

**ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
MESTRADO EM MÚSICA**

HERIVELTO BRANDINO

A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor

Belo Horizonte

2012

Herivelto Brandino

A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor

Dissertação orientada pelo Prof. Dr. Fernando Rocha, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Belo Horizonte

2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Fernando de Oliveira Rocha pelas oportunidades e exemplos a serem seguidos; aos professores e funcionários do programa de pósgraduação da Escola de Música da UFMG; à minha família, sobretudo minha mãe Mercedes Soares por sempre ter feito mais do que pôde pela continuidade de minha carreira, e meu irmão Gerson Brandino pelo incentivo, desde o início.

Dedico este trabalho aos meus sobrinhos Elisa, Róger, Adriely e Ruan, pelo carinho, amor e alegria em todos esses anos.

Sumário

Resumo.....	5
Abstract.....	6
1. INTRODUÇÃO.....	7
2. ASPECTOS DA RELAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR.....	10
2.1 MOTIVOS INICIAIS QUE ESTABELECEM UMA RELAÇÃO.....	10
2.2 SITUAÇÕES POSSÍVEIS NO PROCESSO CRIATIVO.....	11
2.2.1 Aprimoramento da notação musical.....	11
2.2.2 Considerações a alguns aspectos performáticos.....	13
2.2.3 Otimização da obra através da audição presencial.....	14
2.2.4 Valorização e adaptação na obra das qualidades do intérprete.....	16
2.3 CONSEQUÊNCIAS DA RELAÇÃO.....	17
2.3.1 Objetivos e resultados gerais.....	18
2.3.2 Resultados alternativos.....	20
3. O EQUILÍBRIO DAS CARACTERÍSTICAS DA RELAÇÃO INTÉRPRETE- COMPOSITOR.....	22
3.1 AS CARACTERÍSTICAS DO INSTRUMENTO MUSICAL.....	22
3.1.1 A marimba.....	22
3.1.2 O idiomatismo.....	25
3.1.3 Idiomatismo – definição.....	27
3.2 AS CARACTERÍSTICAS DA OBRA MUSICAL.....	32
3.3 A FORMAÇÃO DE INTÉRPRETES E COMPOSITORES.....	37
4. ESTUDO DE CASO: CRIAÇÃO DE DUAS NOVAS OBRAS PARA MARIMBA....	42
4.1 ROBERTO VICTORIO.....	42
4.1.1 Características do instrumento musical na relação com Victorio.....	42
4.1.2 Características da obra musical na relação com Victorio.....	45
4.2 TIAGO DE MELLO.....	45
4.2.1 Características do instrumento musical na relação com Mello.....	46
4.2.2 Características da obra musical na relação com Mello.....	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
6. REFERÊNCIAS.....	49

Resumo

O presente trabalho procura descrever e discutir a relação intérprete-compositor em diversos aspectos, tendo como principal foco o equilíbrio de interesses dos músicos envolvidos no processo. Através da revisão bibliográfica, foram observadas algumas situações em que intérpretes priorizam as características dos instrumentos, e compositores as características das obras musicais. Isso se dá principalmente pela formação tradicional dos músicos, que prescreve funções específicas para cada um e cria ambientes diferenciados entre a composição e a interpretação. O resultado é a falta de comunicação e coerência no que diz respeito a todo o processo que envolve a criação, execução e recepção da obra. O equilíbrio, portanto, funciona como uma ferramenta para obter o maior potencial de cada músico e levantar discussões com o máximo de reflexão. Servindo como outro meio de aproximação do objeto de estudo, há na última parte a descrição de dois momentos em que o autor vivenciou como intérprete a relação intérprete-compositor, e pôde aplicar e entender melhor a função do equilíbrio neste processo.

Palavras chave: Relação intérprete-compositor, equilíbrio, obra musical.

Abstract

This paper aims to describe and discuss through the presentation of literature the composer-performer relationship in many ways, with the primary focus on the equality of interests of the musicians involved. Some situations were noted in which performers prioritize the characteristics of the instruments, and composers the characteristics of musical works. This is caused mainly by traditional education of musicians, which prescribes specific roles for each and creates different environments between composition and interpretation. The result is the lack of communication and consistency regarding all the process that involves the creation, execution and reception of the work. The equality thus works as a tool to get the highest potential of each musician and raise discussions with maximum reflection, without imposing ideas. Serving as another way to approach the object of study, the last part is the description of two moments in which the author experienced as a performer the performer-composer relationship. The equality could be applied and better understood in this process.

Keywords: performer-composer relationship, balance, musical work.

1. INTRODUÇÃO

Houve um momento em que a tradição ocidental atribuiu funções distintas à interpretação e à composição, fazendo com que compositor e intérprete deixassem de ser a mesma pessoa e passassem a ocupar, cada um, uma parte do processo de preparação de uma obra. Assim, surgiu a relação intérprete-compositor, da necessidade de manter a coerência e comunicação neste processo.

Embora essa relação esteja sendo praticada há muito tempo, a bibliografia sobre o assunto apareceu apenas nos últimos anos. Tal fato aconteceu, dentre outros fatores, pela influência da música contemporânea e de algumas de suas características, sendo elas: a ampliação das sonoridades executáveis no instrumento; a incorporação da interpretação musical como parte intrínseca da obra e o surgimento de sistemas composicionais individuais que exigem do intérprete o contato com o compositor para que possa entender o dito sistema.

Ressalta-se que essas características são fundamentais para a melhor compreensão sobre o tema, bem como os pontos principais da bibliografia. Porém, ao observar casos que retratam a referida relação, percebe-se que alguns compositores, intérpretes e pesquisadores atribuem maior importância a uma dessas características em detrimento das outras.

Nesse sentido, o principal objetivo dessa pesquisa é identificar, discutir e colocar em prática situações da relação intérprete-compositor que sejam importantes para ambas as partes, valorizando de forma equilibrada as características dessa relação na música contemporânea.

O capítulo “Aspectos da relação compositor-intérprete” apresenta, por meio de documentos e relatos encontrados na pesquisa bibliográfica, vários exemplos da relação intérprete-compositor. Dessa forma, são abordadas as circunstâncias gerais, que podem ser propícias ou não, de acordo com o equilíbrio ou desequilíbrio entre as características, levando em conta o começo da relação, passando pelo processo de criação, execução, até chegar aos seus resultados e consequências.

Na sequência, o capítulo: “O equilíbrio das características da relação intérprete-compositor”, separa e discute o equilíbrio das características da relação, em três tópicos: o primeiro focaliza as características do instrumento musical que

são mais valorizadas pelos intérpretes; o segundo expõe as características da obra musical que são mais valorizadas pelo compositor e, finalmente, o terceiro trata das características da formação de intérpretes e compositores, no tocante a adoção de valores de ambos os músicos no momento da relação. Detalhadamente, os tópicos são apresentados dessa maneira:

1. As características do instrumento musical: neste item, procura-se justificar a utilização da marimba no estudo de caso, além de um breve estudo sobre o instrumento, sua história e sua ligação com a relação intérprete-compositor. Ainda é abordado um termo bastante presente na bibliografia relativa à performance musical: o idiomatismo. Aqui, o referido termo é descrito e analisado, segundo sua funcionalidade dentro do processo de criação de uma obra;
2. As características da obra: este tópico discute o termo “obra musical”, desde a sua criação até a sua adaptação para a música contemporânea. Ou seja, a obra pensada anteriormente, como um produto perfeito, criado pelo compositor - que detinha o poder e a aura de gênio – e, posteriormente, compreendida como um grande processo, no qual o momento de criação e de interpretação também faz parte da peça. Observa-se, nesse sentido, o abandono do conceito de uma obra que deve durar para sempre, para a valorização dos momentos de criação;
3. A formação de intérpretes e compositores: neste item comparam-se os interesses dos intérpretes e dos compositores, buscando compreender o desequilíbrio e o desentendimento na relação, como resultado da formação tradicional do músico, que separa e ensina uma das partes, sem dar importância ao papel da outra.

Na terceira e última parte desse trabalho, apresenta-se um estudo de caso, onde se coloca em prática a tentativa de equilibrar as características da relação intérprete-compositor na música contemporânea. Assim, relata-se a experiência pessoal do autor como intérprete numa relação com dois compositores, que escreveram obras especialmente para essa experiência. Os compositores são:

Roberto Victorio, compositor premiado em todo o mundo e Tiago de Mello, que tem atuado principalmente no campo da música eletrônica. Para esse estudo utilizou-se apenas uma marimba, pois acredita-se que suas características, técnica, história e até mesmo limitações, participam de forma expressiva na relação.

2. ASPECTOS DA RELAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

Nesse capítulo são identificados e descritos os tipos de relação. Para organizar os diversos tipos de relação, o capítulo foi dividido em três partes, considerando a ordem de acontecimento, são elas: motivos iniciais que estabelecem uma relação, possibilidades no processo criativo e consequências da relação.

2.1 MOTIVOS INICIAIS QUE ESTABELECEM UMA RELAÇÃO

Muitos compositores têm dificuldade em ter suas peças executadas, sobretudo pela falta de músicos interessados na interpretação de obras novas e menos conhecidas. Tal impasse pode ocasionar uma formação truncada do compositor, que, por nunca ter visto ou ouvido suas obras tocadas em performances ao vivo - considerando aqui as reproduções em *softwares* musicais pouco efetivas - acaba não desenvolvendo certas características relativas à realização sonora, que são contextualizadas e aferidas apenas no momento da performance.

Assim, a simples necessidade do compositor ter suas obras realizadas pode ser um dos fatores que originam a relação. Abaixo, segue um trecho com uma ilustrativa experiência de Phillip Glass, enquanto ainda era um compositor desconhecido:

Quando cheguei à Nova York, tive o problema que todo jovem compositor tem, que é conseguir ter sua música tocada. Eu realmente não tinha ninguém para tocar minhas composições, e é por isso que eu comecei o meu próprio grupo. De fato, foi por esse motivo¹.

Muitos intérpretes aceitam o convite dos compositores pelo laço afetivo entre eles. Na maioria das vezes, são amigos, que além de trocar experiências de estudo, fazem da peça uma espécie de ponte de comunicação entre suas inquietações, uma

¹ THOMSON, V. et al. The composer and performer and other matters: a panel discussion with Virgil Thomson and Philip Glass, moderated by Gregory Sandow. **American Music**, Illinois: Verão, v.7, n.2, p. 181-204, 1989, p. 185.

linguagem alternativa para expressar analogamente emoções e sentimentos entre amigos. Essa é uma descrição do processo de Joan Tower, compositora, pianista e regente norte-americana:

O trabalho com intérpretes realmente me energiza. A coisa mais bonita do mundo acontece quando entrego uma peça minha a eles, e eles a amam [...] quando isso acontece, eu sinto como se tivesse contribuído com alguma coisa nas suas vidas².

