



Interação entre intérprete e compositor: registro e reflexão sobre o processo criativo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Rudson Ricelli Lima da Silva
EMUFRN – rudsonricelli@yahoo.com.br

André Luiz Muniz Oliveira
almo962@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho é fruto de uma pesquisa em andamento (fase conclusiva) em nível de mestrado que versa sobre a interação compositor-intérprete. Nesse sentido, como fruto do trabalho desenvolvido ao longo de dois anos com o compositor Samuel Cavalcanti Correia, um íntimo processo criativo foi destrinchado por meio de um trabalho escrito e, pelas provocações criativas nos encontros foi concebida uma obra para conjunto de trompetes.

Palavras-chave: Interação intérprete-compositor. Performance. Trompete. Musica de câmara.

Interaction Between Interpreter and Composer: Registration and Reflection About Creative Process

Abstract: This work is the result of an ongoing research (final phase) at the master's level that is about the composer - performer interaction. In this sense, as a result of work over two years with the composer Samuel Cavalcanti Correia, an intimate creative process was destrinchado through a written work and the creative provocations in the meetings was designed for a work set of trumpets.

Keywords: Interaction Interpreter -Composer. Performance. Trumpet. Chamber music.

Introdução

É um grande desafio precisar desde quando a criação em música dissocia a figura do compositor da figura do intérprete. Em verdade, desde tempos imemoriais, o sentido musical vem completo, em plena performance, muitas vezes cerimonial, onde compositor e executante é o mesmo indivíduo. Por outro lado, ao longo da trajetória musical centro-europeia, vê-se, progressivamente, brotar do anonimato, nomes que individualizam o fazer musical, não obstante esta concomitância seja evidente até herdarmos, diretamente do século XIX, a segregação ou departamentalização dos saberes musicais.

Consequência direta é o que se vive em dias atuais, quando, não raro, encontramos compositores solitários em laboratórios, que muitas vezes limitam-se ao ouvir de exemplos MIDI¹ ou de modo mais sofisticado, a bancos de sons gravados; e, na outra ponta, executantes que pouco entendem de processos criativos, ideias, concepções composicionais, e que não buscam então, reflexões sobre o porquê das escolhas

composicionais, não interferindo, portanto, de modo positivo, através de saudável relacionamento com compositores ou mesmo, que aprendem a compor.

Acreditamos que o fazer musical, bem como os benefícios da interação entre performance e composição perpassam uma criação musical individualizada. A integração e conectividade destas áreas “abre oportunidade para o intérprete não apenas estar em contato com novas linguagens, estilos composicionais e técnica de notação musical, como também permite o desenvolvimento de aspectos técnicos-instrumentais [...]” (AQUINO, 2003: 107).

Diante do que foi apresentado, propusemos uma parceria com o compositor Samuel Cavalcanti Correia (1982), a fim de se construir uma performance conjunta, por meio do trabalho colaborativo, estando o intérprete interagindo com este desde a gênese de uma obra. Para isso, sugerimos a criação de uma música para grupo de trompetes assim delimitados: *Flugelhorn*, trompetes em Sib, Dó, e Mib, e trompete *Piccolo* e. Como laboratório, trabalhamos com o grupo **Trompetearte**² que por sua formação, levou-nos a escola desta instrumentação. Apresentamos relatos de ensaios de partes da obra, bem como manifestações dos integrantes do grupo acerca da execução.

Metodologia

Para a materialização desta pesquisa foi necessário a elaboração de uma agenda de encontros, organizada em duas fases que foram constituídas de uma série de etapas. Ao organizar e articular os encontros, tivemos a preocupação, desde o início, no que se refere a primeira fase desta pesquisa, em promover uma interação pormenorizada. Objetivamos também, nos inteirar do conhecimento idiomático do compositor com a formação instrumental em específico, promovendo ainda, a ampliação do seu vocabulário sonoro e o amadurecimento relacional instrumentista-compositor. Veremos a seguir, as etapas constituintes desta primeira fase:

- Discussão/reflexão sobre os impulsos criativos iniciais do compositor e seus potenciais expressivos – miméticos ao trompete e a música de câmara;
- Exploração experimental dos recursos e possibilidades dos instrumentos (considerando a formação para quinteto de trompetes);
- Consultas teóricas-práticas e reflexão sobre os ideais compositivos.

