisões.

A seguir, serão apresentados o contexto no qual foi construída a peça *Para os que ficam*, seu processo criativo, a composição da eletrônica e o processo de estudo e performance da mesma, seguido de algumas considerações sobre sua tocabilidade.

4 *Para os que ficam*, de Nathalia Fragoso

A obra *Para os que ficam* foi escrita pela compositora Nathalia Fragoso a partir de uma encomenda, especificamente para este trabalho de pesquisa. Sua partitura pode ser classificada como contenedora de uma notação gráfica ou de *partitura pictórica* - como já vimos anteriormente de acordo ANDERSON (2006). Contendo 9 páginas de imagens, as mesmas não possuem uma ordem específica. Sendo assim, o performer pode escolher quantas páginas quiser para dispor na ordem que quiser. A eletrônica por sua vez, está dividida em quatro faixas que igualmente não possuem uma ordem estabelecida, cabendo ao performer decidir que ordem dispor e se utilizará todas as faixas ou não. Por exemplo: posso escolher as páginas um, quatro e cinco e os áudios um, três e quatro. À partir disso, posso com o uso de um celular conectado a um equipamento de som ou com o auxílio de outra pessoa, dar play nos áudios na hora que eu achar mais conveniente. Se o caso for o de uma performance com outra pessoa responsável por isso, simplesmente combino um gesto com a cabeça, outra parte do corpo ou até mesmo com um som específico do instrumento para que a pessoa dê play no áudio seguinte. Mas antes disso é necessário que o performer se dedique a escutar os áudios com atenção e a experimentar tocar todas as páginas da partitura muitas vezes.

Assim como na peça *For Cello* de Jocy de Oliveira em seus momentos improvisatórios, o caráter que a compositora quer da peça é também improvisado. Ou seja, em ambas as peças há o conceito de improvisação dirigida, visto que há diretrizes de como fazê-lo. Em *Para os que ficam* esse caráter predomina toda a peça já que o que há escrito na peça juntamente às imagens, são algumas palavras soltas como nas páginas cinco e seis que podem também servir de inspiração para o performer – assim como as imagens – como material para se improvisar.



Fig.31. Página cinco de *Para os que ficam*, com as palavras *apaga* e *lentamente*.



Fig.32. Página 6 de *Para os que ficam*, com a frase *pouco a pouco*.

Tomando-se como base um dos dois parâmetros que decidimos utilizar como critério de influência na tomada de decisões criativas do performer, a relação compositor/intérprete nesse caso se deu de forma direta. Isso foi determinante para a construção da obra, visto que a mesma teve a participação ativa de um performer durante todo o processo de composição, desde a gravação de sons para a montagem da eletrônica como com sugestões de execução. Sobre a influência da notação da partitura nas decisões do performer e as várias maneiras possíveis de realizar a peça, discutiremos mais adiante neste capítulo. Por enquanto, vamos explorar o contexto e o processo criativo da obra, juntamente com uma apresentação mais detalhada da peça, seu entendimento e possíveis abordagens de interpretação.

4.1 Contexto e processo criativo

Desde que conheci a Nathalia quando eu ainda cursava música no CEFAR – atual CEFART (Centro de Formação Artística e Tecnológica)²⁶ - através de um amigo também compositor, o Pedro Filho²⁷, me interessei pelo seu trabalho que já apresentava a composição de partituras mais abertas com grande espaço para a criatividade do performer²⁸. Conseqüentemente, pude germinar a reflexão sobre um possível papel do performer enquanto agente criativo e colaborador. A partir disso, passei a acompanhar o trabalho da Nathalia no grupo *Derivasons*²⁹ e também tive a oportunidade de durante a graduação estreiar uma de suas peças - *Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução (2019)* - para violoncello, flauta, voz e live electronics³⁰ além de ter sido ministrado durante um semestre por

²⁶ O CEFAR é uma escola de artes ministrada pela Fundação Clóvis Salgado (FCS) na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. O período mencionado foi de 2010 a 2014.

²⁷ Pedro Amorim de Oliveira Filho era na época professor de Trilha Sonora do CEFAR e foi uma das pessoas responsáveis por me apresentar novos gêneros musicais como o *Noise* além de me ajudar a aprender o básico de como utilizar programas de edição de áudio. Hoje, Pedro é Professor Adjunto da área de Música e Cultura no CECULT (Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas) da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo Baiano).

²⁸ Tanto o Pedro quanto a Nathalia já haviam composto diversas partituras gráficas, textuais e mistas quais tive oportunidade de conhecer e tocar.

²⁹ O grupo de música contemporânea D E R I V A S O N S surgiu em 2010, em Belo Horizonte, depois do convite para participar do festival Eu Gostaria de Ouvir. O que a princípio era uma reunião de jovens compositores para tocar em um concerto, se transformou em um trabalho consistente, que repercute na cena da música experimental brasileira e latino-americana.

³⁰ Tal estreia se deu no dia 6 de Dezembro de 2018 no concerto 'Imaginários sonoros: música e artes digitais em interação' por uma iniciativa conjunta dos laboratórios LaPIS/CEGeME, da Escola de

ela no *GILU*³¹. Tais experiências já me trouxeram então a dimensão estética na qual a compositora trabalha que é muito influenciada pela poesia de Manuel de Barros³² e a música indeterminada de John Cage. É óbvio que existem muito mais influências. Porém, essas são as que mais me chamaram a atenção, visto que também compartilho dos mesmos interesses.

O processo de composição de *Para os que ficam* se iniciou quando propus a Nathalia que escrevesse uma peça para violoncelo solo. Desse contato até agora se passaram dois anos, então muita coisa se modificou. A ideia inicial era de que a Nathalia compusesse uma peça para violoncelo solo com notação gráfica somente. Depois de um tempo, conversando com a mesma via celular³³, decidimos por acrescentar alguns textos na partitura – ainda não definidos – o que tornaria a partitura gráfica/textual. Num outro momento, a Nathalia teve vontade de basear a peça nos ciclos lunares - o que daria ideias de imagens bem interessantes para a partitura mas essa ideia não foi pra frente. Em Agosto de 2022, finalmente a peça começou a tomar uma forma mais definida, mesmo que ainda tenha sofrido algumas mudanças. A ideia então passou a ser de uma partitura gráfica/textual mais a composição de uma eletrônica que acompanharia a peça.

4.2 Eletrônica

Definida a forma da peça, Fragoso pediu que fossem gravados sons do violoncelo para que ela manipulasse e assim construísse a eletrônica. Tal processo se deu via e-mail:

“Oi Daniel,
tudo bem?

Música (UFMG), e do 1maginari0, da Escola de Belas-Artes (UFMG), buscando-se integrar atividades de criação, pesquisa, ensino e extensão de alunos e professores das duas unidades acadêmicas.

³¹ Ver p. 8.

³² Manoel Wenceslau Leite de Barros foi um poeta brasileiro do século XX, pertencente, cronologicamente à Geração de 45, mas formalmente ao pós-Modernismo brasileiro, se situando mais próximo das vanguardas europeias do início do século, da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade.

³³ Mensagens no aplicativo WhatsApp e ligações particulares.

finalmente te escrevo para pedir as gravações que gostaria que fizesse para eu usar na eletrônica da peça.

A peça até agora tem dois momentos/partes e vou te enviar uma lista de palavras/imagens as quais tenho associado à essas partes e gostaria que você gravasse os trechos/sons a partir do que essas imagens te trazem. É uma lista um tanto subjetiva, sem muitas indicações relacionadas ao som, mas acho que vai ser legal essa forma de abstração e acho que você vai curtir.

parte 1:

poeira

areia

áspero

granulado

grãos

tempestade de areia

pó

parte 2:

vela que se apaga

sopro

vento

vela acessa derretendo

algo se se finaliza lentamente

Dentro dessas duas partes, gostaria que você gravasse contrastes de dinâmica (p, f, crescendos e decrescendos) e também em alturas contrastantes (trechos muito agudos, bem graves e médios.)

A princípio achei que seria mais possível de encontrarmos e fazermos de forma mais colaborativa essa parte da composição, mas meu processo tem sido bastante intimista, mas acredito que a parte dos ensaios seja mais possível e bastante necessário que a gente se encontre.” (FRAGOSO, 2022)³⁴

³⁴ Os emails completos se encontram na seção Anexos deste trabalho.

Quando recebi essa mensagem, comecei a imaginar como gravar esses sons. Tinha uma ideia de como era o som de uma tempestade de areia, do vento e de um sopro, mas as outras palavras não, ainda que a ideia não fosse a de reproduzir esses sons fidedignamente e sim a de se inspirar nessas palavras para transformar em sons o que elas me remetem de maneira mais abstrata. Dado isso, fiquei dias pensando e imaginando sons a partir dessas palavras até gravá-las. Falando um pouco sobre o processo com a Nathalia,

“matutei muito toda vez que lia seu email e ficava imaginando os sons possíveis no cello...

porém, não peguei o cello momento algum pra testar alguma coisa. sendo assim, como que já tinha em mente as palavras todas, decidi por gravar um take único em sequência para não ter que ficar gravando som por som e averiguando se ficou realmente bom” (TAMIETTI, 2022).

Depois de um tempo, acabei gravando novos sons, já que re-escutando esses primeiros que foram gravados, não me encontrei muito satisfeito com o resultado. Alguns sons dessa primeira leva foram aproveitados na manipulação de áudio da Nathalia, porém os sons mais utilizados foram os da segunda gravação.