Inversamente, intérpretes também podem procurar compositores. Muitos deles querem ver a estética musical de um compositor específico sendo empregada em seu instrumento, contribuindo conseqüentemente para o aumento do repertório desse. São as chamadas *commissions*, termo em inglês que aqui será traduzido como “encomenda”, uma das causas mais comuns da relação. Segundo Connie e Frigo, as encomendas se aplicam à: “pessoa ou *performer* que é responsável pela sugestão da criação de uma nova obra, ou que tenha inspirado o compositor para compor”³.

2.2 SITUAÇÕES POSSÍVEIS NO PROCESSO CRIATIVO

Nesse item, buscou-se destacar as principais atitudes dos músicos no processo de elaboração da obra.

2.2.1 Aprimoramento da notação musical

Muitos intérpretes lidam, regularmente, com questões relativas à notação, que podem ser resolvidas pelo contato com o compositor. Um problema muito comum ocorre quando um intérprete não tem informação ou descrição suficiente sobre um signo, de modo a não poder executá-lo com a precisão necessária.

² MCCUTCHAN, A.. The muse that sings: composers speak about the creative process. **Oxford University Press**, New York: Kindle edition, 1999, p. 933-934.

³ FRIGO, C. M.. Commissioning works for saxophone: a history and guide for performers. **University of South Carolina**, South Carolina, 2005, p. 5.

Segundo Cirone, “músicos enfrentam uma grande dificuldade ao interpretar a notação musical. Nossa tarefa se torna ainda mais difícil quando compositores deixam de adicionar diretivas musicais que vão das mais óbvias às mais complexas”⁴.

O intérprete pode ainda deparar-se com outros tipos de notação, que, mesmo não sendo ambíguas ou indecifráveis, assim que colocadas dentro do contexto real da performance, ficam invariavelmente em xeque. Cirone questiona a escrita de Aaron Copland, ao fazer um comparativo entre características da obra do consagrado compositor e a tradição da escrita para a caixa clara:

Nós não temos um rudimento orquestral para caixa clara que utilize uma apoiatura de cinco notas. O rudimento mais próximo a isso é o *five stroke roll*, com quatro notas na apoiatura ou o *seven stroke roll*, com seis notas na apoiatura. A nossa primeira atitude é se perguntar se Copland estava mesmo escrevendo um dos rudimentos, ou simplesmente queria uma apoiatura de 5 notas rápidas antes da semínima. Além disso, não podemos ter certeza se Copland era familiarizado com os rudimentos da caixa⁵.

Cirone indica, posteriormente, que optou por desconsiderar a escrita do compositor e dar prioridade à tradição da escrita do instrumento.

Quando o compositor estiver vivo, fica sob escolha do intérprete iniciar uma relação pessoal com ele, contatando-o e obtendo respostas que possam cumprir com o desejo de uma performance satisfatória.

O próximo exemplo também deriva da notação musical e se passa quando um compositor opta por imitar a escrita de outros compositores, que apesar de não funcionar para o instrumento, é sustentada pela tradição:

Compositores no geral escrevem notas com valores curtos para a percussão, que expressam somente o ‘momento de ataque’. Logo depois dão a instrução de sustentar o som. Por que não tratar os instrumentos de percussão do mesmo modo que os sopros e cordas e escrever notas de valores inteiros? Na verdade, compositores

⁴CIRONE, A. J.. On musical interpretation in percussion performance. **Meredith Music Publications**. Galesville: Kindle edition, december, 2008, p. 18-19.

⁵CIRONE, 2008, p. 149-151.

deveriam indicar para os instrumentos de percussão exatamente a duração do som que eles querem que tenha, ligando os valores de duração das notas⁶.

No texto, Cirone expressa sua indignação ao afirmar que, diferentemente de outros instrumentos, a notação para a percussão ainda não é usada com um alto nível de detalhamento.

2.2.2 Considerações a alguns aspectos performáticos

Compositores não imitam outros somente pelo tipo de escrita musical, mas também pela maneira de se utilizar os instrumentos. Muitos compositores ainda acreditam que não existe técnica expandida para percussão e que sua riqueza de timbres está na grande diversidade de instrumentos. Infelizmente, é praticamente nula a atitude dos compositores em buscar o potencial dos instrumentos de percussão, especialmente aqueles que têm sua estrutura e construção aparentemente mais simples.

É comum nos depararmos com obras de compositores contemporâneos que utilizam instrumentos de percussão tradicional, como tamborins e *frame-drums*. Mas, quase nunca a notação utilizada representa todas as suas capacidades performáticas. É impossível conhecer as reais possibilidades e todo o potencial expressivo do *frame-drum* apenas assistindo ou ouvindo o instrumento em meio a peças de música contemporânea⁷.

Há, além disso, exemplos de compositores que escrevem com um nível técnico mais alto do que o alcançado pelos músicos de sua época, chegando a ser impossível a execução em alguns trechos musicais. Essa prática tem muitos aspectos positivos, como o estímulo para intérpretes questionarem e evoluírem suas técnicas. Porém, a citação a seguir apresenta um aspecto negativo desse processo, quando o compositor insiste em manter um trecho que os intérpretes não

⁶ CIRONE, 2008, p. 177-179.

⁷ ROCHA, F.; STEWART, D. A.. Collaborative projects for percussion and electronics, p. 5.

conseguem executar de maneira alguma. Essa citação mostra Beethoven em uma dessas situações:

Os cantores afirmaram que algumas passagens estavam muito longas e difíceis de serem cantadas. Mas, Beethoven não estava disposto a fazer qualquer modificação tanto para os cantores quanto para os instrumentistas. Somente depois de inúmeras negociações, Beethoven deixou-se perceber que alguns problemas podem ocorrer quando compositores estão diretamente envolvidos na direção de suas próprias obras. Por estar preso à sua visão, Beethoven não conseguiu perceber as limitações dos intérpretes e as realidades da performance⁸.

Percebe-se nesta citação que o compositor precisou ter um mínimo de flexibilidade para que sua obra pudesse ser executada.

2.2.3 Otimização da obra através da audição presencial

O primeiro exemplo retrata a possibilidade e abertura que o compositor tem em mudar a partitura após ouvir, presencialmente, a performance de sua peça. Por outro lado, essa ocasião também é pertinente ao intérprete, que pode argumentar e provar suas opiniões e sugestões, por meio da própria performance.

A falta de técnica ou experiência pode, de vez em quando, resultar na impossibilidade de notar suas próprias ideias de uma maneira mais precisa. Mas, ao ouvir o resultado da escrita original, o compositor pode querer trocar partes da notação para que ela esteja mais próxima, desta vez, do seu conceito original. E se o compositor foi surpreendido pela nova interpretação, que no caso usou fatores que não foram escritos ou que não foram pensados na composição original, ele pode fazer a mudança na partitura – talvez em uma edição posterior, ou simplesmente pessoalmente⁹.

⁸ WEATHERSBY, L. R.. The performer as composer in the 20th century: A study of Ferruccio Germani and Albert Patron. **Union Institute and University Graduate College**. Cincinnati: november, 2002, p.12.

⁹ TERRENCE, J. OG.. Interpretative freedom and the composer-performer relationship. **Journal of Aesthetic Education**. University of Illinois Press: Illinois, v.14, n. 2, April, 1980, p. 56.

É pela audição presencial que o compositor pode perceber como sua peça se comporta enquanto está sendo realizada. Observa-se que, tanto Terence quanto Gregory Sandow, em suas entrevistas, sugerem que o compositor tenha uma postura flexível quanto a sua obra, pois segundo eles, a falta de controle sobre a performance e a posterior mudança na partitura pelo compositor fazem parte do processo composicional, que pode se servir dessa flexibilidade a favor de seu conteúdo, mesmo que ele não seja condizente com a ideia original.

De acordo com Thomson, “há também alguns momentos – pelo menos na minha experiência – nos quais o intérprete ultrapassa tudo o que você já pensou e escreveu, e te mostra algo muito melhor do que você no mínimo possa ter sonhado, mas que nunca imaginou de fato”¹⁰.

Com essa postura flexível do compositor, cria-se uma espécie de confiança entre os músicos na qual o intérprete, a partir desse instante, pode mostrar tanto o próprio potencial quanto o do instrumento. Para evidenciar essa confiança, é possível destacar um momento da relação que ainda faz parte da audição presencial: o instante em que um intérprete mostra ao compositor – a fim de contribuir para o refinamento da sua sensibilidade musical e para o prolongamento da sua inspiração – as sonoridades, técnicas e possibilidades musicais que foram pouco exploradas por compositores, até então. Em seu artigo, *Mendelssohn, Schumann, and Ernst Pfundt: A Pivotal Relationship Between Two Composers and a Timpanist*, Edmund A. Bowles discute a relação do timpanista, Ernst Pfundts, com compositores de sua época, atestando a evolução do tímpano por meio dessa relação. Nessa citação, Bowles incentiva a possibilidade de se ter outras parcerias de mesmo nível.

Sem dúvida nenhuma deve haver outros exemplos deste tipo de relação que dizem respeito aos músicos da orquestra, os quais não só influenciaram a escrita dos compositores, mas também mostraram a eles os potenciais técnicos e mecânicos mais atuais. Como

¹⁰ Thomson, et al, 1989, p. 181.

aconteceu com os tímpanos, outros Ernst Pfundts estão esperando para serem descobertos¹¹.

Há momentos em que o intérprete também se mostra ativo na fase de elaboração da obra. Apesar das sugestões de performance serem, por vezes, diferentes das indicadas na partitura, o intérprete, ao executar o trecho em questão, pode mostrar ao compositor que a mudança da obra pode ser plausível. Isso se nota principalmente quando o compositor, por muitas vezes, desconhece a capacidade do intérprete ou acredita em limitações que ele não tem.

Observa-se tal situação no diálogo ocorrido no processo de criação da obra *Psapha*, entre o compositor Iannis Xenakis e o percussionista, Silvio Gualda, que estreou a obra:

Ao tocar o bumbo a pedal no final, eu não ficava satisfeito porque me faltava um som cheio e ressonante. Então eu disse ao Xenakis que ia dobrar estas notas com um bumbo sinfônico e ele ficou muito contente com a possibilidade, apesar de acreditar que seria impossível naquele andamento¹².

Xenakis já desejava um som cheio e ressonante no momento da composição, porém não imaginava que apenas um bumbo não seria suficiente. O intérprete neste caso, serviu para adaptar tal sonoridade às condições gerais de interpretação.

