

A colaboração compositor-performer durante o processo de criação de *Moviola*, para viola solo, de Alexandre Lunsqui

Ricardo Lobo Kubala

Universidade Estadual Paulista – UNESP
ricardo.kubala@unesp.br

Alexandre Roberto Lunsqui

Universidade Estadual Paulista – UNESP
alexandre.lunsqui@unesp.br

Eliane Tokeshi

Universidade de São Paulo
eliane@usp.br

Resumo: O presente artigo investiga a colaboração compositor-performer durante o processo de criação de *Moviola*, para viola solo, de Alexandre Lunsqui. Tem por objetivo, além de apresentar aspectos composicionais da obra e características idiomáticas de sua escrita para viola, estudar o tipo de colaboração ocorrido nesse processo. Inicialmente, discorre-se sobre concepções encontradas na literatura a respeito de colaboração entre performer e compositor. Segue-se um relato acerca da obra mediante exposição de viés poético e estrutural, com enfoque na utilização de procedimentos harmônicos, trajetórias melódicas e elementos formais. Por fim, apresentam-se aspectos da colaboração em questão, caracterizada por contínua relação dialógica, que resultou, dentro de uma dinâmica interativa voltada para o aprimoramento, em interferências, tanto no material composicional como no da performance. Foi determinante nesse processo a intensa exploração de recursos tímbricos da viola e a busca por escrita que permitisse vincular informação musical a plasticidade e fluidez de gestual corporal do performer.

Palavras-chave: colaboração compositor-performer; repertório brasileiro para viola solo; música do século XXI.

The composer-performer collaboration in the creating process of *Moviola* for solo viola by Alexandre Lunsqui

Abstract: This article investigates the composer-performer collaboration in the creating process of *Moviola* for solo viola by Alexandre Lunsqui. In addition to presenting compositional aspects of the work along with idiomatic peculiarities related to the viola, we discuss the type of collaboration that took place during the compositional process. Initially, we examine concepts found in the literature regarding collaborations between performer and composer. It follows with an account of several poetic and structural elements pertained to the piece, with emphasis on harmonic procedures, melodic trajectories, and formal elements. Finally, we analyze aspects of a collaboration characterized by a continuous dialogical relationship that resulted, through a dynamics of interactive exchanges towards improvement, in interferences in both the compositional material and the performance. Essential to this process was an intense exploration of the viola's timbral resources and the search for notational solutions that could effectively combine the musical information with the plasticity and fluidity of the performer's body gestures.

Keywords: composer-performer collaboration; Brazilian repertory for viola solo; 21st-century music.

Introdução

O tema colaboração compositor-performer tem sido amplamente discutido no meio acadêmico, o que pode ser verificado em teses, dissertações e artigos, tanto em periódicos como em anais de eventos. No Brasil, por exemplo, eventos como os congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) promoveram dois simpósios dedicados ao assunto em suas duas últimas edições.

A despeito da diversidade de estudos atuais a respeito do tema, não se observa uniformidade de entendimento sobre o que seria colaboração entre compositor e performer no contexto da música de concerto, e, conseqüentemente, uma colaboração ideal ou bem sucedida. Ao contrário, a variedade de empregos do termo “colaboração” encontradas na

literatura acadêmica relacionada à pesquisa em música parece apontar para uma constante abertura do assunto para novas abordagens e compreensões.

O presente artigo busca enriquecer o debate sobre o tema, ao discorrer sobre aspectos da interação entre performer e compositor durante o processo de criação – processo esse que abarca conjuntamente práticas composicionais e de performance – da obra *Moviola*, para viola solo. Mais especificamente, tem por objetivos apresentar a obra em questão – com ênfase em desvelar elementos composicionais e atributos idiomáticos de sua escrita para viola – e investigar o tipo de colaboração entre performer e compositor ocorrido nesse processo.