Para essa segunda gravação, pedi a Nathalia mais detalhes sobre a inspiração da peça, já que até então eu sabia somente que ela estava se baseando em algumas leituras sobre morte e luto. Sendo assim, ela me escreveu um pouco mais sobre sua inspiração e o porque de ter pensado naquelas palavras do *momento 1* e *momento 2* da peça. Tal conhecimento se mostrou muito importante para um melhor entendimento da peça e conseqüentemente uma maior inspiração para performá-la. Em email a Nathalia disse que a ideia surgiu de questionamentos que ela tinha vivido em torno da morte e do luto, tanto pelas situações que passou quanto pelas diferentes abordagens do luto na nossa sociedade (FRAGOSO, 2022). No *momento 1*, Nathalia disse que

“a primeira imagem vem da frase bem famosa do Carl Sagan quando ele fala que somos todos nós poeira das estrelas. [...] daí surgiram as palavras: poeira, areia, áspero, granulado, grãos, tempestade de areia, pó e as idéias de sonoridade granulada. a vontade de explorar nos gráficos da partitura essa idéia do todo (universo) ser composto de grãos minúsculos que se combinam e formam tudo. e apesar da morte, na não presença existe essa conexão com todas as coisas, que se transformam”. (FRAGOSO, 2022)

No *momento 2*, a escolha das palavras está ligada diretamente a morte de um ente da família da Nathalia:

“para nos comunicar o que estava acontecendo com minha avó, que faleceu bem velhinha aos 102 anos, era recorrente ouvir dos médicos essa imagem da vela derretendo lentamente, chegando ao fim. ela não tinha nenhuma doença que estava causando a morte, mas sim seu corpo após tantos anos de vida que estava "se desligando" lentamente, pouco a pouco. [...] daí surgiram as palavras: vela que se apaga, sopro, vento, vela acesa derretendo, algo que se finaliza lentamente”. (FRAGOSO, 2022)

A seguir, veremos como se deu o processo de execução da peça e algumas propostas de sua execução.

4.3 Processo de estudo, preparação e performance

Quando finalmente recebi a partitura de *Para os que ficam*, percebi que a Nathalia se dedicou muito para transformar em imagens o que ela estava sentindo e querendo transmitir para o performer. Principalmente por ter tido esse contato próximo com ela, o entendimento da peça pra mim ficou muito claro. Como eu já conhecia um pouco do seu estilo e estética isso também ajudou a pensar em algumas texturas como ranhuras - que é um elemento que percebo que a Nathalia gosta muito. Entretanto, a missão maior foi a de decidir como estudar e tocar a peça.

Num encontro presencial que fizemos para sanar essa dúvida, a Nathalia me disse que ainda não havia escrito a bula – que seria um texto simples somente com indicações de como executar a peça – mas me descreveu as inúmeras possibilidades em que ela gostaria que pudesse ser tocada.

Recebida a versão final da partitura, na bula pude constatar tudo o que havíamos conversado. Sendo assim, iniciei o processo de estudo da peça optando por eu mesmo dar play a eletrônica.

O número de páginas utilizadas para a montagem da peça deve ser escolhido pelo performer, assim como duração de cada uma delas. Também deve ser definido pelo performer qual(is) dos quatro trecho(s) da parte eletrônica será(ão) utilizado(s) e em quando deve(m) ser acionado(s). A partitura é dividida em dois momentos a fim de organizar o material presente em cada um deles, mas não é necessário seguir a linearidade desses momentos para a execução da peça.

Momento 1:

poeira
areia
grãos
pó

Momento 2:

sopro
vela que se apaga
vela derretendo
se se finaliza lentamente

Fig.33. Bula de *Para os que ficam* de Nathalia Fragoso.

Tendo quatro áudios separados e também uma sequência dos mesmos, o que fiz primeiro, foi escutar bastante o áudio integral que tem um total de 14"09'. Após isso, comecei a escutar os áudios separados de maneira aleatória. O primeiro áudio, tem a duração de 1"55'. O segundo, 3"18'. O terceiro, 5"32'. O quarto, 3"21'. Com essa experiência da escuta, comecei a tocar durante vários dias páginas selecionadas aleatoriamente da partitura e a fazer combinações entre elas. Assim, fui também começando a experimentar tocar a peça com os quatro áudios seguidos, sempre numa ordem aleatória.

Nesse processo, me dei conta de que haviam muitas maneiras possíveis tanto de combinar páginas para o primeiro momento da peça como para o segundo. Podia tocar o *momento 1* sem nenhuma eletrônica, com uma ou duas páginas só ou com um áudio, mais páginas, e sentir dentre elas um momento para dar o play na eletrônica. O mesmo vale para o *momento 2*.

Quando percebi que acabei tomando um gosto maior por um ou outro áudio e me atendo mais a algumas palavras e páginas da partitura, comecei a refletir se isso era um problema. A Nathalia me disse que não, porém, depois de tanto estudar possibilidades, decidi a cada performance, sortear sem muito critério que páginas utilizar para o *momento 1* e *2*, assim como os áudios.

Apesar de não haver problema em definir certos aspectos e repeti-los, ter que lidar com novas combinações a cada vez fez mais sentido à concepção da peça e seu caráter improvisatório.

4.4 Considerações gerais e possibilidades de execução das imagens

Dada a decisão de como montar a peça para uma performance, a maneira que comecei a encarar a leitura da partitura, também se modificou. Antes de tomar essa decisão, acabava estabelecendo alguns parâmetros na imagem para repetir um som. Na Fig. 32 por exemplo, temos algumas formas circulares. Como eu estava com a ideia de arco *circular* da peça da Jocy muito fresca ainda, acabei por repetir essa técnica sempre que apareciam imagens semelhantes na partitura da Nathalia. A ideia pode até ser considerada boa, porém, como decidi variar também a maneira que interpreto a leitura da peça a cada performance, comecei a desenvolver outras técnicas para reinterpretar essa leitura dos elementos circulares.



Fig.34. Página 4 de Para os que ficam.

Passei a experimentar então tocar esses elementos circulares com *tremolos sul ponticello*, *glissandos* saindo e voltando para uma mesma nota, dentre outras coisas. Outra maneira possível, é a de também variar a técnica em outros elementos circulares que aparecerem na peça. Claro que tendo construído um repertório de

possibilidades, podemos acabar por utiliza-los e repeti-los. Porém, a cada performance surgem novas ideias e assim o baú de possibilidades aumenta.

Não há uma linearidade para fazer a leitura das imagens, como descrito na bula. Isso possibilita que o performer decida como navegar nessa peça em qualquer dimensão que desejar - 2D, 3D, etc. Ou seja, assim como na peça *December 52* de Earle Brown, pode-se começar a ler a página a partir de qualquer ponto. Da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima, diagonal ou até mesmo de seu centro.

Após essa etapa, realizei alguns encontros com Nathalia para que ela pudesse ouvir como o resultado estava soando. Além disso, experimentamos a ideia de ela dar o play nos áudios durante a execução. De tal modo, descobrimos mais uma possibilidade de execução já que após ter determinado algumas vezes que páginas seriam utilizadas, que áudios e quando os utilizar – num gesto de cabeça ou com um som combinado - propus a ela que decidisse que páginas e áudios utilizar e também quando. Nesse tipo de ocasião, a peça toma uma nova dimensão, passando a ser quase um duo e não mais um solo de violoncelo. Essa experiência foi muito interessante e possibilitou que o caráter improvisatório da peça se tornasse ainda mais forte.

Além de conhecer o conceito por trás, ter estudado e me aprofundado tanto nas imagens quanto nos áudios e palavras da peça foi fundamental para que ela soasse bem. Com isso, a música atendeu plenamente nossas expectativas e se adequou muito bem a este trabalho.

Inúmeras maneiras são possíveis para se interpretar essa peça. Tal fato pode instigar o performer a sempre experimentar algo novo quando for executá-la. Assim, esse papel de agente criativo/colaborador dá um novo sentido a ideia de obra, já que como se trata de uma partitura mais indeterminada/aberta, o performer tem uma maior gama de opções para tocar. O mesmo papel dá um novo sentido à interpretação de qualquer outra obra, seja de notação mais tradicional ou não, visto que como podemos constatar até aqui, a tomada de decisões do performer está ligada a diversos fatores que não só as notas escritas na partitura.

Considerações finais

Toda performance é única. Levando-se em consideração que a música é um fenômeno social, a tomada de decisões do intérprete acontece em todas as etapas do fazer musical com o objetivo da performance - que é um momento ritual com o público. Para além do que a partitura possa determinar, outros fatores contribuem para o processo de estudo de uma peça e para a tomada de decisões criativas de um performer: a sua relação com o espaço, acústica, instrumento e público são alguns elementos que podem alterar a sua percepção da performance e assim a sua tomada de decisões em função do momento. Nesse sentido a opção pelo desenvolvimento de uma *pesquisa artística* foi essencial para possibilitar um aspecto de reflexão e prática com caráter mais pessoal, visto que, além de toda a pesquisa teórica, o foco foi na performance das peças escolhidas. Tal visão também justificou o relato de um processo de estudo e também de construção de uma das peças - fator esse que agregou informações importantes para o entendimento das mesmas e consequentemente do papel do performer nessas interpretações.

