Da Ideia ao Som e de Volta a Ideia: Colaborações entre Compositor e Performer em *Guainumbi*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE: O FAZER MUSICAL CONJUNTO

Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais – imaia@ufmg.br

Resumo: Este trabalho, em forma de relato, descreve e reflexiona sobre o processo colaborativo entre compositor e performer na obra *Guainumbi*. Procurou-se (1) apresentar algumas das ideias musicais iniciais da obra, acompanhando sua evolução ao longo do processo colaborativo; (2) identificar e analisar como o processo colaborativo influencia nas tomadas de decisão do compositor e do performer; (3) propor algumas maneiras alternativas de colaboração que possam ser aplicadas em diferentes contextos musicais. Para tanto, propomos uma reflexão sobre o processo colaborativo e uma breve análise da obra sobre a luz da parceria musical entre compositor e performer.

Palavras-chave: Composição. Performance. Música Contemporânea. Processos Colaborativos.

From Idea to Sound back to Idea: Collaborations between Composer and Performer in *Guainumbi*

Abstract: This work, in the form of a report, describes and ponders on the collaborative process between composer and performer in *Guainumbi*. We endeavoured at (1) presenting some of the initial musical ideas of the work, accompanying its evolution throughout the collaborative process; (2) identifying and analysing how the collaborative process influences the composer's and performer's decision making; (3) proposing ways of collaboration that can be applied in different musical contexts. To attempt this, we proposed a reflection on the collaborative process and a brief analysis of the work through the lens of the musical partnership between composer and performer.

Keywords: Composition. Performance. Contemporary Music. Collaborative Processes.

1. Introdução

Neste artigo, em forma de relato, analisaremos algumas questões sobre a colaboração entre compositor e intérprete no fazer musical e como elas modificaram a nossa prática individual. Tais práticas não são novas, como mostra Whittall em seu capítulo sobre colaborações no século 20 (WHITTALL, 2017) dentro de um dos livros que são referência no estudo das colaborações no âmbito musical: "*Distributed Creativity*" (CLARKE e DOFFMAN, 2017).

No Brasil temos também vários exemplos de colaboração entre compositor e performer, como o compositor Raul do Valle no que ele denominou como "Atelier de Composição" ou "Atelier de Artistas" na sua obra *Encadeamento* para 5 contrabaixos amplificados (VALLE, 1996). Mais recentemente compositores como Alexandre Lunsqui (KUBALA e TOKESHI, 2018) e Marcílio Onofre (ONOFRE e BORGES, 2018) também colaboraram com intérpretes de forma a transformar ora o processo composicional ou o processo de preparação do performer.

No nosso texto descrevemos brevemente a gestação de *Guainumbi* na primeira seção. Em seguida, na seção 2, discutiremos como o processo de colaboração influenciou o compositor e, na seção 3, apresentamos uma reflexão agora sobre o ponto de vista do performer. Na seção 4, fazemos uma breve análise da obra, atentando para alguns dos elementos desenvolvidos durante o processo de colaboração. Por fim, na Seção 5, concluímos com algumas reflexões a respeito dessa colaboração.

Guainumbi nasceu da colaboração entre compositor e intérprete. O primeiro impulso para a composição ocorreu em 2016 com a encomenda do flautista Lucas Jordan por uma obra para flauta solo, então com o título provisório *Uruá*. A colaboração entre compositor e performer continuou até a finalização da versão definitiva da obra pelo compositor, que passou por diversas modificações e versões até adquirir a sua forma final em 2018.

Inicialmente, a ideia do compositor era trazer elementos do timbre e das técnicas instrumentais das flautas provenientes de diferentes tribos indígenas para a flauta transversal e assim criar uma obra que se relacionasse com os diferentes contextos indígena-brasileiro e ocidental (daí o título inicial *Uruá*). No entanto tal proposta não se concretizou, tanto pelas dificuldades técnicas quanto estéticas. Todavia, algo ainda se manteve dessa ideia original: o primeiro rascunho apresentado ao instrumentista. Em especial parte de linhas melódicas que foram trabalhadas inicialmente foram mantidas e transformadas posteriormente, conforme será mostrado na seção de análise.

