

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

JOANA MONTEIRO RADICCHI

**A relação entre composição e performance no processo de
criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e
intérpretes**

BELO HORIZONTE

2013

JOANA MONTEIRO RADICCHI

A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado da Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance Musical
Orientadora: Profa. Dr. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

BELO HORIZONTE

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo por oferecer o caminho que me trouxe até aqui. Aos meus pais Clóvis e Edna e aos meus irmãos Pedro e Paulo por partilhar comigo boa parte da jornada. A irmã Laura por ser parceira, amiga e companheira sempre. A minha irmã de alma Maria Luiza Pavan, por estender meus laços familiares ao infinito. As minhas tias Gui e Mary, por me ajudarem tanto e sempre acreditarem em meu sucesso. Ao compositor e grande amigo Leonardo Margutti, pela confiança e auxílio inestimáveis. Aos meus eternos mestres Artur Andrés e Maurício Freire, por acreditarem em minha capacidade, enxergando em mim coisas que só agora pude descobrir. Aos músicos Luciane Cardassi, Joana Holanda, Fausto Borém, Eduardo Campolina, João Pedro Oliveira, Roberto Victório e Guilherme Nascimento. A banca de qualificação composta pelos professores Maurício Freire e Felipe Amorim pelas sugestões preciosas. A minha orientadora Profa. Ana Cláudia Assis pela confiança depositada em mim e neste projeto e pelo carinho com que lidou com meu ritmo peculiar para fazer as coisas. A minha mestra Selma Blach e todos os amigos da “Raça Colega”, que estão ao meu lado desde que pus os pés neste mundo. E finalmente a Londres, pelos obstáculos maravilhosos colocados em meu caminho, pois só assim pude perceber que a última opção pode ser a melhor.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes na criação de obras musicais. Este estudo tem como principal eixo o relato do processo de interação vivido pelo compositor Leonardo Margutti e eu na composição de *Inflexões* para flauta em C e flauta em G. Para buscar parâmetros que auxiliassem a balizar este experimento de colaboração aqui relatado foi feita uma contextualização histórica buscando obras consagradas escritas para flauta que tivessem sido forjadas a partir deste contato entre compositor e intérprete. Além disso, foram realizadas entrevistas com compositores e instrumentistas que atuam neste campo das parcerias, de modo a obter dados sobre este tipo de interação e seus desdobramentos tanto na composição quanto na performance.

ABSTRACT

This dissertation presents a study about the collaboration between composers and performers during the creative process of musical works. The main axis of this study is the account of this interactive process as experienced by the composer, Leonardo Margutti, and myself during the composition of 'Inflexões' for C flute and alto flute. In search of parameters to aid in counterbalancing the collaborative experiment reported here, a historical contextualization was researched based on consecrated works for flute forged by way of this same contact between composer and performer. In addition, interviews with composers and performers active in this field of partnership were realized in order to obtain data about this type of interaction and its unfolding during the composition as well as the performance of a musical work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	p. 7
CAPÍTULO 1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA INTERAÇÃO ENTRE COMPOSITORES E INTÉRPRETES NA ESCRITA PARA FLAUTA TRANSVERSAL _____	p. 12
1.1 A interação entre compositores e intérpretes no século XX: Debussy e Varèse e os novos rumos na escrita para flauta _____	p. 19
CAPÍTULO 2 UM CAMINHO E VÁRIAS BÚSSOLAS _____	p. 27
2.1 Entrevistas com compositores e intérpretes _____	p. 32
2.1.1 Entrevista com os intérpretes _____	p. 33
2.1.1 Entrevista com os compositores _____	p. 44
CAPÍTULO 3 A JORNADA RUMO A <i>INFLEXÕES</i> _____	p. 57
3.1 De <i>Janelas</i> à <i>Inflexões</i> : o caminho e dois caminhantes _____	p. 63
3.2 Abrindo e fechando janelas ... <i>Inflexões</i> _____	p. 76
CONCLUSÃO _____	p. 92
BIBLIOGRAFIA _____	p. 97
APÊNDICE A _____	p. 100
APÊNDICE B _____	p. 101

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo pesquisar a interação entre compositores e intérpretes durante o processo de criação de uma obra musical. A proposta dessa pesquisa surgiu no intuito de dar continuidade à minha parceria com o compositor Leonardo Margutti que iniciou-se em 2006, durante a execução do projeto “Música Contemporânea para Minas” - realizado com o apoio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura.

Este projeto – idealizado e coordenado por mim – teve como objetivo a encomenda de obras inéditas para flauta e piano e contou com a participação do compositor, que compôs a peça *Entre Fins*. A obra, escrita para o meu duo com a pianista Alice Belém, foi resultado de vários encontros entre ele, a pianista e eu.

Foi em função deste processo de colaboração experimentado por mim e por ele na criação da obra que nasceu um laço profundo de admiração e amizade. Isto fez com que eu quisesse prosseguir com o trabalho de parceria com compositores – em especial com este compositor - o que me levou a convidá-lo a participar do experimento de colaboração que será apresentado no Capítulo 3.

Dessa forma, esta pesquisa apresenta o relato de todo o processo de interação vivenciado pelo compositor Leonardo Margutti e eu na criação da obra *Inflexões* para flauta em C e flauta em G. Além disso, este trabalho inclui entrevistas com compositores e intérpretes envolvidos neste tipo de parceria e uma contextualização histórica para averiguar incidências de eventos semelhantes na criação de importantes obras do repertório tradicional de flauta.

O texto desta dissertação foi dividido em três capítulos:

- Capítulo 1: contextualização histórica da colaboração entre compositores e intérpretes no processo de criação do repertório de flauta.

- Capítulo 2: análise de dados obtidos a partir de entrevistas realizadas com compositores e intérpretes sobre suas experiências e pontos de vista a respeito da interação entre compositor e instrumentista.
- Capítulo 3: relato detalhado do processo de colaboração vivido pelo compositor Leonardo Margutti e eu na criação da peça *Inflexões*.

O Capítulo 1 aborda a interação entre compositores e intérpretes tendo em vista sua ocorrência na criação de obras importantes do repertório tradicional de flauta. Esta revisão da literatura de referência foi feita com o objetivo de averiguar como se deu o contato entre compositor e intérprete na criação destas peças.

De modo a verificar a incidência da colaboração na gênese de obras para flauta, procurei por exemplos consagrados dentro do repertório tradicional do instrumento que houvessem sido forjados a partir de algum tipo de interação entre compositor e intérprete. Para isto, utilizei como referencial bibliográfico os trabalhos publicados de alguns autores como Robert Marshall, Nancy Toff, entre outros.

O Capítulo 2 aborda a colaboração sob o ponto de vista de compositores e intérpretes vivos que atuam neste campo das parcerias. O objetivo foi o de delinear um panorama dessas interações e levantar dados sobre como elas funcionam atualmente. Para isto, foram realizadas entrevistas com representantes dessas duas categorias e que obedeceram os seguintes passos metodológicos:

- Selecionar os entrevistados participantes, levando em consideração sua atuação e interesse no campo das parcerias entre compositores e intérpretes.
- Elaborar dois questionários diferentes – um direcionado aos compositores e outro aos instrumentistas.
- Enviar os questionários aos participantes.

Nesta análise das entrevistas encontrei alguns padrões de atuação nas experiências de colaboração relatadas pelos entrevistados. Cada um deles foi especificado e analisado, utilizando como referencial bibliográfico autores que abordaram ou relataram experiências semelhantes às que foram descritas pelos entrevistados.

Os dados apresentados no Capítulo 2 serviram de parâmetro para balizar meu experimento de colaboração com o compositor Leonardo Margutti. Além disso, eles também foram utilizados como referencial comparativo para averiguar as diferenças entre a atuação dos entrevistados e a nossa.

O Capítulo 3 trata deste experimento de interação entre compositor e intérprete vivido pelo compositor e eu na criação de *Inflexões*. Nesse capítulo são relatadas todas as etapas de experimentação empreendidas por nós durante a construção da obra.

Os encontros e conversas relatados nesta pesquisa aconteceram entre os anos de 2011 e 2013, e foram feitos ora via Skype, ora pessoalmente, uma vez que nem sempre eu e o compositor nos encontrávamos na mesma localização geográfica. As primeiras discussões sobre este projeto aconteceram em 2011, quando ambos morávamos em Londres, e eu estava preparando-me para retornar ao Brasil.

Em decorrência do meu retorno, nosso contato passou a ser feito via Skype, uma vez que o compositor ainda estava na Inglaterra e só retornaria a Minas Gerais no ano seguinte, em 2012. Quando estávamos os dois no mesmo país ainda havia a distância entre municípios, pois ele instalou-se em Três Pontas e eu estava em Belo Horizonte. Isto dificultou uma maior frequência de encontros para a experimentação da peça. Contudo, mantivemos contato por Skype e conseguimos marcar dois encontros: o primeiro, em janeiro de 2013 e o segundo em novembro de 2013.

Por se tratar de uma pesquisa na área de performance, acredito que o olhar do intérprete tenha grande importância para este trabalho, portanto é através dele que o experimento é visto e, conseqüentemente, relatado.

Para fundamentar esta abordagem subjetiva dos fatos, balizei-me no artigo *Meu rosto mudou: time and place within a performer-composer*

collaboration, escrito pela pianista Luciane Cardassi, em 2011¹. Neste trabalho, a instrumentista, que possui mais de 20 anos de carreira dedicados à performance da música contemporânea e à colaboração com compositores, relata sua experiência com o compositor americano John Celona na criação da obra *Meu rosto mudou*. Ela explicita claramente qual a sua posição diante de todo o experimento quando diz:

Esta foi uma colaboração pessoal, este artigo possuirá este traço, aceitando como ponto inicial que a colaboração foi subjetiva – uma experiência pessoal – e que a autora deste artigo foi, ela própria, um participante ativo. Não tenho nenhuma intenção de distanciar-me da experiência, de modo a propor uma análise “objetiva”. Muito pelo contrário, além de ser uma participante ativa nesta colaboração, eu também fui uma *observadora vulnerável*, apropriando-me do termo segundo a visão antropológica de Ruth Behar, e não há nenhuma intenção em esconder seus aspectos subjetivos e entusiasmados². (CARDASSI, 2011, p. 32 – Tradução minha.)

Assim como a autora, minha colaboração com o compositor Leonardo Margutti também foi subjetiva, e os desdobramentos destas características são intrínsecos ao processo de criação de *Inflexões*. Negar esta influência presente em nossas interações, seria divorciar-me do meu objeto de pesquisa (DAMATTA, 1978, p.1), o que não é possível neste caso. A proposta aqui é a de acolher este “olhar” que não restringe-se à uma análise imparcial, como explicita o antropólogo Roberto DaMatta:

Na fase *teórico-intelectual*, as aldeias são diagramas, os matrimônios se resolvem em desenhos geométricos perfeitamente simétricos e equilibrados, a patronagem e a clientela política aparecem em regras ordenadas, a própria espoliação passa a seguir leis e os índios são de papel. Nunca ou muito raramente se pensa em coisas específicas, que dizem respeito à minha experiência, quando o conhecimento é permeabilizado por cheiros, cores, dores e amores. Perdas, ansiedades e medos, todos esses intrusos que os livros, (...) teimam por ignorar. (DAMATTA, 1978, p. 1)

¹ CARDASSI, L. *Meu rosto mudou: time and palce within a performer-composer collaboration*. In: *Sonic Ideas/Ideas Sonicas CMMAS*. Vol. 4:1, p. 31-38. Morelia: Sonic Ideas, 2011.

² This was a personal collaboration; the paper will pursue this thread, accepting as a starting point that the collaboration was subjective – a personal experience – and that the author of this paper was herself an active participant. I have no intention of distancing myself from the experience, to propose an “objective” analysis. On the contrary, besides being an active participant in this collaboration, I was also a *vulnerable observer*, to borrow a term from Ruth Behar’s anthropology, and there is no intent to hide it’s subjective and passionate aspects. (CARDASSI, 2011, p. 32)

Como será visto no Capítulo 3, as diretrizes que balizaram esta colaboração surgiram, em grande medida, de interesses e preferências estéticas compartilhados pelo compositor e por mim. Isto significa que muitas ideias presentes na obra nasceram destes elementos subjetivos, que portanto, não podem ser ignorados na análise deste experimento colaborativo.

Além disso, a busca por uma flexibilização dos papéis experimentados por nós – um dos pontos importantes desta colaboração - só foi possível levando em conta os limites, as habilidades e os interesses de cada um neste novo projeto. Assim sendo, de modo semelhante ao que foi realizado entre a pianista Luciane Cardassi e o pelo compositor John Celona, o experimento de colaboração realizado para esta pesquisa será abordado levando em consideração os fatores subjetivos que lhe são inerentes, sem perder com isso, a oportunidade de uma reflexão crítica acerca de todo o processo construído até aqui.

CAPÍTULO 1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA INTERAÇÃO ENTRE COMPOSITORES E INTÉRPRETES NA ESCRITA PARA FLAUTA TRANSVERSAL

O trabalho conjunto realizado por compositores e intérpretes é um fio condutor que permeia grande parte da história da música ocidental. Várias obras musicais foram forjadas a partir desse tipo de parceria, impulsionando autores e instrumentistas a novos patamares de compreensão de seus papéis na realização de suas atividades.

Trata-se de uma relação complexa, repleta de repercussões e possibilidades, no que diz respeito à aquisição de novos conhecimentos durante o processo que envolve a produção e performance de novas obras. Webb (2007) retrata muito bem o panorama em que este trabalho conjunto se dá, bem como as sementes e possibilidades para o futuro que ele gera:

Observadores devem ser perdoados por pensarem que o intérprete é uma espécie de músico de segunda classe, simplesmente reproduzindo os desejos do compositor-criador. Há sempre um tipo de relação especial entre compositor e intérprete no processo de composição para um solista. Muitas vezes, uma obra é criada por causa da presença de um instrumentista em particular, que pode não somente inspirar o compositor, mas também colaborar com sugestões práticas. São de parcerias como esta que surge a verdadeira energia criativa. A importância perceptível de tais parcerias específicas diminui com o passar do tempo; a música, que 'vive' no futuro, frequentemente, perde sua associação com o intérprete-colaborador, contudo as circunstâncias originais tornam-se parte da história³. (WEBB, 2007, p. 255 – Tradução minha)

Ao longo da história da música ocidental, várias peças importantes – que contemplam instrumentos e formações variadas – foram criadas a partir dessas parcerias. Dentre essas obras, muitas tornaram-se elementos

³ Observers might be forgiven for thinking that the performer is a kind of second-class musician, simply reproducing the wishes of the composer-creator. But in composing for soloist, there often exists a very special relationship between composer and performer. Often, a work comes into existence because of the presence of a particular performer, who may not only inspire the composer, but may also give a lot of practical advice. It is from such partnership that real creative energy arises. The perceived importance of particular partnerships diminishes with the passage of time; music, which 'lives' on into the future frequently loses its association with the original performer-collaborator, whilst the original circumstances of composition become part of history. (WEBB, 2007. p. 255)

basilares na formação de instrumentistas em universidades e escolas por todo o mundo, assim como serviram e continuam servindo de estímulo para outros compositores que queiram aventurar-se por este caminho de parcerias. Um bom exemplo disso é criação da *Sequenza V* para trombone solo de Luciano Berio.

A peça, composta em 1966, é uma homenagem do compositor ao palhaço Grock, interpretado pelo artista Adrien Wettach. Berio escolheu o instrumento para representar o palhaço por causa de sua sonoridade cômica e pelo efeito gestual e teatral implicados em sua performance. A ideia para a criação da obra ganhou ainda mais força depois do encontro do compositor italiano com os trombonistas Stuart Dempster e Vinko Globokar. Isso porque a performance dos dois instrumentistas causara uma forte impressão no autor, dada a riqueza de timbre e efeitos por eles executados, o que abriu para Berio um leque de novas possibilidades sonoras e timbrísticas na elaboração da obra.

A interação entre eles mostrou-se tão rica que não limitou-se apenas à co-participação dos intérpretes na criação de *Sequenza V*. A edição final da partitura, publicada em 1968, e que tornaria sua execução viável a outros instrumentistas, contou com a colaboração indispensável de Dempster e Globokar. Além disso, esse último foi responsável pela *premier* da peça - que aconteceu em 1966, na radio BBC, em Londres - e pela primeira gravação oficial dela.

A obra passou, a partir daí, a fazer parte do repertório estudado por vários trombonistas pelo mundo. Segundo Webb, ela teve um papel crucial na mudança de *status* do instrumento, que foi elevado à condição de solista muito recentemente – se comparado a outros instrumentos como o violino, a flauta e o clarinete (WEBB, 2007, p. 256). No caso dos compositores, *Sequenza V* serviu e serve até hoje como referência na criação de obras para trombone.

Uma vez visto este exemplo, passo a investigar a ocorrência desse trabalho conjunto entre compositores e performers especificamente na escrita para flauta, que é o foco deste trabalho. No repertório tradicional, a Partita em Lá menor para flauta solo, do compositor J. S. Bach, - que é uma obra muito

estudada e tocada por flautistas em todo o mundo - apresenta-se como um exemplo de interação entre compositor e intérprete.

Segundo Nancy Toff, ela teria sido inspirada no flautista virtuoso francês Pierre-Gabriel Buffardin. A autora relata que Bach o teria conhecido quando era professor de Johann Jacob Bach - irmão do compositor - o que seria um primeiro indício da relação entre o compositor e o instrumentista na criação da obra (TOFF, 1996, p. 205).

O fato de o compositor ter visitado Dresden no mesmo período em que o flautista atuava na orquestra desta cidade – fato ocorrido no outono de 1717 - também corrobora com a hipótese de sua influência na elaboração da peça, uma vez que o ano mais provável de sua criação foi 1718 (ARAÚJO, 1990, p.8).

Acredita-se que a Partita em Lá menor fora escrita originalmente para cravo e posteriormente adaptada para flauta. Isso porque no primeiro movimento – *Allemande* – o compositor escreve um Lá 5, uma nota extremamente aguda, portanto, de difícil execução para os flautistas da época. Entretanto, Sávio de Araújo afirma sobre a possível parceria entre Buffardin e Bach, o que confirmaria a hipótese da obra ter sido composta originalmente para flauta:

Apesar das especulações do Sr. Schmitz sobre uma suposta versão anterior para cravo parecer plausível, ele não apresenta maiores informações sobre esta versão anterior da *Allemande* – se é que existe uma. Por outro lado O Sr. Marshall levanta o fato de que a *Partita* poderia ter sido escrita originalmente para flauta “se Bach tivesse razão para acreditar que um virtuoso fosse capaz de executá-la.” Este virtuoso poderia ser o flautista francês Pierre Gabriel Buffardin, que, naquela época, era o principal flautista em Dresden⁴. (ARAÚJO, 1990, p. 8 – Tradução minha)

Araújo ainda cita possíveis conexões de datas entre as agendas de Bach e Buffardin que comprovariam a relação entre os dois:

⁴ Although Mr. Schmitz's speculation about a supposed earlier version for a keyboard or stringed instrument seems acceptable, he does not supply any further information concerning this earlier version of the *Allemande* - if there was one. On the other hand, Mr. Marshall brings out the point that the *Partita* could have been written originally for flute "if Bach had reason to believe that there was a virtuoso able to play it." This virtuoso could have been the French flutist Pierre Gabriel Buffardin, who at the time was the principal flutist in Dresden. (ARAÚJO, 1990, p. 8)

É sabido que Buffardin visitou Bach uma vez em Leipzig. Supor que Bach já havia conhecido Buffardin antes disto não é fora de contexto, como apontado pelo Sr. Marshall. Este provável encontro poderia ter acontecido em algum momento durante o inverno de 1717, época da primeira visita documentada de Bach à Dresden. Para o Sr. Marshall, a evidência disso seria o título no manuscrito, que está em francês e diz: "Solo para flauta transversal de J. S. Bach". Por esta razão, ele sugere que a obra poderia ter sido composta em algum momento logo após a visita de Bach a Dresden ou por volta de 1718⁵. (ARAÚJO, 1990, p. 8 – Tradução minha)

Marshall apresenta evidências que apontam a influência exercida pelo virtuosismo de Buffardin na obra de Bach para flauta (MARSHALL, 1979. Apud. ARAÚJO, 1990, p. 8). Influência esta que teria se estendido, segundo Toff, também à composição de algumas de suas sonatas para flauta e cravo (TOFF, 1996, p. 205).

O repertório para flauta composto por Wolfgang Amadeus Mozart também possui vários exemplos de situações envolvendo o compositor e intérpretes na criação de obras musicais. Os quartetos para cordas e flauta, a Sinfonia Concertante, os concertos para flauta e orquestra em D maior e G maior e o concerto para flauta e harpa foram escritos a partir de contatos entre Mozart e alguns instrumentistas.

Em uma carta escrita em dezembro de 1777, o compositor austríaco relata seu primeiro contato com o flautista amador Ferdinand de Jean⁶, intermediado pelo flautista Johann Baptist Wendling, do qual era amigo íntimo. Wendling foi primeiro flautista na orquestra da corte de Mannheim. Este encontro indireto entre o compositor e De Jean resultou na composição de três dos quatro quartetos para cordas e flauta além de dois concertos:

⁵ It is known that Buffardin once visited Bach in Leipzig. To suppose that Bach had already met Buffardin before this time is not out of context, as pointed out by Mr. Marshall. This probable meeting would have taken place sometime during the Fall of 1717, the time of Bach's first documented visit to Dresden. For Mr. Marshall, the clue for this would be the title in the manuscript, which is in French and reads: "Solo pour la flute traversière par J. S. Bach". For this reason, he suggests that it would have been composed sometime shortly after Bach's visit to Dresden, or around 1718. (ARAÚJO, 1990, p. 8)

⁶ De Jean, Ferdinand (1731-1797). Cirurgião holandês e flautista amador apresentado à Mozart em Mannheim em 1777 por Johann Baptist Wendling. De Jean encomendou três dos quatro quartetos para flauta escritos pelo compositor (K.285, 285a, 285b), os concertos para flauta em D maior e em G maior (K. 313/285c, and 314/285d), e provavelmente, o Andante para flauta e orquestra (K.315/285e)." (MARSHALL, 1991, p. 394)

Outro dia, fui almoçar na casa de Wendling, como de costume. “Nosso indiano, segundo ele, querendo dizer um holandês [Fernand De Jean], um *gentleman* de modos e um amante de todas as ciências e que é um grande amigo e admirador meu, nosso indiano é realmente um camarada de primeira linha. Ele deseja dar a você duzentos gulden se você compuser três peças, concertos simples e alguns quartetos para flauta⁷. (MOZART,1777. Apud. MARSHALL,1991, p.61 – Tradução minha)

A Wendling, Mozart dedicou a parte de flauta da Sinfonia Concertante K.297b para flauta, oboé, trompa e fagote. Contudo, conforme Marshall, o instrumentista não foi o único a inspirar o compositor na criação desta peça (MARSHALL, 1991, p. 315). Em outra carta, escrita em 1778, ele deixa claro que já tinha em mente os músicos para quem escreveria a obra, além de seu amigo flautista: o oboísta Ramm, o trompista Punto e o fagotista Ritter.

Friedrich Ramm - primeiro oboísta da orquestra da corte de Munich - recebeu de presente de Mozart o quarteto em fá maior para oboé e cordas e o concerto em C maior (que foi posteriormente adaptado para flauta na tonalidade de D maior). Sobre o fagotista e o trompista, Marshall fornece as seguintes informações:

[George Renzel] Ritter era fagotista das orquestras de Manheim, Munich e Berlim. Ele também compôs peças para seu instrumento⁸. (MARSHALL, 1991, p. 388 – Tradução minha)

Um trompista virtuoso, [Giovanni] Punto serviu o Conde Thun na corte de Mainz (1769-1774) antes de viajar para Paris. Ele foi o trompista solista escolhido para a sinfonia concertante para quatro instrumentos de sopro K297B de Mozart. A sonata para trompa op.17 de Beethoven foi escrita para Punto⁹. (MARSHALL, 1991, p. 389 – Tradução minha)

⁷ The other day I went to lunch at Wendling's as usual. "Our Indian", he said, meaning a Dutchman [Ferdinand De Jean], a gentleman of means and a lover of all sciences, who is a great friend and *admirer* [code] of mine, our Indian is really a first-rate-fellow. He is willing to give you two hundred gulden if you will compose for him three shot, simple concertos and a couple of quartets for the flute. (MOZART, 1777. Apud. MARSHALL, 1991, p. 61)

⁸ Ritter played basson in the orchestras at Mannheim, Munich, and Berlin. He also composed works for his instrument. (MARSHALL, 1991, p.388)

⁹ A virtuoso horn player, Punto served Count Thun and the Mainz court (1769-1774) before traveling to Paris. He was the intended horn soloist for Mozart's sinfonia concertante for four wind instruments, K.297B. Beethoven's horn sonata, op. 17, was written for Punto. (MARSHALL, 1991, p.389)

No caso do famoso Concerto para flauta, harpa e orquestra K.299, acredita-se que tenha sido inspirado na harpista Mlle. De Guines, que foi aluna de composição de Mozart, e em seu pai - o governador de Artois¹⁰ - que era flautista.