A performance é sempre uma colaboração. Tendo em vista a importância do papel do performer para o resultado final de uma obra, a colaboração com o compositor pode se dar de duas formas: direta ou indireta. Direta quando há uma relação de proximidade – que foi o caso de *Para os que ficam* – que possibilita desde a alteração de aspectos técnicos que podem ser melhor formulados com um instrumentista a outras influências que tal contato possa proporcionar. Indireta quando via partitura o performer se relaciona de outra maneira com a música, no que diz respeito a sua tomada de decisões. Em *For Cello*, cuja relação se deu deste modo indireto, buscamos agregar outros elementos para nos relacionarmos (além da partitura). Assim, buscamos informações sobre a compositora, gravações da obra (e mesmo de outras obras da compositora) e estudos sobre a noção de seu estilo composicional. E, ao tocar a peça buscamos nos relacionar com todos os elementos desta relação indireta. O próprio conceito de obra é alterado nessa perspectiva com o ato de tocar sendo uma forma de relação com o compositor, o espaço e o público. Encarar a partitura como um *script* também possibilita essa alteração de sentido e traz uma dimensão mais profunda sobre esse conceito que por muito tempo foi entendido e vivenciado de maneira que podia tolher de certa forma a voz do performer, como vimos em COOK (2006), DOMENICI (2012) e GOEHR (1996).

O performer é (ou pode ser) sempre um agente criativo. Como já foi discutido, a criatividade se dá não só a partir de uma possível liberdade de improvisar, mas também da relação com os elementos de uma obra. No processo de estudo de uma peça, a criatividade está presente quando se decide por onde começar a estudar e como se vai abordar o estudo, ao experimentar diferentes técnicas para resolver problemas, ao tomar decisões sobre diferentes elementos da música, ao improvisar e durante a performance. Analisamos gravações de diferentes intérpretes tocando uma mesma obra e claramente percebemos que cada um deles tomou decisões diferentes, cada um em seu contexto, mas certamente se relacionando com a partitura e as informações nela contidas. A minha performance das obras aqui estudadas também certamente será diferente da de qualquer outro violoncelista que resolva tocá-las e, neste sentido, os relatos de minhas análises, reflexões e práticas pessoais podem funcionar como um elemento a mais para um outro intérprete se relacionar no momento de sua preparação e performance, mas certamente não deverá induzir ou prescrever um modo específico de se tocar tais obras.

Por fim, encerro com uma reflexão de caráter mais pessoal, mas que talvez encontre ressonância em outros instrumentistas. Creio que o universo da música erudita ocidental, quando baseado apenas em uma visão tradicional de obra musical - isto é, aquela na qual a obra é uma criação do compositor que a representa perfeitamente na partitura, ditando e restringindo a atuação criativa do performer - de certa forma me bloqueou inconscientemente a tocar com mais verdade qualquer que fosse o repertório. Não quero jogar a causa desse bloqueio à tradição canônica que tem sua beleza e que merece ser admirada. O ensejo então é o de nos lembrar que ela não é a única forma possível de se fazer música. Se há razões políticas, históricas e pessoais para que o mundo tenha se tornado o que é, acredito ser importante conhecê-las não para que se remoam dores ou justifique-se qualquer martírio, mas para que aprendamos com isso que o tempo de agora somos nós que construímos. Sendo assim, espero que esse trabalho possa contribuir de alguma forma a quem quer que se interesse por esses temas e que possa ter vivenciado mazelas semelhantes na vida, seja na relação com professores(as) de visões mais conservadoras, ou com sua própria condição social que é inegavelmente fruto de um mundo injusto. Torço para que existam maiores possibilidades e oportunidades para colaborações diretas entre performers e compositores(as), de modo que possamos

cada vez mais fomentar novas músicas e parcerias nesse país que é tão rico e diverso culturalmente. Finalmente, espero que este trabalho ajude com que os performers se vejam sempre como agentes criativos e não somente como executantes de uma partitura. Afinal, a partitura é apenas silêncio enquanto não a tocamos. (AQUINO apud BIELCHOWSKY, 2022, p. 18)

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus, Porto Alegre*, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ANDERSON, V. *The Beginning of Happiness: Approaching Scores in Graphic and Text Notation*, Chapter 9 of *Essays on Sound, Score and Notation*, Leuven University Press, 2013.

ANJOS, G. H. L. *As Sonate Metodiche de Georg Philipp Telemann: um estudo sobre ornamentação e estilo no final do período barroco*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo, 1993.

BIELSCHOWSKY, P. *Silêncio na Música: um estudo sobre expressões do silêncio nos períodos clássico e romântico*. Editora CRV, 2022.

BORGENDORFF, H. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BROWN, E., "On December 1952," *American Music*, vol. 26, no. 1, pp. 1–12, 2008.

CAGE, John. *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: Considerações sobre a morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 197 f. Tese (Doutorado) - Unicamp, Campinas, 2009.

COOK, Nicholas. "Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance." (Trad Fausto Borém). *Per Musi*. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006.

DELLIÈGE, I. WIGGINS, G., *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Psychology Press, 2006.

DE OLIVEIRA, Jocy. *For Cello*. Jocy de Oliveira, 1994.

DOMENICI, C. L., *A Voz do Performer na Música e na Pesquisa*. In: *II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012*, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM 2012I - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: O contexto brasileiro e a pesquisa em*

música. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Musica/ UNIRIO, 2012. v. 1. p. 169-182.

DOMENICI, Catarina L. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. Anais (...) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010

DOMENICI, C. L. . It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. Revista do Conservatório de Música (Online) , v. 6, p. 1-14, 2013.

ECO, Umberto. Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and a Dialogue. Perspectives of New Music. Vol. 1, n. 2, 1963

FRAGOSO, N. Sobre a eletrônica. Mensagem recebida por: <danieltamietti@gmail.com> em 16 de Agosto de 2022.

GOEHR, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. Tradução de Isaac Terceros. Art Research Journal, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, Jan. 2015.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula. Investigación artística en música: Problemas, Métodos, Experiências y modelos. 1. ed. Barcelona: ESMUC, 2014.

MACHADO, Fernanda R; CAMPOS, Cleber da Silveira. Apontamentos Técnico-Interpretativos em For Cello de Jocy de Oliveira. XXV Congresso da Anppom - Vitória/ES (2015).

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação, 15ª Edição, Editora Vozes, Petrópolis, 2001.

PAYNE, Emily. Creativity beyond innovation: Musical performance and craft. *Musicae Scientiae* 2016, Vol. 20(3) 325–344. © The Author(s) 2016

PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1996.

RASTALL, Richard. *The Notation of Western Music: An Introduction*. New York: St. Martin's Press, 1982.

RUVIARO, B; ALDROVANI, L. *Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. SP, 2001.

ROCHA, Fernando de Oliveira. *A Improvisação na música indeterminada: Análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. 133f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover, London: Wesleyan University Press, 1998.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

TAMIETTI, D. *Sobre a eletrônica*. Mensagem enviada por: <danieltamietti@gmail.com> em 13 de Outubro de 2022.

TREITLER, Leo. "The Early History of Music Writing in the West." *Journal of the American Musicological Society* 35, no. 2 (1982)

WILLIAMON, A., THOMPSON, S., LISBOA, T., WIFFEN, C., *Creativity, Originality, and value in music performance* from book *Musical Creativity*, 1st Edition, Psychology Press, 2006

WIORA, Walter. *The four ages of music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1965.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. 1998. 291 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

Gravações

BACH, J. S. ; Unaccompanied Cello Suite No. 2 in D Minor, BWV 1008: Yo-Yo Ma. Six Evolutions - Bach: Cello Suites. Sound Postings LLC, 2018.

BACH, J. S. : J.S. Bach: Les Suites pour violoncelle seul. Jean-Guihen Queyras. Harmonia Mundi, 2007.

BACH, J. S. ; Cello Suite No. 2 in D Minor, BWV 1008. Her Early BBC Recordings, Volume 1. Jacqueline du Pré. EMI, 2007.

BROWN, Earle ; Selected Works 1952-1965. David Tudor. Anthology of Recorded Music, 2006.

BROWN, Earle ; December 52. The New York School. Ensemble Avantgarde. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2014.

BROWN, Earle ; Nicolas Tourney: Guitar. Nicolas Tourney. American Composers 1: John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, James Tenney (Snow in Water Records, 2019).

Links

CRJ

<<https://prefeitura.pbh.gov.br/smasac/sudc/equipamentos/crj>>

Quartas de Improviso

<https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/09/14/interna_cultura,1393431/quartas-de-improviso-retoma-agenda-presencial-e-aposta-na-experimentacao.shtml>

Anestesia

<<https://www.youtube.com/watch?v=6YlatH5gl0o&t=104s>>

Jocy de Oliveira

<<https://musicabrasilis.org.br/compositores/jocy-de-oliveira>>

<<https://discosnada.bandcamp.com/album/a-m-sica-s-culo-xx>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=7Bw18kcAEBs>>

Nathalia Fragoso

<<https://www.nathaliafragoso.com/bio>>

Voicing

<<https://blog.opus3ensinomusical.com.br/o-que-e-voicing/>>

Liszt

<<https://www.britannica.com/biography/Niccolo-Paganini>. Accessed 5 February 2023>

Paganini

<<https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt>. Accessed 5 February 2023>

Playlist de comparação de gravações

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLDsDvtb1z5lGWCM2As5m6J17FTAb_Fdlo>

Arco circular *col legno*

<https://www.youtube.com/watch?v=TL_UPbdMBfo>

Anexo A – Partitura de For cello de Jocy de Oliveira

Jocy de Oliveira

For Cello

Violoncelo, meios eletroacústicos
(*violoncelo, electroacoustic devices*)

3 p.

© Jocy de Oliveira – licenciado para Musica Brasilis, Rio de Janeiro, 2017



Patrocínio



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



MUSICA BRASILIS

For Cello (1994)

Jocy de Oliveira

Cello

use freely these chords: repeating, alternating, mixing, breaking up to create dense and busy event. Use different textures such as force on the string pressing the bow heavily with relaxing motion scratch string using up bow at the frog. Dynamic is free.