2. Reflexões sobre o processo composicional e a influência da colaboração entre compositor e performer

Em nossa colaboração, o trabalho do compositor foi imediatamente transformado pelas primeiras discussões e seções de leitura com o intérprete. Essa mudança na abordagem composicional foi principiada por alguns motivos, são eles: (1) discrepância entre o resultado sonoro imaginado e o som produzido pelo instrumentista, (2) busca por diferentes sonoridades e técnicas estendidas do instrumento, (3) customizar a obra para as diferentes habilidades do instrumentista. Esses três motivos serão analisados brevemente a seguir.

A discrepância entre o resultado sonoro imaginado e o som produzido pelo instrumentista é algo comum. Decorre principalmente da questão de explorar ideias pouco usuais ou da inexperiência, no caso de jovens compositores. Diversos compositores e educadores atentam para a questão do solfejo e da escuta e a capacidade de organização e escrita das ideias musicais (LANDY, 2007). Dentro de um processo de colaboração com o performer da obra é interessante a influência que o solfejo pode ter no fazer musical. Quando as

capacidades do compositor e performer interatuam e se completam, até mesmo sem uma partitura, novas ideais surgem para ambos.

No caso da nossa colaboração, apesar de iniciarmos da maneira mais usual, através de um rascunho em forma de partitura, em pouco tempo passamos a discutir técnicas e sonoridades que interessavam ao compositor como forma de se expressar. A colaboração influenciou, portanto, a capacidade de solfejo do compositor e a técnica do performer, em uma busca conjunta por ideias, soluções de problemas e aproximações para chegar a uma sonoridade imaginada.

No início da colaboração para a escrita de *Guainumbi* o compositor iniciou seus rascunhos buscando uma maneira de criar contraponto e/ou melodias polifônicas na flauta (instrumento por natureza homofônico). Essa ideia faz parte da essência da obra, segundo explicações do próprio compositor na introdução à partitura publicada (MAIA, 2018). Buscou-se então técnicas que pudessem expandir o uso do instrumento e propiciar o contraponto na flauta. É fato conhecido nos dias de hoje que técnicas estendidas foram desenvolvidas para suprir necessidades musicais e expressivas que foram surgindo ao longo dos anos, e diversos compositores e intérpretes tem contribuído para a expansão técnica dos instrumentos musicais (PADOVANI e FERRAZ, 2011). No caso da nossa colaboração, tivemos como referência trabalhos do compositor Salvatore Sciarrino (SCIARRINO, 1990) e Carin Levine e Christina Mitropoulos-Bott (LEVINE e MITROPOULOS-BOTT, 2002).

Diante desse cenário, o compositor primeiramente propôs uma série de multifônicos que pudessem ser utilizados de forma a criar certas harmonias, e até mesmo sequências de acordes. O trabalho foi realizado com o performer em busca dessas sonoridades, o que resultou em problemas técnicos na performance, além de problemas estéticos e de estilo do compositor para se sentir satisfeito com o resultado. Por exemplo, certas passagens com mudanças de multifônicos, apesar de possíveis em termos de dedilhado, se mostraram impraticáveis na performance devido aos seguintes problemas: (1) velocidade exigida nas mudanças, (2) ajustes de embocadura e (3) o volume das sonoridades. Algumas soluções foram imaginadas como uso de amplificação e maior liberdade no tempo (*rubato*) mas estas resultariam em outros problemas e se mostraram insatisfatórias. Esse primeiro estágio da colaboração, de buscar compreender as possibilidades técnicas, se mostrou bastante intenso e produtivo. Gravações das sessões foram essenciais para compreender as sonoridades e dificuldades técnicas.