O compositor relata suas impressões a respeito dos dois em uma de suas cartas, escrita em 1778, na qual afirma estar impressionado com a performance de sua pupila na harpa. Diz ainda que ela possuía talento de gênio com uma memória incrível e que por isso conseguia tocar cerca de duzentas peças de cor. Seu pai, segundo o compositor, “tocava flauta extremamente bem” (MOZART, 1778. Apud. MARSHALL, 1991, p. 385-386).

A primeira obra romântica que ganhou destaque no repertório composto para flauta – dentro dos exemplos aqui pesquisados – e que nasceu a partir do contato entre compositores e intérpretes é o Concerto em D maior para flauta e orquestra, op.283, escrito por Carl Reinecke, em 1908.

O compositor conheceu dois flautistas que o levaram a dedicar algumas de suas obras a eles. Seus nomes eram Maximilian Schwedler (1853-1940) – que recebeu do compositor a dedicatória da sonata *Undine* (WISE, 2003, p.VII) - e Wilhelm Barge (1836-1925) – a quem ele dedicou o Concerto em D maior para flauta – sendo que ambos trabalharam na Orquestra de Gewandhaus, que estava sob o comando de Reinecke. A edição desse último, publicada pela editora alemã Breitkopf & Härtel contém, além da redução para piano da parte da orquestra, duas versões da parte da flauta. Uma dessas versões é voltada para execuções do solista com a orquestra, enquanto a outra é mais indicada para ser executada com o piano.

Reinecke, em idade mais avançada, fez várias revisões na partitura da obra e, segundo Wiese, Schwedler teria colaborado na elaboração de uma versão final da parte da flauta solista (WISE, 2003, p.VII). O autor ainda afirma que, na casa do flautista foi encontrado um manuscrito do concerto com várias marcações feitas à mão pelo instrumentista junto com um outro manuscrito inalterado da peça feito de próprio punho por Reinecke. A partitura alterada por Schwedler está repleta de marcações de respiração,

¹⁰ Guines, Duc Adrien-Lois de (1735-1806). Governador do Condado de Artois e um grande flautista. Era pai da talentosa harpista Mlle. De Guines que era aluna de composição de Mozart. (MARSHALL, 1991, p.395)

articulação, dedilhados e correções de notas e ritmos feitas por ele (WISE, 2003, p. VII).

A existência dessas duas versões do concerto evidencia a participação ativa do instrumentista junto ao compositor na correção da partitura para que ela fosse editada e publicada (WISE, 2003, p. VII).

Para Wiese, a inestimável colaboração de Scwedler foi um pouco além de sua participação na edição do Concerto em D maior. As marcações feitas pelo flautista no manuscrito possibilitaram que a parte da flauta solista possuísse duas versões com propósitos distintos, o que amplia as possibilidades interpretativas do concerto (WISE, 2003, p. VII).

Assim sendo, é possível perceber através desses exemplos que, além de inspirar os compositores na composição de obras, os intérpretes também colaboravam na edição de partitura das peças. Todavia, em nenhum dos exemplos apresentados até aqui verificou-se a atuação direta dos instrumentistas durante o processo de criação da obra, colaborando com informações e sugestões técnicas e ou experimentando as ideias musicais do compositor.

1.1 A interação entre compositores e intérpretes no século XX: Debussy e Varèse e os novos rumos na escrita para flauta

A partir do século XX, a escrita para flauta ganhou novos contornos. Compositores e intérpretes iniciaram um trabalho de exploração de novas possibilidades sonoras que partiu de experimentações com o timbre. Esse processo levou-os até a descoberta e emprego das técnicas estendidas¹¹ em suas composições.

A abertura de caminhos para estas pesquisas sonoras foi facilitada pelo surgimento do sistema Böehm, proposto pelo flautista alemão Theobald Böehm, na primeira metade do século XIX. Isso porque, antes dessas

¹¹ Técnicas estendidas são um conjunto de possibilidades sonoras, incluindo ruídos, sons percussivos e outros materiais sonoros pouco usuais não compreendidas pela técnica tradicional do instrumento.

modificações, o instrumento apresentava limitações que dificultavam a afinação e a projeção do som, além de um dedilhado bastante complicado, o que tornava a agilidade técnica em passagens mais rápidas um grande desafio.

O Sistema Böhm - lançado em 1847 e utilizado, salvo pequenas alterações, até os dias de hoje – propunha as seguintes modificações na construção da flauta: a utilização de um tubo cilíndrico ao invés do cônico, emprego de um conjunto de chaves mais fácil de manusear e o uso da prata ao invés da madeira em sua construção¹².

Essas transformações na constituição da flauta deram ao instrumento maior projeção sonora, controle da afinação, aumento de sua tessitura e facilitou o dedilhado, aumentando a destreza técnica dos instrumentistas em passagens virtuosísticas. A flauta construída a partir das inovações propostas por Böhm permitiu, assim, que os flautistas pudessem navegar por territórios sonoros até então desconhecidos.

Curiosamente, a invenção encontrou muitos adeptos na França - país em que a escrita para flauta ganharia novos rumos a partir do século XX - tais como os flautistas Paul Hippolyte Camus (1796-1850) e Louis Vincent Dorus (1812-1886). “Todos eles escreveram métodos para o novo modelo de flauta em questão” (FRYDMAN, 2010, p. 713). Foi exatamente entre os franceses do início do século XX, mais especificamente por meio do compositor Claude Debussy, que a composição de obras para o instrumento atingiu novos patamares, abrindo espaço para que a sonoridade da flauta pudesse ser trabalhada de maneira mais ampla e ganhasse novas formas.

A peça *Syrinx* (1913) para flauta solo e o solo de flauta da obra orquestral *Prélude L'après-Midi dun Faune* (1894) ambas de autoria do compositor francês - foram marcos importantes nesse processo exploratório que passou a valorizar as nuances sonoras do instrumento.

O solo que dá início ao prelúdio orquestral foi escrito na região grave da flauta, que era considerada pouco sonora em relação à projeção sonora das grandes orquestras românticas e menos brilhante se comparada à região

¹² O uso da prata na construção da flauta transversal não substituiu completamente o emprego da madeira em sua manufatura. Vários flautistas ainda hoje utilizam flautas feitas de madeira que empregam o Sistema Böhm em sua construção.

aguda do instrumento. Entretanto, foi esta sonoridade que serviu de material para a criação dos primeiros compassos da peça, que inicia-se com a flauta sozinha, completamente descoberta em meio ao silêncio de toda a orquestra.

Nenhum outro compositor explorara com tamanha ênfase a sonoridade do instrumento em seu registro mais grave nem tampouco utilizara este parâmetro como elemento estruturador como fizera Debussy em *L'après-Midi d'un Faune*:

A obra que se tornou um marco tanto para a música moderna como para o repertório flautístico foi o *Prélude à L'après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy (1862-1918). Sua primeira audição foi em 1894 e o solo inicial de flauta em seu registro médio e grave é considerado por muitos como um marco para a música moderna. (BOMFIM, 2009, p. 17)

Sobre esta nova linguagem e abordagem sonora para flauta a autora ainda afirma:

O desvendamento de uma nova sonoridade e de uma nova atmosfera musical deu-se pela percepção do compositor das possibilidades de nuances tímbricas intrínsecas à flauta. Essa gradativa valorização do timbre como elemento estruturador se revela claramente na composição de Debussy. Aqui vale de certa forma o que Boulez escreveu sobre *Farben* de Arnold Schoenberg, onde “o timbre deixa, assim, de ser o resultado sonoro e passa a ser utilizado por si mesmo, funcionalmente”. (Boulez, apud Zuben, 2005, p.85). Esta valorização do timbre terá consequências importantes para o desenvolvimento do repertório contemporâneo para flauta, principalmente no que diz respeito a técnicas expandidas e o desenvolvimento de novas sonoridades (...). (BOMFIM, 2009, p. 18)

A peça *Syrinx* para flauta solo de Debussy pode ter sido consequência dessa experiência sonora iniciada por ele em seu prelúdio orquestral. Nela, o compositor utiliza de forma ampla os registros médio/grave do instrumento – fato ocorrido também no solo de *L'après-Midi d'un Faune* – o que faz com que a peça seja considerada um divisor de águas na escrita moderna para flauta.

A obra foi composta para a peça teatral *Psyché* de autoria do escritor Gabriel Morey e deveria ser tocada nos bastidores do teatro, durante a cena em que o deus Pan morre. A peça, que recebeu primeiramente o nome de *La Flûte de Pan*, foi dedicada ao flautista francês Louis Fleury, responsável por sua estreia em 1913.

Fleury era um proeminente solista e sua participação em estreias de obras musicais inéditas não era algo novo, uma vez que o flautista era um entusiasta da música contemporânea, a qual promovia através de seu trabalho. Segundo Ewell, seu nome consta nas primeiras performances de *Pierrot Lunaire*, sob a regência de Arnold Schoenberg, *Deux Poèmes de Ronsard* e *Joueurs de Flûte* de Albert Roussel, *Jeux*, de Jacques Ibert e a sonata para flauta de Darius Milhaud – sendo que as três últimas foram dedicada a ele (EWELL, 2004, p.2).

Segundo Luisa Curinga existe a hipótese de que o instrumentista francês foi, em vida, detentor de direitos sobre *La Flûte de Pan*. Isto porque, apesar de não haver qualquer registro que comprove tal afirmação, ele aparece como o único flautista a executar a obra em público antes de sua publicação, tornando-o responsável por divulgá-la em toda a Europa. Somente após sua morte é que o manuscrito finalmente foi editado e publicado (CURINGA, 2001)¹³.

A publicação de *La Flûte de Pan* ocorreu em 1927 e foi feita por Jean Jobert, responsável inclusive pela mudança do nome da peça, que passou a se chamar *Syrinx*¹⁴. Essa troca ocorreu para evitar que a obra fosse confundida com um dos movimentos da peça *Chansons de Bilitis* – também de autoria de Debussy e publicada pelo mesmo editor - que possuía um movimento com o mesmo nome da obra para flauta solo (EWELL, 2004, p.3).

Uma vez que a publicação da obra aconteceu após a morte de Fleury, o flautista francês Marcel Moyse foi convidado a colaborar no processo de edição da partitura que, de acordo com Curinga, apresenta algumas modificações em relação ao manuscrito original. As alterações propostas por Moyse incluem: adição de barras de compasso (que segundo a autora, foram sugeridas pelo flautista de maneira a não assustar estudantes iniciantes que quisessem estudar a obra), inclusão de sinais de respiração, dinâmica e modificações na agógica da peça¹⁵.

¹³ CURINGA, L. *Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's Syrinx*. Disponível em: <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm>. Acesso em: 20 jan. 2013.

¹⁴ *Syrinx* é uma palavra de origem grega que significa “flauta de pastor” ou flauta pan.

¹⁵ Idem número 13.

No entanto, as marcações de respiração propostas por ele e que constam na versão editada por Jobert não foram aprovadas por Debussy. Isso porque, para o compositor, as vírgulas por ele empregadas representavam pontos de descanso entre uma frase e outra, ou seja, eram um indicativo para auxiliar o intérprete na construção do sentido musical da linha melódica. Já para Moyse, os pontos de respiração marcados pelo compositor, apesar de sua função musical, seriam insuficientes, uma vez que ele precisaria respirar em outros momentos da peça por questões técnicas. Sendo assim, ele introduziu novas vírgulas à partitura, sem levar em consideração o significado desse símbolo no contexto da obra e a intenção musical do compositor ao empregá-lo (CURINGA, 2001)¹⁶.

O manuscrito continha apenas três marcações do gênero, enquanto que a partitura editada possui dezoito. Curinga justifica a discrepância entre as marcações das duas versões afirmando que Moyse possuía problemas físicos de respiração, o que fez com que a edição da obra fosse influenciada por suas limitações físicas¹⁷. Durante muito tempo, essas marcações foram atribuídas ao próprio compositor. Contudo, Moyse desmistificaria tal fato, revelando o real desejo de Debussy em *Syrinx*: as respirações marcadas na edição de Jobert seriam proposição do flautista, dada a sua dificuldade de respirar e não teriam a aprovação do autor da obra.

A divergência de ideias a respeito da função dos sinais de respiração utilizadas por Debussy e posteriormente por Moyse demonstram uma falta de comunicação entre compositor e intérprete. Neste caso, a colaboração entre as partes ao invés de produzir como resultado uma partitura que representasse tanto a ideia do compositor quanto a necessidade do instrumentista em relação aos pontos de respiração, gerou divergências entre as partes. Assim sendo, a edição final de *Syrinx* não conseguiu contemplar de maneira harmoniosa e clara a ideia de ambos¹⁸.

O processo de experimentação sonora iniciado com as duas obras de Debussy serviu de estímulo para que outros compositores ousassem novas descobertas em suas composições para flauta. Nesse sentido, o ano de 1936

¹⁶ Retirado do artigo da autora Luisa Curinga, referenciado no número 13 da página 21.

¹⁷ Idem número 16.

¹⁸ Idem número 16.

revelou-se prolífico e importante no surgimento de composições contemporâneas para o instrumento. Nesse período, foi composta uma peça de grande importância para a linguagem musical da flauta: *Density 21.5*, de Edgar Varèse, para flauta solo.

A criação desta obra impulsionou as pesquisas de experimentação sonora na escrita para o instrumento, inspirando outros compositores a aventurarem-se por estes caminhos. Segundo Artaud, a partir daí, o repertório para o instrumento tornou-se abundante e de qualidade sem precedentes. Sobre as inovações sonoras apresentadas na obra o autor afirma que:

(...) a utilização de todos os recursos do instrumento, de seu virtuosismo, do colorido de seus diferentes registros, a escrita que utiliza a técnica de repetição obsessiva, fazem de *Cinq Incantation* a outra obra de arte que, junto com *Density 21.5*, conferiu uma nova e mais nobre visão da flauta e despertou o interesse súbito de todos os criadores. (ARTAUD, 1998. Apud. BOMFIM, 2009, p. 19)

Density 21.5 foi escrita sob a encomenda do flautista francês George Barrère para a estreia de sua flauta de platina – metal cuja densidade dá origem ao nome da obra.

Barrère teve um papel importante na história da flauta nos Estados Unidos, uma vez que “ele foi um dos exemplos mais proeminentes da antiga tradição do Conservatório de Paris na América” (TOFF, 2005, p. 3). Barrère mudou-se para Nova Iorque em 1905, instituindo no país, no decorrer de sua vida, um novo patamar para a performance de instrumentos de madeira, além de ter sido o responsável pela introdução da flauta de metal nos Estados Unidos.

Ainda em Paris, sua carreira como performer já era sólida e marcada pela parceria com compositores. Ele foi aluno de Paul Taffanel e aos dezoito anos participou como primeiro flautista na estreia da obra orquestral *L'après midi dun Faune* de Debussy. Além disso, foi membro fundador da *Société Moderne d'Instruments*, um grupo de instrumentos de sopros com uma abordagem inovadora, que em dez anos estreou sessenta e uma obras de quarenta compositores. Esta participação em *premières* não se limitou somente a esta experiência camerística: Georges Barrère foi responsável

pela estreia de cento e setenta peças inéditas e possui cinquenta obras musicais dedicadas a si (TOFF, 2005, p. 3). Nancy Toff avalia o legado do intérprete como sendo "uma fonte para uma nova geração de performers." (TOFF, 2005, p. 3).

A criação de *Density 21.5* foi um dos acontecimentos importantes que apontaram novos rumos na escrita para flauta. A escrita de Varèse, nesta peça, trouxe elementos inovadores que abriram novos caminhos para performers e compositores. Sua ousadia em *Density 21.5* apresentou elementos inéditos como sons percutidos de chaves, a utilização de toda a tessitura da flauta, alternando notas graves e agudas, além de enfatizar de forma contundente a nota Ré 6 – situada na região extremo-aguda do instrumento.

Essas contribuições e o impacto da peça na criação e performance de obras para o instrumento ficam evidentes nestas duas afirmações de Bomfim (2009) e Garcia (2001) respectivamente:

Varèse foi, sem dúvida, o primeiro compositor a utilizar a flauta nos limites de sua tessitura. Em sua obra *Density 21.5*, explora ritmos, cores e modos de articulação inéditos, introduzindo na literatura pela primeira vez o uso do efeito de chaves percutidas. (BOMFIM, 2009, p. 19)

Neste trabalho Varèse explorou o instrumento de um modo completamente inovador, elevando o instrumento a uma nova esfera de possibilidades e sonoridades.¹⁹ (GARCIA, 2001, p. 1 – Tradução minha)

Assim como Marshall afirma que Bach poderia muito bem ter escrito a Partita utilizando o Lá 5 – que era uma nota desafiadora para os flautistas da época – se conhecesse um intérprete capaz de executá-la (MARSHALL, 1979. Apud. ARAÚJO, 1990, p. 7), o mesmo poderia ter acontecido no caso de Varèse. A habilidade de Barrère como flautista, aliada ao seu engajamento com a música escrita na época, poderiam ser fatores que encorajaram o compositor a inovar e experimentar novas técnicas ao escrever *Density 21.5*.

Maurício Garcia relata encontros do compositor francês com o flautista

¹⁹ In this work Varèse explored the instrument in a completely innovative way, launching the instrument to a new sphere of possibilities and sonorities. (GARCIA, 2001, p. 1)

nos laboratórios da Bell²⁰, nos Estados Unidos (GARCIA, 2002, p. 26). Varèse possuía grande interesse na pesquisa de música eletroacústica e o desenvolvimento dessa linguagem sonora, muito associada aos meios eletrônicos, em instrumentos acústicos. Os dois se encontraram para que Barrère pudesse realizar uma série de testes em flautas de prata, ouro e platina, de maneira a comprovar a superioridade dessa última, no que diz respeito às suas possibilidades sonoras e timbrísticas. Apesar de Garcia afirmar que a peça é resultado da “exploração da sonoridade da flauta em geral, e não da flauta de platina de Barrère” (GARCIA, 2002, p. 26) este encontro mostra a influência exercida pelo intérprete na criação da peça.

Por meio dos exemplos apresentados que envolveram a participação de compositores e intérpretes na criação de obras, foi possível delinear um panorama de como essa interação se deu durante os séculos XVIII, XIX e parte do século XX.

As parcerias aqui apresentadas mostraram colaborações que envolveram a encomenda de obras – algumas delas influenciadas pela admiração das habilidades musicais dos envolvidos -, à dedicatória de peças a intérpretes específicos e ao processo de edição de partituras, como ocorreu com o Concerto em D maior, de C. Reinecke, e com *Syrinx*, de C. Debussy.

Todavia, em nenhum momento ficou claro que estes performers tenham atuado como agentes ativos no processo de criação, colaborando com sugestões, troca de experiências ou o compartilhar de dados técnicos a respeito da linguagem da flauta, o que configuraria uma colaboração mais efetiva.

Por colaboração efetiva, considera-se, nesta pesquisa, o trabalho conjunto entre compositor e intérprete no qual haja, durante o processo de criação, troca de informações, experimentação de ideias e materiais sonoros e a busca conjunta por soluções musicais que tornem a obra possível de ser escrita e posteriormente executada.

Entretanto, ainda que, os instrumentistas tenham feito parte da história

²⁰ O Laboratório Bell, também conhecidos como Bell Labs era subsidiário de pesquisas na área de telefonia pertencente ao francês Alcatel-Lucent, localizado em Nova Jersey, EUA.

de gênese das obras para flauta aqui citadas – seja através de encomendas, ou inspirando compositores com suas habilidades enquanto performers – nenhum dos exemplos aqui apresentados revelou o tipo de interação entre compositores e intérpretes proposto por esta pesquisa.

CAPÍTULO 2 UM CAMINHO E VÁRIAS BÚSSOLAS

Se a performance musical tem provocado tantas discussões sobre sua função e seus processos, isso provavelmente significa que o papel do intérprete tem sido observado mais atentamente e valorizado na história do fazer musical. (OLIVEIRA; LOPES, 2013, p. 3)

Os exemplos citados no capítulo anterior apresentaram situações nas quais, a atuação do intérprete no processo de criação era indireta - segundo o conceito de colaboração efetiva proposto anteriormente. Ainda que ele atuasse como proponente da encomenda de obras musicais ou ainda através da influência de suas habilidades na composição das peças, não foi encontrado nenhum indício de atuação direta dos instrumentistas durante o processo composicional dos exemplos utilizados no Capítulo 1.

A configuração mais próxima de colaboração efetiva encontrada foi a participação dos instrumentistas na edição da partitura do Concerto em D maior, de C. Reinecke e da peça *Syrinx*, do compositor C. Debussy. Em ambos os casos, os intérpretes auxiliaram com informações e correções que facilitariam a compreensão da obra por futuros instrumentistas, o que configuraria uma atuação mais direta junto ao compositor e à peça.

Já no caso de *Density 21.5*, apesar das experimentações sonoras feitas por Barrère na presença de Varèse, não houve qualquer registro ou prova de troca de informações entre eles relativas às peculiaridades de som e idiomatismos do instrumento. Seu encontro tinha como objetivo principal apenas verificar a hipótese de supremacia sonora da flauta de platina em relação aos instrumentos feitos de prata e de ouro.

Os exemplos musicais utilizados no Capítulo 1 participam do conjunto de obras que configuram o repertório tradicional da flauta transversal que é amplamente estudado e tocado por estudantes e instrumentistas profissionais em todo o mundo. Cada um dessas peças apresenta em sua constituição um conjunto de regras interpretativas que podem caracterizar não só o estilo de

seu compositor mas também apontar algumas semelhanças com diversas obras de outros compositores dos mesmos períodos em que foram escritas.

De acordo com Catarina Domenici e Pamela, “as práticas de performance [deste repertório tradicional dos instrumentos] definem limites estilísticos aproximados” (DOMENICI, 2011. Apud. DOMENICI; RAMOS 2013, p. 2). Ainda que este fato não seja uma regra aplicada à cem por cento das obras que configuram este repertório, ele norteia em grande medida o estudo e a performance de várias peças importantes para flauta, criadas até o final do século XIX.

Entretanto, se a performance do repertório tradicional é grandemente norteada por normas que foram se desenvolvendo na prática de determinados estilos, o mesmo já não aconteceria com tanta ênfase a partir da segunda metade do século XX. Este período trouxe uma proposta de abertura a múltiplas formas de execução num processo de coexistência de tendências estéticas. Esta multiplicidade de linguagens gerou modificações na composição e na performance: compositores e instrumentistas deveriam lidar com múltiplos conjuntos de regras e normas em suas atividades, experimentando novas possibilidades idiomáticas, sonoras e estéticas à cada obra.

O compositor americano George Crumb descreve muito bem esta quebra de paradigma quando diz que “percebe uma perda do majestoso princípio unificador em grande parte da música atual”²¹. Segundo ele, as obras de nosso tempo carecem de uma fórmula única que resolva todas as questões que implicam em sua estruturação, abrindo espaço para que “cada nova peça requeira uma solução especial, válida somente em termos dela mesma”²².

A escrita indeterminada²³, a improvisação, o crescente interesse no uso de eletrônica bem como o experimentalismo sonoro passaram, então, a

²¹ CRUMB, G. *Does Music have a future?*. Disponível em: <<http://www.georgecrumb.net/future.html>>. Acesso em: 18 jul. 2012

²² Idem número 20.

