



A colaboração intérprete-compositor na reelaboração de passagens não-idiomáticas do *Estudo n° 10* para violão solo de Marcelo Rauta

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: PERFORMANCE

Sabrina Souza Gomes
UFRGS – sabrinasouzagomes@hotmail.com

Leonardo Loureiro Winter
UFRGS – llwinter@uol.com.br

Resumo: A presente pesquisa em andamento tem como objetivo investigar a colaboração intérprete-compositor na reelaboração de passagens não-idiomáticas do *Estudo n° 10* para violão solo do compositor capixaba Marcelo Rauta. De acordo com Vieira (2015), duas modalidades de colaboração vêm se desenvolvendo ao longo do século XX: 1) a colaboração direta durante o processo de composição e 2) a revisão da partitura após o processo de composição. Este trabalho situa-se na segunda modalidade, ou seja, a obra em questão já foi finalizada. A partir desse contexto discutiremos o conceito do termo *Idiomático* em música que, segundo o *The Harvard Dictionary of Music*, se refere a uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento para o qual se destina. Apontamos como possíveis resultados do processo colaborativo a compreensão mais aprofundada da intérprete sobre a interpretação e performance da obra, e uma perspectiva mais abrangente do compositor sobre o funcionamento do violão e de seus aspectos idiomáticos. Uma edição interpretativa constituirá o produto final do trabalho.

Palavras-chave: Colaboração intérprete-compositor. Idiomatismo em música. Marcelo Rauta. *Estudo n° 10*. Violão solo.

The Collaboration between Performer and Composer in the Reworking of Non-idiomatic Passages of *Study n° 10* for Solo Guitar by Marcelo Rauta.

Abstract: This ongoing research aims to investigate the collaboration between performer and composer in the reworking of non-idiomatic passages of *Study n° 10* for solo guitar by the capixaba composer Marcelo Rauta. According to Vieira (2015), two forms of collaboration have been developed through the twentieth century: 1) direct collaboration during the composition process and 2) the revision of the score after the composition process. This research deals with the last one, that is, the work in question has already been completed. From this context, we will discuss the concept of the term *Idiomatic* in music, which, according to *The Harvard Dictionary of Music*, refers to a musical work that explores the particular capabilities of the instrument for which it is intended. As possible results of the collaborative process, we point out a deeper understanding on performance and interpretation of the work by the performer, and a more comprehensive perspective by the composer about the guitar and its idiomatic aspects. An interpretative edition will constitute the final product of the work.

Keywords: Collaboration between performer and composer. Idiomatism in music. Marcelo Rauta. *Study n° 10*. Guitar solo.

1. Introdução

Marcelo Rautaⁱ é autor de obras para violão, dentre essas os *Doze Estudos*ⁱⁱ para violão solo, produzidos entre os anos de 2012 e 2016. O compositor não-violonista

contemplou cada um dos violonistas de seu convívio com a dedicatória de um *Estudo* determinado - o *Estudo n° 5* foi dedicado a mim, no ano de 2012. A seguir a descrição da produção de Rauta que abrange o violão de concerto em diferentes instrumentações:

Obra	Ano*	Instrumentação
<i>Espaços</i>	2003	Dois violões, clarineta, flauta e piano
<i>Suíte Chaves</i>	2005	Violão solo
<i>Sonatina n° 1</i>	2005	Dois violões
<i>Prelúdio e Fuguetta n° 1</i>	2009	Violão solo
<i>Sonata Nostálgica</i>	2010	Violão solo
<i>Rerigtiba</i>	2010	Violão solo
<i>Bach-Atiliana</i>	2010	Violão solo
<i>Preludio e Fuguetta n° 2</i>	2012	Violão solo
<i>Sonatina n° 2</i>	2012	Dois violões
<i>Fantasia</i>	2014	Violão e cordas
<i>Doze Estudos</i>	2016	Violão solo
<i>Cinco Prelúdios</i>	2016	Violão solo

* Ano de composição

Quadro 1 – Obras de Marcelo Rauta que abrangem o violão de concerto em diferentes instrumentações

