

Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete

COMUNICAÇÃO

Joana Monteiro Radicchi
UFMG- joanaradicchi@gmail.com
Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar os resultados de uma pesquisa realizada entre 2011 e 2013, relativa ao processo de colaboração compositor-intérprete na criação de uma peça para flauta. Partimos do pressuposto de que o intérprete atual requisita para si um papel mais ativo em suas atividades se comparado às práticas interpretativas que foram consolidadas ao longo da História. Dentre os passos metodológicos, lançamos mão de entrevistas com compositores e intérpretes, bem como uma revisão sobre o papel do intérprete na historiografia musical.

Palavras-chave: Colaboração Compositor-Intérprete. Música Contemporânea. Flauta Solo.

Inflexões for solo flute: a research about composer-performer collaboration

Abstract: The aim of this paper is to present the results of research developed between 2011 and 2013, as it relates to the composer-performer collaboration process in the creation of a musical piece for the flute. This research is based on the assumption that nowadays performers demand a more active role in the creative process, in contrast to the musical interpretative practices of the past. In the development of this research we interviewed a plentitude of composers and performers along with an extensive review of the role of the interpreter in musical historiography.

Keywords: Composer-Performer Collaboration. Contemporary Music. Solo Flute.

1. Introdução

A colaboração entre compositores e intérpretes apresenta-se como um fator que permeia a criação de algumas das principais obras do repertório para flauta transversal. Revendo a historiografia percebemos como esta prática esteve presente em diferentes situações ainda que de forma menos direta como, por exemplo, no *Concerto em Ré M* do compositor C. Reinecke dedicado ao flautista Wilhelm Barge (WISE, 2003: VII), na *Sinfonia Concertante* de Mozart inspirada na habilidade dos instrumentistas de sua época (MARSHALL, 1991: 315), ou ainda na participação dos instrumentistas em edição de partituras como ocorreu com *Syrinx* de C. Debussy. Neste caso específico, a influência do intérprete destaca-se de modo proeminente devido ao fato do flautista Marcel Moyse ter sido responsável pela adição de sinais de respiração à partitura, ausentes na versão original de Debussy (CURINGA, 2001).

Na produção musical do século XX e principalmente do século XXI assistimos a um crescente interesse no trabalho de colaboração compositor-intérprete. Tal fenômeno está relacionado a uma série de fatores da produção musical de nosso tempo e que, provavelmente, foram desencadeados pela necessidade dos compositores em expressarem suas ideias musicais através de técnicas instrumentais não usuais. Assim sendo, o contato direto com os instrumentistas para a realização de experimentos, testes e discussões passou gradativamente a ser parte efetiva do processo de criação. Por sua vez, o intérprete passa a representar um papel ainda mais ativo em suas atividades como executante se comparado à prática tradicional de mediação entre compositor, obra e público.

Portanto, o presente trabalho pretende apresentar o resultado de uma pesquisa realizada entre 2011 e 2013, relativo ao processo de colaboração entre compositor e intérprete na criação de uma obra para flauta solo intitulada *Inflexões* (2013). Sob o ponto de vista metodológico a pesquisa se configurou a partir de diferentes abordagens, a saber: primeiramente, uma revisão bibliográfica partindo do repertório tradicional para flauta, selecionando suas obras mais significativas forjadas a partir do contato entre compositor e instrumentista, de modo a articular as formas de atuação do intérprete ao longo da história da música ocidental. A partir daí e devido ainda a um escasso *corpus* teórico sobre o tema, fizeram-se necessárias a elaboração e aplicação de uma entrevista a intérpretes e compositores, selecionados a partir de suas experiências no campo da colaboração. As informações, obtidas inicialmente por meio da pesquisa histórica somaram-se aos relatos dos entrevistados, tornando-se valiosas chaves de articulação conceitual durante o trabalho prático na criação da obra *Inflexões* (**para a presente submissão omitimos o nome do compositor**), encomendada especialmente para esta pesquisa¹.

É, portanto, o processo de colaboração em si - visto sob a ótica do intérprete - o foco desta comunicação.

2. Construindo a colaboração

No primeiro encontro com o compositor X, o cerne de nossas indagações envolvia o tipo de atuação que iríamos experimentar nesta jornada de colaboração, quais as intenções deste projeto e quais os desafios enfrentaríamos se optássemos por uma participação mais ativa por parte do intérprete.