²³ Tipo de escrita na qual a estrutura da obra não obedece os padrões tradicionais sendo que todas as estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas nem sempre são escritas e ordenadas pelo compositor.

permeiar as composições deste período, abrindo novas possibilidades para a criação musical com estilos variados.

Se a música contemporânea permite que cada obra seja um universo singular, exigindo assim, uma construção que lhe é peculiar, o mesmo acontece com a performance. Cada peça transforma-se em um sistema particular, que exigirá do intérprete um conjunto de habilidades específicas que permitam sua execução. Assim, articulações, sonoridades e idomatismos que funcionam para uma obra podem ser parcialmente ou completamente ineficazes para outra.

Esta multiplicidade de linguagens musicais associada ao intenso experimentalismo foi um agente importantíssimo na ampliação do campo de atuação do intérprete. Isto conferiu-lhe um papel mais ativo não só na interpretação das obras, mas também no processo de sua criação. Isso porque, a permanência do ideal de intérprete, vislumbrado por compositores como Stravinsky²⁴ – como aquele que executa fielmente os desejos do compositor – poderia ser um obstáculo à onda de experimentações que varreu e varre até hoje a música contemporânea.

Fez-se necessário que não só os compositores mergulhassem no mar de possibilidades que se apresentava mas que os instrumentistas também se atrevessem, em suas atividades, a nadar em tais águas. A partir daí, o papel do intérprete precisou ser, pouco a pouco transformado, de modo que outras atribuições fossem incluídas à tarefa de tocar um instrumento.

A busca por novas sonoridades, texturas e subsequentemente por novas notações não teria sido facilitada sem a presença de instrumentistas

²⁴ It was at this time that my connection with Peyel Company began. They had suggested that I should make a transcription of my works for their Pleyela mechanical piano. My interest in the work was twofold. **In order to prevent the distortion of my compositions by future interpreters** (Negrito meu), I had always been anxious to find a mean of imposing some restriction on the notorious liberty, specially widespread today, which prevents the public from obtaining a correct idea of the author's intentions. This possibility was now afforded by the rolls of the mechanical piano, and, a little later, by gramophone records. The means enabled me to determine for the future the relationships of the movements (*tempi*) and the nuances in the accordance with my wishes. It is true that this guaranteed nothing, and in the ten years which since elapsed I have, alas! Had ample opportunity of seeing how ineffective it has proved in practice. But these transcriptions nevertheless **enabled me to create a lasting document which should be of service to those executants who would rather know and follow my intentions than stray into irresponsible interpretations of my musical text** . - Negrito meu. (STRAVINSKY, 1998, p. 101)

dispostos a colaborar nesse processo de descobertas. Ou seja: seria difícil para o intérprete explorar o universo de novas demandas proposto pela música contemporânea de posse somente das habilidades longamente exercitadas no repertório tradicional.

Com isso, a função de “mero modulador do visual (partitura) ao sonoro” (ALMEIDA, 2013, p.4), atribuída aos instrumentistas, daria espaço à atuações mais amplas, como afirma o autor Alexandre Almeida:

(...) as poéticas da obra aberta e da indeterminação reconheceriam não apenas os limites da partitura enquanto ferramenta reguladora das ações do instrumentista, mas, sobretudo, anistiariam e explorariam os dinamismos e as instabilidades da performance. As novas práticas improvisatórias aboliriam o texto musical e, com isso, desvencilhariam o instrumentista das suas restrições às atribuições interpretativas, bem como os movimentos experimentais varreriam os vestígios do paradigma tradicional da performance musical. Não teria como, após esses movimentos, o *metier* supostamente consolidado do instrumentista passar ileso. (ALMEIDA, 2013, p. 4)

Barry Webb, também enfatiza esta mudança de paradigma no papel do performer estimulada pela música contemporânea:

O desafio dos solistas na música contemporânea é enorme, e requer um comprometimento muito especial com a causa para trilhar este caminho. Ao passo que o compositor irá, usualmente, compor dentro de certos limites, entendidos como o seu “estilo” particular, espera-se do performer de hoje que ele interprete música de qualquer estilo e que obrigatoriamente possua uma compreensão das habilidades em seu instrumento muito além da demanda da música tradicional²⁵. (WEBB, 2007, p. 255 – Tradução minha)

O compositor norte-americano Milton Babbitt, em seu polêmico artigo *Who cares if you Listen?*, publicado em 1958 pela revista High Fidelity, aponta para a ampliação de estilos e linguagens musicais como um dos grandes desafios dos compositores de seu tempo e que são sentidos ainda hoje por eles. O som, por exemplo, ganhou papel de destaque na estrutura das obras contemporâneas, desafiando compositores a experimentarem o timbre, intensidade e articulação não só como elementos de expressão, mas como materiais estruturais e geradores de ideias musicais.

²⁵ The soloist's challenge in new music is enormous, and it requires a very special commitment to the cause to set out on this path. Whereas the composer will usually compose within certain confines understood as his or her particular 'style', today's performer may be expected to interpret music of any style, and must possess an understanding of instrumental capabilities far beyond the demands of traditional music. (WEBB, 2007, p. 255).

Segundo Babbitt esta importância dada ao som, como material estrutural de cada micro-evento de uma obra contemporânea, pode tornar o trabalho de um compositor ainda mais árduo na criação da “música nova”²⁶.

O surgimento desta nova proposta de utilização dos parâmetros do som (timbre, altura, duração e intensidade), além da incorporação de elementos de outras linguagens como o rock e o jazz e o uso de meios eletrônicos nas obras contemporâneas foram alguns dos fatores que colocaram em xeque a posição de “possuidor de certezas” atribuída ao papel do compositor. Com uma abertura tão grande para utilização de tantas formas e estruturas somada às inúmeras possibilidades de sons e cores, como ele poderia manter ileso sua posição diante da criação de uma obra?

A compositora Fernanda Navarro, em seu artigo que relata a experiência com o guitarrista Mário Del Nunzio na criação e execução da peça *Fendas* para guitarra solo traz algumas considerações sobre o assunto:

Parece-nos relevante na atualidade pensar em modos diversos do habitual, não-hierarquizados, de relação entre compositor e intérprete. Pode ser frutífero para o compositor sair da área de conforto em que ele é o detentor de certezas, regras, direções e comandos, onde todas as variáveis podem ser controladas por meio de uma descrição gráfica de intenções (geralmente) sonoras. Errar, não saber, não entender, não ter certezas, são características que normalmente não são associadas a um “bom compositor” e este ideal acaba por inibir um comportamento experimental em relação à música. Talvez seja saudável que compositores se coloquem em uma situação similar à de intérpretes, quando em face a um novo projeto: tentar uma vez, acertar as partes mais fáceis, errar inúmeras vezes as partes difíceis, elaborar estratégias para solucionar as partes difíceis, praticar mais, ir e voltar várias vezes para o mesmo trecho, pesquisar mais sobre o instrumento, ter um contato quase visceral com o projeto com o qual está trabalhando. (NAVARRO; NUNZIO, 2013, p. 9)

É possível afirmar, portanto que a música contemporânea abriu espaço para que compositores e intérpretes estivessem face a face com o inusitado. Cada um em suas atividades específicas pôde – e pode ainda hoje - deparar-se com situações inesperadas, que jamais poderiam ser previstas antes que elas se apresentassem. Sendo assim, diante deste caminho, que só é revelado à cada passo, sem muitas garantias que balizem sua jornada

²⁶ BABBITT, M. *Who cares if you listen?*. Disponível em: < <http://www.palestrant.com/babbitt.html>>. Acesso em: 19 out. 2013.

na criação e execução de obras musicais, a parceria entre eles pode transformar-se em uma ferramenta crucial, solucionando vários problemas inerentes à performance e a composição da música contemporânea.

2.1 Entrevistas com compositores e intérpretes

Se os ventos históricos conduziram compositores e intérpretes a caminhos tão incertos, nos quais há uma profusão de possibilidades criativas e ao mesmo tempo grandes desafios para se estabelecer certezas, qual é o panorama atual?

Sob o ponto de vista metodológico, pareceu imprescindível verificar a realidade de ambos em meu meio mais imediato, permitindo-me uma melhor compreensão da interação entre compositores e intérpretes hoje. Além disso será possível, recolher dados e confrontá-los com a experiência de interação proposta por esta pesquisa e que será apresentada no Capítulo 3.

Para isto, escolhi a realização de entrevistas com compositores e intérpretes que, em maior ou menor grau, estão envolvidos com o universo da música contemporânea, levando em consideração também seu interesse no processo de colaboração, que é o foco deste trabalho.

Foram escolhidos quatro indivíduos representates das duas categorias e foram elaborados dois questionários - que encontram-se no Apêndice desta pesquisa: um voltado para os intérpretes e outro direcionado aos compositores. Uma vez finalizados, eles foram enviados via email para os entrevistados, para que fossem respondidos. Todos eles – um total de oito participantes – retornaram, enviando-me suas respostas à entrevista.

De modo a garantir-lhes o anonimato necessário para que todos se sentissem mais confortáveis para responder às perguntas, seus nomes não serão revelados. Cada um deles – intérpretes e compositores – será designado por uma letra, como por exemplo Compositor A, Intérprete B, e assim por diante.

Este processo demonstrou ser de fundamental importância para este trabalho, permitindo inclusive que o experimento proposto por esta pesquisa e que será apresentado no Capítulo 3 fosse melhor direcionado.

Passo agora à apresentação dos dados recolhidos.

2. 1.1 Entrevista com os intérpretes

O primeiro ponto-chave e que foi comum à todos os intérpretes entrevistados foi o da experimentação, seja de trechos musicais ou esboços escrito pelos compositores com quem colaboraram, seja na busca por sonoridades específicas, ou para auxiliar o compositor a compreender os idomatismos do instrumento. O Intérprete C, por exemplo, ao relatar uma de suas experiências, disse que, no início do trabalho com o compositor, eles reuniram-se algumas vezes para que ele pudesse demonstrar as possibilidades técnicas de seu instrumento “relacionadas a timbres e efeitos, articulações, possibilidades de acordes, tipos de pizzicato etc.” (Intérprete C). Segundo o entrevistado, foram quatro meses de reuniões periódicas para avaliar e experimentar a eficiência do que o compositor escrevera, o que resultou em três manuscritos diferentes da mesma obra.

O Intérprete B, trouxe o mesmo tipo de experiência, porém acrescentou um evento particular em sua trajetória de trabalhos com compositores: segundo ele, após realizar a estréia mineira de uma peça para seu instrumento e eletrônica, que já havia sido gravada e executada por outros instrumentistas, o compositor da obra veio procurá-lo para saber o que ele havia feito para conseguir uma execução tão diferente das anteriores que ele havia presenciado, inclusive contendo resultados sonoros mais satisfatórios, segundo o próprio autor. O entrevistado relatou que havia executado vários trechos da música de forma diversa do que estava indicado na partitura, e assim, quando o compositor tomou conhecimento dessas modificações, a obra teve seu registro escrito alterado, de acordo com as sugestões do instrumentista.

Um ponto importante, abordado pelo Intérprete A foi a diferenciação entre encomenda e colaboração, que para ele, é de fundamental importância quando se trata da interação entre compositores e instrumentistas. Segundo ele, a encomenda de uma obra por parte do intérprete não envolve necessariamente a colaboração entre o solicitante e aquele que irá criá-la. Muitas vezes, o compositor recebe o pedido e não há comunicação entre as partes até que a peça esteja concluída. Estes casos, remetem à várias das situações envolvendo autores e instrumentistas abordadas no Capítulo I, o que configuraria, segundo o conceito de colaboração descrito anteriormente somado à perspectiva do entrevistado, uma não interação entre as partes durante a gênese de uma obra musical.

O Intérprete D também sinalizou em sua entrevista a mesma diferenciação entre encomenda e colaboração, porém não de forma tão objetiva e explícita como o fez o Intérprete A. Ele relata dois tipos de interação vividas com o compositor, sem mencionar claramente os termos colaboração e encomenda como o outro entrevistado. Contudo, ainda sim é possível perceber que há uma grande diferença entre as duas coisas:

- “Criava-se então um espaço também para experimentação a partir da proposta que o compositor trazia, e como a relação era de parceria, confiança e respeito, opinei livremente também sobre escolhas composicionais, sugeri alternativas para a notação, sinalizava algum desconforto com algum trecho, etc.” (Intérprete A)
- “Também já tive a experiência de realizar simplesmente a leitura da peça e aí o compositor realizava as alterações e trazia uma nova versão para estudo. É outro tipo de colaboração, mas também interessante, pois assim pude acompanhar o processo composicional, o percurso por assim dizer da peça, o que tem um impacto também na nossa aproximação com o material.” (Intérprete D)

Segundo os dois intérpretes a colaboração só é caracterizada quando compositor e performer interagem no processo de criação da obra, o que, segundo o Intérprete A é o objetivo principal da parceria e portanto, um fator importante no resultado final.

Ele ainda acrescenta que, dentro do universo colaborativo, existe um espectro de eventos e ações para que a colaboração aconteça como: escolha da metodologia de atuação – definição dos papéis de cada um, frequência de encontros, meios de comunicação utilizados pelos participantes. O entrevistado enumerou os seguintes exemplos de como, geralmente, se dá a sua participação no processo de criação:

- workshops com o compositor;
- sessões de improvisação sobre materiais musicais sugeridos pelo compositor;
- leitura de versões iniciais da peça, seguidas de gravação e discussão com o compositor via Skype, email ou ao vivo;
- leitura de novas versões da peça, com alterações incorporadas a partir das sessões de colaboração mencionadas acima;
- discussão sobre notação, e a melhor maneira de se notar a peça em questão;
- ensaios finais, estreia e gravação da peça.

No questionário havia ainda um item no qual, os entrevistados deveriam avaliar sua participação na experiência de colaboração descrita por eles anteriormente. Todos consideraram sua atuação muito importante e válida para o processo de criação das obras, entretanto, cada um percebeu uma faceta diferente desta importância.

Para o Intérprete B, seu papel de colaborador junto ao autor da obra foi efetivo, uma vez que “muitas vezes o compositor tem uma ideia musical mas nem sempre conhece as diversas opções técnicas para a obtenção do efeito sonoro desejado” (Intérprete B). Já o Intérprete C avaliou a experiência como “fundamental para a fluência instrumental da peça, para a motivação no estudo da peça, na exequibilidade e no resultado sonoro” (Intérprete C).

Tanto o Intérprete A quanto o Intérprete D apontam para um outro tipo de resultado desta interação: para ambos, a experiência de colaboração na criação da obra propiciou-lhes uma espécie de “apropriação” da mesma, ou seja, criou neles um sentimento de que a peça passou a pertencer-lhes:

- “Este trabalho de colaboração com compositores é muito relevante pro trabalho do intérprete pois potencializa a intimidade com a peça em questão, desvela camadas da subjetividade do compositor, e em meu caso até criou uma espécie de sentimento de apropriação do material em um outro nível.” (Intérprete D)
- “Estou certa de que minha interação com compositores promove uma melhor interpretação e execução da obra ao final do processo de colaboração. Não apenas porque posso tirar dúvidas de notação, discutir maneiras de execução de determinado trecho musical diretamente com eles, mas principalmente porque fazendo parte do processo de criação vou incorporando pouco a pouco à minha interpretação elementos musicais inerentes à obra, seja de maneira consciente ou intuitiva. O convívio com a peça musical e com o/a compositor/a permite ao performer entrar mais profundamente na composição, e dessa forma participar da criação da obra em si.” (Intérprete A)

Como consequência do “apropriar-se da obra”, os dois entrevistados apontam para uma maior aproximação da peça e, segundo o Intérprete D, uma maior “autoridade” na performance.

Ao serem questionados sobre como, segundo suas experiências, os entrevistados definiam a colaboração entre compositores e intérpretes, eles deram as seguintes respostas:

- “Cada colaboração é única, e apesar de eu oferecer a possibilidade de workshops e discussão durante a composição a todos os compositores que eu convido, cada experiência é diferente.” (Intérprete A)

- “Creio ser um trabalho da maior importância por acreditar que a obra musical não é um produto acabado no papel. Em qualquer trabalho de interpretação o trabalho do instrumentista é importantíssimo mais ainda numa situação de gênese da música.” (Intérprete B)
- “Motivante, instigante, prazeroso e fundamental no desenvolvimento da escrita idiomática.” (Intérprete C)
- “Este trabalho de colaboração com compositores é muito relevante pro trabalho do intérprete pois potencializa a intimidade com a peça em questão, desvela camadas da subjetividade do compositor, e em meu caso até criou uma espécie de sentimento de apropriação do material em um outro nível.” (Intérprete D)

Tanto o Intérprete B quanto o Interpretete C avaliam a interação com o compositor como sendo relevante para suas atividades enquanto instrumentistas, apontando como razão principal para tal a oportunidade de esclarecer questões interpretativas diretamente com o autor da peça. O Intérprete C ainda acrescenta que a interação é fundamental pois propicia uma melhor escrita idiomática por parte do compositor.

Os Intérpretes A e D, corroboram com a avaliação dos Intérpretes B e C, apontando porém para outros focos de importância, sendo eles uma maior sensação apropriação da obra por parte do instrumentista e maior propriedade em sua escolhas interpretativas, o que, segundo eles melhora a performance.

Quanto ao nível de compreensão da obra, foi feita uma última pergunta sobre o assunto, pedindo que os entrevistados opinassem sobre a relevância (ou não) do processo de colaboração no que concerne ao seu entendimento musical da peça. As respostas obtidas foram:

- “Estou certa de que minha interação com compositores promove uma melhor interpretação e execução da obra ao final do processo de colaboração. (Intérprete A)

- “Total importância. Esta interação me obriga a pensar na música estruturalmente, dando uma outra perspectiva da peça. Você compreende melhor o processo de construção da obra musical, o que acredito ser essencial para a performance.”
- “Claro, vive-se o processo por dentro da construção da obra, inclusive com maior liberdade para ser flexível na sua interpretação.” (Intérprete C)
- “Este trabalho de colaboração com compositores é muito relevante pro trabalho do intérprete pois potencializa a intimidade com a peça em questão, (...)” (Intérprete D)

Com base nas respostas fornecidas pelos intérpretes entrevistados, é possível afirmar que a colaboração com compositores é uma prática de fundamental importância para eles, principalmente para aqueles que dedicam boa parte ou todo o seu trabalho ao repertório de música contemporânea, como é o caso do Intérprete A²⁷.

É importante lembrar aqui a diferenciação entre colaboração e encomenda, inicialmente delineada no começo deste trabalho e posteriormente enfatizada pelo Intérprete A. Nos exemplos vistos anteriormente no Capítulo I a encomenda de uma obra nem sempre implica na interação entre compositor e performer em sua criação, como enfatiza o entrevistado.

Entretanto, quando há colaboração entre as partes, é possível que o intérprete tome parte no processo elaboração da peça, colaborando com informações, sugestões técnicas e idiomáticas e até propondo algumas sugestões de cunho composicional, em alguns casos.

Ao mesmo tempo, o instrumentista pode esclarecer suas dúvidas sobre a execução musical, buscando diretamente na fonte as respostas

²⁷ “Venho colaborando com compositores há quase 20 anos. São muitas as experiências, cada uma com suas particularidades, e sempre aprendo muito com cada compositor com quem trabalho.” (Parte da resposta do Intérprete A que demonstra sua intensa atuação com compositores vivos)

desejadas. E isto poderia ser dificultado caso não houvesse uma via de comunicação aberta com o autor da peça.

Como o Intérprete A relatou, é fundamental, quando se pesquisa a relação entre compositores e intérpretes, diferenciar o conceito de encomenda – que não necessariamente implica na participação do instrumentista que solicitou ou inspirou a obra – e colaboração, com toda a sua gama de possibilidades de interação entre as partes envolvidas.

Uma vez feita a diferenciação, é possível perceber o quanto a colaboração pode auxiliar compositores e intérpretes a lidarem com a música contemporânea. Isto porque, ela traz consigo exigências técnicas e idiomáticas de natureza diversa das encontradas no repertório tradicional. Por consequência, essa multiplicidade de possibilidades sonoras requer, em muitos casos, a oportunidade de experimentação por parte de instrumentistas e compositores, de modo a facilitar-lhes suas atividades neste campo estético da música. E este é um fator preponderante para que tais parcerias aconteçam.

Um exemplo, que corrobora com esta visão é o processo de criação de *A Ata Praia de Saturno*, de autoria do compositor Rogério Vasconcelos Barbosa. A peça, escrita para flauta e eletrônica, foi concebida por meio da colaboração entre o autor e o flautista Felipe Amorim. Ambos relatam a experiência em um artigo publicado em 2002, na revista *Per Musi*.

Segundo Amorim e Barbosa, o uso do timbre como elemento estrutural da obra foi fator decisivo para que houvesse o trabalho conjunto entre intérprete e compositor. Semelhante à *Density 21.5*, este aspecto do som também possui papel importante na construção de *A Ata Praia de Saturno*, tornando-se um pilar fundamental na estruturação da peça.

Foi o desenvolvimento das possibilidades sonoras da flauta e suas múltiplas combinações – neste caso, designadas pelo termo *técnica expandida* - que possibilitaram que a importância do timbre ganhasse corpo sonoro nesta obra. E foi este mesmo conjunto de recursos sonoros que criaram a necessidade de diálogo entre autor e intérprete:

Esse foi o processo pelo qual passou Saturno em sua fase de criação, produzindo uma partitura que apresenta certos problemas para o intérprete. Dentre os vários que qualquer obra oferece, o timbre se

destaca como um elemento importante para a forma. O uso de recursos não tradicionais na emissão sonora da flauta, denominado por Robert Dick de *técnicas extendidas* (DICK, 1986), possibilita que o instrumento ganhe uma gama muito maior de variação tímbrica, adquirindo uma paleta que varia do ruído à sonoridade familiar do instrumento. (AMORIM; BARBOSA, 2002, p. 74)

..
O timbre é tratado como o fundamento do material musical de Saturno. Entenda-se por timbre uma combinação particular dos parâmetros registro, modo de ataque, intensidade do som e figuração rítmica. Cada uma das tipologias sonoras básicas de Saturno caracteriza-se, justamente, por uma configuração particular dos parâmetros acima. (AMORIM; BARBOSA, 2002, p. 72)

É possível perceber na fala do Intérprete D, ao avaliar a interação entre compositores e performers, pontos muito próximos da experiência relatada pelos autores Amorim e Barbosa. Quando o entrevistado diz que a colaboração “desvela camadas de subjetividade do compositor”, é possível inferir que a possibilidade de diálogo com o autor da obra permite ao intérprete conhecer com maior riqueza de detalhes seus anseios ao criá-la. Isto porque, a partitura não é capaz de encerrar em si toda a intenção do compositor, podendo, na melhor das hipóteses indicar caminhos mais ou menos precisos para que o intérprete consiga ao menos se aproximar o quanto possível da mente que a criou.

A possibilidade de dialogar pessoalmente com aquele que cria a peça apresenta-se como uma ferramenta preciosa, para que suas idéias, suas concepções idiomáticas e estilísticas possam ser melhor compreendidas pelo intérprete, que estará incumbido de dar-lhes corpo sonoro.

A compositora Fernanda Navarro, aborda um dos aspectos da comunicação entre compositores e intérpretes e até que ponto a fala ou a palavra são eficazes para veicular uma ideia ou conceito. Segundo a autora, em muitos momentos, as palavras não são capazes de dar nomes à certas intenções sonoras ou gestos musicais. Entretanto, a linguagem corporal e as metáforas implícitas em gestos de mãos, por exemplo, são mais eficazes para veicular a intenção musical a ser expressa, daí a importância dos encontros face a face:

A oralidade envolvida no processo colaborativo de criação é parte fundamental para uma comunicação mais direta e mais rápida. Em *Fendas* as decisões sobre os efeitos de pedal, por exemplo, foram totalmente baseadas nesta forma de comunicação: em alguns casos a

compositora sabia qual tipo de som tinha a intenção de usar, mas não sabia quais eram os efeitos que melhor representariam essa intenção sonora; em outros casos a compositora sabia que queria, por exemplo, um *wah-wah*, mas não sabia de modo preciso quais parâmetros determinavam a sonoridade pensada e como configurá-los; houve vezes em que a compositora queria um determinado efeito de pedal, mas o intérprete sugeriu um outro, que poderia ser mais eficaz para a proposta de determinada passagem da música. Nestas circunstâncias, o intérprete demonstrava alguns efeitos que soassem como ou aproximadamente como a descrição feita, e a melhor decisão era tomada prontamente. Não fosse tal comunicação ágil, este processo poderia levar meses ou, em um caso pior, nunca acontecer. (NAVARRO; NUNZIO, 2013, p. 6)

Nota-se portanto, que o processo de colaboração traz consigo a oportunidade para que compositor e instrumentista utilizem de todos os recursos possíveis para se comunicar, retirando assim, um grande peso atribuído a partitura, que, na ausência de interação, seria a via exclusiva de comunicação entre eles. A própria partitura, que poderá ser o único meio de acesso ao compositor por futuros intérpretes, sofre alterações em seus signos – como resultado do processo de colaboração – , objetivando assim uma melhor comunicação com outros instrumentistas interessados em sua execução e que não tenham a mesma oportunidade de se comunicar diretamente com o autor.