Os *Doze Estudos* foram revisados, em sua maioria, pelo violonista Renan Simões - com a exceção do *Estudo n° 10*, ainda não submetido a um processo de revisão minuciosa. É neste fato que reside meu interesse de pesquisa: no meu ponto de vista, a obra contém passagens que eu, como intérprete violonista, considero não-idiomáticas. Para ilustrar o contexto de uma dessas passagens, exponho abaixo os compassos 24 ao 29 (Ex. 1). Nessa passagem, destacamos a dificuldade que o intérprete poderia ter para sustentar, no andamento determinado, a melodia superior realizada pelos dedos indicador, médio e anular da mão direita - agregada ao deslocamento do polegar da mão direita para a execução dos baixos.

Andante ♩ = 64



Exemplo Musical 1: Marcelo Rauta, *Estudo n° 10* para violão solo, compassos 24 ao 29.

Dessa forma, proponho a minha interação com o compositor para a reelaboração do texto musical.

2. Referencial Teórico

2.1. A colaboração intérprete-compositor

Domenici (2012a), em seu artigo *A voz do performer na música e na pesquisa*, discorre sobre as relações entre compositor e intérprete na primeira metade do século XX. Segundo a autora, a ideologia da submissão do intérprete ao compositor se consolidou na primeira metade do século XX. Influenciada por compositores, filósofos, teóricos e musicólogos da época, teve como base o pensamento de que a escrita deveria ser privilegiada em detrimento da performance e da tradição oral (DOMENICI, 2012a). A autora relata o desenrolar desse contexto, com o objetivo, além de outros, de compreender as consequências desses acontecimentos para a qualidade do contato entre intérpretes e compositores:

A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. (DOMENICI, 2012a, p. 169).

Na última década, a mudança de pensamento sobre o vínculo do intérprete com a partitura, alterou a ideia de submissão do mesmo ao compositor. O pensamento guiado por Cook, Silverman e Clark - no qual a partitura deve ser considerada um *script*, um estímulo para uma ação, um poema ou um substituto do compositor - contribuiu para consolidar a “[...] visão da performance musical como ato de construção de sentido a partir da interação com o texto” (DOMENICI, 2012a, p. 170). O surgimento de novas técnicas instrumentais a partir do século XX, além da diversidade de estilos decorrentes da busca de novas linguagens musicais, uniu intérpretes e compositores em um processo mútuo de novas descobertas. Neste cenário, a prática colaborativa entre intérprete e compositor, comum nos últimos 60 anos e pesquisada com maior interesse nesta última década, contribuiu para o “[...] resgate dos aspectos social, material e humano da criação musical”, além do reestabelecimento da “[...] contiguidade entre o fenômeno sonoro e a notação” (DOMENICI, 2012b, p. 66).

Duwe (2015), ao buscar uma definição para o processo colaborativo, chega à conclusão de que, em geral, os trabalhos analisados apresentam o processo colaborativo como uma oportunidade de troca entre os músicos, considerando a ocorrência de “[...]”

interinfluências entre os processos de composição e de performance, seja na preparação de uma performance ou na composição de uma peça” (DUWE, 2015, p. 23). O autor identifica no conjunto destes trabalhos, duas temáticas mais comumente abordadas nessa área de pesquisa, a saber: 1) técnicas e recursos instrumentais e 2) a dinâmica da relação estabelecida entre instrumentistas e compositores no processo de criação de uma obra musical.

Ainda segundo o autor, “cada empreitada colaborativa constitui uma resposta a um determinado contexto e isso faz com que seja natural que diferentes necessidades e preocupações sejam canalizadas em cada caso” (DUWE, 2015, p. 24). Compreendemos, a partir disso, que esta pesquisa se encontra no primeiro grupo de trabalhos, devido ao fato de ter como norte a discussão do processo colaborativo em um contexto de técnicas e recursos do instrumento. Neste contexto:

O instrumentista tem um domínio do campo de possibilidades que é difícil de conquistar sem ter uma relação muito próxima com o instrumento, e assim, o trabalho colaborativo torna-se uma solução para a conexão efetiva entre as ideias e as possibilidades. (DUWE, 2015, p. 26).

