

## **Criação musical colaborativa: o processo de escrita e performance de *Melancoli[r]a* para violão solo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Fabio Scarduelli*

*Universidade Estadual do Paraná – fabioscarduelli@yahoo.com.br*

*Felipe de Almeida Ribeiro*

*Universidade Estadual do Paraná – felipe.ribeiro@unespar.edu.br*

**Resumo:** Este artigo investiga aspectos da colaboração compositor-performer durante o processo criativo de uma nova obra para violão solo. Parte do questionamento sobre o significado da criação e performance de uma obra na contemporaneidade, tanto do ponto de vista do compositor como do intérprete. Além disso, realiza uma reflexão sobre o impacto da colaboração ao longo da história da música, explorando principalmente características que emergiram durante o processo criativo da obra *Melancoli[r]a* (2015) para violão solo, de autoria de Felipe de Almeida Ribeiro (1980-), escrita e dedicada ao violonista Fabio Scarduelli (1977-).

**Palavras-chave:** Performance musical. Composição musical. Repertório para Violão. Colaboração performer e compositor. Música contemporânea.

**Collaborative Music Creation: the Process of Composing and Performing *Melancoli[r]a* for Solo Guitar.**

**Abstract:** This article investigates aspects of the collaboration process between composer and performer during the creation of a new work for solo guitar. We start examining the meaning of writing and performing a new work today, both from the composer and the performer point of view. In addition, we investigate the impact of collaboration throughout the history of music, exploring features that emerged during the creative process of *Melancoli[r]a* (2015) for solo guitar, by composer Felipe de Almeida Ribeiro (1980-), and written and dedicated to guitarist Fabio Scarduelli (1977-).

**Keywords:** Musical performance. Music composition. Guitar repertoire. Collaboration between performer and composer. Contemporary music.

### **1. Introdução**

O que significa hoje para o compositor escrever uma nova obra para violão? E o que significa para o performer executar uma obra escrita hoje? Essas são indagações que ocorrem durante o processo criativo, principalmente naquele de caráter colaborativo entre compositor e performer. A atuação colaborativa entre artistas é algo já de longa data (RADICCHI; ASSIS, 2013), mas atingiu grande escala durante o século XX. Entretanto, a academia demonstrou interesse na temática da colaboração entre compositor e performer principalmente no final do séc. XX, início do séc. XXI (DOMENICI, 2013). Segundo a pianista Catarina Domenici, uma das questões importantes que podem emergir do estudo da colaboração é “De que maneiras a interação compositor-performer influencia tanto a composição quanto a performance?” (DOMENICI, 2013: 3). É neste sentido que a obra

*Melancoli[r]ja*<sup>1</sup> foi criada, com o potencial criativo do envolvimento entre dois artistas e os limites impostos por eles. Ao mesmo tempo, trata-se de um paradoxo, ou no sentido Ferneyhoughiano, um *carceri d'invenzione*, em que os artistas encontram potencial criativo em situações delimitadas.

O repertório para violão atingiu um alto nível de complexidade técnica durante o século XIX. Isto ocorreu, porém, de forma muito hermética: uma situação em que compositor e performer eram quase sempre a mesma pessoa. Exemplos na história foram os contemporâneos Fernando Sor (1778-1839), Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829), assim como no século XX com Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Léo Brouwer (1939-), entre muitos outros. Em meados do século XX, iniciou-se um movimento de inserção do violão em formações de câmara. Simultaneamente, compositores não violonistas começaram a compor obras importantes para o repertório, ainda que de forma tímida. Temos alguns exemplos de compositores não violonistas que utilizaram o instrumento em formações diversas, como é o caso de Anton Webern (1883-1945) com seu *Opus 18* (1925) para violão, voz e clarinete, e *Opus 19* (1926) para coro, celesta, violão, violino, clarinete e clarone; Pierre Boulez (1925-2016) com *Le marteau sans maître* (1952-55) para flauta, percussão, viola, violão e voz; e Ernst Krenek (1889-1991) com a *Suite Opus 164* (1957) para violão solo e a *Suite Opus 242* (1989) para bandolim e violão.