2.2.4 Valorização e adaptação na obra das qualidades do intérprete

Além das mudanças de aspectos performáticos e da partitura a partir de audições presenciais, é possível que, num sentido oposto, o compositor antecipadamente componha com os potenciais técnicos ou expressivos do intérprete, como é o caso de Samuel Barber. O violoncelista Ovidiu Marinescu afirma que, embora Barber não seja a favor de *cadenzas* em concerto, incluiu várias em

¹¹BOWLES, E. A.. Mendelssohn, Schumann, and Ernst Pfundt: a pivotal relationship between two composers and a timpanist. **Journal of the American Music Instruments Society**: n. 24, p. 5-26, 1998, p. 15.

¹² PALTER, S. M.. The solidification of performance practice issues in solo percussion. **University of California**: San Diego, 2005, p. 25.

seu concerto para violoncello, “talvez como uma homenagem à técnica de [Raya] Garbousova”¹³. Ela foi a intérprete que trabalhou com Barber na criação do concerto. Eis, aqui, uma atitude que denota um forte envolvimento entre compositor e intérprete, já que não houve necessidade de argumentação da intérprete em prol da mudança.

A partir desse momento, é possível pensar nos casos de relação intérprete-compositor como uma extensão da obra escrita, visto que ela tem o papel de inspiração e potencialização de um conteúdo que estará intrínseco no processo criativo e no corpo da obra. Essa relação, portanto, pode ser comparada a uma espécie de técnica composicional embutida na organização das notas e ideias musicais.

Outro exemplo de inspiração é descrito pela compositora israelense Shulamit Ran, que destaca o envolvimento com intérpretes como uma manifestação autônoma dentro do processo criativo. Pode-se afirmar, nesse sentido, que esse é o exemplo máximo da relação, na qual o envolvimento entre músicos já faz parte da poética do compositor.

O contato com intérpretes é muito transparente na minha obra. Eu posso pensar em vários tipos de exemplos nos quais o fato de conhecer o intérprete me inspirou a ponto de definir como eu iria criar a obra. Até mesmo as maneiras como os intérpretes relacionam-se entre si em um grupo de música podem ser determinantes. Isso é um forte combustível para manter a chama, que lança até faíscas. Minha vontade é conceber as melhores qualidades que eles têm¹⁴.

2.3 CONSEQUÊNCIAS DA RELAÇÃO

Após a apresentação de algumas situações dentro do processo da relação proposta nesse estudo, segue alguns dos resultados obtidos.

¹³MARINESCU, O.. The instrumental concerti of Samuel Barber: the composer-performer relationship. **Bulletin of the Transilvania University**: Brasov, v. -200, p. 3.

¹⁴ MCCUTCHAN, 1999, p. 1812-1814.

2.3.1 Objetivos e resultados gerais

Uma das consequências mais comuns do trabalho realizado nos moldes do processo criativo se dá quando o intérprete desenvolve uma alternativa de execução que mantém a ideia original do compositor. Exemplo disso é a mudança do nível de dificuldade com que um trecho pode ser executado.

Corroborando com essa afirmativa, a próxima citação refere-se a uma mudança na manipulação de um *patch*, que pode facilitar a execução da peça mantendo a sonoridade intacta.

Sob o ponto de vista do intérprete, um aspecto importante em trabalhar diretamente com o compositor é entender o *patch* e propor maneiras para facilitar seu controle, tanto no ensaio como no concerto. O *Max patch* criado para a peça *Wooden Stars* é muito simples e muito funcional¹⁵.

A peça não só pode tornar-se mais fácil, como também ter passagens que se adequam especialmente ao instrumento para o qual está sendo escrito. É o caso do idiomatismo, termo que, embora aqui apresentado, será discutido separadamente na segunda parte dessa pesquisa.

São muitas as obras escritas, atualmente, nas quais o compositor já possui uma consciência idiomática. Marinescu mostra que Samuel Barber já possuía essa experiência:

Os três concertos de Barber mostram claramente que foram influenciados pelos intérpretes para os quais as peças foram dedicadas. O diálogo de Barber com esses e outros *performers* promoveram a criação de três peças mestras que foram musicalmente premiadas, estruturalmente balanceadas, e que denotam uma técnica idiomática para todos os instrumentos solo¹⁶.

¹⁵ROCHA, STEWART, p. 3.

¹⁶MARINESCU, p. 7.

Entretanto, a evolução da técnica instrumental e da estrutura do instrumento são dois dos pontos importantes da relação intérprete-compositor e que podem fazer parte de um ciclo: começa com compositores observando intérpretes, tanto em um processo de inspiração quanto de aquisição de novas experiências, passa pela criação de novas técnicas e a pesquisa de novas sonoridades no instrumento e termina com os compositores, novamente, observando o instrumento e o intérprete, todavia com uma nova bagagem e limites ultrapassados.

Foss, compositor extremamente atuante na área da relação intérprete-compositor, tanto na produção bibliográfica quanto na prática, descreve parte desse ciclo:

A criação de um novo vocabulário demanda uma constante atenção por parte do compositor a todos os problemas relativos à conexão da performance com a partitura. Em consequência, uma profunda revisão da maneira de se conduzir a técnica está sendo formada, novas descobertas instrumentais têm feito com que qualquer tratado de orquestração seja visto como ultrapassado. Tanto as possíveis limitações vocais quanto as instrumentais têm se mostrado apenas como um mito: o piano foi o primeiro instrumento a expandir, a flauta passou por uma mudança de personalidade (largamente devido a Severino Gazzelloni), a voz humana também participou deste processo, e a percussão surgiu por si só¹⁷.

Com a viabilização de outros meios de se tocar e se expressar, o intérprete pode se colocar em um novo tipo de postura, ou seja, ele pode procurar ferramentas que possam adaptar as novas sonoridades do instrumento e abandonar atitudes cristalizadas que surgiram na sua formação como instrumentista. Assim, o músico incorpora uma característica antes marginalizada no repertório tradicional: a flexibilidade. Foss descreve esse procedimento como resultado da “fascinação dos compositores em encontrar novas tarefas para seus colegas intérpretes” e que as “novas tarefas demandam novas ferramentas de coordenação”¹⁸.

¹⁷FOSS, L.. The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue. Contemporary composer on contemporary music. **Da Capo Press**: New York, Expanded edition, 1998, p. 327.

¹⁸ FOSS, 1998, p. 46.

Para concluir, Ray descreve os resultados obtidos pela interação entre as duas partes envolvidas na execução de uma obra musical, principalmente no que diz respeito à evolução e a criação de novas técnicas de adaptação da peça e às sonoridades, em geral, no instrumento.

O desenvolvimento de técnicas expandidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução. Nos dias de hoje, o fato dos músicos raramente deterem o domínio destes dois processos artísticos, praticamente demanda que inovações dependam dessa colaboração. Observa-se que, alguns dos instrumentos mais solicitados por certos compositores, têm, junto com o aumento de obras dedicadas a eles, a ampliação das possibilidades de execução¹⁹.

2.3.2 Resultados alternativos

Além dos resultados gerais, foram encontradas na bibliografia a descrição e a discussão de resultados alternativos, que se referem a situações específicas, obtidos na relação intérprete-compositor.

Ressaltam-se dois exemplos que descrevem resultados que podem ir além dos objetivos dos músicos envolvidos na relação. O primeiro exemplo é do percussionista Palter que discute a solidificação do repertório da música contemporânea. Segundo ele, um fator que contribui para o aumento da importância e do respeito da percussão no meio musical é a possibilidade dos percussionistas interpretarem peças de uma forma mais homogênea, ou seja, tentando assemelhar sua performance a aquelas tidas como referência. Dessa forma a percussão terá, como nos outros instrumentos, a solidificação do repertório e o consequente fortalecimento de uma tradição.

A próxima citação comenta a interpretação do percussionista Silvio Gualda, da peça *Psappha*, de Iannis Xenakis, servindo como parâmetro para os demais intérpretes. De acordo com Palter, a solidificação deriva principalmente do primeiro

¹⁹ RAY, S.. Colaborações compositor: *performer* no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. **ANPPOM**. Florianópolis, 20º Congresso, p. 1310-1314, 2010, p. 1313.

intérprete, o qual teve a supervisão e ajuda do compositor no momento da preparação da obra.

De acordo com Palter, “o uso de sons únicos de metal de Gualda, é empregado também em versões subseqüentes por outros percussionistas. O emprego desses metais se tornou praticamente uma das características definitivas da peça”²⁰.

No segundo exemplo, Ferraz descreve a evolução da técnica composicional, por meio da incorporação de uma parte da interpretação no processo criativo. Ferraz explica que o compositor pode ter a capacidade de criar técnicas expandidas em sua cabeça, antes mesmo de ser adaptada pelo intérprete no instrumento. Vale destacar que mesmo nessa situação o compositor não substitui o intérprete, haja vista a grande quantidade de qualidades necessárias para se tornar um. De qualquer forma, o desenvolvimento de tal capacidade denota o contato do compositor com o instrumento e o instrumentista em um momento anterior.

Por outro lado, pressupõe na escrita do compositor a presença de uma interpretação. Compor valendo-se de elementos da técnica expandida, por exemplo, já traz uma tarefa nova ao compositor que tem que ter em vista um intérprete para além dos meros conhecimentos de tessitura, timbres locais e manuações. Agora, trata-se de ter em conta um instrumentista que estará o tempo todo interagindo com um dispositivo criado pelo próprio compositor. Assim, o ato de compor passa a corporificar uma parte da própria interpretação, os modos de jogos instrumentais deixam de ser exclusivos do intérprete e já vêm elaborados na composição²¹.

²⁰ PALTER, 2005, p. 10.

²¹FERRAZ, S.. Os problemas do *real-time* na interpretação e composição musical. **ANPPOM**: Belo Horizonte, I seminário Nacional de pesquisa em performance musical, p. 325-328, 2000, p. 327.

3. O EQUILÍBRIO DAS CARACTERÍSTICAS DA RELAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

Como mencionado anteriormente, nesse capítulo apresentam-se características da relação intérprete-compositor na música contemporânea que, se demasiadamente valorizadas, podem sobressair e diminuir a importância das outras. Destaca-se que tais valorizações dependem especialmente da postura dos músicos envolvidos na relação. Intérpretes tendem a dar maior importância às características do instrumento musical e os compositores às características da obra musical.

Nesse contexto, as características são analisadas separadamente. Finaliza-se com, “A formação de intérpretes e compositores”, onde acontece a identificação e a discussão das principais causas da valorização de algumas características em detrimento de outras.

3.1 AS CARACTERÍSTICAS DO INSTRUMENTO MUSICAL

3.1.1 A marimba

Como citado na introdução, a marimba foi escolhida como o instrumento musical a ser utilizado no estudo de caso. A escolha foi realizada, inicialmente, pelo envolvimento do autor com o instrumento, e também para promover o aumento da literatura musical brasileira, representada até o momento por poucas peças.