O primeiro e o segundo autores são respectivamente o performer e o compositor que realizaram o trabalho de colaboração de que trata este estudo. O primeiro autor foi responsável também, durante do processo de criação da obra, pela realização e organização de anotações e registros sonoros, que forneceram dados empregados em procedimentos adotados durante a investigação. O terceiro autor atua na área de instrumentos de cordas, com publicações sobre a relação compositor-performer, e contribuiu nesta pesquisa durante fase de levantamento, seleção e discussão de bibliografia, e, posteriormente, em reflexão e debate que precederam a finalização dos trabalhos.

Inicialmente, abordaremos concepções sobre colaboração entre performer e compositor, que proporcionaram embasamento para reflexão acerca do tema, associada ao processo de criação de *Moviola*. Depois, apresentaremos a obra resultante desse processo, para o que, optamos por um relato de viés poético e estrutural. Por fim, exporemos aspectos que exemplificam o modo com que se deu a colaboração entre compositor e intérprete durante o percurso de criação da obra.

Perspectivas sobre colaboração compositor-performer

Hayden & Windsor (2007) apontam, no que se refere a tipos e gradações de colaboração, as seguintes categorias: (a) diretiva: nível de colaboração em que a hierarquia tradicional entre compositor e performer(s) é mantida e o compositor tem como objetivo determinar completamente a performance por meio da partitura; (b) interativa: nessa categoria, o processo é mais interativo, discursivo e reflexivo, com mais contribuições dos colaboradores do que na categoria diretiva; em última análise, o compositor ainda é o autor; (c) colaborativa: tipo de colaboração em que o desenvolvimento da obra é alcançado por um grupo mediante um processo coletivo de tomadas de decisão. Não ocorre autoria individual ou hierarquia de funções. Os mesmos autores (Hayden & Windsor, 2007) ressaltam que as categorias acima não são exclusivas, devendo ser vistas mais como um *continuum* ao longo do qual os estudos de caso devem ser localizados.

Domenici (2013) chama a atenção para o fato de que a ideia de colaboração se opõe intrinsecamente à estrutura tradicional da relação vertical compositor-obra-intérprete, na qual a obra musical é entendida como o texto, enquanto a performance musical como mera reprodução desse texto ou obra.

Uma característica presente em um trabalho calcado na colaboração é o distanciamento da noção de impessoalidade – implícita na referida estrutura verticalizada –, sendo frequentemente caracterizada por relações de amizade e por afinidade de ordem estética (Domenici, 2013). Certas atitudes são essenciais para se alcançar uma relação colaborativa, como capacidade de escuta e diálogo, aptidão para lidar com o conflito de ideias, abertura a experimentações e a questionamentos acerca de papéis dentro da colaboração, entre outros (Cardassi, 2019). Esse tipo de trabalho pode transforma-se mesmo em verdadeiro exercício de humildade, diante da necessidade de aceitar críticas e de receber opiniões acerca de temas de sua área específica de conhecimento, além de situações, como em ensaios, em que se expõem

limitações relacionadas a habilidades e competências de ordem técnico-instrumental e composicional.

Também é marcante em uma colaboração o fato de diferenças na formação entre compositores e performers acabarem por se somar, de forma que conhecimentos de naturezas diversas se completem em um todo coerente por meio de um esforço simultâneo. Domenici (2013) coloca que,

Desde a separação das atividades de composição e performance musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e performers acumulam experiências diferenciadas que resultam em percepções e sistemas de valores distintos. Desta maneira, o trabalho colaborativo pode ser visto como um esforço para a superação da mútua deficiência de percepção.

Assim, na música da atualidade, o sucesso na busca por expansão de possibilidades sonoras praticamente implica que inovações dependam desta colaboração entre compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução (Ray, 2016).