Um outro dado crucial para esta pesquisa, levantado pelos entrevistados, foi o da sensação de “apropriação da obra” por parte deles, decorrente de sua participação junto ao compositor. Termos como “intimidade com a peça”, “apropriação do material”, “viver por dentro o processo de construção da obra”, “participar da criação da obra”, “incorporação de elementos musicais inerentes à obra” utilizados pelos entrevistados para expressar este sentimento de propriedade, apontam para um dos grandes desdobramentos e um dos maiores interesses daqueles que colaboram com compositores vivos: apropriar-se da obra criada, torná-la sua não só quando encontram-se no palco, mas em cada etapa de seu nascimento até o momento de sua execução pública ou gravação.

A sensação do instrumentistas de que a peça lhes pertence manifesta-se por meio de uma maior intimidade com seu material sonoro e suas nuances ao tocá-la, ou então, uma memória corporal da obra que é conseguida não só por meio do estudo e suas inúmeras repetições ou por

uma quantidade determinada de ensaios, mas pela participação de seu nascimento. Este registro corporal se forma a partir destes elementos mas ganha maior profundidade quando o intérprete acompanha e participa dos vários estágios vividos pela obra até que ela seja finalizada e concebida como obra acabada pelo compositor.

Ainda que sua autoria seja atribuída ao compositor, e que o intérprete nem sempre colabore com sugestões composicionais, ele é parte do processo que deu lhe origem. E sua participação é sentida quando o instrumentista experimenta trechos, materiais e ideias do compositor, ou quando ele questiona a viabilidade de sua execução musical e propõe sugestões que tornem sua performance possível. E finalmente quando ele ainda auxilia o compositor na elaboração de uma partitura que comunique o melhor possível suas ideias, abrindo caminho para que futuros interessados possam executar a peça sem maiores contratempos.

Barry Webb (2007) corrobora com esta visão quando afirma :

A importância perceptível de tais parcerias específicas diminui com o passar do tempo; a música, que 'vive' no futuro, frequentemente, perde sua associação com o intérprete-colaborador, contudo as circunstâncias originais tornam-se parte da história²⁸. (WEBB, 2007. p. 255 – Tradução minha)

Ou seja: trilhar o caminho lado à lado, ainda que cada um o faça sob suas próprias pernas, cria no instrumentista caminhante a sensação de pertencimento em relação à obra, tornando-a sua. E isto se revela claramente no momento da performance, quando ele empresta corpo sonoro à algo que ele ajudou a conceber.

Mesmo que não haja interferência direta na estrutura da peça ou nas decisões tomadas pelo compositor, a influência do intérprete manifestada por meio de sua expressão individual ao tocar, suas preferências e sua bagagem de experiências estarão direta ou indiretamente envolvidas na colaboração,

²⁸ The perceived importance of particular partnerships diminishes with the passage of time; music, which 'lives' on into the future frequently loses its association with the original performer-collaborator, whilst the original circumstances of composition become part of history. (WEBB, 2007. p. 255)

moldando em maior ou menor grau os rumos que a gênese musical assumirá.

A criação de *Fendas*, da compositora Fernanda Aoki Navarro demonstra a influência que a habilidade do intérprete pode exercer no processo composicional. A obra foi encomendada pelo instrumentista Mario Del Nunzio e contou com a completa disponibilidade do guitarrista para a experimentação sonora e esclarecimento de várias dúvidas sobre as possibilidades e idiomatismos do instrumento, uma vez que era a primeira experiência da compositora com o instrumento. Segundo Navarro, a performance do intérprete, que tinha por hábito, sempre levar seu limite ao extremo, influenciaram-na na escrita de *Fendas*:

A fisicalidade desta peça é conectada não somente com a pesquisa da compositora referente à guitarra e a relação ergonômica entre o intérprete e o instrumento, mas também com um prévio conhecimento de como o intérprete aborda seu instrumento, tendo como uma de suas características forçar os limites físicos da guitarra e dele mesmo. Assim, não seria interessante evitar a influência que o intérprete traz para a peça. (NAVARRO; NUNZIO, 2013, p. 5)

Além disso, há o fato de que, na colaboração, o instrumentista interage com a obra desde o momento em que ela é um punhado de ideias soltas no papel, ou então uma linha melódica de alguns compassos rabiscada pelo compositor até a finalização do processo criativo, quando a obra então está “pronta”. O percurso entre uma fase e outra é marcado pela experimentação de suas várias formas ainda mutantes e instáveis até que ela seja uma ideia coesa e devidamente estruturada.

Assim sendo, é possível inferir que vivenciar performaticamente a peça em seus vários estágios de formação possibilita ao intérprete, uma maior intimidade com ela, que vai desvelando pouco a pouco suas várias nuances e demonstrando por meio de seus contornos o que o Intérprete D chamou de “subjetividade do compositor” (Intérprete D), ou seja, seu estilo, sua poética expressas na obra.

2.1.2 Entrevista com os compositores

A primeira pergunta feita aos entrevistados diz respeito às experiências de colaboração com instrumentistas vividas por eles. Três dos quatro compositores responderam que já tiveram oportunidade – em alguns casos, mais de uma vez – de trabalhar com intérpretes na criação de obras musicais.

De acordo com as respostas dos Compositores C e D para este item, a interação é um traço bastante frequente em suas atividades, enquanto que o Compositor B relatou apenas duas ocasiões nas quais a parceria ocorreu. Já o Compositor A, foi o único que afirmou nunca “ter trabalhado diretamente com instrumentistas” (Compositor A), tendo apenas os consultado em alguns raros momentos, para esclarecer dúvidas de trechos específicos de suas obras.

Surgiram ainda algumas informações interessantes nas respostas de dois entrevistados para esta pergunta:

- Eu sempre busquei encontrar, sozinho, as soluções. Isto, porque, eu nunca quis expandir a técnica de nenhum instrumento. As consultas se deram, apenas, para conseguir viabilizar alguma passagem difícil. E se aconteceram raramente, foi por falta de tempo. Se eu tivesse tido mais tempo e algum intérprete disponível e fácil de encontrar a qualquer momento, talvez o consultasse mais vezes. (Compositor A)
- Escrevi todas as duas peças utilizando o Finale, logo sempre escutei o que escrevia antes dos ensaios. Nunca tive nenhum pudor [quanto] a utilizar o computador como resposta imediata, embora essa questão seja altamente discutível. Acho que ele ajuda a criar uma ideia bem aproximada do que se escreve, e acho que esta ferramenta não vai mais desaparecer ou seja, nunca mais um compositor será forçado a escrever uma obra nos moldes de Mozart ou Beethoven, só no piano,

ou mesmo como Webern que teve que esperar 11 anos (se tenho boa memória) para escutar o Op.21. (Compositor B)

O Compositor A expressa uma não necessidade de “expandir a técnica” dos instrumentos musicais, o que, provavelmente, desestimula o processo de experimentação sonora resultante do encontro entre compositores e intérpretes. Ele ainda aponta, que, se houvessem mais oportunidades de contato com instrumentistas talvez, ele o fizesse com maior frequência, o que não representa para ele algo necessário em seu trabalho de composição.

O Compositor B levanta a questão do uso de programas como o Finale para a verificação da obra em processo de composição, possibilitando que ele tenha uma ideia sonora do que foi produzido. Para o entrevistado, trata-se de uma ferramenta importante no processo de criação de uma obra musical, que facilita o acesso do compositor ao resultado sonoro do que ele escreve, sem precisar que o intérprete o faça durante o processo de criação.

A segunda pergunta feita aos entrevistados, teve por objetivo, levantar maiores informações sobre as experiências de colaboração relatadas anteriormente, de modo que eles pudessem avaliá-las. Seguem as respostas obtidas:

- Eu, raramente, parto do instrumento para compor. Minhas ideias vêm de fora do instrumento. Então, para mim, particularmente, trabalhar com algum intérprete é uma experiência muito rara. (Compositor A)
- Coloquei a oposição intérprete real x intérprete virtual no item anterior pois acho que é a grande questão para os compositores atualmente. Acho que esta situação deveria ser mais estudada, pois é um campo ainda pouco explorado e muito rico para reflexão. Minha experiência real/virtual é positiva, e como disse, não dispensei mais o computador para compor. A contribuição dos intérpretes foi pequena nestas peças, penso que por ter explorado pouco a questão timbre. Trabalhei com timbres muito tradicionais, mas é aí onde acho que eles podem ser

mais úteis, ou seja, em uma exploração mais profunda dos limites tímbricos e técnicos dos instrumentos. (Compositor B)

- De forma geral é uma experiência muito enriquecedora e que me ajuda a desenvolver ideias e técnica de composição. (Compositor C)
- Como falei antes é de uma importância enorme estar em contato com os intérpretes (raros os envolvidos com esse repertório) no processo de escrita e na montagem onde as trocas de informações são cruciais na feitura da obra (específica para o intérprete) e na garantia de uma execução fidedigna, a partir desse acompanhamento. (Compositor D)

Os Compositores C e D avaliam suas experiências como “enriquecedoras” e de grande importância para suas atividades. Ambos apontam a troca de informações como fator determinante na escrita da obra. O segundo entrevistado ainda acrescenta que a experiência de colaboração traz a oportunidade de elaborar uma performance da obra mais próxima aos ideais sonoros do compositor, propiciada pela participação dele junto ao intérprete na preparação da peça.

Neste item, o Compositor B elucida um pouco mais a sua afirmação de que, conforme sua própria experiência, o Finale é uma ferramenta importante em seu trabalho de composição, estabelecendo uma oposição entre o intérprete real e o intérprete virtual” como um ponto chave para os compositores de hoje.

Para ele, o uso do Finale, permite-lhe, além da possibilidade de ir “ouvindo” o que é escrito, sem depender de indivíduos que executem suas ideias musicais, o programa permite-lhe uma execução com grande precisão rítmica. E o ritmo é um elemento importante para suas obras, daí a necessidade de exatidão na performance, o que, segundo ele, nem sempre é atingido satisfatoriamente pelos instrumentistas.

No que toca a atuação dos intérpretes em suas obras, ele associa esta participação à exploração do timbre. Isto porque, o Finale ainda não possui recursos de variações timbrísticas e nem de uma grande gama de nuances de dinâmica, tais como as que um ser humano é capaz de realizar em um

instrumento musical. Sendo assim, a presença do elemento humano na performance propicia-lhe aquilo que falta ao computador: a possibilidade de ouvir e, conseqüentemente experimentar diferentes materiais sonoros com diferentes intensidades e cores.

Ele finaliza dizendo que, uma vez que o timbre teve pouco espaço em suas obras – considerando as que originaram-se de colaborações – a interação com o intérprete não foi tão intensa, elucidando o porquê do seu ponto de vista sobre o papel assumido pelo intérprete e pelo computador em seu processo composicional.

Já o Compositor A aponta para uma possível razão que explique o seu desinteresse em expandir a técnica” dos instrumentos, quando afirma que “raramente parte de um instrumento para compor”. Isto poderia indicar que, para ele, suas primeiras ideias musicais não se apresentam revestidas do som deste ou daquele instrumento. Somente no decorrer do processo de escrita é que elas tomam um corpo sonoro passando à pertencer a algum instrumento em particular .

Isto também indica que, se não há um timbre instrumental específico em questão nem a necessidade de expandir a sonoridade dos instrumentos, a possibilidade de experimentação sonora, deixa de ser uma primeira necessidade em seu processo de criação.

Sobre a exploração no campo das sonoridades, o relato do Compositor A e do Compositor B assemelham-se em um ponto: a pesquisa do timbre é um fator importante para que haja interação entre compositores e intérpretes.

O primeiro entrevistado afirma não se preocupar com experimentações neste campo e utiliza esta afirmativa como uma das justificativas para sua ausência de parcerias com intérpretes, ou seja: há a hipótese de que, se suas obras demandassem buscas por sonoridades específicas dos instrumentos, a presença do intérprete seria solicitada por ele, demonstrando assim, a importância da colaboração do instrumentista nesta área de experimentos.

O segundo aborda mais claramente este paralelo entre a participação do intérprete e a realização de pesquisas sonoras nos instrumentos, quando afirma que o programa Finale, apesar de propiciar-lhe grande precisão

ritmica, não é capaz de auxiliá-lo a materializar resultados sonoros específicos que só são possíveis com a execução musical de um instrumentista. Ou seja, há forte indícios de que a experimentação de novos sons seja ainda hoje um fator de atração entre compositores e instrumentistas.

A pergunta seguinte do questionário fez referência à interferência do intérprete no processo de escrita da obra. Os entrevistados foram perguntados se em algum momento algum instrumentista com o qual trabalharam sugeriu ou propôs ideias para a peça que eles não haviam pensado antes.

O Compositor A e o Compositor D responderam que tal fato nunca ocorreu em suas atividades, entretanto ambos afirmaram que os instrumentistas auxiliaram na busca por melhores soluções técnicas de execução de suas ideias musicais .

O Compositor B afirmou que este tipo de interferência se deu poucas vezes, por causa da presença marcante do elemento rítmico em suas composições – o que implica, segundo as respostas dadas por ele aos itens 1 e 2, maior interação com o programa Finale do que com o intérprete - e da pouca presença do timbre como elemento estrutural da peça, implicando em menos dúvidas e menos necessidade de experimentação sonora em sua escrita.

O Compositor C foi o único que relatou ter experienciado inúmeras vezes este tipo de interferência, contudo não deu maiores esclarecimentos ou exemplos de como elas se deram. Ele finalizou sua resposta corroborando com os Compositores A e D, afirmando que o papel do intérprete é o de esclarecer dúvidas idiomáticas e técnicas, permitindo assim que a ideia musical seja viável para a performance.

Um ponto importante apresentado no questionário – e que ficou explícito em alguns dos exemplos citados no Capítulo 1 – foi o fato de que, em alguns casos, o compositor cria uma obra tendo em mente um instrumentista específico. Quando questionados sobre seu ponto de vista sobre o fato, os entrevistados forneceram as seguintes respostas:

- Acho super estimulante. Quando eu tenho um intérprete específico em mente, eu me atendo ao que ele dá ou não conta de fazer. Por exemplo: se é iniciante ou profissional, se já executou determinada obra difícil. Quando estava compondo [uma determinada peça para piano] dedicada à [uma grande pianista brasileira] compus os primeiros compassos, cheios de trinados. Daí, (...), a encontrei por acaso e comentei que já tinha começado a composição (mas não a tinha em mãos, apenas comentei que já tinha começado). Ela me disse: “Por favor, não coloque muitas notas, pois estou sofrendo muito de artrose”. Cheguei em casa, rasguei o que tinha escrito e comecei uma nova composição. Foi muito estimulante compor para ela nestas condições. O resultado foi uma obra muito tranqüila onde as mãos tocam uma de cada vez (nunca ao mesmo tempo). Assim ela pode descansar uma mão enquanto a outra toca. (Compositor A)
- Poucas vezes, talvez pelas razões acima. (Compositor B)
- É um processo de troca de ideias e avaliação de resultados. O problema maior que existe é a sedução pela virtuosidade do intérprete. Tenho obras escritas para intérpretes tecnicamente muito virtuosos que praticamente só podem ser tocadas por eles, o que acaba por ser um problema. Há que encontrar um equilíbrio. (Compositor C)
- Primeiro, e mais importante de tudo, um grande alívio de saber que a obra será bem executada e que haverá um feedback do executante exatamente por ele ser conhecedor da nossa poética. (Compositor D)

Tanto o relato do Compositor A quanto o do Compositor C apontam para uma questão importante: a interferência causada pelas habilidades e limitações do intérprete na escrita e suas repercussões no resultado composicional final. Na situação descrita pelo primeiro entrevistado, as limitações físicas da instrumentista influenciaram suas decisões, criando uma mudança de direção na composição da obra. Isto porque, sua condição de

saúde dificultava a execução de trinados – elemento que permeou abundantemente as primeiras ideias musicais do compositor.

De acordo com o Compositor C, “a sedução pela virtuosidade” de um determinado instrumentista pode converter-se em um obstáculo que dificulta performances futuras da obra. Isto porque, como o próprio entrevistado disse, a peça pode conter dificuldades técnicas que não serão facilmente superadas por outros *performers*, uma vez que foram pensadas de acordo com o virtuosismo do intérprete que inspirou-a. E tal fato pode inviabilizar que outros instrumentistas executem a obra com a mesma desenvoltura.

Já o Compositor D, aborda uma ideia que remete aos relatos do Intérprete D. O compositor aponta para uma melhor execução da obra quando escrita e tocada por um intérprete que o tenha inspirado, já que o instrumentista torna-se um “conhecedor da sua [do compositor] poética”.

Aqui a subjetividade ou estilo do compositor, citada anteriormente pelo Intérprete D, é retomada pelo Compositor D. Se o instrumentista entrevistado percebia que o contato com o autor da peça permitia-lhe “desvelar camadas da subjetividade do compositor”, o que conferia-lhe uma maior autoridade no momento da performance, aqui percebe-se o alívio do outro entrevistado por constatar que isto realmente acontece. Ou seja, a confiança do compositor nas habilidades do *performer* podem influenciar a escrita da peça e podem ser um fator que alimente outras experiências de colaboração entre eles. Isto porque, as intenções musicais do autor são melhor compreendidas e conseqüentemente mais fielmente executadas na performance.

Para melhor compreender o impacto causado pela interferência do instrumentista durante o processo de criação da obra, foi feita uma última pergunta aos entrevistados solicitando-lhes seu posicionamento sobre o assunto.

Segundo os Compositores A e C as habilidades e/ou deficiências do *performer* não são um fator limitante em seu processo de escrita. Todavia, ainda que sob uma ótica positiva, o Compositor A reconhece que as capacidades do intérprete interferem na composição da obra e utilizou sua experiência com a instrumentista para demonstrar sua opinião. Ele afirma que escrever de acordo com as possibilidades do intérprete – o que caracterizaria

uma composição influenciada pela capacidade do instrumentista - não é uma limitação e sim um fator estimulante.

O Compositor C também afirma que a influência ocorre, porém não como um fator limitante. Ele explica que “quando muito o intérprete pode indicar a impossibilidade de realizar certas soluções compostas por ele” (Compositor C). E finaliza sua resposta dizendo que cabe ao autor, repensar os caminhos composicionais da obra de modo a solucionar as dificuldades do trecho indicado pelo intérprete, o que, de acordo com seu ponto de vista, não configura como um aspecto limitador na escrita da peça.

Já os Compositores B e D concordam que as habilidades e/ou deficiências do intérprete podem restringir o caminho composicional da obra. Para o Compositor B isto é inevitável quando se trabalha em parceria com instrumentistas, todavia, ele não ofereceu maiores explicações sobre o assunto.

Para o Compositor D a interferência é “daninha” ao processo de criação da obra, principalmente para compositores jovens, contudo, ele também não ofereceu maiores explicações sobre seu ponto de vista. O entrevistado finaliza sua resposta afirmando que a atuação do intérprete deve ter como objetivo a de contribuir para que a execução da peça seja a mais próxima possível da idealização do compositor e que não deve haver intervenções do instrumentista-colaborador no processo composicional da obra.

Felipe Amorim e Rogério V. Barbosa (2002), corroboram com as afirmações do Compositor D, quando dizem:

Na manipulação, o compositor busca conhecer todas as possibilidades dos materiais musicais. Tendo uma visão do material sonoro a ser utilizado, passa a deliberar, decidir quais possibilidades serão usadas, para depois traduzi-las para o texto musical, a música. A participação do intérprete nesta dimensão da obra coloca lado a lado dois universos: o seu próprio e o do compositor. Apesar de ter a intenção de atuar como um consultor, o intérprete não é isento. Pretende-se que ele domine as possibilidades técnicas e estéticas de seu instrumento, mas na prática não é isto que ocorre. Ele sempre convive com limites técnicos e predileções estéticas. Este universo com fronteiras não pode ser, portanto, considerado isento no momento da experimentação de um material. Seus valores vão interferir diretamente nas deliberações do compositor e no produto final, na escolha dos símbolos gráficos a serem impressos na partitura. (AMORIM; BARBOSA, 2002, p. 74)

Para os autores, ainda que o compositor esteja sujeito às limitações e preferências estéticas do performer, e que este seja convidado a atuar mais ativamente na criação da peça, não há interferência na estrutura da obra²⁹. Porém, discordam do Compositor D, uma vez que eles afirmam que a participação do intérprete inclui no processo de interação seus gostos e predileções. Isto significa que o compositor, em maior ou menor grau não estará isento desta influência durante suas deliberações ao compor a obra.

De acordo com os dados levantados, a experimentação de ideias musicais é um dos campos que mais proporciona oportunidades de atuação dos intérpretes em colaboração com compositores. Isto porque, segundo os entrevistados, nem sempre o compositor conhece todas as possibilidades de cada instrumento. Além disso, é possível que eles tenham uma intenção ou ideia musical em mente, mas não conheçam a melhor maneira de torná-la comunicável na partitura. A presença do intérprete viabiliza para os compositores a possibilidade de ouvirem e verem suas ideias materializadas em som, de discutí-las, e experimentar variações delas ou até mesmo intenções musicais completamente diversas das que eles haviam imaginado. Somado a isso, o instrumentista ainda pode colaborar para que as ideias do compositor sejam melhor transmitidas, permitindo que outros instrumentistas possam se aproximar de sua poética e estilo, materializados na obra.

A flautista Elizabeth McNutt - cujo trabalho é dedicado à performance de peças com eletrônica - acredita que, sem a oportunidade de diálogo com compositor, a performance de certas obras que envolvem meios eletrônicos seria inviável. Isto porque, em muitos casos, o autor da obra possui uma ideia de sonoridade, e até mesmo de andamento que são muito difíceis de realizar quando o intérprete precisa tocar seu instrumento e lidar com microfones, pedaleiras e outros equipamentos eletrônicos. Segundo a autora, mais do que colaborar com a criação da obra, o intérprete pode, neste caso, auxiliar o compositor a encontrar uma melhor logística de tempo (andamento), de

²⁹ Neste ponto de seu artigo os autores relacionam a interferência com a possibilidade de o intérprete assumir um papel de co- autor da obra, o que para eles, não ficou configurado em sua experiência de colaboração.

utilização de efeitos eletrônicos, e melhor discriminá-los na partitura para futuras performances:

Compositores têm um forte interesse estabelecido em ajudar intérpretes a superar seu nervosismo. Isto requer envolvimento ativo com os instrumentistas para expressar as questões que tornam a performance eletroacústica desconfortável para músicos especialistas em no repertório erudito. É mutuamente benéfico para compositores e intérpretes desenvolver fortes laços de colaboração, ainda que tais laços sejam muito mais uma exceção do que a regra. As razões, variando entre o prático e o cultural, são diretamente óbvias e problemáticas³⁰. (MCNUTT, 2003, p. 297 – Tradução minha)

Fica bastante claro que para todos os compositores entrevistados, a maior contribuição do intérprete durante o processo colaboração foi a experimentação de sons e a discussão de soluções que os auxiliassem em uma melhor escrita de suas idéias – o que ficou muito explícito nas respostas dos Compositores C e D.