Qualquer instrumento musical possui características que o identifica e o diferencia de outros instrumentos, tais como sonoridade, história, técnica e obras escritas. Na sequência são descritas, parcialmente, as características da marimba, procurando associá-las à relação intérprete-compositor.

Embora a marimba seja muito antiga, sua versão como instrumento de concerto foi concebida, pela primeira vez, no início do séc. XX.

De 1910 a 1918, John Deagan produziu nos Estados Unidos da América uma versão da marimba da América Central, um instrumento com tubos feitos de metal. A parte superior do instrumento, ou seja, o teclado é essencialmente igual ao da marimba da América Central, disposto cromaticamente como no

piano. Esses tubos ressonadores, inicialmente feitos de metal, passaram a ser feitos de alumínio, por ser um material mais leve. A parte que corresponde ao suporte era feito de metal mais pesado e colocados sobre pequenas rodas. A extensão do instrumento variava de três oitavas e meia a quatro oitavas. Uma grande variedade de baquetas era utilizada, sendo as mais populares as feitas de borracha ou lã com cabos de ratam ou bambu medindo em torno de quinze polegadas²².

A partir daí, a marimba gradativamente ganhou espaço na música de concerto, principalmente porque marimbistas passaram a encomendar peças diretamente dos compositores, que por sua vez se propuseram a criar composições que valorizassem as características do instrumento. Nesse cenário, vale destacar dois exemplos importantes:

- A tradição da marimba no Japão: segundo Abe, as primeiras quatro marimbas foram trazidas dos Estados Unidos pelo missionário, Dr. Lawrence Lacour, em 1950. Apesar da inserção tardia no país, ela se popularizou rapidamente, principalmente porque muitos marimbistas encomendavam peças de compositores japoneses. A participação de Abe foi fundamental, pois durante todo esse processo escreveu e encomendou diversas obras para o instrumento. Seu primeiro recital foi constituído apenas por composições japonesas, sendo considerado um marco na história da marimba do Japão e do mundo²³;

Para Abe “[...] a marimba foi finalmente reconhecida como instrumento da música clássica, assim como era na música popular. O concerto teve um forte impacto no campo da música, mudando as ideias e a apreciação da marimba”²⁴.

- Um dos principais traços de identidade desse instrumento é a possibilidade de tocá-lo com quatro baquetas. Em 1976, Leigh Howard Stevens apresentou

²² ENGLAND, W..The history of the xylophone and the marimba. **Percussionist**. Indianapolis: Percussive Arts Society, mar.1971, p. 92.

²³ ABE, K.. The history and future of the marimba in Japan. **Percussive notes**. Indianapolis: Percussive Arts Society, jan. 1984, p. 41.

²⁴ ABE, 1984, p. 42.

uma técnica inovadora, com quatro baquetas. O evento aconteceu no festival de percussão PASIC, em Rochester, 1976.

Eu estimaria que 80 a 90 por cento dos marimbistas pelo mundo usam a técnica que Leigh criou, diz Gordon Stout, professor de percussão da Universidade de Ithaca e músico, frequentemente convidado para o seminário ministrado por Stevens, anualmente, nos Estados Unidos. “Ele tem mostrado de maneira consistente os mais altos ideais do mundo da marimba, com integridade profissional. Os anos a partir de 1976 nunca mais serão os mesmos por causa de seus esforços”²⁵.

Com o desenvolvimento da nova técnica, Stevens abriu o campo de possibilidades na composição para marimba. Ele encomendou peças para demonstrar o alcance da sua técnica e para criar um repertório para marimba solo que, até aquele momento era praticamente nulo, como ele próprio comenta: “No começo, as encomendas eram necessárias porque não havia peças originais escritas para marimba. A marimba não era levada a sério como um instrumento de concerto. Não havia encomendas e poucos compositores escreviam para ela”²⁶.

Com o desenvolvimento dessa pesquisa, sempre focalizando a marimba como um dos pontos do estudo, os motivos da escolha do instrumento foram se renovando. Dentre eles, vale ressaltar que, embora a marimba possua similaridades físicas e acústicas com o restante dos instrumentos de percussão, ela é tratada de uma forma diferente. Muitas peças escritas para marimba são compostas por marimbistas, sendo que, geralmente, a demanda por essas obras está ligada à evolução técnica e à demonstração de virtuosismo, como se percebe nas relações de Stevens com os compositores. Outro motivo é que alguns percussionistas veem na marimba a oportunidade de se mostrar como solista. Conseqüentemente, esse instrumento é muito explorado no que diz respeito à técnica e virtuosismo, porém com poucas pretensões na caracterização e na variação de sonoridades. O trabalho pretende questionar esse cenário, no qual a marimba é vista como um instrumento de técnica avançada, porém com pouca expressividade sonora. Haja visto que

²⁵ WEISS, L. V.. 2006 Hall of fame: Leigh Howard Stevens. **Percussive notes**. Indianapolis: Percussive arts society, ago. 2006, p. 2.

²⁶ WEISS, 2006, p. 2.

durante o processo de criação das peças no estudo de caso, notou-se que as peças não seguiam a tradição de escrita para marimba.

Esse processo pode ter ainda mais destaque se for comparado à própria história e a literatura da marimba, vista primeiramente como um instrumento de pequenas diferenças sonoras e expressivas e por isso empregada sob praticamente um mesmo enfoque.

Assim, visando o equilíbrio das características da relação compositor-intérprete, buscou-se, nesse estudo de caso, trabalhar tanto com a tradição, ou seja, com a sonoridade comum e a técnica virtuosística, quanto com a pesquisa de sonoridades potenciais do instrumento. Além de aumentar a literatura musical brasileira referente à marimba solo, tendo em vista o pequeno número de peças escritas.

3.1.2 O idiomatismo

As peças idiomáticas são a meta principal de algumas relações intérprete-compositor, por isso é um termo bastante presente nas discussões que abordam o assunto, principalmente sob a linha de pesquisa em performance, o que demonstra o interesse de instrumentistas.

Antes da música contemporânea, observou-se a escassez de literatura no que tange as composições escritas para alguns instrumentos solo, como o trompete, o contrabaixo e a percussão. Logo, é possível dizer que outro motivo que leva um instrumentista a pesquisar, divulgar e praticar o idiomatismo, é a ampliação do seu repertório.

Rosa e Toffolo descrevem esse panorama no texto, “O resto no copo: colaboração compositor-intérprete”.

Estudos recentes que versam sobre o idioma do contrabaixo acústico, suas várias aplicações decorrentes da relação entre intérprete e compositores e da necessidade de expansão do repertório, onde este instrumento é o protagonista, têm gerado mudanças na forma de tocar e compor para o instrumento no nosso país. É certo que esta relação entre intérpretes e compositores

sempre foi determinante para a expansão do repertório do instrumento²⁷.

A bibliografia em geral sobre o idiomatismo incentiva os compositores a conhecer melhor os instrumentos. Situações que podem levá-lo a escrever mais idiomáticamente incluem a experiência com peças anteriores, a relação intérprete-compositor e o fato do compositor saber tocar o instrumento para o qual a peça foi escrita²⁸.

Segundo Tullio, “alguns pesquisadores brasileiros têm feito da questão idiomática o centro de suas questões de pesquisa. Projetos envolvendo a colaboração entre compositores e intérpretes [...] têm gerado composições mais idiomáticas”²⁹.

Recentemente, a relação intérprete-compositor vem se destacando como a causa mais evidente da expansão da prática e do conhecimento do idiomatismo. Esse fato é resultado de alguns fatores, como por exemplo: a menor procura de compositores em se especializar no instrumento para o qual a peça foi escrita; o interesse de compositores em escrever para instrumentos para o qual nunca escreveram; o acesso a textos que incentivam a relação intérprete-compositor e a pesquisa de sonoridades nos instrumentos; a maior praticidade na comunicação entre intérprete e compositor dada pela evolução dos meios de comunicação.

De acordo com Tullio, “obras mais idiomáticas têm sido escritas devido à intensificação da relação entre intérpretes e compositores, principalmente”³⁰.

Vale destacar que o idiomatismo é apenas um dos vários objetivos que podem ser traçados na relação intérprete-compositor. Na revisão bibliográfica considerou-se que, embora seja apresentado na maior parte das vezes como uma consequência favorável da relação, a busca pelo idiomatismo que desconsidere outros fatores, como o conteúdo da obra e a criatividade do compositor, pode acabar em uma performance que, embora tenha um direcionamento de performance esclarecida, tem pouco interesse sonoro.

²⁷ ROSA, A.; TOFFOLO, R. B. G.. O resto no copo: colaboração compositor-intérprete. **ANPPOM**: Uberlândia, 21º Congresso, p. 1139-1144, 2011, p. 1139.

²⁸ BATTISTUZZO, S. A. C. F. A.. **O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. UNICAMP: Campinas, 2009, p. 79.

²⁹ TULLIO, E. F. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz d’Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas. Universidade Federal de Goiás. **ANPPOM**. 15º Congresso, p. 296-302, 2005, p. 299.

³⁰ TULLIO, 2005, p. 299.

Nesse sentido e para discutir essas afirmações, o presente trabalho procurou reunir textos que questionassem a definição do termo.

3.1.3 Idiomatismo – definição

A maior diferença entre os textos que discutem o termo idiomatismo, está em sua amplitude, enquanto uns sugerem vários significados, outros buscam ser mais concisos. A seguir, serão apresentadas algumas definições e descrições.

A definição defendida por Huron e Berec, na pesquisa, *Characterizing Idiomatic organization in music: a theory and case study of musical affordances*, afirma que o idiomatismo é a adaptação do pensamento musical no instrumento, por meio de alternativas que sejam mais facilmente executáveis. Tal conceituação foi escolhida como o ponto central dessa discussão, por se mostrar mais concisa, funcional e não reduzir a importância a outras características - a criatividade do compositor e o desenvolvimento de possibilidades sonoras que vão além da técnica tradicional do instrumento, por exemplo - na produção de uma nova obra.

O estudo de Huron e Berec tem como principal objetivo identificar a escala de aplicação do idiomatismo, em diversas peças, por meio de medidores eletrônicos. Logo, para que o experimento fosse funcional, foi necessária uma definição clara sobre o termo:

No caso do idiomatismo instrumental, ele deve ser definido como o nível de facilidade existente na aplicação de certo objetivo musical, ao ser comparado com outras aplicações possíveis. [...] pelo termo idiomático, podemos dizer que entre todos os métodos existentes para se alcançar um objetivo musical, o que foi empregado pelo compositor/intérprete é um dos menos difíceis³¹.