***Moviola*, para viola solo**

Moviola foi composta a partir da ideia de um móbile. O modelo composicional é, portanto, uma estrutura física formada por peças móveis em constante equilíbrio. Tanto os aspectos formais quanto os elementos gestuais de *Moviola* são derivados de um quarteto de cordas escrito por Alexandre Lunsqui em 2007. Em ambas as obras, duas premissas estruturais são essenciais: 1. a existência de vetores de energia transformados em vários tipos de movimentos através de pulsos, ecos e filtros; 2. a ideia de um sistema em equilíbrio que responde a estímulos de várias formas. Ou seja, um sistema em constante mutação, onde perfis melódicos e agregados harmônicos assumem características bastante concretas. Nesse sistema, o intérprete e seu instrumento formam a fonte propulsora de energia. A partitura, por sua vez, é o itinerário que será percorrido. A realização deste conjunto de interações é a materialização de uma experiência individual e sensível.

Em *Moviola*, o movimento criado nos primeiros compassos (Figura 1) tem consequências formais que ecoam por toda a obra. Ao estabelecer um registro agudíssimo como ponto de partida, e ao submeter o material a um movimento descendente bastante intenso, com ataques irregulares em meio a um trêmolo de caráter frenético, inicia-se uma série de eventos que funcionam como ecos da propulsão sonora inicial. De maneira geral, o material formativo do início da obra é desenvolvido de maneira bastante intuitiva. Procedimentos como filtragens dos agregados harmônicos, uso de elementos de polarização harmônica, tratamento temporal extremo (com recortes gestuais muito rápidos ou a sensação de elementos que flutuam no tempo), são usados como ferramentas de transformação do material inicial.

SCORDATURA: Bb G D A
partitura em sons reais (sem transposição)

$\bullet = 120$ Como uma textura; com leveza, mas ao mesmo tempo visceral e com explosões de grande energia

Fig. 1: Material inicial de *Moviola*, para viola solo.

A forma de *Moviola* pode ser dividida em três seções principais, seguidas de uma coda: a primeira delas, inicia-se com o grande movimento descendente mencionado acima (Figura 1). Até a chegada no si bemol grave (a corda dó é afinada um tom abaixo), o material não é apresentado de maneira totalmente linear. Ou seja, existem rupturas e pontos de repouso antes que o ponto mais grave seja atingido e seja entendido como ponto de chegada de toda a trajetória inicial. A ideia de objetos em movimento está presente, mas o móbile enquanto sistema de relações de equilíbrio toma forma somente a partir da segunda seção.

A segunda seção é formada por “ecos” do material inicial da obra. Agregados harmônicos (Figura 2) extraídos inicialmente do quarteto de cordas mencionado acima são reutilizados e filtrados pela viola. Uma sequência de arcos harmônicos estabelece um processo em constante mutação.

Fig. 2: Dois agregados harmônicos usados na segunda seção de *Moviola*.

Vários tipos de transformação do material são empregados nessa seção: 1. contínua mudança de timbres e envelopes dinâmicos; 2. recortes estruturais dos arcos harmônicos (são apresentados fragmentos dos arcos); 3. alterações morfológicas dos arcos através de alterações das durações dos elementos internos de cada arco, bem como mudanças do material frequencial de cada arco harmônico. A segunda seção é, portanto, caracterizada por um processo de grande plasticidade, como pode ser observado no trecho abaixo (Figura 3).

The image shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 70 and ends at measure 73. The second staff starts at measure 74 and ends at measure 78. The third staff starts at measure 79 and ends at measure 82. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ppp*.

Fig. 3: Segunda seção da obra: perfís em arcos.

A terceira seção começa com um movimento oposto ao início da obra: uma única trajetória ascendente atinge o fá sustenido agudíssimo (que inicia a peça) e finaliza um bloco relativamente curto. Em seguida, uma mudança abrupta de textura configura o início da parte final da obra (Figura 4).

The image shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 144 and ends at measure 147. The second staff starts at measure 148 and ends at measure 152. The third staff starts at measure 153 and ends at measure 156. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings like *fff*, *pppp*, *f*, and *sfz pp*. A tempo marking of quarter note = 120 is present at the beginning of the first staff. The word "ACCELERANDO" is written above the second staff.

Fig. 4: Terceira seção: material do início da obra, porém invertido.