For Cello / 2

mf *tr* *p* *Sul tasto* *as fast possible* *p* *col legno* *Sul tasto* *mf* *gliss.* *Harmonic gliss* *sul Fa* *mf* *p* *f* *use this material freely*

f *mp* *p* *gliss.* *mp*

p *f* *mf* *pp* *Sul tasto* *mp* *p*

pp *Sul tasto* *mf* *Sul tasto* *mf*

mf *pp* *mf* *pp*

tr *mf* *pp* *mf* *pp*

tr *mf* *pp* *mf* *pp*

ritenuto *mf* *pp*

use this material

Tuning the tuning pin lowering the string

Tape on for 3'

See instructions

<p>Tuning of the Cello for the whole piece</p> <p>Note : ♭ lowering 1/4 tone</p>
<p>Instructions to play with Tape</p> <p>Use tight and non-deteriorated bow tremolo.</p> <p>Exert exaggerated force on the string by pressing the bow so heavily with a rasping grinding motion - result: strident, crackling, rasping noise.</p> <p>Scratch the string using up-bow at the frog with maximum pressure (rough and strained quality).</p> <p>Strike the strings directly over the bridge with the heel of the bow (rasping rough noise).</p> <p>Percussive sounds.</p> <p>Glissando along entire length of the string with bow.</p> <p>Slow exaggerated vibrato in such pitches are 1/4 tone above or below the principal tone.</p> <p>Col legno battuto.</p> <p>Sul ponticello.</p>

INSTRUCTIONS For Cello

Pitches

Use tight and non rhythmicized bow tremolo.

Exert exaggerated force on the string by pressing the bow so heavily with a twisting grinding motion – result strident, rasping noise.

Scratch the string using up-bow at the frog with maximum pressure (rough and strained quality).

Strike the strings directly over the bridge with the neel of the bow (rasping rough noise).

Percussive sounds.

Glissando along entire length of the string with bow.

Slow exaggerated vibrato in wich pitches are $\frac{1}{4}$ tone above or below the principal tone.

Col legno battuto.

Sol ponticello.

Tuning of the Cello.

Anexo B – Partitura de Para os que ficam de Nathalia Fragoso

Para os que ficam

[violoncelo e eletrônica]

Nathalia Fragoso

para Daniel Tamietti

2022/2023

O número de páginas utilizadas para a montagem da peça deve ser escolhido pelo performer, assim como duração de cada uma delas. Também deve ser definido pelo performer qual(is) dos quatro trecho(s) da parte eletrônica será(ão) utilizado(s) e em quando deve(m) ser acionado(s). A partitura é dividida em dois momentos a fim de organizar o material presente em cada um deles, mas não é necessário seguir a linearidade desses momentos para a execução da peça.

Momento1:

poeira
areia
grãos
pó

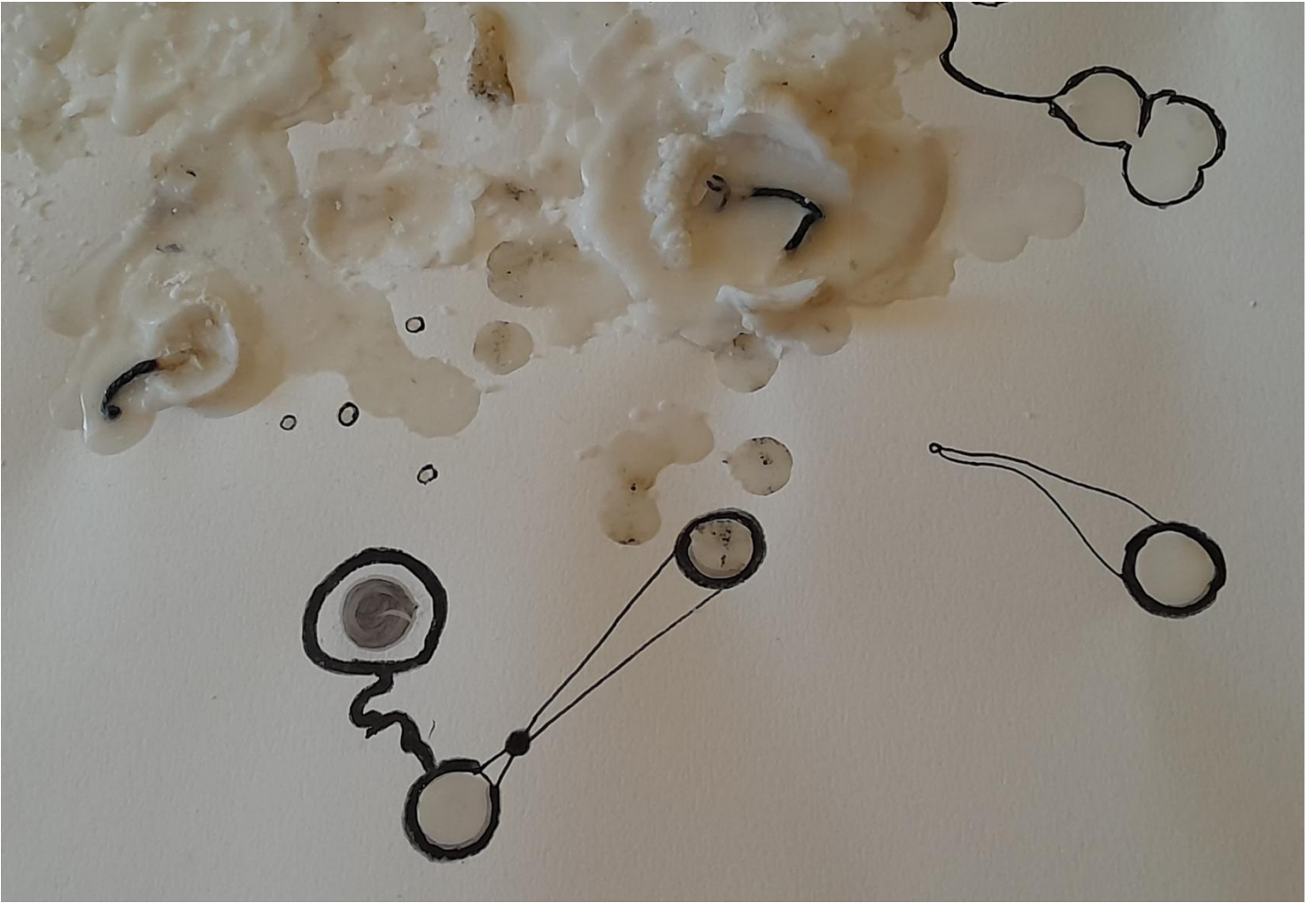
Momento 2:

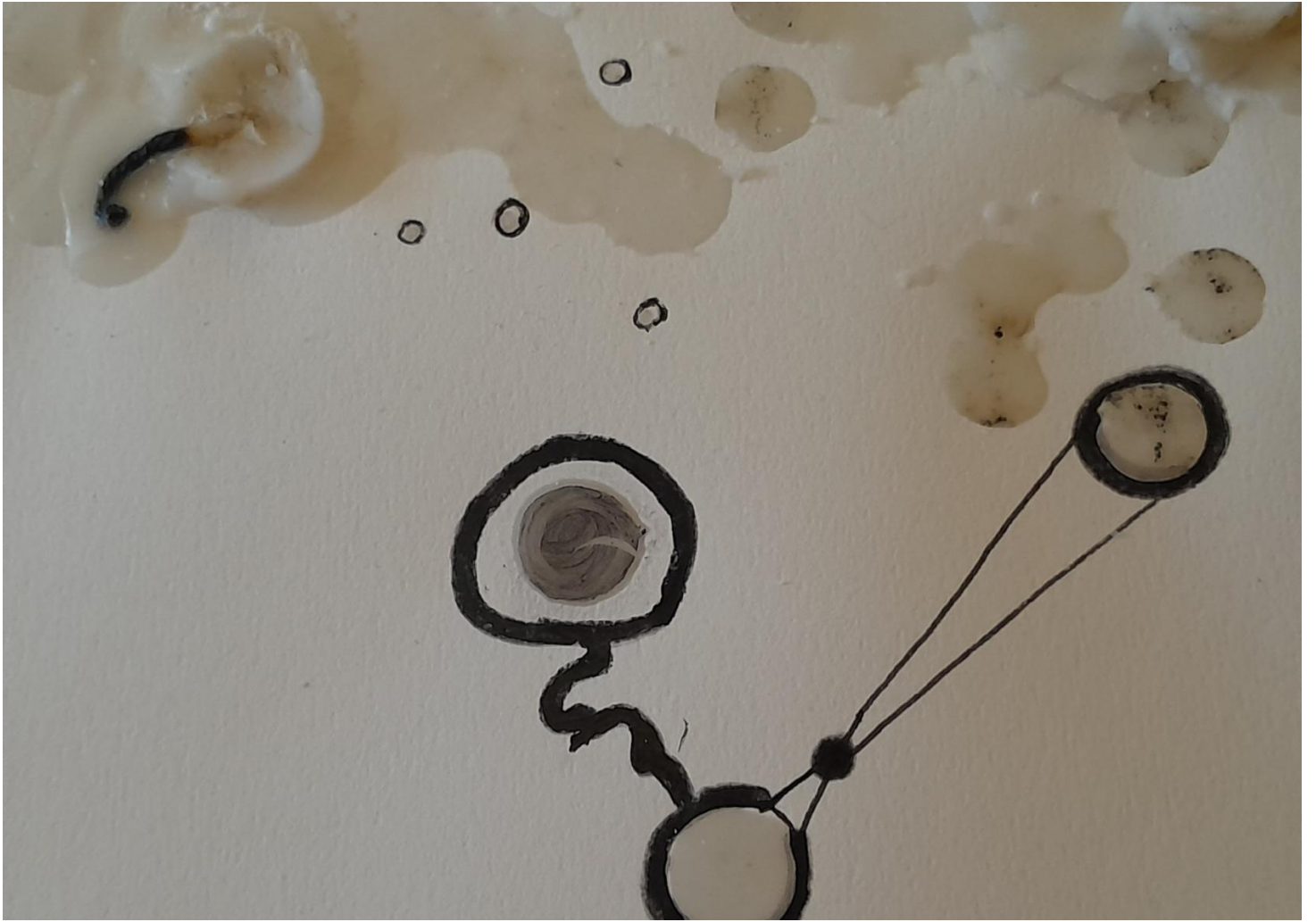
sopro
vela que se apaga
vela derretendo
se se finaliza lentamente