Outros pontos interessantes foram a importância dos *softwares* na escrita das obras e a oposição entre intérprete real *versus* intérprete virtual proposta pelo Compositor B. Segundo o entrevistado, esta ferramenta possibilita-lhe ouvir suas idéias musicais com precisão rítmica, sem precisar finalizar a obra para que, finalmente, possa averiguar, através da performance, se suas decisões composicionais funcionaram ou não.

O uso do computador como instrumento para escuta e avaliação do material musical durante a criação tornou-se praticamente indispensável, tamanha a “praticidade” atingida pelos compositores para ouvir imediatamente o que escrevem, como afirma Eduardo Miranda:

Sem dúvida, computadores têm se tornado uma ferramenta importante para os compositores. *Software* para a escrita de partituras é, hoje em dia, tão importante para os compositores como o editor de textos o é para os escritores. Mais ainda, computadores são ubíquos na gravação e produção musical em estúdios de todos os tipos. Entretanto, há uma crescente tendência direcionada ao uso do computador no desempenho de tarefas que vão além da elaboração da partitura, gravação e produção

³⁰ Composers have a strong vested interested in helping performers overcome their trepidation. This requires active engagement with performers to address the issues that make electroacoustic performance uncomfortable for classically trained musicians. It is mutually beneficial for composers and performers to develop strong collaborative ties, yet such ties are the exception rather than the rule. The reasons, ranging from the practical to the cultural, are at once obvious and elusive. (MCNUTT.,2003, p. 297)

[musicais], que é a de usá-lo como um ativo parceiro criativo no processo de composição atual³¹. (MIRANDA, 2009, p.129 – Tradução minha)

Com o advento do crescente poder computacional combinado aos paradigmas de programação que facilitam a rápida edição e teste de ideias, os compositores forjaram uma demanda para usar o computador mais interativamente. Isto é, os compositores começaram a usar o computador para gerar e testar ideias musicais com maior rapidez e de forma mais exploratória do que somente escrever obras musicais inteiras³². (MIRANDA, 2009, p. 130 – Tradução minha)

Entretanto, de acordo com o Compositor B, ainda que o programa Finale ofereça-lhe a possibilidade de escutar as estruturas musicais, e que, além disso, propicie uma execução com grande precisão rítmica, as possibilidades timbrísticas oferecidas por esta ferramenta deixam à desejar.

Esta lacuna deixada pelo computador pode ser preenchida pelo intérprete, que através da experimentação sonora, apresenta diferentes nuances sonoras para uma mesma idéia. E isto o Finale, aparentemente, não pode fazer.

Mais uma vez, é possível inferir que a experimentação – neste caso por meio de experimentos com o som dos instrumentos - é um dos campos mais férteis para que ocorra interação entre compositores e intérpretes. Mesmo com o advento da música eletrônica e de ferramentas computacionais que abram cada vez mais possibilidades de manipulação do som, quando se trata da escrita para instrumentos acústicos, os resultados são mais efetivos partindo de experiências com indivíduos que os toquem.

No que concerne à experimentação sonora e suas repercussões na técnica dos instrumentos tradicionais o Compositor A aponta que pesquisar novas sonoridades é um meio de ampliar suas possibilidades técnicas. Isto fica claro quando ele afirma que uma das razões por nunca ter interagido

³¹ Without a doubt, computers have become an important tool for composers. Software for typesetting scores is nowadays as important for composers as a word processor is for writers. Furthermore, computers are ubiquitous in music recording and production studios of all sorts. There is an increasing trend, however, towards the use of the computer for tasks beyond music typesetting, recording and production, which is to use it as an active creative partner in the actual compositional process. (MIRANDA, 2009, p. 129)

³² With the advent of much increased computing power combined with programming paradigms that facilitate rapid prototyping and testing of ideas, composers forged a demand for using the computer more interactively. That is, composers started to use computers to generate and test musical ideas quickly and in a more exploratory fashion, rather than to generate entire pieces of music in one go. (MIRANDA, 2009, p. 130)

com instrumentistas durante a composição está no fato de ele não ter a intenção de “expandir a técnica” dos instrumentos.

É possível, a partir desta fala, estabelecer um paralelo, entre a colaboração e o surgimento de novas habilidades técnicas nos instrumentos-comumente conhecidas na música contemporânea como *técnicas expandidas*. Não se pode dizer que a parceria entre eles seja a única razão para que esse alargamento técnico ocorra, porém trata-se de um fator que não pode ser negligenciado no que diz respeito ao repertório contemporâneo. Um exemplo disso é a *Sequenza V* para trombone solo de Bério, cuja criação foi feita por meio de sua parceria com os Trombonistas Dempster e Globokar³³.

Apesar de o foco da parceria entre compositores e intérpretes ser a criação e performance de uma peça, um dos desdobramentos deste trabalho seria o de alargar as possibilidades técnicas dos instrumentos tradicionais. A busca por novas sonoridades representa um desafio tanto para aquele que toca quanto para o indivíduo que escreve, obrigando-os a procurar novas soluções em suas atividades.

No caso do intérprete, o objetivo é buscar sonoridades, articulações e efeitos sonoros que fogem ao padrão “tradicional” de seus instrumentos, amplamente desenvolvido e cristalizado em sua performance e decorrentes de anos de estudo do repertório erudito. O som “limpo”, deve, muitas vezes, dar lugar a ruídos que podem se manifestar na forma de efeitos percussivos, de multifônicos, do uso da voz – no caso da flauta - e até mesmo da imitação de características idiomáticas de outros instrumentos.

Mesmo que isso já tenha sido experimentado e utilizado em outras linguagens musicais como o rock ou o jazz, ou até mesmo na música eletrônica, a disponibilidade do intérprete para experimentar estes sons junto ao compositor no processo de criação do repertório contemporâneo foi e ainda é fundamental. Pois só assim estes aspectos puderam ser incorporados à música contemporânea, criando não só novas possibilidades sonoras, mas ampliando também as capacidades técnicas e idiomáticas dos instrumentos tradicionais.

³³ Ver Capítulo 1.

Assim sendo, percebe-se que os desdobramentos da colaboração entre compositores e intérpretes não se limitam somente ao surgimento de uma nova obra. Existem trocas que ampliam não só o conhecimento dos indivíduos envolvidos mas que, também deixam contribuições técnicas e estéticas para outros que se interessem por este tipo de interação e pela música contemporânea.

CAPÍTULO 3 A JORNADA RUMO À INFLEXÕES

O relato dos entrevistados revelou dados importantes no que diz respeito aos desdobramentos e impactos causados pela colaboração entre compositor e intérprete na criação e na execução de obras musicais. Além disso, suas experiências e pontos de vista auxiliaram a delinear alguns conceitos e padrões que, em maior ou menor grau, se fazem presentes nos papéis assumidos por eles em suas interações.

E foi a partir dessas informações, somadas à minha própria experiência de colaboração, que o experimento apresentado neste capítulo pôde ser delineado. Isto porque, sob o ponto de vista metodológico, estes dados serviram de referencial para que eu pudesse comparar as experiências dos entrevistados com a minha própria e, a partir daí, estabelecer alguns parâmetros que balizassem a interação entre eu e o compositor.

Minha primeira parceria com compositores aconteceu em 2006, por ocasião do projeto Música Contemporânea para Minas – idealizado e executado por mim via Lei Estadual de Incentivo à Cultura. O projeto contou com a participação de quatro compositores mineiros, que foram convidados para compor obras inéditas para o meu duo de flauta e piano com a pianista Alice Belém. Foi neste cenário que nasceu a obra *Entre Fins*, de autoria de Leonardo Margutti³⁴.

Na condição de instrumentista, foi exigido de mim um papel mais ativo junto ao compositor. À medida que a composição da peça avançava, eram realizados encontros para se discutir e experimentar o que havia sido criado. A partir destas discussões, surgiam ideias que eram experimentadas durante os ensaios dos trechos escritos, para que o compositor pudesse avaliá-las e decidir se as utilizaria ou não em sua escrita. Este mesmo procedimento foi empregado diante de problemas técnicos e idiomáticos encontrados na obra.

³⁴ O compositor Leonardo Margutti é doutor em composição pela King's College University of London. É autor das peças *Contato* e *Entre Fins*, escritas para flauta e piano – cujas estréias contaram com minha participação –, *Shades* – obra encomendada e estreada em Londres no ano de 2011, pelo *Lontano Ensemble* – e da peça orquestral *Em Sete* – que foi vencedora da edição de 2012 do concurso de composição *Tinta Fresca*, promovido pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

A atuação do compositor não ficou restrita somente ao processo de composição de *Entre Fins*, extendendo-se também à etapa de ensaios e preparação da peça. Durante esses encontros, aspectos interpretativos eram abordados e discutidos, o que possibilitou uma performance mais coerente com o discurso musical proposto por ele na obra. Sem esta participação, os resultados obtidos por nós na execução de *Entre Fins* poderiam ter sido comprometidos, no sentido de enfatizar e explicitar sonoramente as ideias do compositor.

Esta experiência de colaboração vivenciada por mim descortinou um universo de possibilidades no que concerne à minha atuação como intérprete. A interação com o compositor Leonardo Margutti demonstrou que, paralelo ao estudo e performance de um repertório historicamente consolidado, havia também a oportunidade de envolvimento com a criação de novas obras para flauta. Isto significa que, além de atuar dentro do cenário tradicionalmente atribuído à performance musical - no qual o instrumentista executa obras consagradas de estilos e compositores que, geralmente, não fazem parte de seu tempo e espaço - ele também pode participar da construção de peças que nascem em seu momento atual, trabalhando conjuntamente com indivíduos que compartilham o mesmo tempo e espaço que ele.

Além disso, a colaboração entre compositores e intérpretes representa um campo vasto para exploração, permitindo aos envolvidos a descoberta de caminhos muito próprios tanto na criação quanto na performance de obras. Isto porque, as particularidades e os desdobramentos de cada interação são únicos, não havendo uma experiência que seja idêntica à outra. Esta diversidade de modos de atuar irá variar de acordo com a proposta de criação da obra bem como com a disposição dos participantes de experimentarem diferentes atuações durante o processo de colaboração.

Ou seja, a colaboração é um campo fértil para experimentações e tem como única condição a presença de compositores e intérpretes interessados em estabelecer parcerias que permitam-lhes explorar seus interesses em prol da composição e da performance.

Este foi o caso entre o compositor Leonardo Margutti e eu. O trabalho colaborativo realizado por nós em 2006 resultou não somente na criação de *Entre Fins* mas legou-nos a possibilidade de prosseguir com nossa parceria.

Ao cogitar esta proposta, discutimos, sobre a possibilidade de experimentar novas atuações no que diz respeito ao papel do compositor e do intérprete na criação de uma obra. Para encontrar novas possibilidades, levamos em consideração o tipo de atuação desempenhado por cada um de nós durante nossa interação, ocorrida em 2006. Com isto, percebemos que os papéis assumidos pelo compositor e pelo intérprete poderiam assumir várias nuances, dependendo do grau de envolvimento, das intenções e da abertura para experimentação de cada um dos envolvidos.

Consideramos ainda que, além da possibilidade de experimentar novas atuações em nossa interação, poderíamos trabalhar a partir de nossos interesses musicais na criação da obra. Isto conduziu-nos à várias conversas sobre o assunto para que encontrássemos pontos comuns neste campo das preferências musicais de cada um que pudessem ser incorporados à peça. Entre eles destacaram-se o uso da improvisação, a utilização de elementos do jazz e da música popular brasileira e o emprego de técnicas expandidas para flauta. Discutimos ainda sobre possíveis caminhos que possibilitassem um diálogo entre todos eles somado a aspectos da música erudita tradicional na construção da obra.

A combinação destes elementos revelou-se como sendo um espaço promissor para a experimentação de ideias, tanto na performance quanto na composição. Concluímos então que para viabilizar tal experimento retomariamos a parceria estabelecida entre nós, iniciada com a composição de *Entre Fins*.

Esses procedimentos adotados em nossa primeira colaboração, apresentaram-se como um padrão de interação muito parecido com o que foi empregado pela maioria das parcerias avaliadas relatadas pelos entrevistados no Capítulo 2.

Nestes casos, os papéis assumidos pelos envolvidos são muito bem definidos: existe aquele que cria a obra, tecendo todas as ideias que a originarão, e existe aquele que usa suas habilidades para dar a ela um corpo sonoro. Além disso, ainda que a bagagem do intérprete, incluindo todas as

suas habilidades, limitações e preferências estéticas possam influenciar o compositor – como foi visto anteriormente nas entrevistas –, a responsabilidade por produzir estruturas musicais e escrevê-las é inteiramente atribuída ao autor da obra.

Quando convidei o compositor Leonardo Margutti para participar de minha pesquisa, solicitando-lhe uma nova peça - desta vez para flauta solo – ele relembrou nossa vivência juntos durante a criação de *Entre Fins* e me fez algumas perguntas. O tema central de suas indagações era sobre qual o tipo de atuação eu gostaria de experimentar nesta nova jornada de colaboração. Ou seja, ele estava questionando não só as minhas intenções para com este novo projeto mas também propondo um novo desafio: o de participar mais ativamente na criação da obra.

Este questionamento do compositor remete à fala do Intérprete A quando ele afirma existirem muitas nuances no que concerne à parceria entre compositores e intérpretes. O entrevistado aponta que existe uma grande diferença entre encomenda e colaboração e que esta segunda pode se dar de várias maneiras diferentes, dependendo dos objetivos, do nível de envolvimento dos participantes, entre outros fatores.

Essas várias facetas da colaboração só são descortinadas quando os participantes estão abertos para compreender e dialogar sobre seus papéis, como demonstra a autora Luciane Cardassi (2011):

Na música, o termo ‘colaboração’ é usado em relação a diferentes tipos de interação, muitos dos quais envolvem a encomenda de uma obra, processo no qual os papéis de cada indivíduo são tipicamente mantidos separados. Quando se analisa o papel do compositor e do *performer*, Argyris e Schön descrevem dois tipos de interação: tipo I, interações caracterizadas por indivíduos com uma visão fixa e defensiva sobre qual é o seu papel, enquanto que o comportamento dos indivíduos engajados no tipo II os coloca em posição de questionar esta visão e conseqüentemente quais são seus papéis³⁵. (CARDASSI, 2011, p. 31 – Tradução minha)

O questionamento do compositor acerca do meu papel na colaboração

³⁵ In music, the term “collaboration” is used in relation to different types of interactions, many of which involve the comission of a work, a process in which the individual roles are typically kept separate. When analyzing the roles of composer and performer, Argyris an Schön describe two types of interaction: “*type I*, interactions are characterized by individuals having a fixed and defensive view of what their role is, whereas individuals engaged in *type II* behavior are able to question such ideas about their own role”. (CADARSSI. 2011, p. 31)

criou a oportunidade para que eu pudesse almejar outras atuações que não só a de “permitir [a ele] acesso à minha ‘caixa de truques’” (CARDASSI, 2011, p. 33), como aconteceu na criação de *Enter Fins*. Por sua vez, ele também se dispôs a flexibilizar sua atuação, desincumbindo-se de ser o único detentor de certezas no que diz respeito à estruturação da obra³⁶.

A partir daí, começamos a discutir quais seriam as possíveis diretrizes que balizariam nossa interação, de modo que nos fosse permitido vivenciar esta flexibilização de papéis.

Em um primeiro momento, conversamos muito sobre nossos interesses e preferências estéticas na música e descobrimos afinidades em diversos pontos. Percebemos, por exemplo, um grande interesse por diferentes linguagens musicais, confirmado na necessidade de ambos de transitar entre todos esses universos, criando assim pontes para que elas possam dialogar tanto na composição quanto na performance.

Esta versatilidade, inclusive, é um traço marcante em minha trajetória como flautista. Ainda que, durante a graduação, meu foco maior fosse o estudo do repertório tradicional da flauta, nunca consegui dedicar-me exclusivamente a um único estilo. E esta necessidade de envolver-me musicalmente com diferentes linguagens em meu instrumento criou a oportunidade para que eu experimentasse coisas novas.

Em minha carreira como instrumentista fiz parte de grupos de música instrumental voltados para a performance de música popular brasileira e trabalhei como *freelancer* em projetos de gravação e shows de artistas envolvidos com esta linguagem musical. Paralelamente a estas atividades, também atuei dentro do universo da música contemporânea, participando de estreias de algumas obras de compositores mineiros e de vários concertos dedicados a peças deste estilo. Somado a estes múltiplos interesses, sempre estive envolvida com a música erudita tradicional, por meio da participação em grupos de câmara e através da atuação em orquestras.

No caso do compositor L. Margutti, o trânsito entre diferentes linguagens musicais é perceptível em suas composições, principalmente nas mais recentes. Segundo ele, há um forte interesse de sua parte na

³⁶ Ver citação da compositora Fernanda Navarro sobre a flexibilização do papel do compositor, transcrita no Capítulo 2.

incorporação de elementos do jazz e da música brasileira em sua escrita. Interessante ressaltar aqui que, embora eu já houvesse trabalhado com ele anteriormente, isto só me foi revelado durante nossas conversas realizadas em função deste novo projeto de colaboração.

Nestas ocasiões o compositor chamou minha atenção para a presença, ainda que sutil, de elementos destes estilos musicais na composição de *Entre Fins* e da obra *Contato*³⁷, sobretudo no que concerne ao fator rítmico. Ambas apresentam passagens musicais com acentuações rítmicas que lhe conferem um sotaque ligeiramente “*swingado*”.

Segundo Margutti, essas seriam suas primeiras tentativas de incorporar elementos da música popular brasileira e do jazz em suas obras. Isto ganharia cada vez mais espaço em suas criações, durante o seu doutorado em Londres. Neste período, o compositor estudou profundamente e lecionou sobre o pós-serialismo de Elliott Carter, Oliver Knussen, Harrison Birtwhistle Pierre Boulez, bem como György Ligeti dentre outros. A partir desse estudo, ele desenvolveu soluções harmônicas mais satisfatórias que possibilitaram-lhe uma junção cada vez mais significativa e intuitiva entre a rítmica popular e a música de concerto.

Desta forma, a criação de *Inflexões* estaria sujeita à nossa necessidade de transitar livremente entre estes diferentes elementos estéticos e o grande objetivo de nossa interação seria o de encontrar meios interessantes para que o diálogo entre o universo da música erudita de concerto e o da música popular estivesse presente na obra.

Um outro interesse comum que descobrimos foi o uso da improvisação na música. Segundo o compositor, ela sempre fez parte de seus estudos ao piano, servindo também como fonte de ideias para a criação de suas obras. No meu caso, apesar de ter desenvolvido um trabalho diversificado como instrumentista, até o momento, eu nunca havia tido uma oportunidade de explorar verdadeiramente esta ferramenta em minha performance.

A ideia de utilizar a improvisação na criação de *Inflexões*, surgiu em meio a estas conversas sobre nossos interesses musicais. Após várias discussões sobre o assunto, percebemos que sua utilização, além de ser

³⁷ Esta peça, escrita para flauta e piano, foi estreada por mim e pela pianista Joana Boechat em 2004. Porém não participei do seu processo de criação.

mais um fator a dialogar com elementos da música popular, implicaria também em uma maior liberdade de atuação do intérprete na criação da peça.

A possibilidade de empregar a improvisação na construção da obra foi um divisor de águas no modo como eu encarava minha atuação neste novo projeto. Antes desta proposta, embora eu estivesse interessada em assumir uma participação mais ativa na criação da peça, eu ainda não conseguia vislumbrar como isto se daria efetivamente. Porém, após conversamos muito sobre o assunto, percebi que esta seria uma oportunidade para exercer um papel mais ativo na elaboração de *Inflexões*.

Por se tratar de uma ferramenta com amplas possibilidades de aplicabilidade, fomos conversando sobre os contornos que ela poderia assumir neste projeto colaborativo.

De acordo com experiências anteriores relatadas pelo compositor, muitas das suas ideais composicionais eram oriundas de improvisos seus feitos ao piano. No entanto, a tentativa de transcrevê-las mostrava-se complicada, muitas vezes resultando em gestos de rítmica complexa e de execução menos idiomática em outros instrumentos. Assim, a naturalidade e mesmo a fisicalidade intuitiva de determinados gestos se perdia e em troca restavam estruturas de muita rigidez.

O uso de uma escrita mais próxima da improvisação apresentou-se como uma possível solução para este dilema composicional. Esta hipótese levantada por nós acenou com novas possibilidades de experimentação, inclusive no plano estrutural da obra.

Ficou decidido então que este experimento de colaboração seria voltado principalmente para a pesquisa da utilização da improvisação na construção da peça e de seus desdobramentos na performance.

3.1 De *Janelas à Inflexões* : o caminho e dois caminhantes

Descobrir “como”, “quanto” e “quando” o elemento improvisador seria utilizado foi um dos maiores desafios enfrentados no processo que deu

origem à obra. Este também foi um ponto central no que diz respeito às experimentações feitas pelo compositor e por mim em nossos encontros. Isto porque, como o conhecimento do compositor neste campo era mais vasto que o meu, precisaríamos encontrar um meio termo entre a habilidade dele e a minha limitação como improvisadora.

Para solucionar este dilema, optamos por trabalhar com o uso do que eu e ele chamamos de “improviso guiado”. Isto significa que o compositor daria algumas instruções, na partitura, sobre como eu deveria proceder nos espaços destinados à improvisação. Estas indicações poderiam incluir dinâmicas, caráter, alturas, acordes, informações sobre texturas sonoras, tipos de gestos melódicos, entre outros, e iriam variar de acordo com as intenções texturais de cada janela.

Para experimentar esta junção entre elementos improvisados e elementos escritos, decidimos primeiro criar uma versão completamente escrita da peça para, em seguida, experimentar introduzir o improviso em alguns momentos da obra. A partir desta inclusão, seria possível experimentar esta fusão de elementos e realizar os ajustes necessários.

Este pareceu o melhor caminho para atingir nossos objetivos, pois partiríamos de uma estrutura musical preexistente para ir flexibilizando-a pouco à pouco. Além disso, se ao final do processo de colaboração, concluíssemos que a introdução das janelas de improviso havia se mostrado inviável ou ineficaz, esta primeira versão “fechada” da peça poderia ser apresentada como sendo o resultado final de nossa colaboração.

Ficou estabelecido então que o compositor escreveria esta primeira versão, e depois substituiria algumas partes escritas por janelas de improviso. Ao total, foram criadas quatro janelas dentro da peça. Cada uma delas foi elaborada de modo que as intenções texturais e estruturais expressas nos trechos omitidos fossem mantidas. Na Janela 1, por exemplo, a improvisação tem por base a criação de variações sobre o tema inicial da peça. Segundo o compositor, para criar esta janela, ele retirou as variações que havia escrito, abrindo espaço para que eu pudesse criá-las.

Após finalizar este trabalho, o compositor enviou-me a partitura. Esta segunda versão contendo os espaços para improvisação - que ganhou o

nome de *Janelas*³⁸ - foi o primeiro esboço da obra com o qual tive contato. Assim que tive acesso a essa versão, iniciei minhas experimentações, de maneira que eu pudesse assimilar as ideias propostas por ele.

O processo de colaboração com o compositor Leonardo Margutti resultou em três versões da obra: a primeira, com a estrutura toda escrita por ele, cuja partitura não tomei conhecimento; a segunda, na qual foram adicionadas janelas para improvisação e que ganhou o nome de *Janelas*; e a versão final, chamada de *Inflexões*, que foi o resultado deste experimento de colaboração.

Logo nos primeiros momentos de contato com a obra, surgiram algumas dúvidas sobre as indicações dadas pelo compositor em três das quatro janelas. A pedido meu, marcamos uma conversa por Skype para que pudéssemos esclarecê-las.

A primeira dúvida foi a respeito da oitava a ser utilizada no improviso da Janela 2. Não estava claro na partitura se eu deveria respeitar o registro das notas utilizado pelo compositor ou se eu poderia executá-las em outras oitavas. De acordo com ele, as notas poderiam ser utilizadas em qualquer ordem e em qualquer registro.

A segunda questão foi sobre a expressão “gestos angulares”, empregada por ele na Janela 3. O termo não deixava explícito qual o gestual necessário para agrupar as notas. O compositor explicou que os gestos musicais deveriam ser criados em movimentos ascendentes e descendentes, o que, após sua explicação, ficou mais perceptível inclusive pelo modo como as notas estavam dispostas na partitura (Figura1).