Para cada uma dessas etapas, promovemos uma quantidade de dois a quatro encontros, tendo em vista a extensão dos conteúdos contidos em cada uma e o grau de profundidade que almejávamos alcançar nelas. Durante esta fase, eminentemente realizada

com intérprete-pesquisador e compositor, agendou-se na maioria das vezes, apenas o dia e horário de início, pois o objetivo era fazer com que a interação fosse o mais natural possível. Entretanto, a duração dos encontros geralmente não se estendia por mais de quatro horas.

Na segunda fase, já em conclusão, conduziu-se à interação do compositor com o grupo, de modo que este pudesse observar durante os ensaios, as capacidades técnicas e musicais dos instrumentistas, como também, explicar suas ideias geratrizes do como coadunam-se entre si. Para isso determinamos a feitura das seguintes etapas:

- Ensaios e preparação da obra (construção da interpretação);
- Discussão sobre aspectos interpretativos e suas fundamentações intelectuais;
- Gravações sem a supervisão do compositor (para análise à *posteriori*);
- Gravações com a supervisão do compositor;
- Análise das gravações com vistas à eficiência da interação na interpretação.

Diferentemente da primeira fase, a segunda fase teve uma agenda relativamente escassa e mais estrita quanto à duração dos encontros do compositor com o grupo, onde foi determinado previamente, além das datas, horário de início e término, considerando a disponibilidade dos envolvidos. É importante ressaltar que, até aqui esta fase consta de doze meses e onze ensaios, à saber: três em presença do compositor e por ele dirigido, e outros oito ensaios sem o compositor presente e sob a direção do pesquisador que também é membro do grupo. Nestes momentos sem o compositor as observações repousam sobre o ato mediador entre os ideais compositivos e o contexto da execução que se viabilizam pelo intérprete-pesquisador registrados num binômio etnográfico/auto-etnográfico.

A interação

Alguns compositores e intérpretes assumem posturas hierárquicas, acreditando na escrita da partitura como sendo suficiente para a construção de sua performance, ocasionando o “abandono e até mesmo negação da oralidade/auralidade” (DOMENICI, 2012: 169). Mesmo com a evolução da escrita musical, “alguns elementos interpretativos não podem ser expressados pela notação musical, o que torna a partitura um meio incompleto de representar as intenções dos compositores [...]” (BEZERRA, 2012). Entendemos assim, que a prática da interação é uma ferramenta de grande relevância para se desenvolver uma performance mais aprofundada, que vá além do óbvio e da escrita musical.

Quando se trata de construir uma performance, principalmente sobre uma música do nosso tempo e, de um compositor vivo, muito se perde pelo fazer individualizado da

performance. Acreditamos que a construção de uma obra musical, bem como a preparação interpretativa, é algo minuciosamente arquitetado, tal qual a construção de uma edificação. Portanto, julgamos necessário expor ao executante o porquê de determinadas escolhas composicionais e, como estas de fundamentam. Sobre isso, Bezerra faz a seguinte afirmação:

[...] toda obra musical possui fundamentações intelectuais, ou seja, um conjunto de características particulares que, ao serem colhidas e confrontadas, oferecem ao intérprete um conjunto satisfatório de subsídios artísticos que, por intermédio dos quais se torna possível à construção de uma interpretação (BEZERRA, 2012).

Ao adotarmos a prática da oralidade/auralidade que retrata Domenici e, entender a importância da busca por construção de uma performance que vá além das partituras, com subsídios verdadeiramente satisfatórios, como expõe Bezerra, pudemos comprovar, *in loco*, os benefícios da interação intérprete-compositor, que serão apresentados mais a frente.

Diante do que já foi apresentado, sabemos que a composição de uma obra não surge de todo, ao acaso. É necessário um planejamento, uma ação pré-composicional ou, pesquisa protomusical (termo utilizado pelo compositor parceiro da presente pesquisa). BLANCO (2007) afirma que:

Um modelo é (entre as diversas acepções do termo) tanto um objeto destinado a ser reproduzido por imitação, quanto aquilo que serve de exemplo ou norma: um molde. Por sua vez, o termo pré-composicional refere (como já o indicava George Perle quando o utilizou em 1962) àquilo que é anterior à composição (BLANCO, 2007: 93).