Para obter uma definição ainda mais precisa, posteriormente, os pesquisadores procuraram diferenciar o termo “idiomatismo”, da noção de “fácil”. Em outras palavras, um trecho fácil não será necessariamente idiomático, e um que não é fácil poderá ser idiomático. A definição alerta que um trecho idiomático deve estar usando a aplicação de um objetivo musical mais fácil ao ser comparada a outras,

³¹ HURON; BEREC, 2009, p.119.

mas ainda assim o trecho pode ser difícil. Ainda um trecho musical pode ser idiomático quando se percebe que no instrumento para o qual foi escrito ele se torna mais fácil, comparado à aplicação em qualquer outro instrumento.

Dessa maneira, constata-se que “fácil” não é entendido, aqui, como um significado absoluto, mas como um parâmetro para a comparação, tanto entre ideias para adaptar um pensamento musical quanto entre instrumentos que possam executar tal ideia. Ressalta-se que a relativização da facilidade de execução de uma peça é fundamental dentro da definição de idiomatismo de Huron e Berec e diferencial entre outras definições. Os autores fazem a distinção entre fácil e idiomático nesse trecho:

É tentador dizer que uma peça “idiomática” é uma peça fácil de tocar. Contudo, uma peça que é apenas fácil de ser tocada em um instrumento, provavelmente será tocada com a mesma facilidade em outro. Uma distinção importante deve ser traçada entre a dificuldade da performance de uma obra e seu nível de aplicação do idiomatismo³².

A adoção da definição de Huron e Berec no presente estudo de caso funda-se principalmente na premissa de que, embora seja mais facilmente tocado, o trecho musical ainda manterá características importantes relativas à obra. Isto significa que o conteúdo do trecho em questão não será alterado.

Outras definições têm tratado o tema de forma mais ampla, fato percebido por Huron e Berec ao certificarem que “na música o conceito de idioma tem sido aplicado a vários tipos de fenômenos”³³.

Nesse contexto, apresentam-se trechos que sugerem a ampliação e a modificação do termo, idiomatismo, sempre em comparação a definição de Huron e Berec.

³² HURON; BEREC, 2009, p. 115.

³³ HURON; BEREC, 2009, p. 103.

No que diz respeito ao conforto, Tullio, em seu artigo, O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz d'Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta, utiliza o termo para descrever algumas possibilidades de composição para percussão. O primeiro exemplo faz referência à adaptação da obra em virtude do conforto por parte do intérprete:

Nas composições para percussão, o idiomatismo se deve ao fato de que muitos compositores são também intérpretes ativos. Rosauero comenta que cada música que ele escreve para teclados é tocada várias vezes antes de ser enviada para publicação, fazendo as correções necessárias para que a peça se encaixe confortavelmente nos teclados³⁴.

De acordo com o texto, é possível dizer que Rosauero, ao fazer as correções, dá prioridade ao conforto, já que são em todas as peças, e o conforto é pleno. Contrastando com a definição de Huron e Berec, percebe-se que a aplicação do idiomatismo nem sempre resultará em uma peça confortável, mas sim mais confortável, quando comparada a outras aplicações. Logo, um trecho pode ser idiomático e desconfortável, mesmo se sua aplicação do conteúdo musical for a mais confortável das possibilidades.

Além disso, ao aplicar um trecho musical que visa um conforto absoluto do intérprete, estará priorizando-se essa característica e, conseqüentemente, reprimindo as outras. Em contrapartida, a ideia de conforto relativo oferece a importância devida ao conteúdo da obra. Resumidamente, a principal preocupação de um compositor com consciência idiomática não é tornar a execução da peça confortável, todavia adaptá-la as ideias musicais, sejam essas quais forem, ao instrumento da maneira mais facilitada possível.

Cabe assinalar que Tullio considera em alguns pontos do texto o conforto relativo, porém, ele também cita o termo confortável enquanto absoluto, ampliando o significado de idiomatismo. Huron e Berec no entanto, consideram o termo fácil – que nesse caso pode ser encarado como sinônimo de confortável – apenas enquanto relativo.

No que tange as peculiaridades de um instrumento, Tullio explica que:

³⁴ TULLIO, 2005, p. 300.

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento (s), voz (es), multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna³⁵.

Nesse sentido, é possível traçar algumas diferenças entre sons peculiares e o idiomatismo, considerando a definição de Huron e Berec. Destaca-se que sons peculiares consistem em um conjunto de sons que caracterizam um instrumento musical e passam a fazer parte de sua identidade. A maior diferença está no fato de que o conjunto de sons já existe, sendo assim, para o compositor que usa tal ferramenta, será exigida a capacidade de escolher e combinar tais sons, para que o discurso musical funcione.

Por outro lado, na aplicação do idiomatismo o compositor não tem nenhum conjunto de sons à sua disposição, ele terá que criar soluções para aplicar suas ideias musicais no instrumento, dando origem a novos sons que ajustem adequadamente seu pensamento musical à execução do instrumento. Contudo, pode-se considerar que os sons peculiares, na verdade, são trechos musicais criados com consciência idiomática, que se consolidaram no repertório e passaram a fazer parte de um conjunto de sons definidos, que, por sua vez identifica o instrumento. Conclui-se assim que peças que utilizam sons peculiares são também idiomáticas, mas o processo de criação sonora e sua aplicação no instrumento, que denota consciência idiomática, não acontecem.

³⁵ TULLIO, 2005, p. 299.

Segundo Huron e Berec, pode-se afirmar que o idiomatismo está ligado à relação de dificuldade, mas não à qualidade musical. Em outras palavras, um trecho que não tenha sido agraciado pelo recurso idiomático não tem sua sonoridade comprometida.

Battistuzzo descreve outra situação: “uma modificação feita pelo intérprete, por mais simples e inofensiva que possa parecer, às vezes compromete toda a utilização do recurso idiomático, o que empobrecerá sobremaneira o resultado em termos de qualidade musical”³⁶.

Importa esclarecer que essa afirmativa de Battistuzzo tem funcionalidade em algumas situações, pois um trecho que pode ser mais facilmente tocado dará mais conforto ao intérprete para se preocupar com outras características distintas da dificuldade técnica.

No entanto, considerando a hipótese de que um intérprete, apesar de não ter executado o recurso idiomático como descrito na partitura, acaba por expressar-se de tal forma que a obra se encaixa melhor dentro do contexto de qualidade musical, percebe-se que a situação pode se inverter, ou seja, uma menor escala de aplicação de idiomatismo pode levar a uma melhor qualidade musical. Assim, vale ressaltar que é possível fugir ao recurso idiomático, para dar prioridade a outra característica que, dentro daquele contexto, é mais expressiva no que diz respeito à qualidade musical, como um todo.

Com a apresentação da definição de idiomatismo instrumental por Huron e Berec e a ampliação e modificação do termo por outros autores, o presente trabalho procurou entender sua aplicação e a atribuição dos diferentes níveis de equilíbrio de suas características na relação intérprete-compositor.

Assinala-se como situação ideal aquela onde todas as características atuam na relação compositor-intérprete de forma intensa e equilibrada, na qual o idiomatismo está presente para representar, principalmente, o papel do instrumento. Em contrapartida, a falta desse idiomatismo denota a priorização de outras características.

Segundo Huron e Berec, “a total abstinência de características idiomáticas pode ser encarada como uma evidência de que a obra se apoia através de aspectos musicais formais e abstratos em sua origem”³⁷.

³⁶BATISTUZZO, 2009, p. 75-76.

³⁷ TULLIO, 2005, p. 299.

Quanto às definições de Tullio e Battistuzzo sobre o idiomatismo, é possível dizer que, nas três citações, a execução do instrumento tem uma participação privilegiada, a partir do momento em que suas características tornam-se parte fundamental da própria obra. São elas: o conforto absoluto, as peculiaridades do instrumento e a qualidade musical dependente do idiomatismo. A aplicação do conforto pleno indica prioridade a este fator em detrimento de outros, enquanto que a dos sons peculiares denota ausência de processos de criação e adaptação sonora ao instrumento.

Quanto à qualidade musical, ela não depende da aplicação do idiomatismo, mas está relacionada ao equilíbrio entre este e as ideias composicionais. A prática de Borém ilustra muito bem esse esquema:

O estudo das práticas de performance em Lucípherez mostra que [...] numa colaboração ideal entre compositor e instrumentista, a busca das alternativas pode resguardar o estilo composicional característico anterior, ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades de ampliá-lo³⁸.

3.2 AS CARACTERÍSTICAS DA OBRA MUSICAL

Esse tópico discute a transformação que a música sofreu e a conseqüente ineficiência, dentro da própria mudança, no que diz respeito à utilização de parâmetros antigos para avaliar obras compostas nos dias de hoje. Verifica-se também a repercussão dessa ineficiência na relação intérprete-compositor, que mostrou ser diretamente correspondente à evolução da música contemporânea.

Segundo Sandow,

[...] por ser um tema muito atual e emergente, a vivência entre intérprete e compositor mantém intensa relação com as propriedades da música contemporânea, como por exemplo, a amplitude de liberdade e autonomia dada ao intérprete. Logo, opõe-se a algumas características da 'visão clássica' de obra musical. [...] Isto é, no meu

³⁸BORÉM, F.. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **OPUS**: Rio de Janeiro, p. 48-75, 1998, p. 71.

ponto de vista, uma simbiose necessária. O que vai diretamente contra uma das ideias marcantes da música clássica, que é a noção elegante de que o instrumentista existe meramente para servir o compositor. Mas, na minha opinião, isso realmente é uma simbiose³⁹.

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

Uma das várias manifestações do Romantismo, pode ser representada pelo termo *Werktreue*, palavra alemã que definia as diretrizes da performance musical. Vale salientar que as descrições do termo são opostas às ideias que Sandow defendia, sobre a relação intérprete-compositor.

A obra, como já foi dito, é uma criação única e intocável, e em sua execução não cabe ao intérprete nenhuma interferência, nenhuma alteração, uma vez que ele é o intermediário entre o compositor e o ouvinte [...]. Apesar dessa rigidez na execução da partitura, o ideal de *Werktreue* não significava apenas tocar as notas corretas; além da parte estrutural, também os aspectos expressivos contavam para que a execução fosse 'fiel' à obra. Realizava-se o ideal de *Werktreue* mais satisfatoriamente quando se conseguia completar a transparência na performance - transparência entendida como a qualidade que permitia a obra brilhar e ser ouvida por ela mesma⁴⁰.