Paralelamente, ainda no século XX, a história da música nos revela um repertório para violão solo desenvolvido por meio de trabalho colaborativo entre compositores e instrumentistas. São notórios os trabalhos de Tristan Murail e Rafael Andia na obra *Tellur* (1977), de Elliot Carter e David Starobin na obra *Changes* (1983), de Helmut Lachenmann com Wilhelm Bruck e Theodor Ross na obra *Salut für Caudwell* (1985), de Steve Reich e Pat Metheny em *Electric Counterpoint* (1987), de Luciano Berio e Eliot Fisk na obra *Sequenza XI* (1988), além de muitas outras obras de compositores como Brian Ferneyhough, Milton Babbitt, Benjamin Britten, entre outros. Outro exemplo dessas parcerias entre compositor e performer ocorre no campo da pedagogia em instrumentação com o livro *The Techniques of Guitar Playing* do violonista Seth Josel e do compositor Ming Tsao (2014). A seguir, analisaremos o processo de criação de *Melancoli[r]ja* sob o olhar de cada parte, compositor e performer, e, ao final, uma reflexão mútua sobre o processo.

## **2. O violão pelo olhar da composição**

Escrita em 2015 e dedicada ao violonista Fabio Scarduelli, *Melancoli[r]ja* é uma obra para violão solo composta com a intenção de se construir um meta-violão. Isto é, buscar

a construção do conceito de um novo instrumento que de certa forma vai além de sua natureza primária, historicamente falando. Nesse sentido tocamos aqui na questão do idiomatismo no violão, aspecto ligado à tradição estético-técnica de um repertório específico (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2014). Destacamos o desenvolvimento estético e idiomático neste instrumento carregado da tradição de fortes poéticas impactantes como, por exemplo, nas obras de Fernando Sor e Francisco Tárrega a Heitor Villa-Lobos e Léo Brouwer. Muito desse repertório atingiu seu cume máximo na robusta escola de *guitarra* difundida por Abel Carlevaro (1979), Julian Bream (2003) e Andrés Segovia, um modo e habilidade de executar-se o instrumento primando pelo envelope natural da corda dedilhada / pinçada (Figura 1):

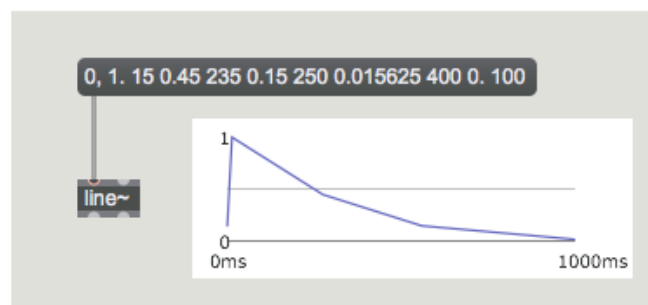


Figura 1: Envelope típico de instrumento de corda dedilhada simulada no software de síntese sonora MaxMSP. No exemplo, dentro de 1000ms de duração temos rápido ataque, pouca sustentação contínua e leve decaimento<sup>2</sup>

Tudo isto aponta a um perfil do violão: um instrumento de rápido ataque e com pouca sustentação sonora. Nesse sentido, o violão é um instrumento que teve sua desenvoltura similar aos instrumentos de orquestra, cujo desenvolvimento técnico foi tratado de forma a reduzir os sons de altura não definida (DALDEGAN, 2009). Historicamente, a busca pela sonoridade sem ruídos – e com potencial de projeção sonora – nos remete desde a escola clássico-romântica, como por exemplo em Fernando Sor (2007), até a consolidação no século XX em Andrés Segovia (SCHNEIDER, 1985).

O estudo da acústica de instrumentos aliado à música eletroacústica nos levou a um entendimento mais descritivo da natureza deste instrumento. Isto posto, a construção de uma nova peça para violão solo em pleno século XXI levou em consideração esse passado, essa história, não no intuito de difundi-lo, mas de revisita-lo. Nesse sentido, sair da zona de conforto era necessário. Durante o processo de organização da estrutura de *Melancoli[r]a*, surgiu a necessidade de expandir os laços com esta tradição; i.e. explorar possibilidades idiomáticas do instrumento. Assim, ambos compositor e intérprete desenvolveram um trabalho buscando uma diferenciação daquilo apresentado até então. De maneira mais objetiva, partimos da ideia da harpa eólica, um instrumento que apresenta um envelope oposto

ao do violão: ataque lento e de longa sustentação das cordas por meio da ressonância por simpatia ao vento (Figura 2):



Figura 2: Exemplar de harpa eólica na *Staatliches Institut für Musikforschung*<sup>3</sup>