22

f *p*

Janela 3:
intercalar gestos rápidos e angulares com diferentes agrupamentos das notas e sequencias em staccato remetentes a janela 2.

The image shows a musical score snippet on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a quarter note on G4, followed by a quarter rest, then a quarter note on A4, and another quarter rest. The second measure starts with a half note on B4, followed by a quarter note on C5, and a quarter rest. The third measure contains a half note on D5, followed by a quarter note on E5, and a quarter rest. The fourth measure contains a half note on F#5, followed by a quarter note on G5, and a quarter rest. The fifth measure contains a half note on A5, followed by a quarter note on B5, and a quarter rest. The sixth measure contains a half note on C6, followed by a quarter note on D6, and a quarter rest. The seventh measure contains a half note on E6, followed by a quarter note on F#6, and a quarter rest. The eighth measure contains a half note on G6, followed by a quarter note on A6, and a quarter rest. The ninth measure contains a half note on B6, followed by a quarter note on C7, and a quarter rest. The tenth measure contains a half note on D7, followed by a quarter note on E7, and a quarter rest. The eleventh measure contains a half note on F#7, followed by a quarter note on G7, and a quarter rest. The twelfth measure contains a half note on A7, followed by a quarter note on B7, and a quarter rest. The thirteenth measure contains a half note on C8, followed by a quarter note on D8, and a quarter rest. The fourteenth measure contains a half note on E8, followed by a quarter note on F#8, and a quarter rest. The fifteenth measure contains a half note on G8, followed by a quarter note on A8, and a quarter rest. The sixteenth measure contains a half note on B8, followed by a quarter note on C9, and a quarter rest. The seventeenth measure contains a half note on D9, followed by a quarter note on E9, and a quarter rest. The eighteenth measure contains a half note on F#9, followed by a quarter note on G9, and a quarter rest. The nineteenth measure contains a half note on A9, followed by a quarter note on B9, and a quarter rest. The twentieth measure contains a half note on C10, followed by a quarter note on D10, and a quarter rest. The twenty-first measure contains a half note on E10, followed by a quarter note on F#10, and a quarter rest. The twenty-second measure contains a half note on G10, followed by a quarter note on A10, and a quarter rest. The twenty-third measure contains a half note on B10, followed by a quarter note on C11, and a quarter rest. The twenty-fourth measure contains a half note on D11, followed by a quarter note on E11, and a quarter rest. The twenty-fifth measure contains a half note on F#11, followed by a quarter note on G11, and a quarter rest. The twenty-sixth measure contains a half note on A11, followed by a quarter note on B11, and a quarter rest. The twenty-seventh measure contains a half note on C12, followed by a quarter note on D12, and a quarter rest. The twenty-eighth measure contains a half note on E12, followed by a quarter note on F#12, and a quarter rest. The twenty-ninth measure contains a half note on G12, followed by a quarter note on A12, and a quarter rest. The thirtieth measure contains a half note on B12, followed by a quarter note on C13, and a quarter rest. The thirty-first measure contains a half note on D13, followed by a quarter note on E13, and a quarter rest. The thirty-second measure contains a half note on F#13, followed by a quarter note on G13, and a quarter rest. The thirty-third measure contains a half note on A13, followed by a quarter note on B13, and a quarter rest. The thirty-fourth measure contains a half note on C14, followed by a quarter note on D14, and a quarter rest. The thirty-fifth measure contains a half note on E14, followed by a quarter note on F#14, and a quarter rest. The thirty-sixth measure contains a half note on G14, followed by a quarter note on A14, and a quarter rest. The thirty-seventh measure contains a half note on B14, followed by a quarter note on C15, and a quarter rest. The thirty-eighth measure contains a half note on D15, followed by a quarter note on E15, and a quarter rest. The thirty-ninth measure contains a half note on F#15, followed by a quarter note on G15, and a quarter rest. The fortieth measure contains a half note on A15, followed by a quarter note on B15, and a quarter rest. The forty-first measure contains a half note on C16, followed by a quarter note on D16, and a quarter rest. The forty-second measure contains a half note on E16, followed by a quarter note on F#16, and a quarter rest. The forty-third measure contains a half note on G16, followed by a quarter note on A16, and a quarter rest. The forty-fourth measure contains a half note on B16, followed by a quarter note on C17, and a quarter rest. The forty-fifth measure contains a half note on D17, followed by a quarter note on E17, and a quarter rest. The forty-sixth measure contains a half note on F#17, followed by a quarter note on G17, and a quarter rest. The forty-seventh measure contains a half note on A17, followed by a quarter note on B17, and a quarter rest. The forty-eighth measure contains a half note on C18, followed by a quarter note on D18, and a quarter rest. The forty-ninth measure contains a half note on E18, followed by a quarter note on F#18, and a quarter rest. The fiftieth measure contains a half note on G18, followed by a quarter note on A18, and a quarter rest. The fifty-first measure contains a half note on B18, followed by a quarter note on C19, and a quarter rest. The fifty-second measure contains a half note on D19, followed by a quarter note on E19, and a quarter rest. The fifty-third measure contains a half note on F#19, followed by a quarter note on G19, and a quarter rest. The fifty-fourth measure contains a half note on A19, followed by a quarter note on B19, and a quarter rest. The fifty-fifth measure contains a half note on C20, followed by a quarter note on D20, and a quarter rest. The fifty-sixth measure contains a half note on E20, followed by a quarter note on F#20, and a quarter rest. The fifty-seventh measure contains a half note on G20, followed by a quarter note on A20, and a quarter rest. The fifty-eighth measure contains a half note on B20, followed by a quarter note on C21, and a quarter rest. The fifty-ninth measure contains a half note on D21, followed by a quarter note on E21, and a quarter rest. The sixtieth measure contains a half note on F#21, followed by a quarter note on G21, and a quarter rest. The sixty-first measure contains a half note on A21, followed by a quarter note on B21, and a quarter rest. The sixty-second measure contains a half note on C22, followed by a quarter note on D22, and a quarter rest. The sixty-third measure contains a half note on E22, followed by a quarter note on F#22, and a quarter rest. The sixty-fourth measure contains a half note on G22, followed by a quarter note on A22, and a quarter rest. The sixty-fifth measure contains a half note on B22, followed by a quarter note on C23, and a quarter rest. The sixty-sixth measure contains a half note on D23, followed by a quarter note on E23, and a quarter rest. The sixty-seventh measure contains a half note on F#23, followed by a quarter note on G23, and a quarter rest. The sixty-eighth measure contains a half note on A23, followed by a quarter note on B23, and a quarter rest. The sixty-ninth measure contains a half note on C24, followed by a quarter note on D24, and a quarter rest. The seventieth measure contains a half note on E24, followed by a quarter note on F#24, and a quarter rest. The seventy-first measure contains a half note on G24, followed by a quarter note on A24, and a quarter rest. The seventy-second measure contains a half note on B24, followed by a quarter note on C25, and a quarter rest. The seventy-third measure contains a half note on D25, followed by a quarter note on E25, and a quarter rest. The seventy-fourth measure contains a half note on F#25, followed by a quarter note on G25, and a quarter rest. The seventy-fifth measure contains a half note on A25, followed by a quarter note on B25, and a quarter rest. The seventy-sixth measure contains a half note on C26, followed by a quarter note on D26, and a quarter rest. The seventy-seventh measure contains a half note on E26, followed by a quarter note on F#26, and a quarter rest. The seventy-eighth measure contains a half note on G26, followed by a quarter note on A26, and a quarter rest. The seventy-ninth measure contains a half note on B26, followed by a quarter note on C27, and a quarter rest. The eightieth measure contains a half note on D27, followed by a quarter note on E27, and a quarter rest. The eighty-first measure contains a half note on F#27, followed by a quarter note on G27, and a quarter rest. The eighty-second measure contains a half note on A27, followed by a quarter note on B27, and a quarter rest. The eighty-third measure contains a half note on C28, followed by a quarter note on D28, and a quarter rest. The eighty-fourth measure contains a half note on E28, followed by a quarter note on F#28, and a quarter rest. The eighty-fifth measure contains a half note on G28, followed by a quarter note on A28, and a quarter rest. The eighty-sixth measure contains a half note on B28, followed by a quarter note on C29, and a quarter rest. The eighty-seventh measure contains a half note on D29, followed by a quarter note on E29, and a quarter rest. The eighty-eighth measure contains a half note on F#29, followed by a quarter note on G29, and a quarter rest. The eighty-ninth measure contains a half note on A29, followed by a quarter note on B29, and a quarter rest. The ninetieth measure contains a half note on C30, followed by a quarter note on D30, and a quarter rest. The ninety-first measure contains a half note on E30, followed by a quarter note on F#30, and a quarter rest. The ninety-second measure contains a half note on G30, followed by a quarter note on A30, and a quarter rest. The ninety-third measure contains a half note on B30, followed by a quarter note on C31, and a quarter rest. The ninety-fourth measure contains a half note on D31, followed by a quarter note on E31, and a quarter rest. The ninety-fifth measure contains a half note on F#31, followed by a quarter note on G31, and a quarter rest. The ninety-sixth measure contains a half note on A31, followed by a quarter note on B31, and a quarter rest. The ninety-seventh measure contains a half note on C32, followed by a quarter note on D32, and a quarter rest. The ninety-eighth measure contains a half note on E32, followed by a quarter note on F#32, and a quarter rest. The ninety-ninth measure contains a half note on G32, followed by a quarter note on A32, and a quarter rest. The hundredth measure contains a half note on B32, followed by a quarter note on C33, and a quarter rest.

Figura 1 – Trecho contendo a Janela 3.

³⁸ Esta versão encontra-se no Apêndice deste trabalho.

A última questão que tratamos nesta conversa foi sobre o improviso da Janela 4. Observando a partitura, percebi que ela estava situada entre duas grandes seções. Isto fez com que eu levantasse a hipótese de que este espaço para o improviso poderia servir como ponte ou transição entre os dois momentos. Observei também que a configuração da Janela 4 era muito semelhante a um corus de improvisação jazzístico, dada a presença de cifras e a ausência de qualquer outra indicação por parte do compositor (Figura 2).

Janela 4:
Improvisar

54

Em F#7(#11) Bmaj7(#5)

Figura 2 – Imagem da Janela 4.

Partindo de minhas observações, senti necessidade de verificar se elas estavam de acordo com as ideias do compositor ou não. Ele confirmou que a Janela 4 era mesmo uma ponte ou transição entre as seções. Além disso, ele afirmou que o improviso proposto neste trecho remetia à improvisação no jazz, no que diz respeito a liberdade para improvisar, respeitando, contudo, o campo harmônico apontado por ele.

Tomei algum tempo para experimentar um pouco mais a peça, levando em conta as informações dadas pelo compositor durante nossa conversa. Feito isto, marcamos um encontro pessoalmente em minha casa, para que eu pudesse tocar a obra em sua presença e a partir daí prosseguir com nossas experimentações.

Uma das primeiras coisas que chamaram minha atenção, quando recebi a partitura de *Janelas*, foi a escassez de marcações de dinâmica. Ao levantar esta questão em nosso encontro, o compositor disse que havia feito poucas marcações propositadamente, pois assim ele não teria influência direta em minhas escolhas interpretativas, abrindo espaço para que eu pudesse criar também neste campo. Além disso, ele afirmou que essa seria uma oportunidade para conhecer intenções musicais diferentes das que ele havia pensado – na primeira versão da peça –, o que ampliaria as possibilidades expressivas da obra.

Partindo desta ideia, executei alguns trechos nos quais a dinâmica não estava bem delineada, de modo a demonstrar-lhe quais seriam as minhas sugestões. Um dos trechos experimentados está representado pela Figura 3.



Figura 3 – Trecho extraído de *Janelas*.

O compositor aprovou o que eu havia feito e acrescentou novas marcações inspiradas no resultado de minhas experimentações (Figura 4) tais como: acréscimo dos sinais de crescendo e decrescendo colocados entre parêntese na nota mi, indicando uma pequena “barriga”, e um decrescendo para a nota sol, indicando uma finalização do gesto proposto nos três compassos (compasso 126). Este mesmo movimento de decrescendo foi reutilizado do compasso 129 ao 130, porém partindo da dinâmica forte para se chegar ao meio forte, e a dinâminka entre parênteses – utilizada no compasso 126 – foi empregada novamente, todavia, sem o decrescendo (Figura 4).

Figura 4 – Mesmo trecho apresentado na Figura 3, porém extraído da partitura de *Inflexões*.

Outra questão que surgiu neste encontro foi a respeito do caráter da peça e da duração de algumas notas. Segundo o compositor, minha execução da obra soava um pouco “afobada” em relação ao que ele havia imaginado.

Eu expliquei que, baseada no conhecimento de seu interesse pela exploração rítmica, executei a obra buscando ressaltar ao máximo possível esta característica. Isto resultou em uma performance que obedeceu estritamente o pulso e a duração das notas por ele indicadas, o que foi ouvido por ele como “afobação”.

Argumentei ainda que, para chegar a esta interpretação da peça, parti de experiências anteriores com suas obras, cujas estruturas rítmicas eram mais complexas e sincopadas, com muitas semicolcheias e fusas intercaladas. Recordei de minhas primeiras leituras de suas peças *Contato* e *Entre Fins*, e a sensação de “aflição” por mim experimentada ao tocar certos trechos (Figura 5). Somente após algum tempo de estudo foi que consegui criar mais familiaridade com as células rítmicas propostas, o que trouxe maior segurança e precisão para minha performance.



Figura 5 – Trecho extraído da peça *Entre Fins* escrita pelo compositor em 2006.

Entretanto, em *Janelas*, não era esta a intenção do compositor. De acordo com ele, várias partes da obra deveriam soar mais “soltas” e improvisadas, contrastando com outras em que o tempo e a duração das notas devia ser obedecido mais acuradamente.

Contudo, isto não estava explícito na partitura. Não havia qualquer indicação de caráter, rubato, ralentando ou outro símbolo que remetesse à uma performance mais livre dos trechos escritos pelo compositor.

Para que as passagens musicais assinaladas por ele ganhassem, então, um caráter um pouco mais improvisado ofereci as seguintes sugestões:

- Inclusão de indicações de caráter que fossem expressas com suas próprias palavras, de modo a tentar aproximar o intérprete de suas intenções.
- Eliminação das barras de compasso nos trechos mais “improvisados”.

A primeira sugestão foi baseada em meu contato com algumas obras contemporâneas. Percebi que, nas partituras dessas peças, os compositores tomaram certa liberdade para indicar o caráter com o usos de expressões que fogem ao padrão utilizado pela música erudita tradicional. Para isso, eles empregam termos mais “poéticos” - que seriam mais aproximados das intenções propostas por eles nas obras - ao invés de expressões tradicionais como *larghetto*, *andante con moto*, *adagio* e assim por diante.

Para exemplificar minha sugestão, mostrei a ele a partitura da obra

Vox Balaenae do compositor americano George Crumb e um vídeo no Youtube que contém imagens da partitura de *Cantus Articus: Concerto for Birds and Orchestra op. 61* do compositor finlandês Einojuhani Rautavaara.

No primeiro movimento da obra de Crumb, a indicação de caráter dada é “Wildly fantastic; grotesque”³⁹, enquanto que na peça orquestral de Rautavaara aparece a expressão “Think of autumn and of Tchaikovsky”⁴⁰. Nestes dois exemplos, principalmente após ouvir as obras, fica muito claro que o intuito dos compositores é de aproximar o intérprete da atmosfera que cada uma delas propõe, ao invés de estabelecer o andamento.

O compositor achou interessante o que foi proposto por mim e concordou em experimentar estas sugestões na peça. As repercussões desta discussão são perceptíveis na versão final de *Inflexões*, cuja partitura apresenta várias marcações baseadas nos exemplos anteriores como “delicado, precioso, com muita liberdade” ou “quase improvisado, leve, flutuante”, variando de acordo com as intenções do compositor em cada trecho, como demonstram as Figuras 6 e 7.

Inflexões

♩ = c.60 - 66 Leonardo Margutti

(delicado, precioso, com muita liberdade)

Flauta em G

voz

pp *mf* *p* *f*

pp *mf* *p* *f* *p*

Figura 6

³⁹ “Wildly, fantastic; grotesque” – Tradução minha. Ver : CRUMB, G. *Vox Balaenae For Three Masked Players*. London: Peters Edition, 1971. Partitura. Flauta, piano e violoncello.

⁴⁰ “Think of autumn and of Tchaikovsky”- Tradução minha. RAUTAVAARA, E. *Cantus Articus: Concerto for Birds and Orchestra, op. 61*. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=v5K2H_w0VE >. Acesso em: 15 nov. 2013.

(quase improvisado, leve, flutuante)
(som "aerado")

Figura 7

A segunda sugestão apresentada por mim, que dizia respeito à eliminação de barras de compasso em alguns trechos escritos mais “improvisados, surgiu quando recordei-me da peça *Image pour flûte seule*, op.38 do compositor francês Eugène Bozza. Nesta obra, o compositor mescla o uso das barras de compasso - em momentos mais rítmicos - com seções em que elas são inexistentes, sinalizando os trechos que devem soar como improvisações.

A intenção mais improvisada de algumas passagens musicais de *Janelas*, segundo explicações do compositor, eram muito próximas às ideias de Bozza, em sua peça para flauta solo. Um exemplo disto é a indicação - “*avec le caractère d’une improvisation*” (com caráter de improvisação) – que aparece no início da obra, e que foi escrito pelo compositor sem divisão de compasso. Após esta passagem, o compositor introduz uma fórmula de compasso, sugerindo uma mudança brusca de caráter, enfatizada pela indicação *Allegro ma non troppo*.

Ao perceber esta semelhança entre a fala do compositor e a peça *Image* resolvi mostrar-lhe a partitura e executar algumas passagens da obra que exemplificassem o contraste entre as partes improvisadas e as partes que deveriam ser tocadas com uma pulsação constante.

Na versão final de *Inflexões* é possível observar as modificações feitas pelo compositor, tomando por base o que experimentamos e conversamos sobre este tópico em nosso encontro. A obra ganhou alguns trechos sem barra de compasso, o que indica mais claramente a ideia de improvisação, enquanto que nos trechos mais rítmicos elas foram mantidas (Figuras 8 e 9).



Figura 8 – Em verde, o trecho escrito com barras de compasso na primeira versão da obra experimentada em meu encontro com o compositor.



Figura 9 – A mesma frase apresentada na Figura 6 porém reescrita sem as barras de compasso. A seta azul indica a fórmula de compasso do próximo trecho.

Com estas alterações na escrita, as intenções do compositor ficaram mais objetivas, facilitando a compreensão delas por parte do intérprete.

Durante as experimentações de alguns trechos de *Janelas*, o compositor questionou se eu poderia sustentar um pouco mais algumas notas. Segundo ele, eu as estava interrompendo um pouco antes do que ele havia imaginado. Pedi que mostrasse em quais passagens musicais isto havia ocorrido. Uma delas está representada pela Figura 10.



Figura 10 – Trecho extraído de *Janelas*.

As marcações na Figura 11 indicam as notas que deveriam ser prolongadas neste trecho. Observando a imagem, é possível perceber que não havia qualquer indicação na partitura que sinalizasse isto, salvo a tenuta, sinalizada pela seta azul na nota ré.

Tomando por base minha impressão inicial da obra, argumentei que a partitura de *Janelas*, da maneira como estava escrita, transmitia um caráter

bastante rítmico e que levando isto em consideração eu jamais poderia imaginar o contrário. A ausência de marcações que indicassem prolongamento ou valorização de algumas notas corroborou com esta interpretação mais precisa dos ritmos apresentados.

Com isto em mente, sugeri ao compositor que utilizasse tenutas e fermatas – de acordo com o quanto ele gostaria que as notas fossem prolongadas e/ou valorizadas. A diferença entre a versão de *Janelas* e a partitura de *Inflexões* neste trecho é visível (Figuras 11 e 12) .



Figura 11 – Trecho extraído da partitura de *Janelas*. As marcações indicam as notas que deveriam ser prolongadas, segundo o compositor.



Figura 12 – Mesmo trecho após as alterações feitas pelo compositor.

As marcações em vermelho indicam as notas que não possuíam fermata (Figura 11) e que foram alongadas com o uso deste recurso na

partitura de *Inflexões* (Figura 12). As notas circuladas com a cor laranja, receberam o sinal de tenuta – sendo que a nota si do compasso 30 (Figura 12) ganhou uma colcheia a mais em suas duração, diferente da versão anterior (ver compasso 34 - Figura 11). Já as notas fá natural e fá sustenido, marcadas com o retângulo verde, tiveram sua duração alterada ritmicamente na versão final da peça, como é mostrado na Figura 12.

As sugestões propostas até aqui, resultaram em uma partitura que sinaliza mais claramente as intenções expressivas do compositor, facilitando, assim, sua compreensão por parte do intérprete.

Outra modificação realizada na obra ocorreu, curiosamente, devido a um “acidente de percurso”.

Em alguns trechos, o compositor usava o efeito do frulato com indicação de crescendo que deveria culminar na próxima nota, que era geralmente uma colcheia com articulação *staccato* (Figuras 13 e 14). Todas as vezes que tentei realizar o que estava escrito, o som estourava à medida que o crescendo era realizado e quando eu ia atacar a próxima nota, ela também saía distorcida. Diante do quadro, eu disse ao compositor que era possível realizar o que estava escrito porém necessitaria de um pouco mais de estudo, de modo a encontrar meios técnicos eficazes na execução deste trecho.



Figura 13 – As marcações em verde indicam os trechos com frulato, *staccato* e crescendo.



Figura 14 – Idem.

No entanto, o compositor afirmou ter gostado do efeito sonoro provocada pela distorção, tanto no crescendo quanto no ataque, e disse que iria fazer alterações na partitura para que esta fosse a sonoridade final do trecho.

Nesta modificação, ele eliminou o ataque *stacatto* da nota seguinte, ligando-a às notas precedentes. Além disso, como ele queria que o som “rachasse” ao final do crescendo, sugeri que ele colocasse algum tipo de indicação sobre sua ideia, para que não houvesse margem para dúvidas. Isso aparece na Figura 15, em um retângulo com a indicação “até estourar o som”. O asterísco e o número 1 foram os símbolos escolhidos para representar este efeito ao longo da partitura.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and contains a melodic line starting with a piano (*pp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. A green box highlights the final notes, with a blue arrow pointing to a box containing '*1: até estourar som'. The bottom staff is labeled 'Alto Flute' and shows a similar melodic line starting with piano (*p*) and ending with forte (*f*). A green box highlights the final notes, with a blue arrow pointing to a box containing '*1'.

Figura 15 – As marcações em verdes sinalizam os mesmos trechos das Figuras 13 e 14 após as modificações. As setas azuis sinalizam as indicações sugeridas por mim ao compositor.

Por conhecer o gosto do compositor por “levadas” e “grooves” – aspectos que ele tem explorado cada vez mais em suas composições -, sugeri o uso do *slap tongue* ou *pizzicato*⁴¹ em algumas passagens mais rítmicas. Ele se mostrou interessado e pediu que eu demonstrasse o efeito nas passagens de semicolcheias apresentadas na Figura 16.

⁴¹ Técnica produzida por meio de golpes de língua feitos com maior pressão, porém sem que o som real da flauta seja ouvido. Seu efeito sonoro é semelhante ao *pizzicato* das cordas.



Figura 16 – Trecho em *staccato* experimentado por mim com *slap tongue*.

O resultado desta experimentação foi a inclusão deste efeitos em vários trechos rítmicos da peça, incluindo o exemplo anterior (comparar Figuras 16 e 17).



Figura 17 – Os pequenos triângulos marcados nas semicolcheias fazem alusão ao uso do *slap tongue* nesta passagem.

Estas foram as modificações realizadas pelo compositor nos trechos “não-improvisados” da obra, resultantes das experimentações feitas em nosso encontro. No item a seguir apresento a descrição deste mesmo procedimento com as janelas de improvisação.

3. 2 Abrindo e fechando janelas ... *Inflexões*

Janelas apresentava quatro espaços dedicados à improvisação, sendo que as indicações sobre como proceder e o material a ser utilizado como

base do improviso variam de uma para outra.