Tal questionamento foi sendo elaborado juntamente com a opinião de um dos nossos

¹ A escolha do compositor X para esta comenda partiu de experiências anteriores com este tipo de parceria.

entrevistados, aqui denominado *Intérprete A*, onde afirma existirem muitas nuances no que concerne à parceria entre compositores e intérpretes². Segundo ele, existe uma grande diferença entre encomenda e colaboração e que esta segunda pode se dar de várias maneiras diferentes, dependendo dos objetivos, do nível de envolvimento dos participantes, entre outros fatores. Na verdade, as várias facetas da colaboração só são descortinadas quando os participantes estão abertos para compreender e dialogar sobre seus papéis.

Segundo Cardassi (2011),

Na música, o termo ‘colaboração’ é usado em relação a diferentes tipos de interação, muitos dos quais envolvem a encomenda de uma obra, processo no qual os papéis de cada indivíduo são tipicamente mantidos separados. Quando se analisa o papel do compositor e do *performer*, Argyris e Schön descrevem dois tipos de interação: tipo I, interações caracterizadas por indivíduos com uma visão fixa e defensiva sobre qual é o seu papel, enquanto que o comportamento dos indivíduos engajados no tipo II os coloca em posição de questionar esta visão e conseqüentemente quais são seus papéis³ (CARDASSI, 2011: 31. Tradução nossa).

Para definirmos, portanto, quais as possíveis diretrizes que estavam em jogo em nossa proposta de colaboração era necessário, antes, perceber as afinidades e interesses musicais comuns. No primeiro contato ficou evidente um interesse nosso por linguagens musicais distintas e o diálogo entre elas assistido no próprio ato composicional e performativo. No caso do compositor X, o diálogo entre diferentes linguagens é um traço estilístico presente em composições anteriores, com ênfase na incorporação de elementos do *jazz* e da música popular brasileira à escritura. Neste sentido, a criação de *Inflexões* estava sujeita a este desejo comum em transitar criativamente por diferentes experiências estéticas.

Um outro interesse comum foi a improvisação. De acordo com experiências anteriores relatadas pelo compositor X, muitas das suas ideias composicionais eram oriundas de improvisos realizados ao piano. No entanto, a tentativa de transcrevê-las mostrava-se complicada, muitas vezes resultando em gestos de rítmica complexa e de execução menos idiomática em outros instrumentos. Isso, segundo o compositor, compromete a naturalidade e mesmo a fisicalidade intuitiva de determinados gestos, resultando em trechos cuja escrita é muito rígida.

Aos poucos fomos percebendo que a improvisação seria a nossa principal resposta

² Optamos em preservar o anonimato dos nossos entrevistados, substituindo os nomes por letras: Intérprete A, Compositor B, etc....

³ *In music, the term “collaboration” is used in relation to different types of interactions, many of which involve the commission of a work, a process in which the individual roles are typically kept separate. When analyzing the roles of composer and performer, Argyris and Schön describe two types of interaction: “type I’, interactions are characterized by individuals having a fixed and defensive view of what their role is, whereas individuals engaged in type II’ behavior are able to question such ideas about their own role. (CARDASSI, 2011: 31)*

para o tipo de parceria que intuitivamente estava sendo delineada.

3. De *Janelas* a *Inflexões*: o caminho e dois caminantes

Descobrir “como”, “quanto” e “quando” a improvisação seria utilizada foi um dos nossos grandes desafios. Durante os encontros várias experimentações foram realizadas neste sentido e percebemos que o melhor seria, sob o ponto de vista da forma, trabalharmos com o “improviso guiado”, ou seja, pequenas indicações na partitura destinadas aos espaços para improvisação. Tais indicações poderiam incluir dinâmicas, agógica, alturas, acordes, informações sobre texturas sonoras, tipos de gestos melódicos, dentre outros, e poderiam variar de acordo com as intenções texturais de cada janela de improviso. Entretanto, como equacionar os espaços de improvisação com os espaços de escrita prescritiva? Foi então que decidimos criar inicialmente uma versão completamente escrita da peça para, em seguida, introduzir o improviso em alguns momentos específicos da obra.

Este pareceu um caminho interessante, pois partiríamos de uma estrutura musical preexistente para, aos poucos, irmos em conjunto, flexibilizando-a. E ainda, se ao final do processo de colaboração, concluíssemos que a introdução das janelas de improviso se mostrava inviável ou ineficaz, esta primeira versão poderia se tornar o resultado de nossa colaboração. Na verdade, em consequência desta estratégia composicional, temos três versões da obra: a primeira, com a estrutura toda escrita; a segunda, na qual foram adicionadas janelas para improvisação e que ganhou o nome de *Janelas*; e a versão final, chamada *Inflexões* com elementos das duas anteriores.