No que diz respeito à adaptação da obra ao performer, ao ser defrontado com a impraticabilidade de suas primeiras ideias o compositor necessita tomar importantes decisões técnicas: (1) abandonar a ideia inicial, (2) adaptar a ideia de acordo com as técnicas possíveis,

(3) desenvolvê-la em conjunto com o intérprete, criando uma nova técnica ou combinação de técnicas. Até certo ponto, todas essas possibilidades foram utilizadas, em maior ou menor grau. Visto que a ideia inicial era a de criar contraponto com um instrumento monofônico, o performer propôs a criação de harmonias e sonoridades através de cantar e tocar ao mesmo tempo (cantar enquanto sopra no bocal da flauta). Claramente, as linhas melódicas não são completamente independentes, elas carregam uma correlação ditada pelo gesto musical, mas a conjunção das sonoridades propõe uma separação dos elementos, e assim, um contraponto. Essa ideia foi, portanto, utilizada em todo o primeiro movimento.

3. Reflexões sobre o trabalho do performer e o processo de colaboração na ótica do performer

O início do processo colaborativo costuma variar bastante a depender das personalidades do compositor e do performer envolvidos. Há casos onde a colaboração é bastante livre, como no caso do compositor David Young, que usou de partitura gráfica e estratégias de tópicos e questões para a colaboração, provocando certas ambiguidades que deveriam ser resolvidas pelo performer, gerando certa liberdade de interpretação (KANGA, 2014).

De toda forma, durante o processo colaborativo algumas das questões que aparecem são similares, tanto para o performer como para o compositor. Para o performer, o momento de colaboração permite a descoberta da visão geral do compositor e assim explorar qual a melhor solução de performance para a sua ideia.

No nosso caso, a flauta oferece muitas possibilidades de criação sonora inovadoras, porém todas elas têm alguma limitação física e, em certos casos, fisiológica que algumas vezes são impossíveis de prever. De toda forma, são nessas limitações onde se encontra a riqueza da colaboração com o compositor. Nessa aproximação, isto é, do que é possível executar no instrumento, começam a aparecer novas ideias, novas técnicas ou combinações de técnicas existentes. Então, o valor desse tipo de colaboração é, do ponto de vista da prática e imaginação, ilimitado para o desenvolvimento musical não somente no contexto pessoal entre o compositor e instrumentista, mas também no contexto da produção artística contemporânea.

Uma outra dificuldade relacionada foi manter um equilíbrio para que o compositor componha algo factível de ser tocado e, se possível, que possa ser tocado por outros instrumentistas também. Ou seja, o performer deve inspirar sem deixar que as advertências do que não é factível bloqueie o processo de composição do compositor. Dessa forma, uma das ações de Lucas Jordan na colaboração foi em distinguir o que é factível em se levando em conta

o tempo de preparação, isto é: (1) o que é possível fazer de imediato, (2) o que é possível fazer após um tempo de estudo, (3) o que é possível fazer com muito tempo de estudo e, finalmente, (4) o que é impossível fazer.

Dentro desse contexto, surge então uma situação desafiadora, que é a de tocar materiais que, como performer, não teria tentado antes ou de combinar técnicas conhecidas, mas de modo novo, procurando uma solução que fique o mais próximo possível da ideia do compositor, o que raramente é fácil.

Por fim, foram desenvolvidos modos criativos de combinar técnicas estendidas existentes. Por exemplo, as três dimensões sonoras no primeiro movimento: som ordinário, som eólico e voz e as combinações desses três elementos. Por causa da relativa independência exigida entre as sonoridades foram descobertas certas transições e diversas nuances de combinação da voz com sons da flauta. Assim, a utilização dessas sonoridades é nova, já que geralmente foram ouvidas como subprodutos não controláveis pelo performer. Isto proporcionou ao performer o desenvolvimento de um controle mais elevado/refinado do instrumento – ou maior controle dessas técnicas.

4. Análise da Obra

Conforme indicado na introdução faremos abaixo uma breve análise que procura mostrar como certos elementos foram desenvolvidos e transformados durante colaboração e o fazer musical entre compositor e performer. A obra *Guainumbi* é dividida em dois movimentos, sendo o primeiro mais lento e lírico e o segundo rápido e virtuosístico. Os movimentos exploram diferentes técnicas estendidas propondo contextos sonoros bastante distintos.