Vieira (2015), no artigo intitulado *Composer and performer in collaboration: interactive processes involving non-guitarists composers and guitarists*, disserta mais especificamente, sobre a interação de violonistas com compositores não-violonistas - assunto que converge com o contexto em que nos encontramos. O autor afirma que:

[...] é possível notar que a colaboração entre intérpretes e compositores pode ser considerada a forma mais prática de aproximação de compositores não-violonistas que almejam escrever para o instrumento”. (VIEIRA, 2015, p. 817, tradução da autora)¹.

Conforme Vieira (2015), duas modalidades de colaboração vêm se desenvolvendo ao longo do século XX: “1) a colaboração direta durante o processo de composição e 2) a revisão da partitura após o processo de composição” (2015, p. 817, tradução da autora)². Estas modalidades se devem ao que Viana (2009, p. 7 apud VIEIRA, 2015, p. 817) destaca: para compositores não-violonistas, a técnica de composição para violão é em certos aspectos misteriosa, o que requer muitas vezes a colaboração de um intérprete que domina o

¹ Excerto original: “[...] it is possible to note that the composer-performer collaboration can be considered the most practical approach for non-guitarist composers who want to write for the instrument” (VIEIRA, 2015, p. 817).

² Excerto original: “[...] 1) the direct collaboration during the composition process and 2) the revision of the score after the composition process” (VIEIRA, 2015, p. 817).

instrumento. Em contrapartida, Vieira (2015) também expõe a ideia de que é possível que compositores não-violonistas escrevam idiomáticamente para o instrumento sem a colaboração de um intérprete, o que possibilita muitas vezes o surgimento de novas técnicas, desde que esses compositores não se limitem a ideias preconcebidas sobre o que é possível ou não realizar no instrumento (2015, p. 818).

2.2. O idiomatismo em música

Alvim (2012) aborda a característica polissêmica de idiomatismo. Ao realizar um questionário onde pianistas e compositores, brasileiros e estrangeiros, reportam sua visão sobre o idiomatismo pianístico, a autora constata três tendências de pensamento a respeito do significado do termo; sendo elas: 1) o idiomatismo como linguagem composicional; 2) o idiomatismo instrumental; e 3) o idiomatismo interpretativo. Em suma, a primeira expressão faz referência ao estilo de escrita de cada compositor; a segunda diz respeito a eficiência na exploração de possibilidades timbrísticas, técnicas e expressivas do instrumento - o que está de acordo com o *The Harvard Dictionary of Music*:

Idiomático. Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um *glissando* tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um 'baixo de Alberti' tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). (RANDEL, 2003, p. 403 apud ALVIM, 2012, p. 58).

A terceira expressão faz referência a uma ideia de interpretação musical comum a um ou mais intérpretes, “que possuem certas afinidades, de definir qualidades interpretativas não previstas pela partitura - articulações, nuances agógicas e dinâmicas, etc.” (ALVIM, 2012, p. 57). Após essas reflexões acerca do termo idiomatismo, a autora observa que são três os personagens responsáveis pela atribuição de idiomatismo a uma obra musical:

[...] a linguagem musical (utilizada pelo compositor que cria sua obra musical e a concretiza através da escrita musical), o instrumento ou mídia ao qual a obra é destinada (que delinea essa linguagem de acordo com suas possibilidades técnicas e expressivas), e o intérprete (que cria uma interpretação de acordo com aquilo que é proposto pela escrita musical). (ALVIM, 2012, p. 60).

Encontramos também, na dissertação de Alvim (2012), uma relação entre idiomatismo musical e colaboração intérprete-compositor, onde Tullio (2005) aborda o contato de compositores com intérpretes como uma das possíveis causas de obras “mais” idiomáticas:

Obras mais idiomáticas têm sido escritas devido à intensificação da relação entre intérpretes e compositores, principalmente. Segundo Borém (2000), uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o intérprete, tanto isoladamente em cada instrumento quanto no contexto da orquestração, ainda é ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginada pelo compositor. Às vezes o idiomatismo pode parecer não estar presente de uma forma clara. Neste aspecto podem-se criar dois exemplos: partituras manuscritas que apresentam dúvidas ao intérprete na forma de execução, não demonstrando o idiomatismo presente, e segundo, o compositor não deixa clara na notação da partitura a sua intenção ou forma correta de execução. Muitos compositores apresentam em suas obras aspectos idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas. (TULLIO, 2005, p. 300 apud ALVIM, 2012, p. 60).