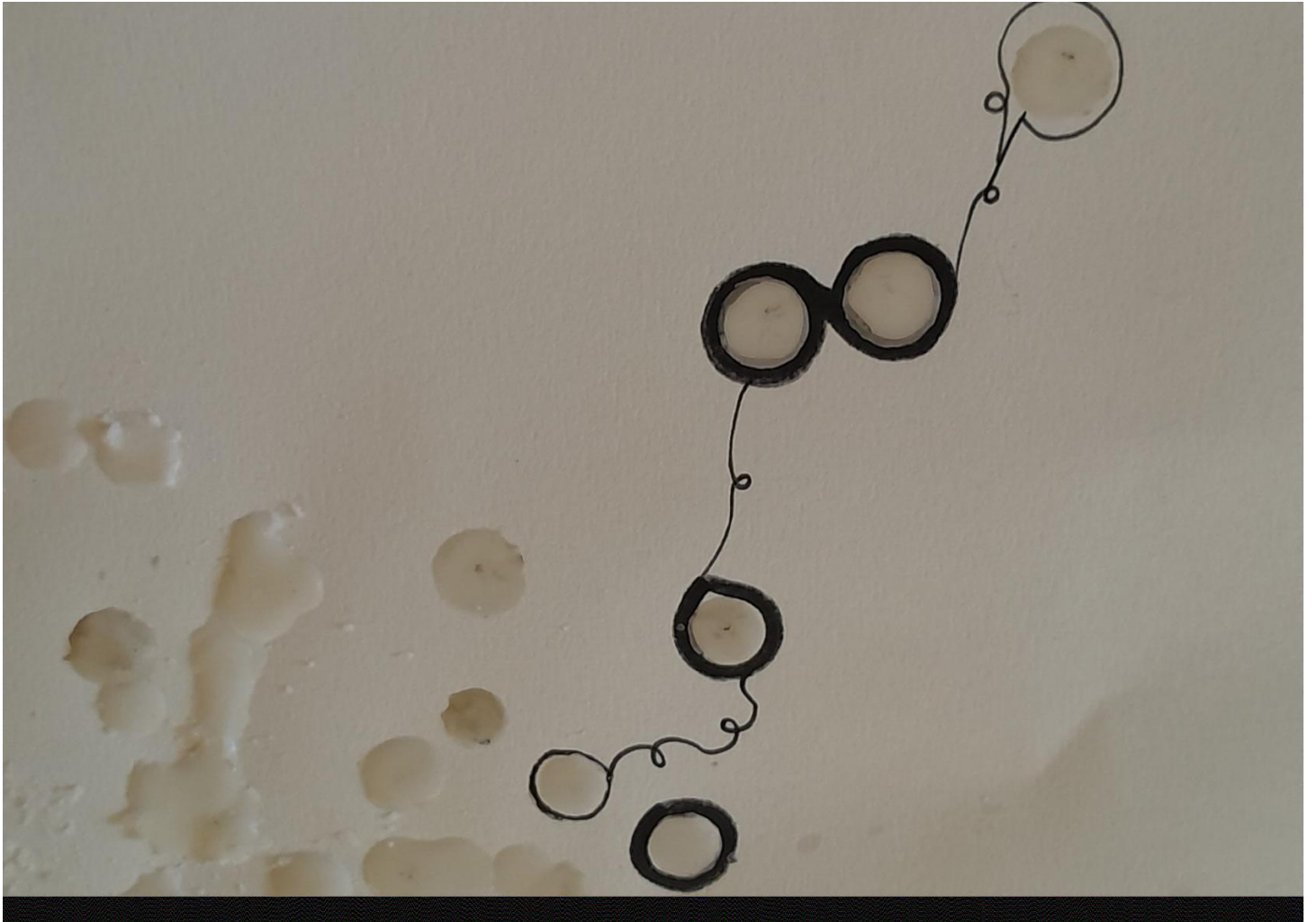
Momento 1

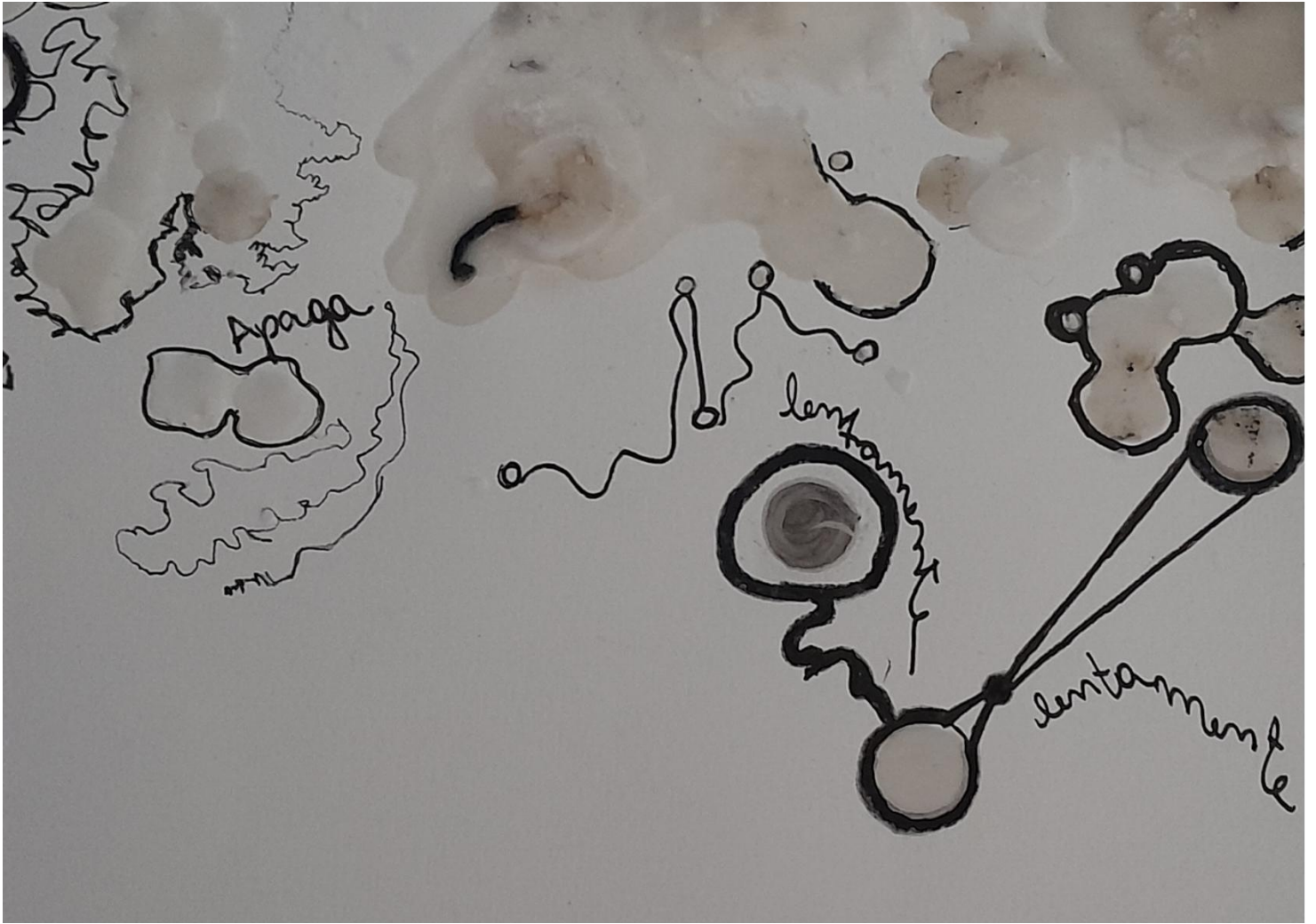
Momento 2

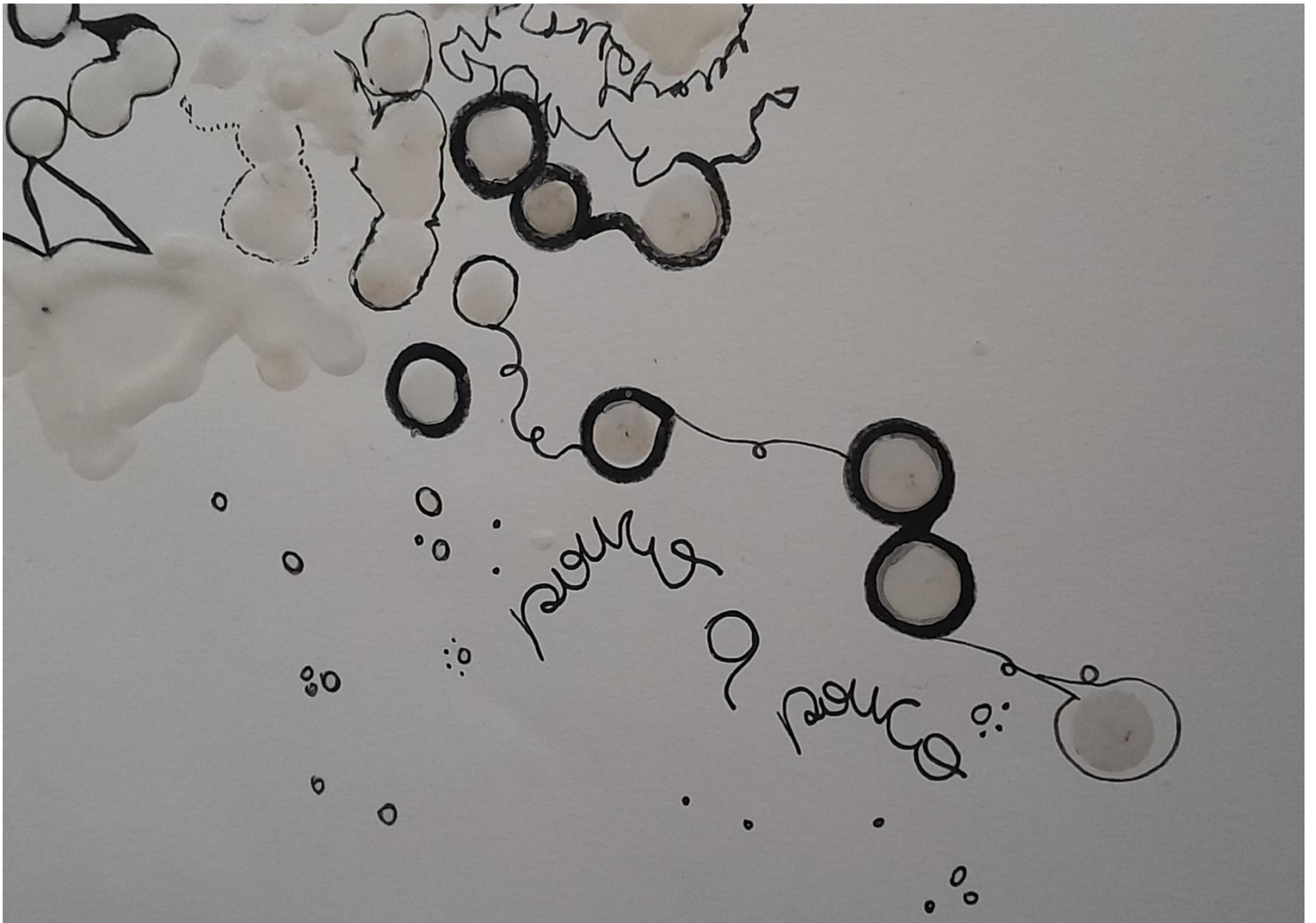


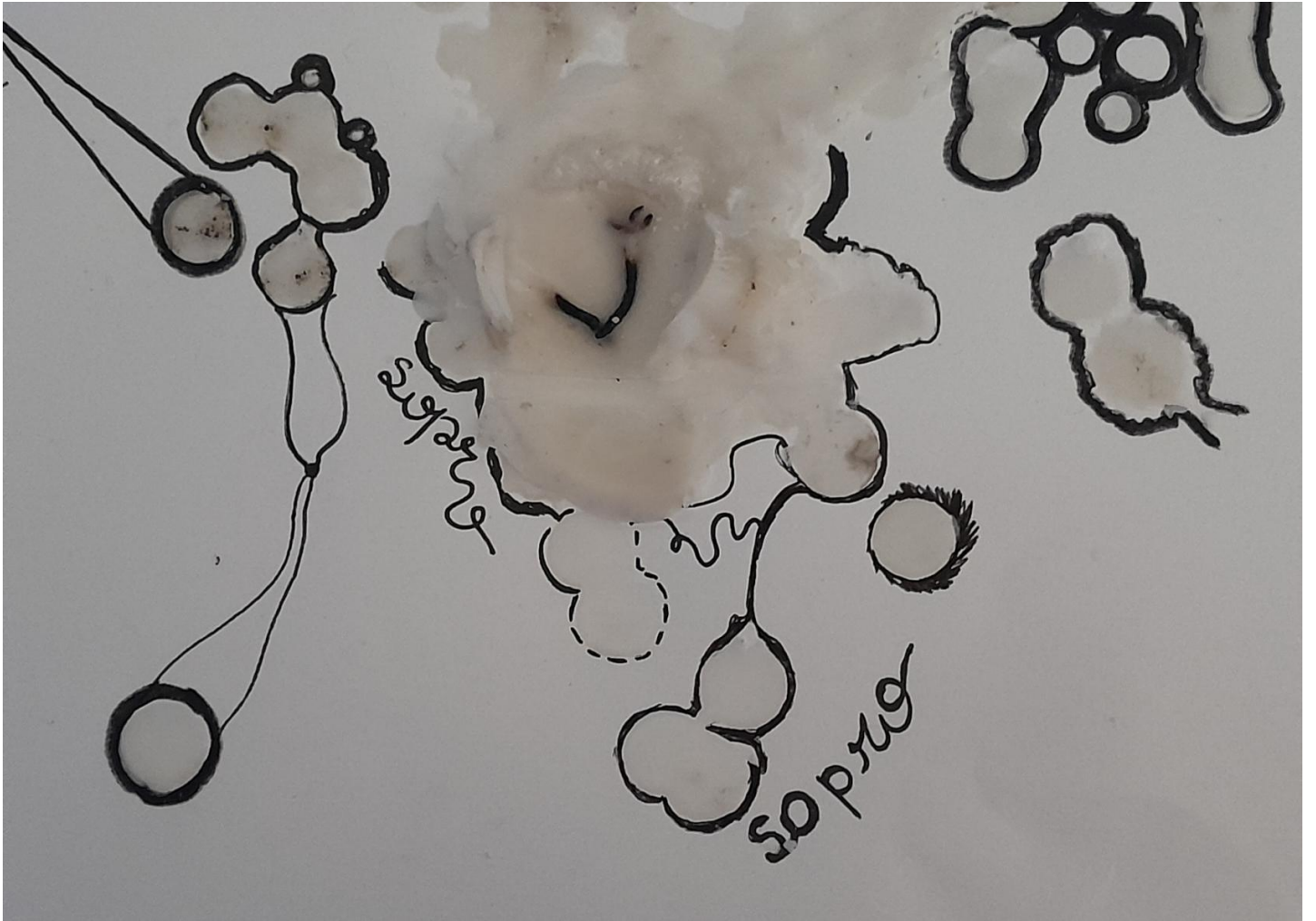


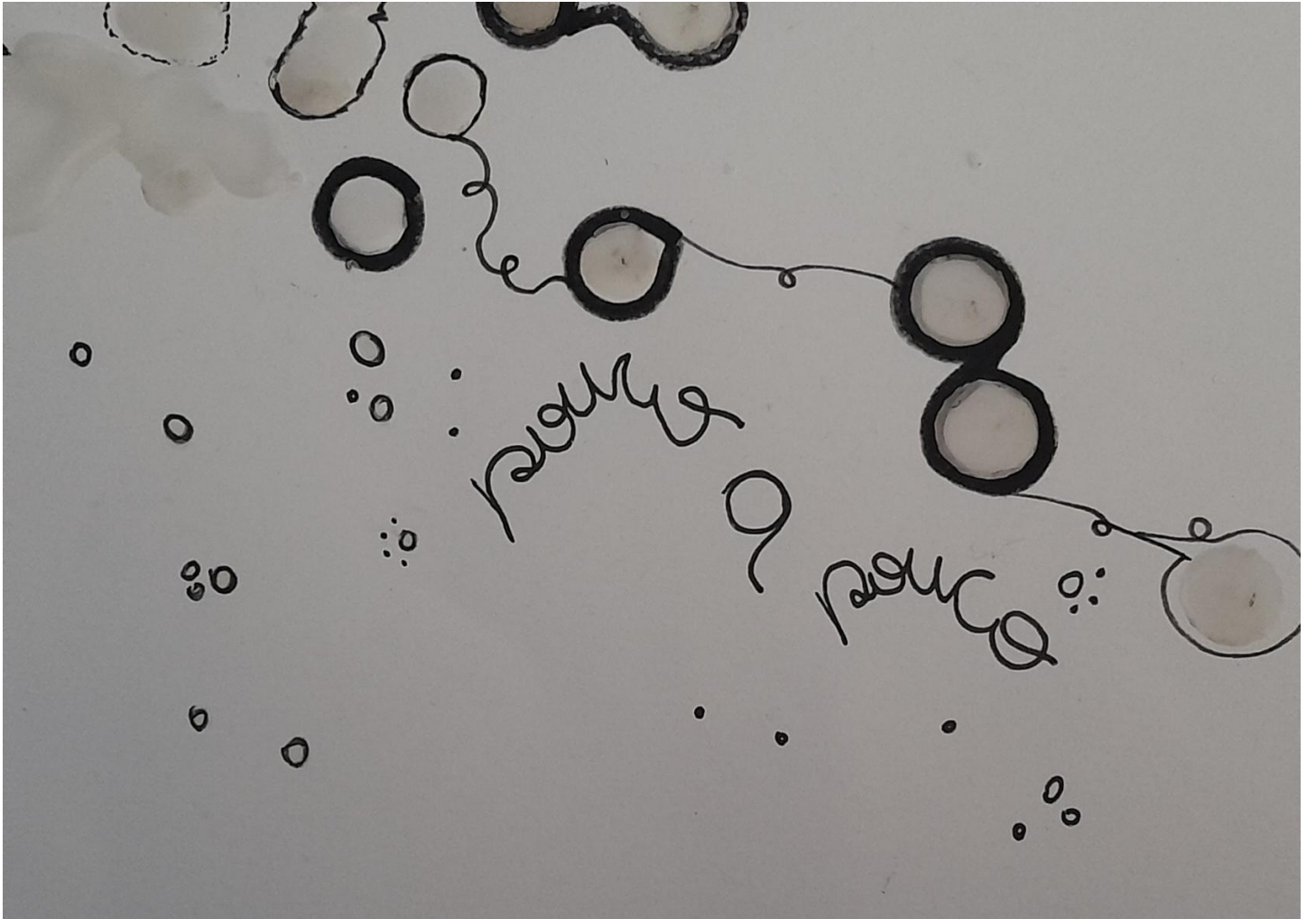


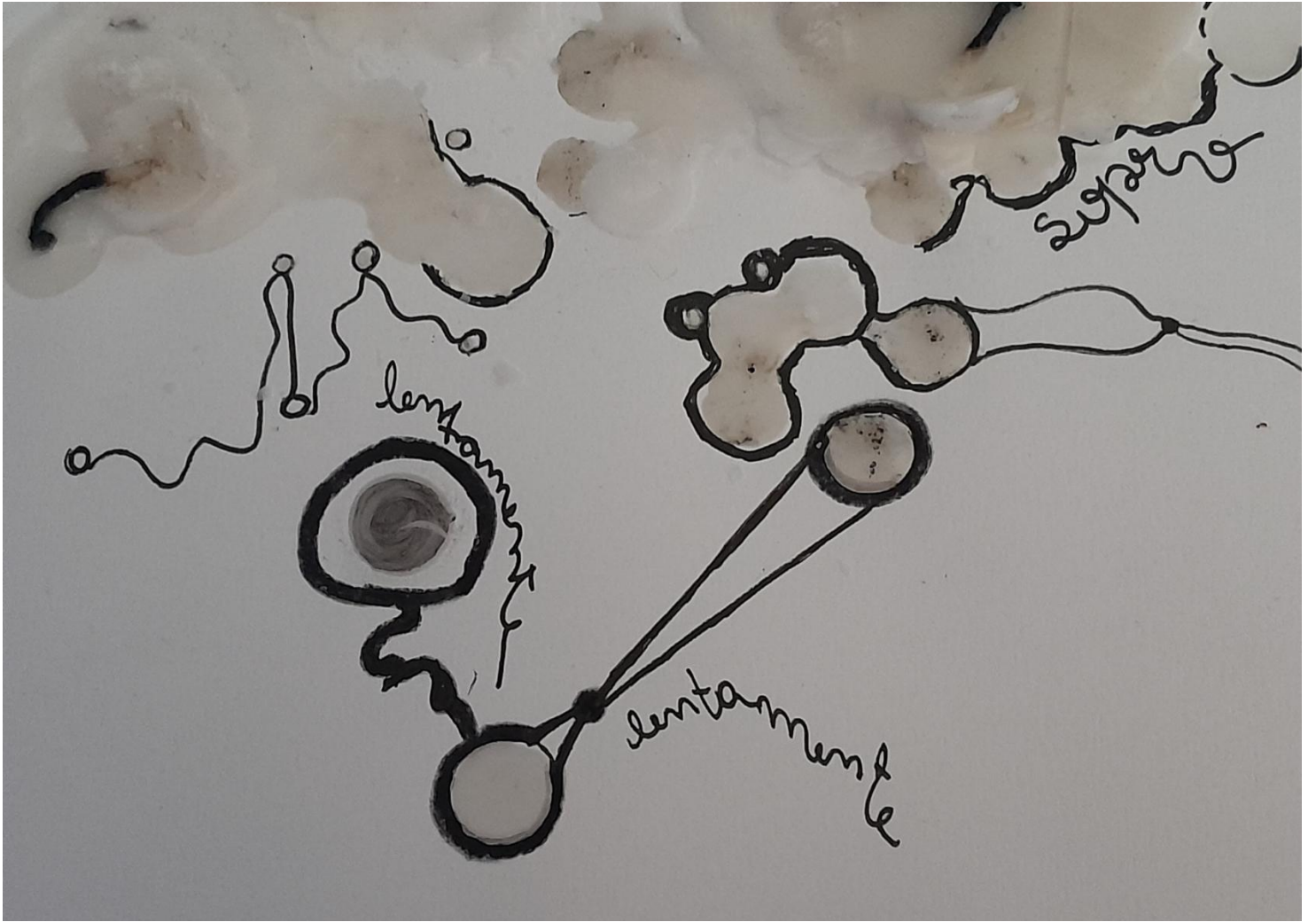












Anexo C – Sequência de emails [sobre a eletrônica]

Oi Daniel,
tudo bem?

finalmente te escrevo para pedir as gravações que gostaria que fizesse para eu usar na eletrônica da peça.

A peça até agora tem dois momentos/partes, vou te enviar uma lista de palavras/imagens as quais tenho associado à essas partes e gostaria que você gravasse os trechos/som a partir do que essas imagens te trazem. É uma lista um tanto subjetiva, sem muitas indicações relacionadas ao som, mas acho que vai ser legal essa forma abstração e acho que você vai curtir.

parte 1:

poeira
areia
áspero
granulado
grãos
tempestade de areia
pó

parte 2:

vela que se apaga
sopro
vento
vela acessa derretendo
algo se se finaliza lentamente

Dentro dessas duas partes, gostaria que você gravasse contrastes de dinâmica (p, f, crescendos e decrescendos) e também em alturas contrastantes (trechos muito agudos, bem graves e médios.)

A princípio achei que seria mais possível de encontrarmos e fazermos de forma mais colaborativa essa parte da composição, mas meu processo tem sido bastante intimista, mas acredito que a parte dos ensaios seja mais possível e bastante necessário que a gente se encontre.

E por fim, podemos combinar a entrega da partitura para dia 31 de agosto?