Em entrevista, Samuel Cavalcanti Correia³ defini esta ação como sendo “a fase de angariação das possibilidades técnicas, timbrísticas e instrumentais, a fim de se obter a liberdade desejada à criação, permitindo-lhe, por sua vez, externar as ideias musicais”. (entrevista realizada em janeiro de 2016). Os questionamentos e indagações do compositor para o pesquisador-intérprete e com o grupo em geral eram os mais diversos, propiciando por sua vez, uma maior desenvolvimento técnico e musical dos envolvidos, além da ampliação do vocabulário sonoro do compositor. Tais inquietações, fizeram com que buscássemos respostas por meio de diferentes experimentações técnicos-musicais. Na ocasião, por exemplo, testamos o uso do instrumento e suas possibilidades timbrísticas de diversas formas, desde o uso de diferentes tipos e tamanhos de surdina, a tocar com a campana do instrumento imersa em um recipiente com água.

É um fato inegável que o compositor precisa ouvir como soa sua música: “É pela audição presencial que o compositor pode perceber como sua peça se comporta enquanto está sendo realizada.” (BRANDINO, 2012: 15). Isso proporciona ao compositor uma dimensão

real do nível técnico-musical do grupo para o qual escreve, como também passa a ter conhecimento das possibilidades técnicas até então inexistentes ou inexecutáveis na mente do compositor. Por outro lado, o intérprete também se beneficia por essa interação quanto à elaboração da interpretação, pois passa a ter conhecimento daquilo que está além da partitura, o que consideramos ser fundamental para se construir uma performance única e autêntica, como nos elucidava Neves: “Longe de ser uma atividade puramente espiritual, uma “espiritualidade formada”, a arte é, pelo contrário, uma “física formada”, sendo-lhe, portanto, essencial o ‘processo de extrinsecação física’.” (ABDO, 2000: 19).

Muito embora a obra ainda não esteja concluída, tivemos a preocupação de apresentar ao grupo, desde os primeiros ensaios, as particularidades da obra: sua acusma, extra musicalidade, referências e fundamentação intelectual. Buscou-se construir subsídios autênticos para uma performance, onde o topo hierárquico não se detivesse num ou noutra polo, mas sim, no fazer musical interativo.

A obra

Por meio desta interação pormenorizada, bem como a investigação das particularidades deste compositor, foi que pudemos ter acesso a algumas informações que julgamos necessário saber e considerar, como por exemplo, sua ligação com a numerologia cabalista, em especial o número nove. Ao perguntar ao compositor o porquê deste número, o mesmo nos respondeu da seguinte maneira: “O número nove aparece na minha vida constantemente, desde a muito tempo e, sempre me diz algo. “Por isso tem grande representatividade para mim.” (Entrevista realizada em dezembro de 2015) através desta informação foi possível nos situar a cerca das fundamentações intelectuais que regem toda obra.

A obra intitulada *Quid credas continuum Quid agas* – desde o título observamos a numerologia conscientemente pensada: vinte e sete letras, cujo os algarismos somados perfazem o número nove – é inspirada por um dos poemas que compõe a obra magna do escritor norte-americano Walt Whitman (1819-1892) *Leaves of grass*.

Em *The Mystic Trumpeter*, Whitman faz reiterada menção a um trompetista em uma atmosfera mística, mágica, referindo-se ao som do trompete como sendo divino, nobre e suscitador de diversos estados de alma e tempos históricos concomitantes.