Huron & Berc (2009) nos apresentam outra questão que permeia a definição de idiomatismo, nos atentando para a importância de se diferenciar o grau de dificuldade, do grau de idiomatismo atribuídos a uma obra. Segundo os autores:

Uma obra difícil pode ser definida como uma obra que impõe demandas limitantes para o performer, como uma excepcional resistência física, habilidades motoras precisas ou altamente refinadas, exigente coordenação motora, ou outras tarefas difíceis. Quando uma obra é idiomática, compreendemos que a maneira empregada pelo compositor/músico para o alcance do objetivo musical almejado, resultou em uma dificuldade mínima para o intérprete. Ou seja, o efeito é produzido com relativa facilidade. (HURON & BEREC, 2009, p. 115)³.

Não necessariamente uma obra é considerada não-idiomática devido ao seu grau de dificuldade; esta pode ser tanto fácil de se executar e altamente idiomática, como também de difícil execução e ainda assim idiomática. O contrário também ocorre. No entanto, mesmo não havendo uma relação direta e clara entre o grau de dificuldade e o não-idiomatismo, os autores afirmam que o fator “dificuldade na execução” é determinante para se compreender o grau de idiomatismo de uma obra avaliada. Huron & Berc (2009) também averiguam diferenças notáveis entre obras de compositores que tocam o instrumento, e obras de compositores que não tocam o instrumento para o qual escrevem. Os autores afirmam que os criadores de obras destinadas para instrumentos dos quais dominam o conhecimento técnico, logram o resultado musical almejado mediante a organização de uma escrita idiomática.

³ Excerto original: A difficult work may be defined as a work that places stringent demands on the performer, such as extraordinary physical endurance, highly refined or accurate motor skills, taxing motor coordination, or other awkward or strenuous tasks. By idiomatic, we mean that, of all the ways a given musical goal or effect may be achieved, the method employed by the composer/musician is one of the least difficult. That is, the effect is produced with comparative or relative ease. (HURON & BEREC, 2009, p. 115).

3. Objetivos

O objetivo geral dessa pesquisa em andamento, é investigar a colaboração intérprete-compositor na reelaboração de passagens não-idiomáticas do *Estudo n° 10* para violão solo de Marcelo Rauta. A partir desse, almejamos:

- discutir a colaboração compositor-intérprete entre um compositor não-violonista e uma intérprete violonista;
- discutir o conceito de idiomatismo em música;
- investigar a presença de elementos não-idiomáticos no *Estudo n° 10* sob o ponto de vista de outros violonistas;
- apresentar uma edição interpretativa do *Estudo n° 10*.

4. Metodologia

A pesquisa se desenvolverá a partir das seguintes etapas:

- 1) Submissão do Estudo n° 10 a avaliação de um grupo de violonistas;
 - 2) Proposição de resoluções para as passagens não-idiomáticas;
 - 3) Submissão de minhas resoluções ao compositor e realização do processo colaborativo;
 - 4) Submissão do texto musical modificado ao grupo inicial de violonistas;
- A seguir o detalhamento de cada uma delas:

- Submissão do *Estudo n° 10* a avaliação de um grupo de violonistas:

Nesta etapa tenho como objetivo constatar se as passagens por mim identificadas anteriormente como não-idiomáticas, podem ser assim vistas na percepção de outros violonistas. A partitura do *Estudo n° 10* será submetida à avaliação de um grupo de violonistas, formado por cinco alunos de mestrado e doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A escolha desse grupo de participantes se justifica pelo nível de expertise dos mesmos: conhecimento do repertório para violão, alto nível técnico e experiências com revisão de obras não-idiomáticas.