Aliado ao conceito de *Werktreue*, a relação entre intérprete e compositor era realizada principalmente por meio da partitura. No trecho a seguir, Cupani descreve tal situação:

[...] a relação compositor-intérprete-ouvinte no romantismo previa certos papéis bastante definidos: o compositor fornece todas as

³⁹SANDOW, 1989, p.181.

⁴⁰CUPANI, A.. Tudo está dito? Um estudo sobre o conceito de obra musical. **Instituto de Artes**. São Paulo: UNESP, 2006, p. 70.

informações necessárias através da partitura; (e) o intérprete deve executar a obra sendo fiel ao que o compositor imaginou⁴¹.

Apro, em seu texto, “Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone”, expõe outro fator dessa tradição, atestando a falta de liberdade e da individualidade do intérprete:

O problema acarretado por essa tendência foi o de que não apenas a execução, mas também o processo analítico, passaram a ser cada vez mais padronizados, resultando no conceito de unicidade na interpretação. Isso gerou consequências, pois a performance histórica começou a ficar normativa e dogmática, em oposição à ideia de interpretação – cada vez mais individual e desacreditada⁴².

Assim, percebe-se, a partir das citações de Cupani e Apro, que a obra romântica concentrava o poder artístico na partitura e no compositor. As limitações existiam não somente na maneira do intérprete tocar, mas também nas suas manifestações individuais perante a partitura, e ainda no que se devia conhecer sobre a peça, ou seja, a análise musical. Logo, não havia equilíbrio na relação intérprete-compositor, sendo que o compositor e sua obra possuíam privilégios de atuação sobre intérpretes e seus instrumentos.

A distinção entre compositor e intérprete contribuiu muito para que a obra musical fosse considerada como uma entidade independente da sua execução, isso foi decisivo para a obra adquirir autonomia. *Werktreue* é, portanto, o ideal de fidelidade em relação àquilo que o compositor concebeu, já que cada vez mais a sua figura se distanciava da do intérprete [...] A identidade da obra é dada pelo seu registro na partitura, tal como previsto pelo compositor⁴³.

Alguns desses pensamentos permaneceram, parcial ou integralmente. Isso acontece principalmente pela força da tradição na música, que, embora presente

⁴¹CUPANI, 2006, p. 86.

⁴²APRO, F.. Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone. **Instituto de Artes**. UNESP: São Paulo, 2004, p. 18.

⁴³CUPANI, 2006, p. 70.

aspectos favoráveis como a preservação da cultura e da história musical, dificulta o estabelecimento de novos pensamentos.

É interessante apontar essa questão, pois tudo que permanece causa uma forte impressão de verdade. Como se vencer o tempo fosse o critério para eficácia das ideias musicais. Aquelas que sobrevivem são necessariamente as melhores ideias. Contudo, podem ser também uma forma de autoengano, uma sobrevivência musical que tende à paralisia do movimento criativo e à estratificação e desconstituição dos elementos e fatores criativos que inovam o movimento musical. O tempo passa a ser um inimigo do entendimento, ofuscando a visão para estratégias musicais menos agressivas. Perde-se com isso o duplo conceito no tempo: sustentar e consumir simultaneamente⁴⁴.

A tradição também encontrou terreno na definição de “obra musical”. O termo tem seu significado e sentido ainda enraizados no contexto romântico, porém é aplicado nas variadas estéticas da música contemporânea. Por conseguinte, surgiu um lapso entre as intenções da música contemporânea e o conceito de obra romântica, que resultam na falta de entendimento e comunicação entre o público e os músicos e, sobretudo, entre os próprios músicos.

Certas tendências musicais lançaram mão de novos recursos e conceitos, focalizando mais o processo do fazer musical do que a composição pronta e determinada, segundo a vontade de um compositor. [...] Por mais inovadora que seja a música da atualidade, o conceito de obra musical ainda é utilizado, [...], por motivos de familiaridade, *status* e uma espécie de prestígio que tal conceito acarreta⁴⁵.

Inversamente, foram encontradas na bibliografia algumas definições de obra que se aproximam das características da música contemporânea. Apesar de estar se referindo à obra de qualquer período, Eco enfatiza a pluralidade das

⁴⁴ RIBEIRO, A. S. P. O.. O discurso sobre a música e suas instâncias criativas. Florianópolis. **ANPPOM**. 20º Congresso, 2010, p. 73.

⁴⁵ CUPANI, 2006, p.112.

interpretações, que é uma característica intrínseca da música contemporânea: “entendendo-se por "obra" um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”⁴⁶.

Essa definição também propõe a abertura de interpretações do público e elabora novos papéis aos intérpretes e compositores.

Eco cita alguns exemplos que ilustram claramente essas manifestações, como a música aleatória, indeterminada e os *happenings*. A música tem o seu processo criativo como uma parte dela. A criação já é música.

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor, conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, numa improvisação criadora⁴⁷.

Nesse cenário, a relação intérprete-compositor é extremamente bem-vinda, já que ela sintetiza tais características da música contemporânea, potencializadas pela união entre pessoas com o mesmo objetivo.

É viável pensar que essa relação pode se fortalecer e até chegar a interações de nível social. Pensar novamente na música como um processo, e que esse processo é construído pela coletividade, dá a oportunidade para que compositores e intérpretes entendam e se façam entender por meio de discussões relativas à obra e, por conseguinte, relativas às próprias relações sociais. Essa é uma prática incentivada pelo autor e diretor da *American Music Center* LynListor: “Mas, falando disso em termos práticos. Escreva para seus colegas, conheça-os [...] eu não estou falando de apenas compor para o instrumento. Mas, de como lidar com pessoas, o que não é ensinado nas escolas, especialmente pra compositores”⁴⁸.

⁴⁶ECO, 1991, p. 22.

⁴⁷ECO, 1991, p. 37.

⁴⁸FRIGO, 2005, p. 90.

3.3 A FORMAÇÃO DE INTÉRPRETES E COMPOSITORES

É claro que, dentro do contexto musical comum, os compositores e intérpretes tenham conhecimentos distintos que funcionam de acordo com o papel escolhido por eles. Porém, com o levantamento da bibliografia, notou-se que há um amplo questionamento acerca das consequências dessa separação. No geral, fala-se da desvantagem da falta de comunicação entre os músicos, mas também da vantagem de se ampliar experiências específicas que identificam o papel de cada um. Ambos os aspectos estão diretamente ligados ao equilíbrio das características da relação intérprete-compositor.

O ponto de vista único do compositor e do intérprete numa situação de interação é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social. Desde a separação das atividades de composição e interpretação musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e intérpretes acumulam experiências distintas no âmbito da educação formal que resultam em percepções e sistemas de valores específicos⁴⁹.

Como mostrado no tópico anterior, o termo obra musical usado no Romantismo ainda é usado para avaliar e criticar peças da música contemporânea. Paralelamente, a formação tradicional dos músicos incentiva-os a agir como no passado. A postura individualista ainda existe, principalmente pela separação entre eles na maneira de pensar e conceber música, que por sua vez provoca a criação de objetivos tão descontextualizados, o que evidencia a falta de comunicação predominante.

Resumidamente, ao considerar a evolução da obra e do papel do músico, pode-se dizer que, embora ambos os casos tenham sido transformados pela música contemporânea, raramente essa transformação é levada em conta. Domenici cita essa circunstância e também o contra fluxo exemplificado por Foss:

⁴⁹DOMENICI, 2010, p. 1143.

Fundado sobre a noção romântica da obra de arte autônoma esse modelo adquiriu uma força reguladora com os compositores modernistas, promovendo um crescente afastamento entre os campos da composição e da interpretação, até meados do século XX. Em 1963, o compositor Foss aponta uma nova orientação nas relações compositor-intérprete fundada no diálogo⁵⁰.

A seguir, são apresentadas citações que exemplificam o cenário de distanciamento, a conseqüente falta de comunicação entre os músicos e a valorização das habilidades individuais. O primeiro exemplo discute a lacuna na formação do intérprete, no tocante à criatividade:

O ensino instrumental, ao limitar a formação dos futuros instrumentistas não só a apenas interpretar obras alheias, mas também a interpretá-las de maneira determinista, como é o caso da corrente reevocadora, e fechada (ou seja, rígida), age de maneira disciplinar. Esse ensino limita o potencial de atuação e realização profissional do instrumentista ao não lhe fornecer ferramentas para a criação (tais como conhecimentos de composição ao instrumento, transcrição e arranjo de outras peças) e cerceia sua experiência musical ao não admitir sua individualidade, através de uma entrega verdadeiramente livre e não determinista, ou predeterminada, nas suas interpretações⁵¹.

A criação do intérprete pode impulsionar a reflexão e o diálogo com a partitura, que pode mostrar maneiras de solucionar problemas interpretativos e possíveis adaptações no instrumento como ferramentas musicalmente expressivas.

Opostamente, Weathersby descreve uma situação na qual o intérprete consciente ou subconscientemente executa uma obra com uma espécie de criação momentânea exagerada. Segundo o autor, isso acontece naturalmente quando o intérprete adequa sua performance às circunstâncias do momento, no que diz respeito ao gosto e nível intelectual do público:

⁵⁰DOMENICI, 2010, p. 1142.

⁵¹ SANTOS, 2010, p. 297.

Diferentemente dos compositores que criam a obra sozinhos, regentes e intérpretes são diretamente expostos ao público. Para ganhar aprovação, eles podem consciente ou subconscientemente adaptar as suas interpretações para se adequar ao nível intelectual e gosto do público. Logo, ao se depararem com peças difíceis, eles tendem a sacrificar as qualidades intrínsecas da composição para poder agradar a platéia⁵².

Apesar de opostas, ambas as situações são consequência da formação individualizada do intérprete.

Com relação ao compositor, muitas vezes na sua formação as disciplinas estão relacionadas ao conhecimento de estéticas antigas e à elaboração de sistemas composicionais já existentes. Ferraz cita que a formação do compositor poderia se aproximar também da performance, que é a circunstância real da obra. Contudo, nota-se que não há dentro dessa formação algo substancial que corresponda às aplicações e adaptações aferidas a uma performance, e que seja tão fiel quanto o processo de criação dos sons imaginados no papel.

Raramente, nos estudos da música as questões relativas à prática instrumental e aquelas da composição são colocadas como interdependentes, sobretudo quando o assunto é o processo de composição. O compositor geralmente é orientado desde seus primeiros estudos a dirigir sua atenção para questões relacionadas com quatro parâmetros bastante simples e de fácil controle: altura, intensidade, duração e timbre. No que tange ao instrumento em questão basta que ele adeque sua peça à tessitura, a alguns problemas específicos de duração do som, ou ainda de velocidade de ataque e de articulação. São raros os casos em que tal questão é realmente considerada⁵³.