Um dos primeiros aspectos discutidos na colaboração foi a capacidade de tocar e cantar no bocal da flauta. Do ponto de vista técnico o performer propôs e desenvolveu uma técnica em que conseguisse manipular dinâmicas e o fluxo de ar no bocal enquanto tocava. Isso possibilitou a criação de camadas quase independentes, já que a dinâmica e o timbre do som ordinário e do canto poderiam ser modificados sem uma relação direta entre eles. As figuras abaixo mostram dois exemplos da técnica de tocar e cantar na flauta, na obra *Guainumbi*.

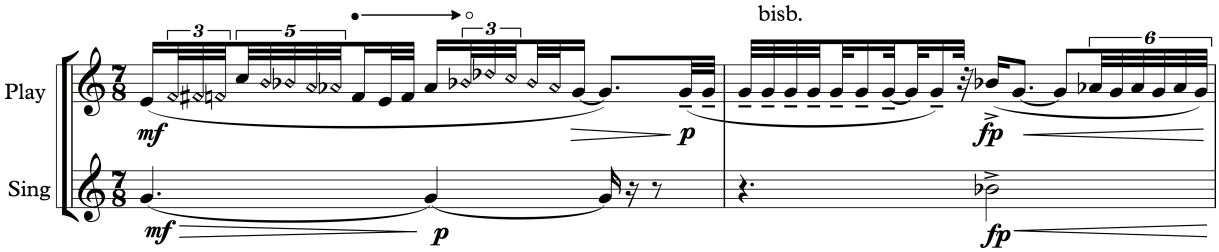

Figura 1: Exemplo de escrita contrapontística com tocar e cantar em *Guainumbi*.

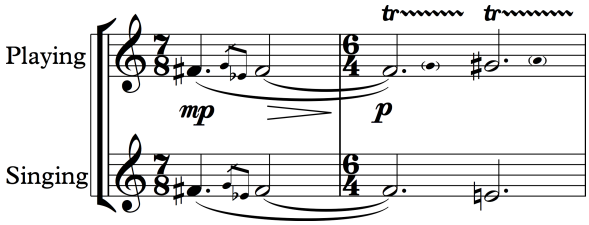

Figura 2: Exemplo de coloração através do canto interagindo com o som ordinário em *Guainumbi*.

Na figura 1, há um exemplo da ideia de contraponto. O canto continua enquanto o tocar ordinário faz uma linha melódica ornamentada contra ele. Na figura 2, o canto e o tocar são homo-rítmicos e tornam-se em um som complexo, em vez de duas linhas melódicas diferentes, trazendo a ideia de coloração timbrística ou até mesmo de agregados sonoros.

A técnica de tocar e cantar dominou todo o primeiro movimento da obra, o qual pode ser dividido nas seguintes seções:

Seção	Compassos
A	1 - 21
B	22 - 27
C	28 - 47
D	49 - 53

Tabela 1: seções do primeiro movimento de *Guainumbi*

As seções A e C foram primeiramente esboçadas como uma linha melódica simples, que mais tarde seria embelezada com figurações e adicionaria a parte do canto também. Abaixo estão os materiais iniciais que germinaram essas seções.

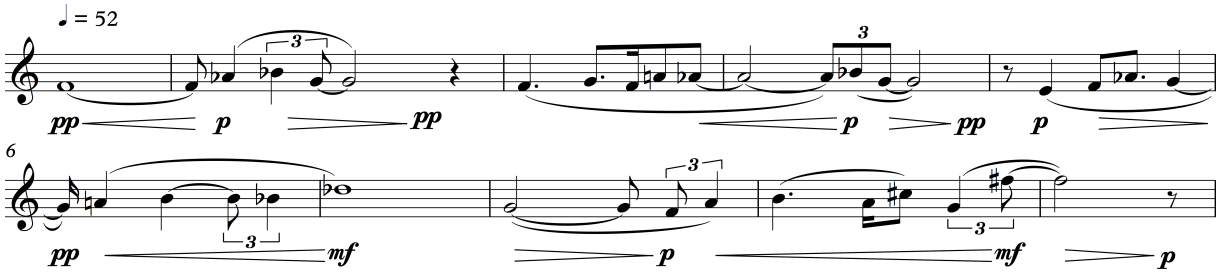

Figura 3: Esboços de material melódico para *Guainumbi* (Seção A).