Finalizada a terceira seção, temos o retorno ao si bemol grave, caracterizando uma nova seção que chamaremos de coda. Trata-se de uma espécie de resíduo de toda a peça. Uma única sonoridade revela a ideia de permanência. A característica profunda e complexa do instrumento é revelada até os instantes finais de nosso móbil musical (Figura 5).

Fig. 5: Coda: o si bemol grave polarizado.

Colaboração no processo de criação de *Moviola*

O processo de criação de *Moviola* ocorreu ao longo do ano de 2019. No que se refere a aspectos de colaboração entre compositor e performer, compreendeu três etapas que denominaremos: 1. conversas iniciais; 2. discussões a partir da partitura; 3. alterações finais.

Na primeira etapa, por meio de conversas presenciais, foram tratados assuntos variados, desde alguns que podem ser entendidos como mais corriqueiros – como prazos, programação de ensaios, possíveis oportunidades de apresentação da obra – a relacionados ao papel que cada parte envolvida iria desempenhar, além de questões estético-musicais que, mesmo que ainda de natureza genérica, iriam resultar em material sonoro passível de exploração – tanto por parte do compositor como do performer – e embasar decisões composicionais e ligadas à performance. Esse diálogo contribui fortemente para que o trabalho do performer e do compositor seja caracterizado por uma relação mais horizontal e favorece confluência em direção a um resultado artisticamente consistente. Cardassi (2016) refere-se a esse tipo de conversa como um “acordo” inicial, etapa importante, “a fim de se evitar desencontros e frustrações”.

No que se refere ao papel do compositor e do performer, cabe ressaltar que, no caso do processo de criação de *Moviola*, ambos já haviam realizado trabalho de colaboração.¹ Pode-se dizer, assim, tomando-se como ponto de partida essa experiência prévia, que houve um entendimento tácito de que a colaboração seria predominantemente intermediada pela partitura – a partir dos resultados de primeiros contatos do performer ao instrumento e de discussões em torno da escrita musical – e que seria dada ênfase à abertura de atuação de cada participante no âmbito de sua formação e especialidade, isto é, tomou-se como pressuposto que os domínios do compositor e do performer em suas áreas específicas de conhecimento seriam determinantes e se agregariam no desenvolvimento do trabalho de colaboração. No que se relaciona a concepções e expectativas de ordem estético-musicais, o performer demonstrou que pretendia explorar as possibilidades expressivas da viola por meio de uma obra que: (a) permitisse a exploração ampla e idiomática de aspectos gestuais, entendidos como algo derivado do emprego, por parte do performer, de energia motora associada à produção sonora; (b) ressaltasse o caráter de repouso da 4ª corda da viola, de maneira a

¹ Colaboração, juntamente com Eliane Tokeshi, durante o processo de criação da obra *Lower Tree House*, estreada em 2015 (registro audiovisual disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c7PD2jc3Uvo>).

imprimir sensação de direcionamento para essa corda; (c) explorasse todos os registros do instrumento.

Uma segunda etapa foi iniciada a partir da entrega, por parte do compositor, da primeira versão da obra. A partir desse momento, o desenvolvimento do trabalho de colaboração entre compositor e intérprete foi realizado por meio de discussões (presenciais ou por *e-mails*) em torno da notação musical, em uma dinâmica dialógica de réplicas e tréplicas. Após essa primeira versão, o compositor elaborou mais duas versões, antes de finalizar uma quarta, por meio da qual o performer realizou a estreia da obra.² Nessa fase, que teve como foco essas quatro versões – chamadas de agora em diante de 1^a, 2^a, 3^a e 4^a versões – o trabalho conjunto entre performer e compositor levou a uma série de decisões referentes a aspectos composicionais e de performance, entre as quais ocorrências denominadas pelos autores de interferências, pelo fato de, dentro de uma dinâmica colaborativa voltada para o aprimoramento, resultarem em modificações tanto no material composicional como no material ligado à performance. Seguem, para efeito de exemplificação, duas dessas interferências.