qualquer dúvida, me fala! to bem animada com a peça :)

beijos!

<nathaliafragoso@gmail.com>

16 de ago. de 2022, 21:09

Oi Nathi, tudo bem?

Desculpe a demora pra entrar em contato de novo... queria fazê-lo já te mandando algo. Como demorei pra gravar, cá estão os arquivos!

Falando um pouco sobre o processo: matutei muito toda vez que lia seu email e ficava imaginando os sons possíveis no cello... porém, não peguei o cello momento algum pra testar alguma coisa. sendo assim, como que já tinha em mente as palavras todas, decidi por gravar um take único em sequência para não ter que ficar gravando som por som e averiguando se ficou realmente bom. o resultado disso então foram esses arquivos que estão em anexo. como sou um pouco noobie de tecnologias, reaper e etc (aprendo bem lentamente), gravei tudo num zoom h1n que tenho na configuração 48k/24bits que dizem ser boa pra mexer... daí, quando passei o arquivo inteiro pro reaper pra cortar os pedaços o som estava muito diferente do que eu ouvia enquanto gravava... isso sempre aconteceu no pouco que mexi no reaper mas dessa vez me chamou mais atenção pq gravei coisas muito sutis e piano né... enfim, acabei escutando o áudio e renderizando os trechos que eu achei encaixar nas palavras que você me mandou aqui e acabei salvando com o nome quase que na mesma ordem que você mandou... perguntei pra um amigo que manja de reaper oq poderia ser isso do som ficar diferente e ele disse que eu precisava configurar o reaper pra mesma coisa nas