Os exemplos deixam claro que o distanciamento dos papéis entre compositor e intérprete criou lacunas na formação de ambos. A relação intérprete-compositor, portanto, funciona como uma matéria extra, que não compensa somente as

⁵²WEATHERSBY, 2002, p. 53.

⁵³FERRAZ, 2000, p. 325.

diferenças na formação, como a carência de compreensão decorrente da falta de completude oferecida apenas pela partitura.

Esse contexto permite afirmar que tanto o intérprete quanto o compositor adotarão uma postura de aprendiz, oposta às atitudes de controle ou imposição de visões, que muitas vezes têm a única intenção de evidenciar a falta de experiência da outra parte:

Estudantes de composição podem tomar a iniciativa com intérpretes, mas intérpretes também podem tomar a iniciativa. [...] é muito importante desenvolver e praticar tal relação no começo para que ela possa evoluir; é importante também considerar que essa relação é uma parte necessária da formação estudantil dos músicos⁵⁴.

É válido notar que não se está discutindo aqui somente a troca de informações especializadas, como, por exemplo, a criação de idiomatismo e de técnicas estendidas, ou ainda a troca de informações específicas sobre as características da obra em composição, mas ainda de um conteúdo básico, pois “compositores e intérpretes aprendem pela convivência em um território que é, por natureza, do outro”⁵⁵. Esse momento está em um passo anterior, no qual o principal objetivo é trocar informações que servirão como crescimento na formação dos músicos para lidar com experiências posteriores. E por essa troca ser encarada como um preenchimento de lacuna do conhecimento musical, ela pode, e deve ser considerada como parte real da formação dos músicos:

O lugar situado que cada um desses sujeitos ativos ocupa na relação, dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa. Unidos no propósito comum da criação artística, essas duas vozes estabelecem um diálogo, compartilhando o seu “excesso de visão” e superando a mútua deficiência de percepção⁵⁶.

⁵⁴FRIGO, 2005, p. 43.

⁵⁵RAY, 2010, p.1310.

⁵⁶DOMENICI, 2010, p. 1143.

Finalmente, retoma-se a informação de que o aprendizado é uma característica necessária da relação intérprete-compositor. Logo, torna-se uma espécie de postura que os músicos devem ter antes mesmo do seu início. Sadow exemplifica essa situação destacando que a experiência profissional pode ser um fator oposto a uma relação frutífera, já que os intérpretes estão mais seguros de sua formação e, portanto, mais reticentes em aceitar considerações que possam contrariar suas convicções:

Mas, o verdadeiro truque ao fazer provas para cantores para um trabalho novo ou quase novo, é passá-los quando eles estiverem numa fase de ascensão. É melhor tê-los quando ainda são jovens, antes de serem congelados pela fama. [...] E ainda é possível ensinar coisas a eles, eles ainda podem aprender⁵⁷.

⁵⁷ THOMSON, 1989, p. 183.

4. ESTUDO DE CASO: CRIAÇÃO DE DUAS NOVAS OBRAS PARA MARIMBA

Nesse estudo, foram encomendadas duas peças a Roberto Victorio e Tiago de Mello, compositores que, além de escrever de modo diferente, possuem experiência musical distinta. A principal finalidade dessa diferença é a possibilidade de criar relações intérprete-compositor diversificadas, de modo a atingir o número maior possível de dúvidas e questionamentos.

4.1 ROBERTO VICTORIO

Compositor carioca formado em composição e regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde 1999, pesquisa tribos da etnia Bororo, na floresta Amazônica para, além de outros fatores, reforçar a característica da sua obra denominada, segundo ele mesmo, música ritual.

Afirma-se que os ideais almejados pela pesquisa no tocante o equilíbrio dos fatores na relação intérprete-compositor, foram alcançados durante o processo de colaboração com Roberto Victorio. Observou-se que o compositor valoriza tanto o processo de criação quanto de interpretação da obra, e define papéis claros para ambos os casos.

Tudo que está na partitura tem uma função simbólica que está interligada ao restante da peça. Embora tais funções estejam além dos referenciais musicais e, portanto não sejam perceptíveis ao intérprete através da partitura ou mesmo de uma análise musical tradicional, elas podem ser percebidas por meios alternativos, como o diálogo com o compositor. Além disso, o diálogo do intérprete com a partitura através de outros parâmetros extra musicais é também valorizada por Victorio, enquanto formante da identidade daquela performance. Portanto, o caminho que o instrumentista faz para executar a peça, para Victorio, é pessoal, mas igualmente interessante ao processo de composição.

4.1.1 Características do instrumento musical na relação com Victorio

Victório já é familiarizado com a marimba, compôs anteriormente várias peças de câmara que incluíam o instrumento, além de já ter escrito outro solo, o “Chronos V”. Sua escrita explora toda a gama tradicional de sonoridades da marimba de concerto, que por muitas vezes não são antecipadas na partitura, mas tem abertura para isso. Para melhor esclarecer, seguem alguns exemplos:

Tipos de rulo

Victorio escolheu os rulos como ferramenta sonora em diversos contextos durante a peça, mas no geral usou sempre a mesma notação. Entende-se que a peça perderia expressividade se todos os rulos fossem tocados da mesma forma, optou-se, desse modo, em variá-los por meio da velocidade e do tipo. Quanto à velocidade, os rulos mais lentos foram preferidos em momentos de sonoridade estática para ajudar a formar um ambiente de contemplação auditiva; os rulos rápidos foram usados principalmente no acúmulo de massa sonora e em momentos de transição. Além disso, percebeu-se na escrita de Victorio que não há rulos que se ligam até uma nota comum. Os rulos crescendo, que no geral tem a função de acumular energia e transportá-la às notas que o sucedem, se desligados, podem perder tal energia, justamente, no pequeno silêncio situado entre o direcionamento do rulo e o ponto de chegada. Escolheu-se, portanto ligar os rulos com essas características para que ganhassem mais expressividade e diferença.

Outro ponto importante é o tipo de rulo. Victorio usa em sua escrita apenas o *single roll*, porém para a performance optou-se por utilizar em alguns momentos o *musser roll*. A diferença entre eles está principalmente na ordem das notas que o constituem. Assim, enquanto que no *single roll* as duas notas graves e as duas agudas são sempre tocadas simultaneamente, no *musser roll* as quatro notas são sempre tocadas separadamente. Utilizou-se uma espécie de mudança gradativa, do *single* para o *musser*, no final da peça, para se ter a impressão de desconstrução e confirmação do fim.

Staccatos na marimba

A marimba possui uma ressonância suficientemente curta e portanto já é considerada em muitos casos, um instrumento com sonoridade *staccato*. Existe entre os percussionistas a ideia de que *staccatos* são executados através de um movimento curto, rápido e com pouco contato da baqueta na tecla. Esta escolha pode ser bastante funcional para a expressão corporal e, portanto ter bastante impacto visual. Mas, enquanto som, a mudança é praticamente nula. Para representar o *staccato* utilizou-se o *dead stroke* (toque morto), que consiste em executar inicialmente um toque normal, no qual a baqueta abaixa até encontrar o instrumento, e depois continuar exercendo força para baixo, pressionando a baqueta contra a tecla. O som fica ainda mais curto, porém com uma diferença de timbre - existe um ruído maior de contato da baqueta com a tecla, além de possuir harmônicos menos definidos, a nota pode ter um pequeno glissando dependendo do registro. Essa escolha se baseia, sobretudo na ideia do *staccato* ter a função de destacar as notas.

Em *tetragrammaton XIV* percebeu-se a grande quantidade de mensagens sonoras enviadas em um curto período de tempo, sendo que um dos objetivos do intérprete consiste em destacar e diferenciar tais mensagens. Logo, o *staccato* com *dead stroke* será muito expressivo, enquanto um *staccato* de golpe curto bem possivelmente passará despercebido.

A resposta de Victorio a essas mudanças foi bastante positiva. Entretanto, por se valorizar a pluralidade de interpretações e enxergar as diversas possibilidades para se executar rulos e *staccatos* na marimba, Victorio acabou por não efetivar a mudança na partitura.

Com relação ao idiomatismo, duas características da peça evidenciam claramente a consciência idiomática de Victorio. São elas:

- A construção de frases com duas notas simultâneas que sejam executáveis com apenas uma mão segurando duas baquetas, e a distribuição dessas frases em duas vozes, no grave e no agudo, fazendo com que as duas mãos e as quatro baquetas sejam usadas. Tal abordagem tem força expressiva e pouca exigência da técnica do intérprete;
- A construção e a desconstrução de texturas através do uso de *accelerando* e *ritardando* regulares ou em defasagem, que consistem basicamente no aumento ou diminuição do espaço entre notas repetidas por um período de

tempo. A sonoridade curta da marimba pontua com muita definição cada batimento e realiza o gesto sonoro com muita expressividade e pouco esforço do intérprete.

É importante considerar que em ambos os casos existem varias possibilidades de adaptação da ideia musical na marimba, mas as escolhas de Victorio mostraram ser idiomáticamente uma das mais interessantes.

A relação se mostrou equilibrada no que diz respeito à adaptação de ideias no instrumento, pela demonstração de idiomatismo desde a partitura e pela abertura do compositor ao construir uma concepção sonora que mantivesse a ideia musical.

4.1.2 Características da obra musical na relação com Victorio

Sobre a utilização do termo obra musical, a relação com Victorio mostrou estar muito próxima dos anseios dos músicos da atualidade. Victorio valoriza a aproximação do intérprete ao processo de criação da obra, gerando uma comunicação que formule ideias sempre muito pessoais e únicas. Em alguns momentos se colocou ao compositor algumas interpretações e situações de performances, e todas elas foram consideradas eficientes, todavia não absolutas.

Em todas as ocasiões, Victorio levou em conta as sugestões do autor com muito respeito. Suas experiências anteriores de processos de criação junto a intérpretes e o fato dele mesmo ser um instrumentista podem justificar tal postura. A não fixação de parâmetros interpretativos na partitura e a flexibilidade a mudanças que fazem sentido dentro da obra denotam respeito pelo intérprete. Victorio aceitou e absorveu para sua obra recursos sonoros característicos da marimba, como o *dead stroke* e o *musserroll*. É possível afirmar que durante todo o processo de preparação da performance de *Tetragrammaton XIV*, Victorio considerou o equilíbrio entre as características da obra e da marimba. Tentou-se refletir tal postura procurando informações, oficiais ou não, sobre a peça e ainda tentando buscar a melhor possibilidade de adaptação das ideias musicais no instrumento.

4.2 TIAGO DE MELLO

Compositor com experiências diversas. Seus estudos têm múltiplas facetas, como trombone, violão, viola caipira, regência, culinária, desenho, rabeca e *web design*. Trabalha com composição, produção e gravação.