4) Abrindo e fechando janelas... *Inflexões*

Janelas apresentam quatro espaços dedicados à improvisação com indicações diferentes próprias de caráter, articulação, perfil de gestos melódicos e rítmicos. Abordaremos aqui apenas duas das quatro Janelas.

A Janela 1, aparece após a exposição do que o compositor chamou de Tema A (c.1-6) com indicação para se criar três variações do trecho delimitado pelo retângulo vermelho, tendo como notas pivôs fá, dó# e sib) marcadas pelas setas na Figura 1. O caráter sugerido foi “obsessivo”⁴.

⁴ Sobre o termo “obsessivo”, trata-se de uma expressão recorrente na fala do compositor, empregada por ele para enfatizar a insistência da repetição de ideias, um dos traços marcantes de seu estilo. Recordo-me de ouvi-la várias vezes em nossos encontros realizados durante o processo de colaboração de *Entre Fins*, uma de suas obras para flauta e piano.

Janelas

The image shows a musical score for a piece titled "Janelas". The first staff is highlighted with a red box and contains a tempo marking of $\text{♩} = 66$ and a box containing the letter 'a'. The music is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The first variation is marked with blue arrows. A text box to the right of the first staff provides instructions: "Janela 1: Improvisar e criar 3 variações distintas ornamentadas sobre 'a', sem completar frase. Pensar em notas pivô referenciais F, C#, Bb. Caráter obsessivo, (escala base: D menor harmônica)". The score continues with a second staff starting at measure 5, marked with a forte (*f*) dynamic, and a third staff starting at measure 9.

Figura 1 – Janela 1

A primeira variação foi relativa ao timbre experimentando efeitos sonoros como: uso da voz em concomitância com o tocar⁵; ruído de ar; som com e sem vibrato. Para ampliar ainda mais as possibilidades sonoras do trecho, e por perceber que se tratava de uma melodia muito delicada e suave, surgiu a ideia de usarmos a flauta em Sol, prontamente aceita pelo compositor.

Assim, na introdução de *Inflexões*, podemos perceber o resultado de nossas experimentações tímbricas:

⁵ Esta técnica é conhecida como *humming* ou *singing flute* que é quando o flautista toca e canta ao mesmo tempo.

Inflexões

♩ = c.60 - 66

(delicado, precioso, com muita liberdade)

Flauta em G

voz

pp mf p f

pp mf p f p

p ff

p ff

Figura 2 – Trecho inicial de Inflexões decorrente dos experimentos sonoros com o tema da Janela 1.

A Janela 3 foi a que mais sofreu modificações durante todo o processo. Sua configuração assemelha-se a de *chorus* de improviso presente em temas de *jazz* e o compositor optou pelo uso de cifras para representar os acordes que servirão de base para a criação melódica do intérprete. A única indicação dada por ele, além do encadeamento harmônico, foi a expressão “improvisar”:

51

Fim do "desenvolvimento"

Janela 4: Improvisar

Indicação dada pelo compositor

Em

F#7(#11)

Bmaj7(#5)

Em

C#m(b5)

54

57

mf

f

Figura 3 – Janela 4 (c.51-60)

Após algumas experimentações e levando em conta a indicação harmônica, foi sugerido ao compositor a inclusão de notas pivôs que auxiliariam os intérpretes menos experientes nesse tipo de improvisação. O compositor optou por manter as duas possibilidades na partitura final:

Janela 3:
 Improvisar, os tons escritos são notas guia para o improviso.
 São apenas referências, sinta total liberdade para improvisar seguindo outros caminhos.

Figura 4: Inflexões (c.105-106)

Figura 5: *Inflexões*: Trechos de improviso opcionais a partir das notas pivôs em semibreve

Todas as modificações implementadas na versão final de *Inflexões*, resultam das experimentações empreendidas em conjunto durante o processo de colaboração. Os encontros realizados foram fundamentais para que as janelas de improviso fossem redimensionadas de modo que funcionassem equilibradamente com as partes escritas. Além disso, as alterações na estrutura da peça, tais como a inclusão de efeitos tímbricos, a criação de uma seção introdutória, a incorporação da flauta em G, dentre outras, só tornaram-se possibilidade, a partir das experimentações e da troca de informações durante a colaboração.

5. Considerações finais

No que diz respeito à colaboração em tela, ela obedeceu à noção de colaboração efetiva, caracterizada pela interação entre os envolvidos durante todo o processo de criação da obra. O elemento improvisação foi determinante para caracterizar esta parceria, proporcionando maior liberdade tanto para o compositor quanto para o *performer*. Em *Inflexões*, este aspecto é bastante perceptível tanto em suas janelas de improvisação quanto no caráter improvisado de suas melodias. Isto significa que o instrumentista é livre não só para criar gestos musicais e até melodias inteiras mas também para escolher os caminhos interpretativos de algumas passagens musicais com maior autonomia sobre o andamento e duração de algumas estruturas rítmicas.