Como foi visto anteriormente, para criar estes espaços, o compositor partiu de uma versão escrita da obra para então introduzir este elemento improvisador em sua estrutura. O resultado disso foi o surgimento de uma nova versão que mesclava partes totalmente escritas com espaços para o improviso.

Em cada uma das janelas, o compositor forneceu instruções sobre o caráter, a articulação e a intenção de gestos melódicos e rítmicos. Essas informações foram baseadas no que havíamos discutido em nossas primeiras conversas sobre a “improvisação guiada” na construção da peça e como este elemento poderia facilitar tanto a escrita quanto a performance.

Nas três primeiras janelas, além das indicações citadas anteriormente, o compositor também discrimina na partitura as notas a serem utilizadas no improviso. Já na última, ele fornece apenas a cifra dos acordes que servirão de base para a criação do intérprete.

A primeira janela, ou Janela 1, aparece após a exposição do que o compositor chamou de “Tema A” - que vai do início da peça ao compasso 6. A instrução dada era para que fossem criadas três variações distintas sobre o trecho delimitado pelo retângulo vermelho. Ele também informou que estas variações seriam feitas a partir das notas pivôs (fá, dó sustenido e si bemol) presentes no trecho selecionado e que estão marcadas pelas setas azuis na Figura 18. O compositor ainda sugeriu, para esta janela, um “caráter obsessivo”⁴².

⁴² Sobre o termo “obsessivo”, trata-se de uma expressão recorrente na fala do compositor, empregada por ele para enfatizar a insistência da repetição de ideias, um dos traços marcantes de seu estilo. Recordo-me de ouvi-la várias vezes em nossos encontros realizados durante o processo de colaboração na criação de *Entre Fins*.

Janelas

Leonardo Margutti

Janela 1:
Improvisar e criar 3 variações distintas ornamentadas sobre 'a',
sem completar frase. Pensar em notas pivô referenciais F, C#, Bb.
Caráter obsessivo, (escala base: D menor harmônica)

Figura 18 – Dentro do retângulo vermelho está o trecho que serviria de base para as variações. As setas azuis indicam a presença das notas pivôs a serem utilizadas pelo intérprete .

Em nosso encontro, quando o compositor pediu que eu experimentasse a Janela 1, afirmei que ainda estava insegura para improvisar naquele trecho, uma vez que o experimentara poucas vezes. Percebendo o meu desconforto, ele sugeriu a reinserção das variações escritas na primeira versão e que foram removidas para dar lugar à esta janela. Partindo desta ideia, sugeri que estas variações poderiam ser tocadas com diferentes timbres. Ele considerou a proposta interessante e pediu que eu experimentasse o trecho 'a' (Figura 18) utilizando diversos efeitos sonoros.

Experimentei a passagem por ele sugerida com os seguintes efeitos:

- o uso da voz em concomitância com o tocar⁴³;
- o ruído de ar – que o compositor chamou de “som aerado”;
- som com e sem vibrato.

Para ampliar ainda mais as possibilidades sonoras do trecho, e por

⁴³ Esta técnica é conhecida como *humming* ou *singing flute* que é quando o flautista toca e canta ao mesmo tempo.

perceber que se tratava de uma melodia muito delicada e suave, sugeri ainda que testássemos o uso da flauta em G, ideia que foi prontamente acatada por ele.

Executei então a mesma passagem musical utilizando os mesmos efeitos descritos anteriormente, porém com a flauta em G.

Ao final da experimentação de várias possibilidades sonoras do trecho 'a', o compositor relatou que ao ouvir-me, convenceu-se de que a ideia de retomar as variações já escritas por ele com diferentes timbres deixaria o início da obra mais orgânico.

O resultado disso foi:

- a substituição da Janela 1 pelas variações compostas anteriormente pelo compositor ;
- uso da flauta em G;
- emprego de alguns dos efeitos sonoros experimentados durante o nosso encontro;
- acréscimo de uma "introdução" escrita pelo compositor que antecede a aparição do tema com variações.

A Figura 19 apresenta o tema com variações, escrito pelo compositor na versão anterior à *Janelas*, e que foi removido para dar espaço à Janela 1.

Figure 19 shows three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a red rectangular box highlighting the first six measures, with a piano (*p*) dynamic marking below. Blue arrows point to the start of variations in the second and third staves. The second staff features a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic. The third staff includes a triplet of eighth notes and a piano (*p*) dynamic.

Figura 19 – Em vermelho está sinalizado o tema. As setas azuis indicam o início de algumas das variações escritas pelo compositor e que foram removidas para dar lugar a Janela 1 (Figura 18).

A Figura 20 assinala as variações escritas pelo compositor em *Inflexões*, baseadas em estruturas semelhantes (Figura 19) presentes na versão anterior à *Janelas*. Este trecho está transposto pois deve ser executado na flauta em G.

Figure 20 displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, and *f*. The second system also consists of two staves with dynamics *p*, *p*, *mf*, and *p*.

Figura 20 – Variações presentes na partitura de *Inflexões* que foram baseadas na primeira versão da obra (Figura 19).

A inclusão de efeitos sonoros na parte inicial de *Inflexões* está exemplificada na Figura 20 . O trecho tomado como exemplo nesta figura foi extraído da introdução criada pelo compositor após nossas experimentações sonoras.

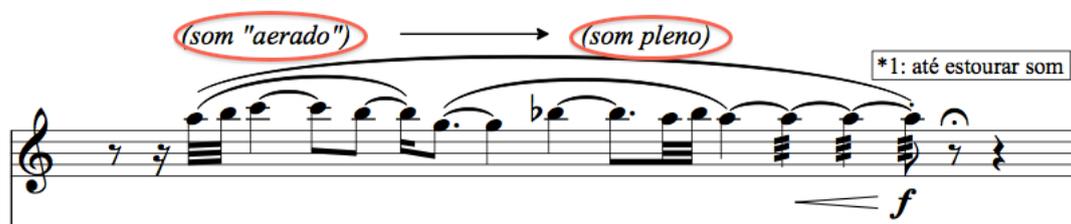


Figura 20 – Em vermelho os efeitos sonoros resultantes da experimentação sonora feita pelo compositor e eu durante nosso encontro.

Segundo o compositor, a inspiração para escrever a “introdução” apresentada no início de *Inflexões*, surgiu a partir de nossas experimentações timbrísticas do tema inicial de *Janelas* . A partir desta exploração sonora, ele criou esta seção nova, utilizando pequenas citações do material temático que será apresentado mais adiante na peça (Figura 21).

Inflexões

$\text{♩} = \text{c.60} - 66$ Leonardo Margutti

(delicado, precioso, com muita liberdade)

The image shows a musical score for Flauta em G and voz. The tempo is marked as c.60 - 66. The score includes dynamic markings: *pp*, *mf*, *p*, and *f*. The instruction *(delicado, precioso, com muita liberdade)* is written above the flute staff. Below the main score, there is a detailed view of a triplet passage with dynamics *p* and *ff*.

Figura 21 – Trecho inicial da Introdução criada pelo compositor após nossos experimentos sonoros com o tema da Janela 1.

Na Janela 2, que inicia-se no compasso 17, a orientação dada pelo compositor era para que eu criasse gestos rítmicos irregulares bastante articulados, empregando o que ele descreveu como “efeitos timbrícos”.

A primeira dúvida foi à respeito das oitavas, se eu poderia usar as notas dadas em outros registros ou se eu deveria respeitar o registro em que elas foram escritas. A segunda dúvida foi sobre o uso da célula rítmica escrita por ele e de sua obrigatoriedade ou não na criação do improviso (Figura 22).

Em uma de nossas conversas por Skype ele esclareceu que eu poderia utilizar as notas dadas em qualquer ordem e em qualquer oitava. Sobre o uso da célula rítmica no improviso, o compositor disse que eu poderia ignorá-la se assim eu quisesse, uma vez que ela não representava nenhuma estrutura essencial para aquela janela. Ele ainda afirmou que o ideal era que, nesta janela, eu criasse gestos rítmicos aleatórios, ao invés de usar ritmos que, combinados, pudessem caracterizar qualquer tipo de padrão.

No que diz respeito à minha dúvida sobre a expressão “efeitos tímbricos” ele disse que a havia inserido porque sabia do meu interesse em experimentar o uso de técnicas expandidas nesta obra. Dessa forma, como a Janela 2 teria um efeito mais percussivo, ele me deu a liberdade para experimentar tipos de ataques que remetessem à uma textura mais articulada de som.

Janela 2:
2 x a sequência, notas staccatto,
ritmos irregular e diferente cada vez,
com liberdade para introduzir efeitos tímbricos

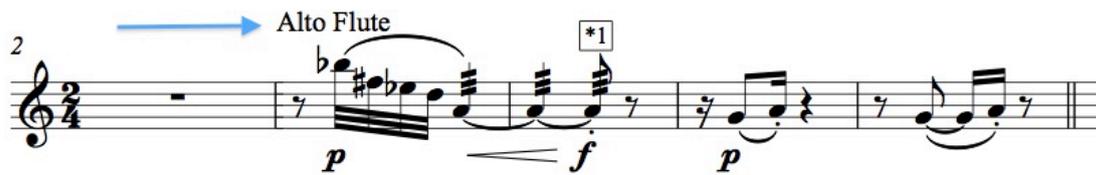


17

Figura 22 – Em vermelho a célula rítmica escrita na Janela 2.

Após ouvir minha execução da Janela 2, o compositor pediu que eu executasse o improviso uma segunda vez, porém utilizando o *slap tongue* – que já havia sido experimentado anteriormente – e que, além disso demonstrasse o efeito tanto na flauta em C como na flauta em G.

Ele aprovou o uso do recurso sonoro nesta janela e disse que o resultado deste tipo de ataque na flauta em G era mais interessante do que quando executado na outra flauta. Isto resultou na inclusão desta técnica no improviso da Janela 2 além da substituição da flauta em C pela flauta em G nesta parte (Figura 23).



Janela 1:
 tocar sequência com ritmos irregulares, acelerando ao final.
 liberdade para criar sequências diferentes com as notas
 dentro do quadro ao invés de se ater à sequência sugerida.

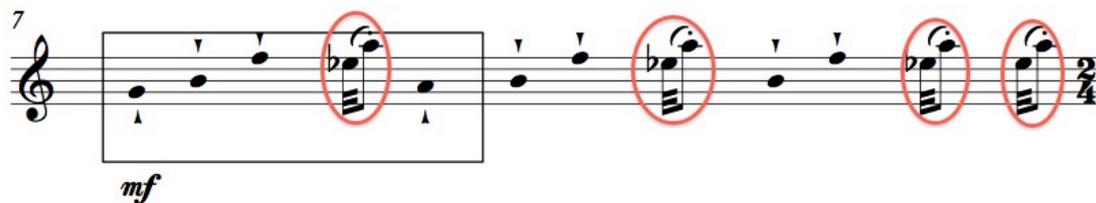


Figura 23 – A seta azul indica o uso da flauta em G. As marcações em vermelho fazem alusão a célula rítmica destacada na Figura 22.

Comparando as Figuras 22 e 23, é possível perceber que as indicações dadas pelo compositor na Janela 2 foram alteradas. O termo “efeitos tímbricos” presente na versão de *Janelas* foi removido da partitura de *Inflexões* em função dos sinais de triângulo, que indicam o uso do *slap tongue*. A quantidade de notas e de células rítmicas bem como a especificidades de instruções escritas, contidas no retângulo, também foram modificadas pelo compositor.

Isto se deu porque, de acordo com ele, as intenções rítmicas de meu improviso nesta janela não estavam tão “aleatórias” como ele havia imaginado. O compositor explicou que a textura proposta neste trecho era a de vários ataques aleatórios que em nenhum momento criassem qualquer padronização rítmica ou a sensação de pulso. E as minhas execuções da Janela 2 possuíam padrões rítmicos repetitivos, que criavam exatamente o que ele não queria que acontecesse.

Dessa forma, foram acrescentadas mais figuras nesta janela de modo a indicar esta aleatoriedade do ritmo. Esta inclusão de mais células rítmicas enfatiza a intenção a ser obedecida pelo intérprete durante a improvisação.

Além disso, ele realizou as seguintes modificações nas instruções escritas:

- retirou a quantidade de vezes que a sequência de notas deveria ser improvisada (o compositor pedia que o gesto fosse improvisado duas vezes);
- acrescentou a indicação para acelerar;
- incluiu expressão “liberdade para criar sequências diferentes com as notas” (em função de minha dúvida sobre respeitar ou não a sequência das notas utilizada por ele).

Em *Inflexões* a Janela 2 passou a ser a primeira janela de improvisação, uma vez que, como foi relatado anteriormente, a Janela 1 foi removida da obra.

Na Janela 3, o compositor utilizou as mesmas notas empregadas na Janela 2 acrescentando à elas o sol sustenido. A indicação dada era para que as alturas fossem agrupadas em movimentos angulares – que, segundo ele esclareceu em uma de nossas conversas, significavam gestos ascendentes e descendentes.

Ele ainda indica que o improviso desta janela deveria remeter às ideias criadas na Janela 2.

Este foi o espaço destinado à improvisação que menos sofreu alterações decorrentes de nossas experimentações. A única diferença entre a Janela 3 na partitura de *Janelas* e na versão de *Inflexões* é que na primeira a janela deveria ser executada na flauta em C e que, após nosso encontro, ela passou a ser executada na flauta em G (Figuras 24 e 25).

Jnela 3:
intercalar gestos rápidos e angulares com diferentes agrupamentos das notas e sequencias em staccato remetentes a janela 2.

Figura 24 – A seta laranja indica as notas a serem utilizadas no improviso, que foram transpostas para flauta em G (Figura 24). As indicações escritas são idênticas nas duas versões (Figuras 24 e 25).

Janela 2:
intercalar gestos rápidos e angulares com diferentes agrupamentos das notas e sequencias em staccato remetentes a janela 1.

Figura 25 – A seta laranja indica as notas já transpostas para a flauta em G. A seta azul indica o momento em que o flautista deve mudar para a flauta em C.

A Janela 4 foi inserida pelo compositor em *Janelas*, ao final da seção que denominei “desenvolvimento”, e foi a janela que mais sofreu modificações durante o processo que conduziu-nos à *Inflexões*. Sua configuração assemelha-se ao de alguns corus de improviso presentes em temas de jazz e em algumas obras da música popular. Esta semelhança fica evidente no tipo de escrita empregada neste trecho, que caracteriza-se pelo uso de cifras para representar os acordes que servirão de base para a criação do intérprete. A única indicação dada por ele, além do encadeamento harmônico foi a expressão “improvisar” (Figura 26).

Figura 26 – Em vermelho as cifras, que começam a ser sinalizadas um compasso antes do improviso, sinalizando a condução harmônica até a Janela 4. A seta azul assinala o fim do “desenvolvimento” e a seta verde aponta a única indicação dada pelo compositor nesta janela.

Observando o modo como esta janela foi posicionada na partitura, supus que a intenção do compositor era que ela funcionasse como ponte entre ideias musicais. Esta hipótese foi confirmada por ele em uma de nossas conversas via Skype. Partindo desta ideia eu deveria então criar um improviso que soasse como uma transição entre a seção do “desenvolvimento” e a próxima.

Durante o nosso encontro, assim como aconteceu com a Janela 1, eu também não me senti à vontade para improvisar neste trecho, na presença do compositor. Eu já havia “brincado” um pouco com suas escalas em minhas primeiras leituras da obra, porém ainda sentia muita dificuldade em criar algo consistente, que funcionasse como ponte entre o final da seção anterior à Janela 4 e o que viria a seguir.

Contudo, mesmo diante deste bloqueio, relatei ao compositor que gostaria de improvisar neste espaço, uma vez que experimentar o improviso na construção e performance da peça era um dos objetivos principais de nossa colaboração.

Além disso, apesar de saber que o compositor, ao criar a peça tinha em mente minhas habilidades e limitações como flautista e que lidar com esta

influência não representava um problema para ele, eu não ficaria satisfeita se aquela limitação específica compromettesse a presença da improvisação em *Inflexões*. Afinal, sempre há a possibilidade de que outros instrumentistas mais habilidosos se interessem em executar a obra. E no caso de outros não tão habilidosos quanto eu, haveria para eles a oportunidade de encarar este desafio, assim como eu pretendia fazer.

Pensando nisto, sugeri ao compositor que fossem incluídas na Janela 4 o princípio das notas pivôs, apresentado por ele na criação das variações da Janela 1 – que fora removida. Isto significa que, além das cifras, ele indicaria algumas notas que serviriam de referencial para a improvisação. Isto auxiliaria o intérprete a conduzir seu improviso, uma vez que ele poderia utilizá-las como pontos de apoio.

Além disso, expliquei que ele poderia indicar na partitura que o uso daquelas notas era opcional, deixando ao encargo do intérprete a escolha de lançar mão delas ou não. Deste modo, a liberdade de criação proposta pelo compositor na Janela 4 não seria comprometida, ao invés disso se tornaria mais acessível à intérpretes com diferentes capacidades no que concerne à improvisação.

A sugestão foi acatada pelo compositor e foi incorporada na partitura de *Inflexões*, como demonstra a Figura 27.

Janela 3:
Improvisar, os tons escritos são notas guia para o improviso.
São apenas referências, sinta total liberdade para improvisar seguindo outros caminhos.

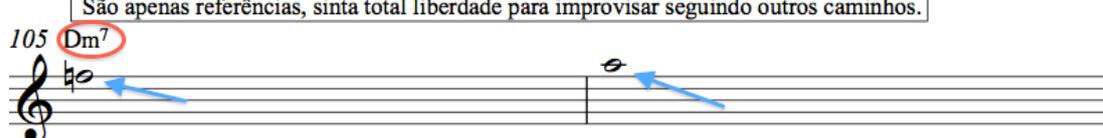


Figura 27 – As setas azuis indicam as notas pivôs. Em vermelho o acorde a ser utilizado no início do improviso. Como a Janela 1 foi removida da obra, a Janela 4 passou a ser a Janela 3 na versão final.

Entretanto, estas não foram as únicas modificações feitas por ele nesta janela, como demonstra outro trecho da Janela 4 – que em *Inflexões* passou a se chamar Janela 3, uma vez que a Janela 1 fora retirada. Isto é notório no trecho representado pela Figura 28.

109 $E_b m / F$

111 $C\# m 7$

113 $E m 7$

115 $E_b 7 \text{alt.}$

Figura 28 – Nesta nova versão da Janela 4 foram incluídas células rítmicas baseadas nas estruturas rítmicas da passagem musical apresentada na Figura 27.

Observando a Figura 28, é possível perceber que o encadeamento harmônico utilizado foi consideravelmente modificado e ampliado, se comparado com a versão anterior desta janela (Figura 26). Além disso, o compositor incorporou algumas células rítmicas que também não existiam na Janela 4 de *Janelas*.

De acordo com explicações dadas por ele, tratam-se de variantes de estruturas rítmicas acrescentadas ao “desenvolvimento” de *Inflexões*, que foi modificado após nosso encontro. Estas células rítmicas foram criadas a partir de alguns gestos presentes na mesma seção da versão de *Janelas*, acrescidas de tenutas e acentos que enfatizam-lhes o sotaque “swingado” (Figuras 29 e 30).

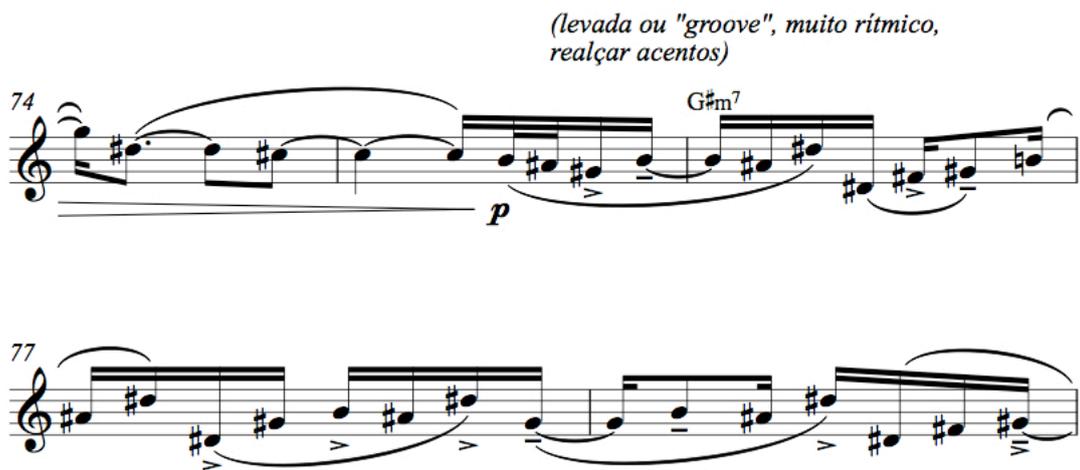


Figura 29– As estruturas da janela de improviso da Figura 28 foram baseadas nestas células rítmicas, que segundo a indicação do compositor devem ser tocadas de modo a se criar um “groove” ou “levada”.



Figura 30 – Trecho extraído do “desenvolvimento” da partitura de *Janelas*. Em vermelho as estruturas rítmicas que deram origem aos gestos rítmicos demonstrados nas Figuras 28 e 29.

Ao término deste encontro, eu e o compositor ainda conversamos sobre a possibilidade de incluir uma bula, na versão final da obra, contendo informações que facilitassem a compreensão do intérprete de suas intenções nas janelas de improvisação e dos símbolos representativos de alguns dos efeitos sonoros incluídos na obra. Esta bula, com caráter ainda provisório, está anexada à esta pesquisa e encontra-se junto à partitura de *Inflexões*, disposta no Apêndice.

Todas as modificações implementadas na versão de *Janelas* descritas até aqui foram resultado das experimentações empreendidas por mim e pelo compositor durante o processo de colaboração. O encontro realizado entre

nós para experimentar e discutir os elementos propostos por ele foi fundamental para que as janelas de improviso fossem redimensionadas de modo a funcionarem equilibradamente com as partes escritas. Além disso, as alterações na estrutura da peça, tais como a inclusão de efeitos tímbrísticos, a criação de uma seção introdutória, a incorporação da flauta em G, dentre outras, só tornaram-se possibilidade, a partir das experimentações e da troca de informações durante a colaboração.

Uma vez que eu deveria cumprir um prazo para a finalização deste trabalho, concluímos a etapa de experimentações com este encontro. Após sua realização, o compositor precisou de alguns dias para fazer os ajustes necessários, incorporando à peça tudo o que conversamos e exploramos até ali. Segundo ele, ainda haveriam mais possibilidades de experimentação nas Janelas 1 e 2 de *Inflexões*, contudo, isto comprometeria a finalização desta em tempo hábil para meu exame de defesa.

Assim sendo, o compositor, enviou-me a partitura de *Inflexões*, sem que, a necessidade de pequenos ajustes ainda por fazer, comprometessem o resultado final deste experimento de colaboração, relatado neste capítulo.

Passo então às considerações finais e à avaliação dos resultados encontrados no que diz respeito à colaboração entre compositores e intérpretes.

CONCLUSÃO

A colaboração entre compositores e intérpretes apresenta-se como um fator que permeia a criação de algumas das obras mais expressivas para flauta transversal. Os exemplos apresentados no Capítulo 1 demonstram que este elemento esteve presente, em diferentes nuances e situações no processo de criação de algumas dessas obras. Isto porque, a colaboração entre os envolvidos não seguiu um único padrão. Ela apresentou-se por meios mais indiretos tais como: a dedicatória do Concerto em D maior do compositor C. Reinecke ao flautista Wilhelm Barge e a composição a partir da habilidade dos instrumentistas – o que ocorreu com W. A. Mozart, na criação da Sinfonia Concertante e com J.S. Bach e sua Partita em Lá Menor. Esta interação entre compositor e intérprete também revelou-se mais direta através da participação dos instrumentistas no processo de edição de partituras – como foi o caso da obra *Syrinx* de C. Debussy e do Concerto em D maior de C. Reinecke.

Esta multiplicidade de modos de interação presente nestas parcerias corroboram com o relato de alguns dos intérpretes entrevistados no Capítulo 2, quando eles afirmam que a colaboração pode se dar em diversos níveis e de maneiras diferentes. Tal diversidade está subordinada, entre outros fatores, à disponibilidade e aos objetivos dos participantes em relação ao trabalho colaborativo.