Este autor conheceu Tiago na UNESP, em 2007, e sempre se identificaram em diversos aspectos, por isso, e pela consistência da amizade, acabaram tendo uma relação intérprete-compositor que desde o início ultrapassava discussões comuns sobre parâmetros musicais. Durante o processo de elaboração da obra, tiveram algumas conversas sobre a escrita de Mello para a marimba, que além de delinear objetivos, também estruturavam e conduziam a amizade.

4.2.1 Características do instrumento musical na relação com Mello

Observaram-se algumas discussões acerca da possibilidade de preparar a marimba. Inicialmente, foram feitas algumas tentativas com diversos tipos de papéis sobre os tubos e sobre as teclas, mas tal escolha não estava ainda totalmente ligada ao tema – que será exposto posteriormente - por isso preferiu-se continuar sem a preparação. A escrita é quase que totalmente fora do padrão marimbístico, os andamentos no geral, são lentos, a peça é constituída por muitas notas longas e silêncios. Nesse sentido, Mello chama a atenção para a contemplação das sonoridades da marimba, principalmente aos detalhes. As duas primeiras notas, por exemplo, são *staccato* e ligadas ao mesmo tempo, optou-se por fazer *dead stroke*, porém com muito menos agressividade que o comum, e depois um pequeno decrescendo para a segunda nota, que será ouvida como uma espécie de eco, ou resposta para a primeira nota, aproximando mais da sensação de ligadura.

Mello queria três tipos de rulo no final do primeiro movimento, que fossem gradativamente mais densos, por isso, ele escreveu a sucessão: rulo simples, rulo duplo, *buzz*. Percebe-se que o *buzzroll* funcionaria somente com uma baqueta com pouco peso na cabeça, por exemplo, uma baqueta de caixa. O timbre, no entanto, era extremamente modificado. Optou-se, portanto em usar uma espécie de rulo com três baquetas, em áreas diferentes da tecla. O resultado foi bastante satisfatório tanto ao intérprete quanto ao compositor.

4.2.2 Características da obra musical na relação com Mello

Os trabalhos de Mello, no geral, são de natureza pessoal. Esta peça é um excelente exemplo. Para sistematizar uma parte da obra, ele se propôs a jogar o *I Ching*⁵⁸, associando-o às mulheres que se relacionaram com ele. A música teve especificamente como inspiração o momento final do relacionamento e foi dividida em seis partes. Cinco delas representam cada uma, uma garota, enquanto que a sexta, é a procura da resposta sobre o futuro em seus relacionamentos. O jogo formou alguns hexagramas, que geraram algumas palavras, como alegria, receptivo, criativo, quietude, e que esclareceram as características de cada fim de relacionamento e assim puderam ser transcritas na partitura. É interessante notar que Mello procurou mostrar uma parte dele na composição, sendo que a tradução para a partitura iniciou com um processo de sistematização de sensações e somente depois os parâmetros musicais foram trabalhados.

Mello expôs ao autor tanto o processo composicional, quanto as histórias e fins de relacionamento, de modo que, dentro deste contexto aconteceram discussões sobre as maneiras de interpretar a obra, nesse sentido percebeu-se que nessa relação intérprete-compositor as funções se misturaram. Logo, é possível dizer que o equilíbrio das características da obra e do instrumento musical aconteceu naturalmente, pois tanto o processo de criação da composição quanto o de interpretação foi feito conjuntamente pelo intérprete e pelo compositor.

⁵⁸ O I Ching ou Livro das Mutações é um texto clássico chinês composto de várias camadas sobrepostas ao longo do tempo. Entre a dinastia Han (206 aC - 220 dC), e a dinastia Qing (1644 - 1912 dC), o I Ching ganhou uma enorme e incontestável autoridade, todos na sociedade chinesa, entre imperadores, funcionários, artesãos e camponeses, estimavam a obra e a empregavam de alguma forma em suas vidas. O livro das mutações teve sua primeira forma por volta de três mil anos atrás e consistia em 64 símbolos, conhecidos como hexagramas, cada um constituído de 6 linhas. Os Hexagramas são construídos e distinguidos pelas suas combinações de linhas inteiras e divididas. No que diz respeito à interpretação desses hexagramas, a principal hipótese, que se desenvolveu ao longo do tempo, foi que eles representam as circunstâncias básicas de mudança no universo, e que, ao selecionar um hexagrama ou diversos hexagramas, e interpretar corretamente seus vários elementos simbólicos, uma pessoa poderia ganhar visão sobre os padrões de mudança cósmica e elaborar uma estratégia para lidar com problemas ou incertezas sobre seu presente e futuro – Smith, 2012, p. 2.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa procurou-se identificar, compreender e colocar em prática relações intérprete-compositor que fossem eficientes. Observou-se que tanto os interesses do intérprete quanto do compositor – que foram apresentados na dissertação como características do instrumento musical e da obra musical – são mais bem aplicados na obra quando agem em equilíbrio. Contudo, de forma alguma é possível dizer que peças que priorizam o virtuosismo ou os sistemas composicionais têm menos importância ou valor, buscou-se nesse trabalho apenas o meio mais proveitoso para empregar a relação intérprete-compositor. Muitas obras não passam por esse processo e são consideravelmente importantes.

A iniciativa do trabalho foi motivada, principalmente, pela observação da prática de algumas relações intérprete-compositor, que ora desprezavam os interesses do intérprete, ora do compositor. Constatou-se que esse procedimento prejudica ambos os lados, pois as propriedades de uma obra não serão ouvidas se sua aplicação não foi trabalhada, e inversamente, o modo como o compositor utiliza as características do instrumento pode ser extremamente eficiente, mas ao se limitar a apenas isso, se perde o conteúdo musical.

Por fim, demonstrou-se a apreciação por compositores que incorporam momentos do processo criativo, da relação com o intérprete e da apresentação pública, como parte de suas obras, utilizando-os como fonte de inspiração ou ainda como meios para sistematizar a obra, como por exemplo, a música aleatória ou a improvisada. Obras dessa espécie são exemplos excelentes da relação intérprete-compositor, nas quais as características do instrumento e da interpretação dialogam claramente com as características da obra.

REFERÊNCIAS

- ABE, K. *The history and future of the marimba in Japan*. Percussive notes. Indianapolis: Percussive Arts Society, jan. 1984.
- APRO, F. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Instituto de Artes. UNESP: São Paulo, 2004.
- BATTISTUZZO, S. A. C. F. A. *O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. UNICAMP: Campinas, 2009.
- BORÉM, F. *Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor performer e a escrita idiomática para contrabaixo*. OPUS: Rio de Janeiro, p. 48-75, 1998.
- BOWLES, E. A. *Mendelssohn, Schumann, and Ernst Pfundt: A pivotal relationship between two composers and a timpanist*. Journal of the American Music Instruments Society: n. 24, p. 5-26, 1998.
- CIRRONE, A. J. *On musical interpretation in percussion performance*. Meredith Music Publications. Galesville: Kindleedition, dez. 2008.
- CUPANI, A. *Tudo está dito? Um estudo sobre o conceito de obra musical*. Instituto de Artes. UNESP: São Paulo, 2006.
- DOMENICI, C. L. *O intérprete em colaboração com o compositor: Uma pesquisa autoetnográfica*. ANPPOM – Vigésimo Congresso. Florianópolis, 2010.
- ECO, U. *Obra Aberta*. Perspectiva. São Paulo, 8ª edição, 1991.
- ENGLAND, W. *The history of the xylophone and the marimba*. Percussionist. Indianapolis: Percussive Arts Society, mar.1971.
- FERRAZ, S. *Os problemas do real-time na interpretação e composição musical*. ANPPOM. Belo Horizonte, I seminário Nacional de pesquisa em performance musical, p. 325-328, 2000.
- FOSS, L. *The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue*. Contemporary composer on contemporary music. Da Capo Press. New York, Expanded edition, 1998.
- FRIGO, C. M. *Comissioning works for saxophone: a history and guide for performers*. University of South Carolina, South Carolina, 2005.
- HURON, D.; BEREC, J. *Characterizing idiomatic Organization in music: a theory and case study of musical affordances*. Ohio State University Library, Columbus: Empirical Musicology Review, v. 04, 2009.
- MARINESCU, O. *The instrumental concerti of Samuel Barber: the composer-performer relationship*. Bulletin of the Transilvania University, Brasov, v. 200.

MCCUTCHAN, A. *The muse that sings: composers speak about the creative process*. Oxford University Press, New York: Kindle edition, 1999.

PALTER, S. M. *The solidification of performance practice issues in solo percussion*. University of California. San Diego, 2005.

RAY, S. *Colaborações compositor: performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas*. ANPPOM. Florianópolis, 20º Congresso, p. 1310-1314, 2010.

RIBEIRO, A. S. P. O. *O discurso sobre a música e suas instâncias criativas*. ANPPOM. Florianópolis, 20º Congresso, 2010.

ROCHA, F.; STEWART, D. A. *Collaborative projects for percussion and electronics*. Roots and Rhizomes. San Diego: University of California, fev. 2007.

ROSA, A.; TOFFOLO, R. B. G. *O resto no copo: colaboração compositor-intérprete*. ANPPOM. Uberlândia, 21º Congresso, p. 1139-1144, 2011.

SANTOS, C. S. *O Instrumentista Disciplinado: Reflexões sobre a Hiper-Especialização no Ensino de Instrumento*. ANPPOM. Florianópolis, 20º Congresso, 2010.

SANDOW, G. *The composer and performer and other matters: A panel discussion with Virgil Thomson and Philip Glass, moderated by Gregory Sandow*. American Music. Illinois: University of Illinois Press, v. 07, n.2, 1989.

SMITH, R. J. *The "I Ching": A biography (lives of great religious books)*. Princeton University Press. Princeton: 2012.

TERRENCE, J. OG. *Interpretative freedom and the composer-performer relationship*. *Journal of Aesthetic Education*. Illinois: University of Illinois Press, v.14, n. 2, abr. 1980.

THOMSON, V. et al. *The composer and performer and other matters: a panel discussion with Virgil Thomson and Philip Glass, moderated by Gregory Sandow*. American Music, Illinois: verão, v.7, n.2, p. 181-204, 1989.

TULLIO, E. F. *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz d'Anuniação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas*. Universidade Federal de Goiás. ANPPOM. 15º Congresso, p. 296-302, 2005.

WEATHERSBY, L. R. *The performer as composer in the 20th century: a study of Ferruccio Germani and Albert Patron*. Union Institute and University Graduate College. Cincinnati: nov. 2002.

WEISS, L. V. *2006 Hall of fame: Leigh Howard Stevens*. Percussive notes. Indianapolis: Percussive arts society, ago. 2006.