No caso do compositor, a liberdade manifestou-se principalmente na parte da escrita, uma vez que ele pôde trabalhar com uma abordagem mais aberta. Isto significa que ele teve a opção de trabalhar de duas maneiras: a primeira na qual ele fornece algumas indicações e deixa ao intérprete a responsabilidade de criar as estruturas melódicas e rítmicas; a segunda na qual ele cria e escreve tudo. A escolha de uma ou de outra esteve atrelada ao diálogo entre intenções musicais que nasceram do improviso e necessitaram ser expressas como tal, ou daquelas que se constituem como estruturas formais tradicionais e que, por isso, se apoiam na escrita convencional.

O desafio vivenciado na criação de *Inflexões* foi encontrar a medida certa entre estes elementos e descobrir como utilizá-los, de modo que atingíssemos um resultado satisfatório na composição e na performance. Apesar de compreendermos as possibilidades de funcionamento da improvisação no *jazz*, na música brasileira e até mesmo na música contemporânea, no início ainda não estava claro como ela poderia coexistir com aspectos formais e estruturais oriundos da música de tradição europeia. Além disso, não sabíamos como esta amálgama poderia ser traduzida para a partitura de modo que houvesse uma coerência de ideias que facilitassem sua compreensão na partitura.

A descoberta de caminhos que permitissem a realização de nossos objetivos foi possibilitada por meio da rotina de trabalho empreendida, criando um ambiente necessário para que pudéssemos lidar sem medo com o processo de tentativa e erro. Mais importante do que possuir certezas sobre os rumos deste experimento, a riqueza desta interação residiu exatamente na oportunidade de vivenciar diferentes caminhos, de testar todas as opções que se apresentavam, de retomar ideias anteriormente descartadas sem medo e sem pudor, de desafiar os próprios limites e admitir que é preciso respeitá-los.

No que diz respeito ao uso da improvisação, nossa pouca experiência neste campo enquanto intérprete, foi responsável em fechar algumas janelas como aconteceu em parte das Janelas 1 e 4. A obra foi influenciada por esta limitação o que resultou em modificações na construção da obra. No caso da Janela 1, sua remoção contou com a possibilidade de retomar variações anteriormente escritas pelo compositor, porém com a inclusão de variações timbrísticas. Esta ideia surgiu em nosso encontro e foi viabilizada a partir de explorações de diferentes sonoridades feitas por mim na presença do compositor. Se por um lado, o espaço de improvisado foi retirado, por outro, pudemos desenvolver questões ligadas ao timbre da flauta na elaboração de *Inflexões*.

No que diz respeito à Janela 4, o uso das notas pivôs, facilitou muito a interação com este trecho da obra. Ainda que fosse necessário improvisar, isto seria feito a partir de algumas diretrizes, o que representa um facilitador para instrumentistas menos experientes. Além disso, esta modificação da Janela 4 levou o compositor a pesquisar e incluir novos elementos como células rítmicas na seção do desenvolvimento. Além das notas pivôs, o intérprete também pode lançar mão destas estruturas na construção de seu improvisado.

Diante deste quadro, o fator confiança foi crucial para que o trabalho de colaboração fosse empreendido. Se não confiássemos em nosso bom senso e compreensão diante das dificuldades e limitações um do outro bem como em nossa capacidade de superar desafios e principalmente dialogar diante dos impasses musicais enfrentados, este experimento não poderia ser realizado.

Referências

CARDASSI, L. *Meu rosto mudou: time and palce within a performer-composer collaboration*. In: Sonic Ideas/Ideas Sonicas CMMAS. Vol. 4:1, p. 31-38. Morelia: Sonic Ideas, 2011.

CURINGA, L. *Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's Syrinx*. Disponível em: <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm>. Acesso em: 20 jan. 2013.

MARSHAL, R. L. *Mozart Speaks – Views on Music, Musicians, and the World*. New York: Schirmer Books, 1991.

NAVARRO, F. A., NUNZIO, M. *Fendas: Colaboração, composição, interpretação*. In: PERFORMA International Conferences on Performance Studies., 2013, Porto Alegre. p. 1-10.

WEBB, B. *Partners in creation*. In: Contemporary Music Review Vol. 26:2, p. 255-281. Kentucky: Taylor and Frances Group, 2007.