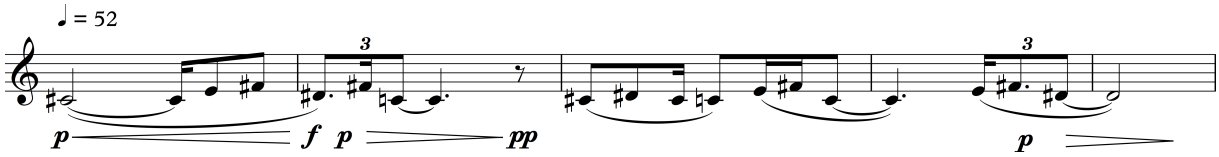

Figura 4: Esboços de material melódico para *Guainumbi* (Seção C).

O Fá inicial da figura 3 foi suprimido do início de *Guainumbi* por causa de sua forte força modal (gera uma expectativa de um modo octatônico) à medida que a linha progride para o compasso 6. A partir desse compasso, as mudanças no material melódico tornam-se menos óbvias, trazendo uma ambiguidade modal para a melodia, essa ambiguidade é explorada posteriormente. Assim, a peça começa diretamente com um Lá bemol.

O início do primeiro movimento, traz os elementos de tocar e cantar como entidades separadas (seção A). Na seção C, o canto se torna uma coloração do material melódico, trazendo um elemento tímbrico-harmônico, sendo assim, o foco desta seção é menos sobre o contraponto e mais sobre a textura de uma melodia, timbre e sonoridade. Da mesma forma, o uso dos multifônicos na Seção D (Coda) também é um desenvolvimento dessa mesma ideia de sonoridades múltiplas.

As seções A e C estão ligadas pela transição B, que explora o registro da flauta. Esta ponte é principalmente um grande arpejo de acordes, juntamente com multifônicos, sendo um dos únicos momentos de sonoridade *ordinaria* no movimento. Ele serve como um ponto de virada no movimento, finalizando os ornamentos complexos da seção A.

Por fim, a Coda (seção D) é um breve momento de reflexão sobre todo o movimento. Ela possui a camada contrapontística da seção A, por ter multifônicos, mas também se distancia da hiperatividade da mesma seção fechando o movimento em um anticlímax, com o mesmo Fá que foi evitado no início, dando uma sensação de ciclicidade/circularidade na conclusão ao movimento.

O segundo movimento usa apenas modos de tocar usuais, sem cantar. Ele também é dividido em quatro seções, que são as seguintes:

Seção	**Compassos**
A	1 - 26
B	27 - 50
C	51 –58
D	59 - 73

Tabela 2: seções do primeiro movimento de *Guainumbi.*

Na seção A, há frequentes saltos e mudanças de registro. Isso é para criar a ideia de melodia polifônica. Outra camada é adicionada pela coloração de certas notas com o som eólico (registro baixo) e *frulatto* (registro alto). O material melódico (alturas) expande gradualmente o seu alcance nesta secção até estar mais ou menos livre nos compassos 20 a 24.

A seção B é um curto processo de intensificação, propondo uma outra maneira de estruturar diferentes melodias: com dinâmica e articulação. As notas *staccato* em uma dinâmica mais forte fragmentam uma sequência de fusas altamente densa. A linha murmurante dessas fusas consiste em padrões escalares rápidos, parcialmente em modo octactônico. A linha melódica mais aguda é feita de notas curtas e esparsas. À medida que a sequência avança, a murmuração se torna mais alta e mais aguda, até que, no compasso 50, ela esteja principalmente dentro do mesmo registro, encerrando a seção.