Na estrutura do poema é possível identificar nitidamente nove partes que o compõem. Segundo a interpretação dada ao poema por Samuel, tais nove partes, representam nove signos ânicos que estão imbutidos ao longo de sua obra. O surgimento deste poema na vida do compositor é posterior ao início dessa pesquisa, e, pelo impacto emocional e expressivo em suas impressões, Samuel decidiu tanto por dar uma dimensão muito maior e abrangente, como reinterpretá-lo musicalmente. Inclusive, do ponto de vista de complexidade da obra, ganhando, como ele mesmo atesta, esta pesquisa, “o estatus de propiciar o empenho e concepção de uma obra carregada de multiplicidade sígnica e forte poder expressivo”. Isso significa dizer que o compositor deixa-nos claro que, mesmo conhecendo Walt Witman, só teve acesso a *The Mystic Trumpeter*, por curiosidade provocada pelos interesses da pesquisa interativa, descobriu não só o poema em si, mas as possibilidades ricamente expressivas que trazem à sua obra.

Considerações finais

Apesar de não ser um pensamento fechado, conclusivo, podemos aferir, de forma empírica, que a interação entre intérprete e compositor beneficia não somente os envolvidos, como também o produto musical e artístico.

Ao descentralizar a hierarquia do fazer musical, oferecemos a nós mesmos um espaço profícuo de ideias e criatividade livre. Muito embora acreditemos na eficiência desta ação e, busquemos uma performance autêntica (uma identidade interpretativa própria), é importante ressaltar que nossa práxis restringe-se à interação, em quanto processo, com um compositor e vivo e atuante no cenário musical brasileiro. Esta interação rendeu-nos, o acompanhamento de uma concepção musical desde sua gênese; *Quid credas continuum Quid agas*, com todas as suas peculiaridades conceituais místicas, sua forma aberta e toda a personalidade interpretativa que por esta obra nos provoca o compositor. Sendo assim, não acreditamos ser esta uma prática restritiva ou unidirecional na construção de uma performance.

Esta pesquisa é, por tanto, o relato de uma interação em suas diversas modalidades e graus entre os seus agentes que, poderá vir a contribuir para futuras pesquisas áreas afins. Entretanto, reconhecemos que muito ainda precisa ser feito, levando-se em consideração também, o fato desta pesquisa ainda estar em andamento. Neste sentido, esperamos continuar contribuindo para o crescimento do repertório trompetístico no Brasil, bem como, o contínuo desenvolvimento das pesquisas em performance.



Referências:

ABDO, Sandra Neves. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per musi*. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 20.

AQUINO, Felipe Avellar. Práticas interpretativas e a pesquisa em música: dilemas e propostas. In *Opus/Revista da associação nacional de pesquisa pós – graduação em música – anppom*, Campinas (SP), Ano 9, n. 9, p. 103-112, Dez. 2003.

BLANCO, Pablo Sotuyo. Modelos pré-composicionais e análise musicológica. *Música em contexto/ Revista do programa de pós-graduação em música da Universidade de Brasília*, Brasília, v.1, n.1, p. 91-105, 2007.

BRANDINO, Herivelto. *A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor*. Belo Horizonte, 2012. 50f. Dissertação (mestrado em música). Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

DE LIMA, E. B.; OLIVEIRA, A. L. M. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23. 2013, Natal. *Anais do XXIII congresso da ANPPOM*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. P???

DOMENICI, Catarina Leite. In: II SIMPOSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2. 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, 2012. p.169-182.

Notas

¹ [Musical Instrument Digital Interface]. A hardware and software standard established in 1983 for the communication of musical data between devices such as synthesizers, drum machines and computers. It has virtually replaced earlier methods of playing one synthesizer from the keyboard of another, or of synchronizing the performance of one drum machine or sequencer to that of another.

² A título de breve apresentação, o grupo de trompetes ao qual propusemos esta parceria, é formado por alunos egressos e professores da Escola de Musica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte desde 2013 e conta com a participação efetiva de cinco integrantes. Entre seus objetivo de trabalho: a ênfase e difusão da musica brasileira, sobretudo no âmbito regional ao qual está inserido (do popular ao erudite). Atualmente o Trompetearte é um dos grupos permanentes da EMUFRN, onde tem uma agenda regular de ensaios e concertos, além da agenda de compromissos com essa pesquisa.

³ Foi Coordenador Pedagógico do COMPOMUS no biênio 2014-2015; é Mestre em Composição Musical pelo PPGM-UFPB, tem desenvolvido amplo trabalho na área de crítica musical em jornais locais e periódicos internacionais, foi Professor Assistente no Departamento de Música da UFPE na cátedra de percepção musical.