Isto nos levou então a um repensar do idiomatismo do violão. Uma espécie de procedimento de idiomatismo revisitado, ressignificado. Surge então um primeiro esboço da ideia da peça, a construção de uma nova virtuosidade: a temporalidade. Colocamos em choque então a questão do envelope de rápido decaimento, optando pelo oposto: a sustentação. Para tal, optamos pela técnica de trêmulo dos instrumentos de corda de palheta (Figura 3):

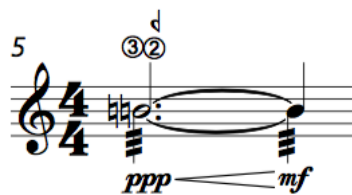


Figura 3: Trêmulo de uníssonos com defasagem microtonal

De forma complementar, trabalhamos também em um repensar da organização harmônica e espectral da peça. Inserir a tradição do violão histórico, anteriormente citado, simplesmente dentro de outra fôrma de envelope sonoro não resultaria necessariamente em algo novo, mas sim em algo similar a um *Leito de Procasto*. Nesse sentido, diante de uma expansão temporal, partimos para uma contração no plano das alturas: a incorporação de sonoridades microtonais dentro do violão, com o uso de scordatura, harmônicos e batimentos. De certa forma, a natureza do envelope sonoro do instrumento nos conduziu a um repensar no aspecto referencial dos sons como um todo. A identidade sonora do violão não podia ser simplesmente alterada de forma inorgânica, como muito acontece em algumas obras dos séculos XX e XXI. É similar ao que Pierre Schaeffer (apud MANNING, 2013) afirmou em relação às experiências sonoras, como em *Étude aux chemins de fer* (1948), que levaram ao desenvolvimento da música concreta: é necessário a perda da identidade do objeto sonoro original.

### **3. Melancoli[r]a sob o olhar da performance**

Levando-se em conta o processo envolvido na construção da performance da obra *Melancoli[r]a*, nossa reflexão tem como ponto de partida o seguinte questionamento: o que significa para o intérprete executar uma obra escrita hoje? Enquanto pergunta de pesquisa ela é ampla, mas podemos nos ater a dois pontos que julgamos essenciais. O primeiro deles a ser discutido é a possibilidade de interação com o compositor. Falamos de uma interação criativo-colaborativa, em que o resultado final tende a um direcionamento estilístico convergente, amarrando performance e partitura: tanto o intérprete se orienta pelas considerações do compositor, que vão além da partitura, quanto o compositor acaba moldando o texto final a partir de ideias de performance do intérprete. Assim, esse trabalho colaborativo constitui um processo criativo único, diferindo-se substancialmente, com base em uma perspectiva histórica, de posicionamentos que olhavam para a interpretação como uma execução fiel do texto escrito, em uma atitude hierárquica do compositor para o intérprete. Em uma experiência deste tipo, Roberto Fabbriciani relata sua vivência com o compositor Luigi Nono:

Luigi Nono tinha uma relação de interdependência muito estreita com os seus performers e, em muitos casos, esta colaboração durou vários anos. Como prova disso, vemos em vários manuscritos o nome do performer no início da linha antes do habitual nome abreviado do instrumento [...]. Da mesma forma, a escolha da peça foi muitas vezes sugerida pelo entendimento estabelecido entre Nono e estes performers. Temos, assim, um grupo de músicos qualificados na execução de suas partituras para além das notações e que tenham experimentado e saboreado pessoalmente, passo a passo, o caminho de experimentações que conduziram ao resultado final. (FABBRICIANI, 1999: 10, tradução nossa)

Um outro ponto que julgamos essencial, tendo como base a mesma pergunta lançada anteriormente, se refere ao campo dos idiomatismos instrumentais. É papel do intérprete compreender a ressignificação desses idiomatismos, colocados frente a novas estéticas. No caso específico de *Melancoli[r]a* podemos afirmar que essa ressignificação ocorre colocando o violão em outra perspectiva, em decorrência dos conhecimentos do instrumento pelo compositor e por sua própria procura consciente nesse processo de lhe dar outro significado. Seu ponto de partida, a harpa eólica, traz como consequência, por exemplo, a utilização do som harmônico não como altura em oitava específica, mas como meio para a exploração de uma ressonância contínua, tal como o vento o faz no instrumento que inspirou a peça.