Uma sequência de *clusters harmônicos*, em diferentes padrões rítmicos, constitui a seção C. Esses *clusters harmônicos* foram escolhidos juntamente com o flautista, de forma a tornar a sessão factível. Ela é quase uma transição para a seção D, mas como o material é estruturalmente relevante para todo o movimento, ele funciona como uma seção separada.

A última seção (D) é uma desconstrução dos *clusters* e também os rápidos arabescos da seção A. O registro torna-se importante novamente, à medida que a desconstrução avança, sendo basicamente uma colagem de blocos de materiais: os *clusters*, os arabescos e um lento campo mutante de som *ordinario* para *aelioan* e vice-versa. Esta desconstrução termina em uma energização final para conectar os blocos no compasso 72, trazendo a peça inteira ao seu fim.

5. Conclusão

Vimos neste relato como compositor e performer podem criar de maneira criativa e pessoal uma obra musical que desenvolva suas habilidades através de uma colaboração intensa. Não é possível imaginar a obra sem a colaboração e os desafios impostos pela interação entre compositor e performer, sempre com respeito mútuo, mas buscando extrapolar os limites técnicos de cada um. O árduo processo de experimentação, composição e edição da obra, não somente resultou em uma composição que propõe o uso de técnicas estendidas dentro de uma estética individual, mas também no crescimento e aprendizado técnico do compositor e do performer.

Durante o processo colaborativo o performer normalmente está longe da própria zona de conforto, e em alguns casos tentando ler à primeira vista rascunhos que necessitam de pelo menos um tempo de estudo. Isso certamente o leva a tornar-se um músico melhor e deveria ser recomendado aos estudantes de música durante a sua formação. Para o compositor este tipo de colaboração é bastante enriquecedor pois o leva ao contato direto com as possibilidades e limitações do instrumento e de performance. Por outro lado, o performer tem a oportunidade de ser não apenas intérprete, mas coparticipante da gestação de uma obra.

Assim, do ponto de vista pedagógico, pensamos que é muito importante para jovens músicos terem acesso a este tipo de experiência durante a formação acadêmica, para prepara-los para os desafios da colaboração durante suas carreiras artísticas, sendo inegável o enriquecimento artístico de ambos atuadores durante o processo colaborativo e criativo.

Agradecimentos

O autor agradece o flautista e compositor Lucas Jordan pela pronta resposta aos seus questionamentos durante a composição da obra e na elaboração do presente texto.

Referências:

CLARKE, Eric F. (Org.); DOFFMAN, Mark (Org.). *Distributed Creativity*: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. New York: Oxford University Press, 2017

KANGA, Zubin. Not Music Yet: Graphic Notation as a Catalyst for Collaborative Metamorphosis. *Eras,* vol. 16, n. 1, p. 37-58, 2014.

KUBALA, Ricardo Lobo; TOKESHI, Eliane. Lower Tree House para violino e viola, de Alexandre Lunsqui: escrita musical e construção de uma performance. In: Congresso da ANPPOM, XVIII. 2018, Manaus. *Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM.* Manaus: 2018. 1-9.

LANDY, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. London: The MIT Press, 2007.

LEVINE, Carin; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *The Techniques of Flute Playing.* Kassel: Bärenreiter, 2002.

MAIA, Igor Leão. Guainumbi. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 6, n.2, p. 1-15, 2018.

ONOFRE, Marcílio; BORGES, Rodolpho. O espelho de Narciso: trazendo à tona aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete durante a composição de *Espelhos das (In)Tolerâncias*, para 7 violoncelos. In: Congresso da ANPPOM, XVIII. 2018, Manaus. *Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM.* Manaus: 2018. 1-9.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Musica Hodie,* Goiânia, v. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.

SCIARRINO, Salvatore. *L'opera per flauto.* Milano: Ricordi, 1990. Partitura.

VALLE, Raul. *Encadeamento: uma nova gestualização sonora*. Campinas. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

WHITTALL, Arnold. Composer-Performer Collaboration in the long 20th Century. In: CLARKE, Eric F. (Org.); DOFFMAN, Mark (Org.). *Distributed Creativity*: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. New York: Oxford University Press, 2017.