Os violonistas poderão estudar a partitura da obra por duas semanas. Será requisitado aos mesmos que, ao longo das sessões de estudo, registrem todas as ideias e proposições que surgirem do contato com o texto musical por meio de um diário de estudo. As passagens por mim consideradas não-idiomáticas não estarão demarcadas nas partituras.

Em seguida, realizarei uma entrevista semiestruturada, na qual os participantes responderão, basicamente, as seguintes questões: 1) existe alguma passagem nesta obra que você considera não-idiomática? 2) se sim, quais são estas passagens e como você as resolveria? As entrevistas serão ampliadas posteriormente, a partir de uma revisão de literatura mais aprofundada.

- Proposição de resoluções para as passagens não-idiomáticas:

Após a primeira etapa, e a partir dos resultados analisados, elaborarei sugestões técnico-interpretativas para a resolução das passagens consideradas não-idiomáticas. Com o propósito de serem utilizadas durante o processo de colaboração com o compositor, essas sugestões serão grafadas na partitura e gravadas em áudio e vídeo.

- Submissão de minhas resoluções ao compositor e realização do processo colaborativo:

Os registros de minhas sugestões serão disponibilizados ao compositor. O processo colaborativo se dará de forma presencial, e na ocasião, registrado por meio de gravação de áudio. Ao final, as impressões de Rauta sobre o processo colaborativo serão coletadas através de uma entrevista semiestruturada, cuja formulação se dará a partir dos resultados obtidos nas primeiras etapas da pesquisa.

- Submissão do texto musical modificado ao grupo inicial de violonistas:

Os resultados serão submetidos aos violonistas que participaram da primeira etapa da pesquisa. Uma nova entrevista semiestruturada será aplicada, a fim de compararmos os dois momentos de contato dos participantes com a obra. Esta entrevista será elaborada a partir dos questionamentos surgidos das etapas anteriores. A avaliação dos dados coletados, e a elaboração de uma edição interpretativa constituem a fase final da metodologia. Apontamos como possíveis resultados gerais do processo colaborativo, a melhor compreensão da intérprete sobre a interpretação e performance da obra, e uma perspectiva mais abrangente do compositor sobre o funcionamento do violão e de seus aspectos idiomáticos.

5. Contribuições para a área de Práticas Interpretativas

A importância deste trabalho reside nas discussões que suscita acerca do processo de colaboração intérprete-compositor na resolução de passagens não-idiomáticas de uma obra para violão solo. Acreditamos que esta intenção de pesquisa enriquece a área de Práticas

Interpretativas, devido ao foco de investigação voltado para a compreensão de questões referentes ao idiomatismo musical no contexto de colaboração, onde há a interação entre um compositor não-violonista e uma intérprete violonista.

Referências:

ALVIM, Izabela. *Entre Estudos e Polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)*. Belo Horizonte, 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2012.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic organization in musica : theory and case study of musical affordances. *Empirical Musicology Review*, v4, n3, p. 103-122, 2009.

DOMENICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM. 2012a, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM, 2012a. p. 169-182.

_____. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, p. 65-97, 2012b.

DUWE, Menan. *Campos textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea*. Porto Alegre, 2015. [144 f]. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2015.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. *Interactive Processes Involving Non-guitarists Composers and Guitarists* In: NINTH TRIENNIAL CONFERENCE OF THE EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC – ESCOM. 2015, Manchester/UK. J. Ginsborg, A. Lamont, & S. Bramley, 2015. p. 816-825.

ⁱ Marcelo Rauta compôs mais de 100 obras para diferentes formações instrumentais. Nascido em 05 de março de 1981, na cidade de Guarapari (ES – Brasil), iniciou seus estudos musicais aos dez anos de idade, com aulas de piano. Posteriormente, obteve os títulos de Bacharel e Mestre em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e atualmente é doutorando em Educação Musical pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atuou também como diretor musical, e exerceu a função de docente na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), onde lecionou as disciplinas de Contraponto, Orquestração e Análise.

ⁱⁱ Os *Estudos n° 1 a n° 7* foram compostos em 2012; os de *n° 8 a n° 11* em 2015; e o *Estudo n° 12* em 2016.