preferências... dá... então feito isso e dando pra escutar melhor o som eu renderizei tudo de novo. acontece que essa nova escuta já foi diferente, então alguns sons que eu tinha nomeado de um jeito antes achei que se enquadravam melhor com outra palavra... a maioria delas foi igual a da primeira escuta mais porque eu tentei seguir mais ou menos a mesma ordem também... só que uns achei melhor mudar mesmo. o áspero foi o único que não consegui lembrar e que então tá na qualidade diferente, da primeira escuta. saindo um pouco da escrita saramago...

Agora, gostaria que você me desse um feedback desse material e do processo que relatei... mandei o áudio bruto porque as vezes você pode gostar de algo que não recortei e usar... bota fé? Mas se você não tiver gostado de alguns ou de tudo, não hesite em me falar! rs Posso regravar alguns ou todos de novo agora que voltei pra esse foco de tarefas obrigatórias para terminar o mestrado... haha

O que mais ou poderia dizer sobre é que fiquei pensando sobre sons possíveis no cello, porém na hora que ia abrir a capa do instrumento, achei interessante gravar e já liguei o zoom. Acabou não rolando nenhum recorte disso mas no arquivo bruto você vai sacar no começo o som de zíper da capa abrindo, o pano que envolvo o cello sendo desenrolado e etc... tem até um som que tentei captar bem perto de apertar a crina do arco e depois passei a unha na crina também... enfim, acho que podem ter coisas interessantes e que não saíram do cello diretamente mas que estão envoltas a ele né...