Além das várias nuances, a diferenciação entre colaboração e encomenda, proposta por um dos entrevistados, adiciona mais um dado importante para balizar a interação entre compositor e intérprete proposta para este trabalho. Esta distinção de conceitos excluiria alguns dos exemplos apresentados no Capítulo 1. Neste caso, a criação dos quartetos para flauta e cordas de W. A. Mozart não poderia representar um exemplo de colaboração, por se tratar de uma encomenda, sem qualquer registro histórico de interação entre compositor e intérprete no processo de composição da obra.

Já a gênese da obra *Syrinx*, a influência do intérprete destaca-se de

modo proeminente no processo de edição da partitura. Isto porque, a atuação do flautista Marcel Moyse nesta etapa esteve, segundo dados encontrados, subordinada às suas habilidades técnicas. Isto significou adição de sinais de respiração à partitura que facilitariam a execução da obra, porém eram contrários à vontade de C. Debussy. Nesta situação, a influência do instrumentista atua de modo contrário às intenções do compositor, o que seria um exemplo de interferência negativa, segundo relatos de um dos compositores entrevistados, mas ainda sim um fator que comprova uma atuação mais direta.

No que diz respeito ao experimento de colaboração vivenciado pelo compositor Leonardo Margutti e eu, ele obedece ao conceito de colaboração efetiva, caracterizado pela interação entre os envolvidos durante todo o processo de criação da obra. Este fator foi crucial para que atingíssemos os resultados apresentados no Capítulo 3. Além disso, a influência exercida pela minha bagagem como instrumentista, meus interesses musicais e minhas limitações foram abraçadas por ele durante todo o processo criativo e utilizadas de modo satisfatório na criação de *Inflexões*.

A improvisação e sua utilização na estrutura da obra também foi alvo de experimentações durante todo o processo, como foi possível perceber no decorrer do relato apresentado no Capítulo 3. Isto porque, o intuito era o de criar uma peça que propiciasse ao intérprete e ao compositor maior liberdade na composição e na performance. No caso do instrumentista, a liberdade é mais explícita, uma vez que *Inflexões* tem no improviso um de seus pilares estruturais mais importantes. Este aspecto é perceptível tanto em suas janelas de improvisação quanto no caráter improvisado de suas melodias. Isto significa que, o instrumentista é livre não só para criar gestos musicais e até melodias inteiras mas também para escolher os caminhos interpretativos de algumas passagens musicais com maior autonomia sobre o andamento e duração de algumas estruturas rítmicas.

Para o compositor, a liberdade manifestou-se principalmente na escrita, uma vez que ele pôde trabalhar com uma abordagem mais aberta. Isto significou a opção de atuar de duas maneiras: a primeira, na qual ele forneceu algumas indicações e deixou ao intérprete a responsabilidade de criar as estruturas melódicas e rítmicas; a segunda, na qual ele cria e escreve

tudo. A escolha de uma ou de outra esteve atrelada ao diálogo entre intenções musicais que nascem do improviso e que, portanto, necessitam ser expressas como tal e aquelas que obedecem as estruturas formais tradicionais e que, por isso mesmo, apoiam-se na escrita convencional.

O desafio vivenciado por mim e pelo compositor na criação de *Inflexões* foi encontrar a medida certa entre estes elementos e descobrir como utilizá-los, de modo que atingíssemos um resultado satisfatório na composição e na performance. Apesar de compreendermos as possibilidades de funcionamento da improvisação no jazz, na música brasileira e até mesmo na música contemporânea, no início do processo de criação ainda não estava claro como ela poderia coexistir com aspectos formais e estruturais oriundos da música de tradição europeia. Além disso, não sabíamos como este amálgama poderia ser traduzido para a partitura de modo que houvesse uma coerência de ideias que facilitassem sua compreensão.

A descoberta de caminhos que permitissem a realização de nossos objetivos só foi possibilitada por meio do trabalho de colaboração empreendido por nós durante a criação da obra. Esta interação criou o ambiente necessário para que pudéssemos lidar sem medo com o processo de tentativa e erro. Isto significa que, mais importante do que possuir certezas sobre os rumos deste experimento, a riqueza desta colaboração residiu exatamente na oportunidade de experimentar diferentes caminhos, de testar todas as opções que se apresentassem, de retomar ideias anteriormente descartadas sem medo e sem pudor, de desafiar os próprios limites e, principalmente em meu caso, de admitir que, às vezes, é preciso respeitá-los.

No que concerne ao uso da improvisação, a influência de minhas limitações neste campo foram um aparente obstáculo e ao mesmo tempo um campo fértil para experimentações e novas possibilidades. Isto porque, minha pouca desenvoltura como improvisadora criou alguns impasses diante do que fora proposto pelo compositor em algumas das janelas de improviso.

Tanto na Janela 1- que foi removida por sugestão minha – quanto na Janela 4, existe a hipótese de que esta limitação possa ter fechado possíveis portas de exploração para o compositor no campo da improvisação. O fato de eu não ter tanta desenvoltura como improvisadora influenciou sua escrita, o

que resultou em modificações na construção da obra. Ainda que o improvisado não tenha sido removido completamente de sua estrutura, sua utilização ganhou outros rumos nessas janelas, abrindo, inclusive, novas possibilidades para experimentação.

No caso da Janela 1, sua remoção contou com a possibilidade de retomar variações anteriormente escritas pelo compositor, porém com a inclusão de variações timbrísticas. Esta ideia surgiu em nosso encontro e foi viabilizada a partir de explorações de diferentes sonoridades feitas por mim na presença do compositor. Se por um lado, o espaço de improvisado foi retirado, por outro, pudemos desenvolver questões ligadas ao timbre da flauta na elaboração de *Inflexões*.

No que diz respeito à Janela 4, o uso das notas pivôs, sugeridas por mim em nosso encontro, facilitou muito minha interação com este trecho da obra, uma vez que eu poderia criar partindo de algo pré-estabelecido. Ainda que fosse necessário improvisar, isto seria feito a partir de algumas diretrizes, o que representa um facilitador para instrumentistas que, assim como eu, não tenham tanta familiaridade com a improvisação.

Além disso, esta modificação da Janela 4 levou o compositor a pesquisar e incluir novos elementos não só neste ponto da peça mas na seção anterior. Foram acrescentadas algumas células rítmicas à seção do desenvolvimento e que também foram utilizadas nesta janela. Isto significou que, além das notas pivôs, o intérprete também poderia lançar mão de tais estruturas na construção de seu improvisado. Ou seja, este espaço de improvisação permite total liberdade de criação para quem se sintam aptos a fazê-lo e também oferece diretrizes e sugestões para instrumentistas ainda pouco habituados à esta prática.

Diante deste quadro, o fator confiança foi crucial para que o trabalho de colaboração fosse empreendido. Sem a presença desta qualidade em nossa parceria, qualquer tentativa de interação seria infrutífera. Se não conseguíssemos confiar em nosso bom senso e compreensão diante das dificuldades e limitações um do outro, bem como em nossa capacidade de superar desafios e, principalmente, dialogar diante dos impasse musicais enfrentados, este experimento não poderia ser realizado.

Considerando estes fatores e o nosso envolvimento com o processo de colaboração, optei, metodologicamente, por abrir mão de uma análise objetiva dos fatos. Isto porque, na colaboração com o compositor, a influência exercida por nós na criação da peça assim como a que foi exercida em ações e nas decisões tomadas por nós não podem ser ignoradas. Além disso, a subjetividade existente nesta colaboração, oriunda dos laços de confiança e admiração mútuas estabelecido a partir de nossa parceria em *Entre Fins*, foi um fator crucial para que nossa parceria pudesse prosseguir.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, A. Z. *O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos*. In: PERFORMA – International Conferences on Performance Studies. 2013, Porto Alegre. p. 1-9.

AMORIM, F.O.; BARBOSA, R.V. *A Ata Praia de Saturno – o papel estrutural do timbre*. In: Per Musi. Vol. 5-6, p. 68-80. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARAÚJO, S. C. J. S. *Bach and The Flute Sonatas: An Overview of the Authenticity and Chronology, and an Analysis of the E Minor Sonata, BWV 1034*. Dissertação (Mestrado). 34f. New York: University of New York, 1990.

BABBITT, M. *Who cares if you listen?*. Disponível em: <<http://www.palestrant.com/babbitt.html>>. Acesso em: 19 out. 2013.

BOMFIM, C. C.. *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas*. Dissertação (Mestrado). 136p. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

BOZZA, E. *Image pour flûte seule*. Paris: Alphonse Leduc, 1940. Partitura. Flauta.

CARDASSI, L. *Meu rosto mudou: time and palce within a performer-composer collaboration*. In: Sonic Ideas/Ideas Sonicas CMMAS. Vol. 4:1, p. 31-38. Morelia: Sonic Ideas, 2011.

CRAFT, R.; STRAVINSKY, I. *Memories and Comentararies by Igor Stravinsky & Robert Craft*. California: University of California Press, 1959.

CRUMB, G. *Does Music have a future?*. Disponível em: <<http://www.georgecrumb.net/future.html>>. Acesso em: 18 jul. 2012

CRUMB, G. *Vox Balaenae For Three Masked Players*. London: Peters Edition, 1971. Partitura. Flauta, piano e violoncelo.

CURINGA, L. *Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's Syrinx*. Disponível em: <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm>. Acesso em: 20 jan. 2013.

DAMATTA, R. . *O Ofício de Etnólogo, ou como ter 'Anthropological Blues'*. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

EWELL, L. A. *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan*. Tese (Doutorado). 95f. Morgantown: West

Virginia University, 2004.

GARCIA, M. F. *Density 21.5 by Edgard Varèse*. Disponível em: <http://www.agrande.it/analisi/An_assistita/Density.pdf>. Acesso em 23 out. 2012.

GARCIA, M. F. *Varèse's Density 21.5: beyond pitch organization*. Tese (Doutorado). 226p. Boston: New England Conservatory, 2002.

LIMA, S. A. de, APRO, F., CARVALHO, M. *Performance, prática e interpretação musical: Significados e abrangências*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

MARSHAL, R. L. *Mozart Speaks – Views on Music, Musicians, and the World*. New York: Schirmer Books, 1991.

MCNUTT, E. *Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity*. In: *Organized Sound*. Vol. 8, p. 297-304. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MIRANDA, E. R. *Aesthetic Decisions in Computer-Aided Composition*. In: *Contemporary Music Review* Vol. 28:2, p. 129-132. London: Routledge Taylor and Frances Group, 2009.

NAVARRO, F. A.; NUNZIO, M. *Fendas: Colaboração, composição, interpretação*. In: *PERFORMA – International Conferences on Performance Studies.*, 2013, Porto Alegre. p. 1-10. (CD-ROOM)

OLIVEIRA, D. M. G; LOPES, D. K. *O papel do intérprete: O contributo do cantor na construção da personagem de ópera*. In: *PERFORMA - International Conferences on Performance Studies.*, 2013, Porto Alegre. p. 1-8. (CD-ROOM)

RAMOS, P.; DOMENICI, C. L. *A colaboração com o compositor na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira*. In: *PERFORMA - International Conferences on Performance Studies.*, 2013, Porto Alegre. p. 1-9. (CD-ROOM)

RAUTAVAARA, E. *Cantus Articus: Concerto for Birds and Orchestra, op. 61*. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=v5K2H_w0VE> . Acesso em: 06 nov. 2013.

RODRIGUES, V. F. *A questão do indeterminado em Música*. Disponível em: < http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1071> . Acesso em: 13 nov. 2013.

STRAVINSKY, I. *An Autobiography: Igor Stravinsky*. New York: W.W.Norton & Company Ltda, 1998.

TERRA, V. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas*

poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

TOFF, N. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 1996.

TOFF, N. *Monarch of the Flute: the life of George Barrère*. New York: Oxford University Press, 2005.

UNES, W. *Entre Músicos e Tradutores: a figura do Intérprete*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

WEBB, B. *Partners in creation*. In: *Contemporary Music Review* Vol. 26:2, p. 255-281. Kentucky: Taylor and Frances Group, 2007.

WIESE, HENRIK. *Konzert für Föte und Orchester D dür, op.283 – Carl Reinecke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2003. Partitura. Flauta e piano.

APÊNDICE A

Questionário – INTÉRPRETES

1. Você já colaborou com compositores na criação de uma obra musical específica? Se a resposta for afirmativa, descreva esta experiência.
2. Como você avalia sua participação na experiência descrita anteriormente?
3. A partir de sua(s) experiência(s) como intérprete-colaborador, como você definiria o trabalho de colaboração entre compositores e intérpretes?
4. Você acredita que este tipo de interação tenha alguma relevância para o seu trabalho como intérprete? Por quê?
5. Você acredita que a interação com o compositor colabora para a sua compreensão e performance da obra? Como?

Questionário – COMPOSITORES

1. Você já trabalhou diretamente com algum intérprete na criação de uma obra musical específica? Descreva alguma experiência particular.
2. Como você avalia esta experiência?
3. Já houve situações, durante o processo de composição da peça, em que o intérprete sugeriu ou propôs idéias nas quais você não havia pensado.
4. Como é, para você, o ato de escrever uma obra musical tendo em mente um intérprete específico?
5. Você acredita que a atuação do intérprete no processo de composição da obra pode causar limitações na escrita? Como?

APÊNDICE B

Janelas

Leonardo Margutti

$\text{♩} = 66$ [a']

p

Janela 1:
Improvisar e criar 3 variações distintas ornamentadas sobre 'a',
sem completar frase. Pensar em notas pivô referenciais F, C#, Bb.
Caráter obsessivo, (escala base: D menor harmônica)

5

f *p*

9

12

p *f* *p* *f*

Janela 2:
2 x a sequência, notas staccato,
ritmos irregular e diferente cada vez,
com liberdade para introduzir efeitos timbricos

17

p

Janela 3:
intercalar gestos rápidos e angulares com diferentes
agrupamentos das notas e sequencias
em staccato remetentes a janela 2.

22

f *p*

28

p *f* *p* *mf*

32

57 *mf* *f*

61 *mf* *p*

64 *mf* *p*

66 *mf*

68 *mp* *f*

70 *p*

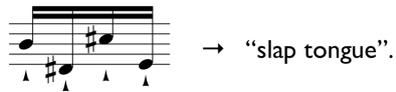
Inflexões

(2013)

Orientações:

Flauta em sol escrita uma quarta acima do som real.

Nas seções sem barras de compasso os acidentes se mantêm até o final de cada sistema.



Janela 1:

(Joana, aqui posso vir a escrever algo dependendo do nosso encontro!)

Janela 2:

(idem!)

Janela 3: (Improviso e "levada")

A "levada" deve ser tocada com enfoque no caráter rítmico realçando os acentos, semelhante à execução de música popular brasileira.

As notas guias são como "lead tones" em um improviso de jazz ou música popular. O interprete pode usá-las como estruturação básica de suas idéias ou tomar outros caminhos que sinta serem mais pertinentes no momento. Em pequenos trechos, uma variante transposta da "levada" ou "groove" está escrita em notas menores. O interprete tem total liberdade de utilizar ou não estas citações da "levada" em seu improviso desde que seja nos momentos onde estão escritas.

Inflexões

♩ = c.60 - 66

Leonardo Margutti

(delicado, precioso, com muita liberdade)

Flauta em G

voz

pp *mf* *p* *f*

pp *mf* *p* *f* *p*

p *ff*

p *ff*

f *p*

f *p* *pp*

(quase improvisado, leve, flutuante)
(som "aerado")

f *pp* *p*

p *f* *p* *p* *pp* *ppp* *mf*

Copyright © Leonardo Margutti 2013

(som pleno)

p doce, expressivo 3

(som "aerado") → (som pleno)

*1: até estourar som

f

p *mf* *p*
p *mf* *p* *f*

p *p* *mf*
p *pp*

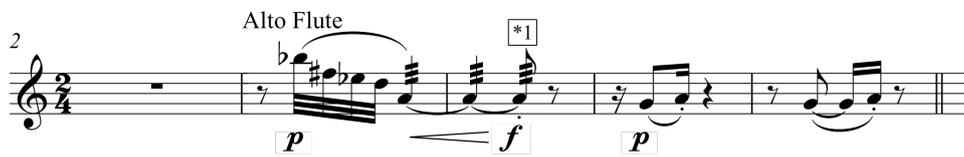
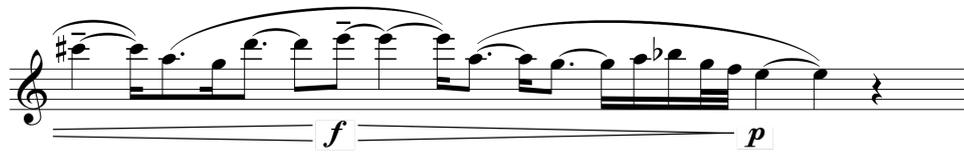
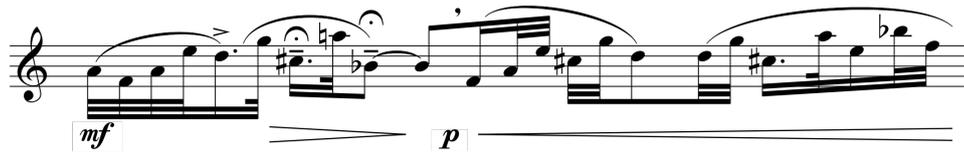
Musical staff with dynamics *p*, *f*, *p* and markings "To Fl.", "Flute", "(som "aerado")".

Musical staff with dynamics *mf*, *p*, *f* and marking "(som pleno)".

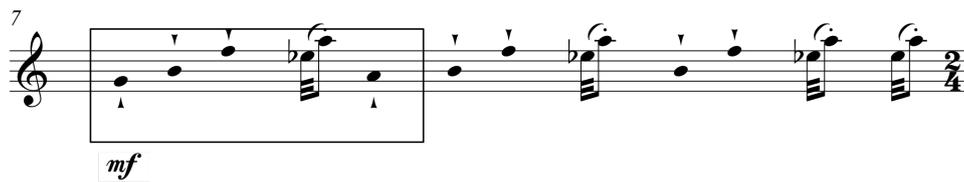
Musical staff with dynamics *mf*, *f* and markings "(som pleno)", "poco accel.". Dotted lines follow the marking.

Musical staff with dynamics *mp*, *f*, *p* and marking "poco rall.". Dotted lines follow the marking.

Musical staff with dynamics *pp*, *p*, *pp* and marking "A tempo".



Janela 1:
tocar sequência com ritmos irregulares, acelerando ao final.
liberdade para criar sequencias diferentes com as notas
dentro do quadro ao invés de se ater à sequencia sugerida.



10

Janela 2:
intercalar gestos rápidos e angulares com diferentes
agrupamentos das notas e sequencias
em staccato remetentes a janela 1.

14

To Fl.

15

Flute

*1

(um pouco improvisado, liberdade com precisão rítmica)

20

mf *p* *mf cantabile*

23

p

26

mf p f

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings are *mf* at the start, *p* in measure 27, and *f* in measure 28.

29

mf p

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 continues the melodic line with slurs. Dynamic markings are *mf* in measure 29 and *p* in measure 32.

33 ^{*1}

f p mf f p f

Musical notation for measures 33-38. Measure 33 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. A first ending bracket labeled ^{*1} spans measures 33-38. The melody features slurs and dynamic markings: *f* (33), *p* (34), *mf* (35), *f* (36), *p* (37), and *f* (38). The bass line is mostly rests with some notes in measures 34-38.

39

mf p f

Musical notation for measures 39-42. Measure 39 continues the melodic line with slurs. Dynamic markings are *mf* (39), *p* (40), and *f* (42). Measure 42 ends with a fermata.

43

mf f p

Musical notation for measures 43-46. Measure 43 continues the melodic line with slurs. Dynamic markings are *mf* (43), *f* (44), and *p* (45).

46

ff mf f

ff mf ff p

Musical notation for measures 46-48. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 46 starts with a rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers measures 47 and 48. Measure 47 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 48 contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The second staff follows the same melodic line in the first two measures, then has a rest for the remainder of the system.

49

p mf f

Musical notation for measures 49-52. The first staff continues the melodic line from measure 48. Measure 49 contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 50 contains a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. Measure 51 contains a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. Measure 52 contains a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F7. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

53

mf

Musical notation for measures 53-55. The first staff features a melodic line with many accidentals. Measure 53 starts with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 54 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 55 contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The second staff provides a harmonic accompaniment.

56

Musical notation for measures 56-58. The first staff continues the melodic line. Measure 56 contains a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Measure 57 contains a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 58 contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The second staff provides a harmonic accompaniment.

59

f mp

Musical notation for measures 59-61. The first staff features a melodic line with many accidentals. Measure 59 starts with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 60 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 61 contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The second staff provides a harmonic accompaniment.

63

ff *mp* *f* *mp*

69

mf *p* *mf*

(levada ou "groove", muito rítmico,
realçar acentos)

74

p G#m7

77

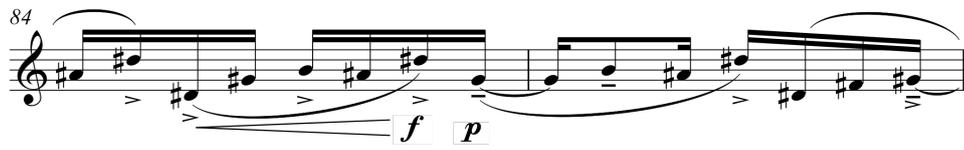
79

pp 3 6

82

ff *p*

84

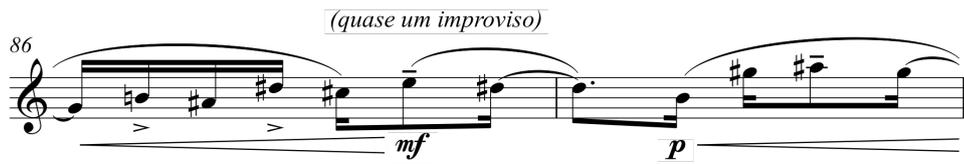


f *p*

Musical notation for measure 84, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *f* and *p* are present.

86

(quase um improviso)



mf *p*

Musical notation for measure 86, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *mf* and *p* are present. The instruction "(quase um improviso)" is written above the staff.

88



Musical notation for measure 88, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

90



f *p*

Musical notation for measure 90, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *f* and *p* are present.

93 C#m7



f

Musical notation for measure 93, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking *f* is present. The chord symbol "C#m7" is written above the staff.

95

p *f*

97 Em⁷

mp *ff*

99 D#⁷alt.

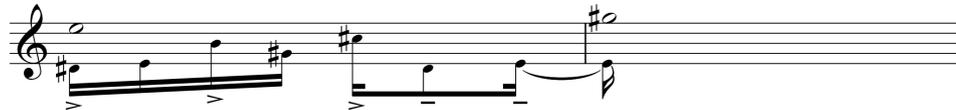
101 G#m⁷

p

103 Bm⁷

Janela 3:
 Improvisar, os tons escritos são notas guia para o improviso.
 São apenas referências, sinta total liberdade para improvisar seguindo outros caminhos.

105 Dm⁷

107 Db^b7^{alt}.109 Eb^m/F111 C^{#m}7

113 Em7

115 Eb^b7^{alt}.117 Ab^{maj}7119 G^{#m}7

122 *mf* *p*

125 *f* *mf*

128 *mp* *pp* (som "aerado", muito delicado)

132 *p* *pp* *p* (um pouco menos "aerado")

135 *p* (som pleno)

137 *p*

140

mf

Musical notation for measures 140-141. Measure 140 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 141 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include a *mf* marking in measure 141.

142

p *mf*

Musical notation for measures 142-143. Measure 142 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 143 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include a *p* marking in measure 142 and a *mf* marking in measure 143.

144

mf

Musical notation for measures 144-145. Measure 144 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 145 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include a *mf* marking in measure 145.

146

ff *mf*

Musical notation for measures 146-147. Measure 146 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 147 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include a *ff* marking in measure 146 and a *mf* marking in measure 147.

148

mp

Musical notation for measures 148-150. Measure 148 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 149 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 150 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include a *mp* marking in measure 148.

151

pp

Musical notation for measures 151-152. Measure 151 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 152 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include a *pp* marking in measure 151.