Também relacionado a essa sensação de continuidade temos a ideia do trêmulo, não mais na concepção digital tradicional do violão, mas executado tal como um bandolim, com ação contínua do dedo indicador nos dois sentidos (em movimentos de distensão e contração), tal como se fosse uma palheta. Trata-se de uma mescla de trêmulo com *rasgueado*, mas não mais no contexto às quais essas técnicas são histórica e esteticamente associadas – técnica também encontrada na obra *Quartett für vier Gitarren* (2007) de Georg Friedrich Haas (1953-).

Outro elemento idiomático bastante utilizado na obra, também relacionado à mão direita do violonista, são os gestos de arpejo realizados por um único dedo que desliza pelas cordas em movimento descendente. Sua sonoridade típica, normalmente associada à imitação do gesto do harpista (como utilizado na obra *Homenagem a Debussy* de Manuel de Falla), é ressignificada pela afinação do instrumento a partir do uso dos quartos de tom.

#### **4. Considerações finais**

Tentando responder às duas questões apresentadas no início deste texto – o significado da escrita e execução de uma nova obra para violão para o performer e o compositor – chegamos às seguintes conclusões. No início do processo de construção de *Melancoli[r]a*, houve uma necessidade de busca por independência expressiva em relação à tradição histórica do instrumento em questão. Isto provocou novas formas de abordagem do som e uma ressignificação do idiomatismo no instrumento frente às novas demandas estéticas. Isso nos levou ao estágio final que a obra se encontra, em sintonia, por exemplo, com a tradição dos cursos de verão do Instituto Internacional de Música Nova de Darmstadt (IMD), contribuindo assim para a construção de um novo repertório. Nessa linha de pensamento, destacamos a afirmação de Karlheinz Stockhausen:

A música contemporânea exige meios de expressão que já não podem ser exclusivamente providos pela "beleza" do som ou "melodiosidade". Na verdade, não há mais "notas falsas" agora que o espectrógrafo do som eletrônico permitiu a determinação da frequência de qualquer som, para que não haja mais sons que sejam "feios", "desagradáveis", "duros", etc. [...]

É precisamente neste sentido que esses instrumentistas mais aventureiros têm direcionado seus esforços na busca de novos sons concebidos para satisfazer as necessidades de compositores contemporâneos. (STOCKHAUSEN apud SCHNEIDER, 1985: 8, tradução nossa)

Assim, o trabalho colaborativo nos levou a entender que inúmeras características do próprio processo emergem e são construídas durante a prática, não sendo algo necessariamente preconcebido. A riqueza desta ação conjunta é a de permitir a prática criativa dentro do âmbito da coletividade. Nesse sentido, o *output* contempla múltiplas personas.

### Referências:

- BREAM, Julian. How to write for Guitar. *Guitar Forum*, Vol. 2, pp. 1-8, 2003.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.
- DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, No.6, p.1-14, 2013.
- FABBRICIANI, Roberto. Walking with Gigi. *Contemporary Music Review*, Vol.18, Part 1, pp. 7-15, 1999.
- JOSEL, Seth F.; TSAO, Ming. *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co., 2014.
- MANNING, Peter. *Electronic and Computer Music*. OUP USA, 2013.
- RADICCHI, Joana Monteiro; ASSIS, Ana Cláudia. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. In: II CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL (ABRAPEN-UFES-FAMES). Vitória/ES: ABRAPEN, 2014. p. 202-210.
- RIBEIRO, Felipe de Almeida. *Melancoli[r]a*. Curitiba: edição online (2015), 2015. Partitura manuscrita.
- SCHNEIDER, John. *The contemporary guitar*. London: University of California Press, 1985).
- SOR, Fernando. *Sor's method for the Spanish Guitar*. A. Merrick (tradutor). Mineola: Dover Publication, 2007.
- TORRES, Rita; FERREIRA-LOPES, Paulo. Towards Overcoming the Guitar's Color Research Gap. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.2, n.1, p.16-36, 2014.

### Notas

<sup>1</sup> <http://www.feliperibeiro.org/melancolira.pdf>

<sup>2</sup> [https://docs.cycling74.com/max7/tutorials/05\\_mspbasicchapter05](https://docs.cycling74.com/max7/tutorials/05_mspbasicchapter05)

<sup>3</sup> [http://www.sim.spk-berlin.de/en/the\\_aeolian\\_harp\\_789.html](http://www.sim.spk-berlin.de/en/the_aeolian_harp_789.html)