Por fim, percebi que acabei não fazendo muito contraste de dinâmicas e me lembrei disso só mais no final. Sendo assim, ficou tudo muito pianíssimo e mais pra frente alguns sons fortes e médios. (tem um recorte de bônus que selecionei com essas coisas).

Então por ora é isso!

Tô vendo que você tá tocando e ativa aí e fico muito feliz! Eséro que você esteja de fato. Rolou um som massa no conservatório semana passada com o GILU e um cara da Alemanha, Krystopher Dreps.

Enfim, quando você ler isso e puder, vamos marcar de trocar ideia!

Beijão!

13 de out. de 2022, 18:32

<danieltamietti@gmail.com>

oi Daniel!

foi mal a demora pra escrever, mas vamos lá!

primeiro, como já conversamos brevemente pelo whatsapp, gostei bastante do material que você gravou e também de saber do seu processo de como foi a gravação, como foi pensar nas palavras. obrigada!

pois é, depois de tanto tempo toquei em alguns lugares e foi bem bom voltar a ativa! o fernando me deu a ideia desse dia com o Krystopher Dreps mas não pude ir!! deve ter sido massa

vou escrever um pouco sobre a inspiração da peça, porque eu pensei naquelas palavras:

a idéia surgiu de questionamentos que tenho vivido em torno da morte e do luto. tanto pelas situações que passei pessoalmente quanto as diferentes abordagens do luto na nossa sociedade.

quando perdi meu avô, em 2019, conheci e li o livro o ano do pensamento mágico da joan didion. foi muito acolhedor a escrita dela sobre a perda do marido sob a perspectiva (da qual me identifico muito) de uma pessoa sem crenças, sem religião.

esse ano, perdi minha avó, revisei o livro e me acendeu essa idéia de criar algo sobre essas reflexões e quis encaixar essa idéia na peça que estamos fazendo.

pensei em dois momentos inspirados em duas imagens (vem aqui também a explicação sobre as palavras):

momento 1,

a primeira imagem vem da frase bem famosa do Carl Sagan quando ele fala que somos todos nós poeira das estrelas e desse texto que segue, no qual ele relaciona essa afirmação com a mortalidade:

Lições de mortalidade que recebi do meu pai, Carl Sagan:

"Um dia, quando eu ainda era muito jovem, eu perguntei ao meu pai sobre seus pais. Eu conheci meus avós maternos, mas eu queria saber por que eu nunca tinha conhecido os pais de Carl.

"Porque eles morreram", disse melancolicamente.

"Será que você vai vê-los novamente", eu perguntei.

Ele considerou sua resposta cuidadosamente. Finalmente, ele disse que não havia nada que ele gostaria mais no mundo do que ver sua mãe e seu pai de novo, mas que ele não tinha razão e nem evidência para apoiar a ideia de uma vida após a morte, por isso ele não poderia cair em tentação.

"Por quê?", eu perguntei novamente. Então ele me disse, com muita ternura, que pode ser perigoso acreditar nas coisas só porque você quer que elas sejam verdadeiras. Você pode ser enganado se não perguntar a si mesmo e aos outros, especialmente á pessoas em uma posição de autoridade. Ele me disse que tudo o que é verdadeiramente real pode resistir a uma análise.

Esta foi a primeira vez que comecei a entender o significado da morte. Então, eu enfrentei uma espécie de "mini-crise" existencial, mas meus pais me confortaram sem se desviar de sua visão científica do mundo. "Você está viva neste exato segundo. Isso é uma coisa incrível", disseram-me.

"Quando você considera o número quase infinito de bifurcações que levam a uma única pessoa a nascer, deve ser grato pelo o que você é, neste exato segundo. Pense no enorme número de potenciais universos alternativos, onde, por exemplo, seus bisavós nunca se encontraram e você nunca veio a existir. Além disso, você tem o prazer de viver em um planeta onde evoluímos para respirar o ar, beber a água, e amar o calor da estrela mais próxima (Sol).

Você está conectado com as gerações através do DNA e, ainda mais distante, com o universo, porque cada átomo do seu corpo foi cozido no coração das estrelas. Nós somos poeiras das estrelas", disse meu pai sua famosa frase, e ele me fez sentir desse jeito."

daí surgiram as palavras: poeira areia áspero granulado grãos tempestade de areia pó. as idéias de sonoridade granulada. a vontade de explorar nos gráficos da partitura essa idéia do todo (universo) ser composto de grãos minúsculos que se combinam e formam tudo. e apesar da morte, na não presença existe essa conexão com todas as coisas, que se transformam.

momento 2,

tem um carater mais pessoal, ligado diretamente a morte da minha avó. para nos comunicar o que estava acontecendo com minha avó, que faleceu bem velhinha aos 102 anos, era recorrente ouvir dos médicos essa imagem da vela derretendo lentamente, chegando ao fim. ela não tinha nenhuma doença que estava causando a morte, mas sim seu corpo após tantos anos de vida estava "se desligando" lentamente, pouco a pouco.

daí surgiram as palavras: vela que se apaga, sopro, vento, vela acesa derretendo, algo se se finaliza lentamente

surgiu a vontade de explorar sons contínuos que decrescem até o fim, de incorporar aos gráficos da partitura formas que remetam a vela derretida, a chama que se apaga.

sobre a eletrônica:

quis criar texturas contínuas para cada um nos momentos..... como uma cama sonora, uma paisagem, um cenário para sua performance.

por hora é isso, Daniel!

espero que ajude em algo no desenvolvimento do seu texto.

Beijos

22 de nov. de 2022, 12:47

<nathaliafragoso@gmail.com>

Oi Nati, tudo bem? Nossa, gostei muito da sua inspiração pra essa peça. Apesar de ser muito doloroso perder alguém e no caso sua avó, essa questão do luto é muito interessante. Também não possuo crenças metafísicas por já ter buscado muito por isso inclusive. De qualquer forma não há como não sentir uma perda. Acho que te indiquei um livro que li do Freud sobre isso chamado Luto e Melancolia... ele é um pouco duro porém traz uma perspectiva que vale conhecer. Me interessei pela leitura dessa autora que você trouxe e quero procurar depois. Carl Sagan admiro demais e gostaria muito da fonte dessas referências pra poder usar no texto se for tudo bem pra você falar um pouco dessa parte do processo da peça.

Sobre a peça, estou bem animado para tocar! Fico feliz que tenha gostado das gravações apesar de que agora, lendo você, eu gravaria diferente. Como conversamos brevemente no whatsapp, falar sobre a peça e suas inspirações inegavelmente influenciam na performance. Por essas e outras que eu não acredito que exista uma improvisação ou interpretação livre já que sempre estaremos influenciados pelo momento presente somado às experiências pessoais e passadas de cada um. Isso é muito bonito pra mim na verdade, já que durante um tempo também "lutei" contra o sentimento em busca de construir músicas mais abstratas e fora da caixa. Enfim, esse assunto dá pano pra manga, então me atentarei as questões práticas agora:

você topa encontrar na segunda, terceira e quarta semana de dezembro? acredito que três encontros são suficientes pra gente pelo menos ter uma forma da peça antes de eu entregar o texto. combinei com o fernando de entregar antes do natal e quero muito ter tudo pronto até lá para que em janeiro eu me dedique aos ajustes finos e também estudar para o recital. não tenho uma data pra defesa ainda, mas o limite é 28 de fevereiro. sendo assim, em dezembro estarei em modo full texto pra conseguir entregar nesse prazo. tenho alguns outros compromissos de ensaios e apresentações de fim de ano que se terminam 16 de dezembro. dado isso, na **segunda semana de dezembro seria melhor pra mim dia 6 ou 8. na terceira semana, 15, 17 e em diante qualquer data para mais um encontro.** se for ruim pra você, posso me ajeitar em outros dias que você sugerir.

Você defende dia 1, não é isso? Quero muito assistir se puder! Vai ser presencial ou zoom?

Beijos

29 de nov. de 2022, 17:49

<danieltamietti@gmail.com>

Oi Daniel, tudo bem por aqui e você?

que bom que você curtiu as ideias :) também to cuirtindo muito o processo, hoje até postei um vídeo com um pouquinho do processo de construção da partitura.

Ainda não tive tempo de ler o livro do Freud que você indicou, mas fiquei bem afim.

posso te emprestar o livro da Joan Diddion. Quanto ao texto do Carl Sagan, preciso procurar a fonte oficial, conheci a tempos por um podcast, assim que souber te digo. Acho ótimo você falar sobre o processo no seu texto.

Sobre as gravações, se quiser enviar mais coisa, fica à vontade, ok? Ainda está em tempo.

Sobre as datas, posso nos dias 6 e 15, os dois na parte da tarde, tipo entre 14h e 17:30. Se for melhor pra vc pela manhã, posso me adaptar aqui. Para a terceira semana, sugiro o dia 20.

Então, dia 1 seria o meu dia de entrega do texto. Mas tive umas questões com a banca, os membros estão com problemas para encontrar dia e horário, e acabamos adiando. Ainda não foi totalmente confirmado mas devo defender em 30 de janeiro. Pode deixar q na época de aviso se será presencial ou online!

No mais é isso, beijos!

29 de nov. de 2022, 20:22

<nathaliafragoso@gmail.com>

Oi Nath, feliz ano novo!

Segue o link (<https://we.tl/t-YUsju7omEN>) para baixar o arquivo com novos sons do cello. Gravei tudo na mesma faixa tentando dar um pausa entre uma ideia e outra.

Me diz o que achou e quando terminar a eletrônica combinamos de nos encontrar, ok?

Beijos

2 de jan. de 2023, 17:51

<danieltamietti@gmail.com>