No início da obra, ocorreram mudanças na escrita, o que pode ser observado na comparação entre os primeiros compassos da 1^a e 3^a versões (Figuras 6a e 6b).

SCORDATURA: Bb G D A
partitura em sons reais (sem transposição)
♩ = 96
Como uma textura; com leveza, mas ao mesmo tempo visceral e com explosões de grande energia

Figura 6a: 1^a versão, compassos 1 a 13.

SCORDATURA: Bb G D A
partitura em sons reais (sem transposição)
♩ = 120
Como uma textura; com leveza, mas ao mesmo tempo visceral e com explosões de grande energia

Figura 6b: *Moviola*, 3^a versão, compassos 1 a 12.

² *Moviola*, para viola solo, teve sua primeira audição mundial realizada no 46^o Congresso Internacional de Viola, em Poznan (Polônia), em 2019.

Dois fatores determinaram essas alterações, a partir de colocações do performer: 1. os primeiros três compassos, caso fossem executados como consta na 1ª versão (Figuras 6a), teriam de ser executados na segunda corda, em posição alta³, a fim de que fosse possível realizar a sequência iniciada no quarto compasso. Na 3ª versão (Figura 6b), as mesmas três notas devem ser iniciadas na corda lá. A alteração buscou permitir clareza de emissão sonora, que seria comprometida se as referidas notas fossem executadas em posição tão alta na segunda corda; 2. a sequência de notas alternadas em ligadura, que se inicia no compasso 4 da 3ª versão (Figura 6b) foi escrita inicialmente (ver na 1ª versão, Figura 6a) com maior número de ocorrência de eventos – que se traduziam em maior diversidade de indicações de altura, articulação e dinâmica. Observa-se também, na 3ª versão, indicação de andamento mais rápido. A escrita não contribuía para a realização de gestual mais amplo e livre de obstáculos, tornando-se uma espécie de ruído informacional que viria a estabelecer inclusive uma barreira para a escuta. Compositor e performer chegaram, assim, a um resultado mais equilibrado, em que plasticidade e fluidez de movimento vinculam-se à realização da informação musical contida na partitura.

Um segundo exemplo de interferência por parte do performer durante o processo de criação da obra pode ser verificado na 4ª versão (Figura 7), à qual foram acrescentadas as indicações “*molto vibrato*”, no compasso 51, e “*senza vibrato*”, no compasso 52, demandando decréscimo súbito do uso de vibrato. Essa maneira de executar o vibrato, somada à realização das indicações “*ffff*” e realização de trêmolo, resultam em sonoridade diferenciada e gestual que contribui para criar percepção de culminância marcante no início do compasso 51. Trata-se de alteração que coaduna com a orientação no início da obra: “Como uma textura, com leveza, mas ao mesmo tempo visceral e com explosões de grande energia”.

Fig. 7: *Moviola*, 4ª versão, compassos 45 a 52.

Nessa segunda etapa, as discussões em torno da partitura, em caminho inverso, também resultaram em interferências no entendimento da obra por parte do performer. A escrita adotada pelo compositor é clara e reflete rigor na escolha de material e de estratégias composicionais. Trata-se de escrita que, porém, ao mesmo tempo, permite – ou mesmo demanda – uma atitude exploratória por parte do performer, que encontra espaço para empregar recursos expressivos específicos da performance instrumental. Assim, o compositor preferiu por vezes não alterar a escrita, de maneira a deixar espaço para ações individuais de outros performers. Questões discutidas nesse âmbito foram relacionadas, por exemplo, ao uso de técnicas instrumentais menos tradicionais. Em relação ao uso dessas técnicas, o compositor prefere não as associar ao termo “técnicas estendidas”, pois tal termo poderia levar a uma

³ O termo “posição alta” refere-se à colocação da mão esquerda próxima do final do espelho da viola, a fim de executar em registro mais agudo da corda em questão.

certa, por assim dizer, “fetichização” de sua utilização, por causa de uma atribuição de relevância ao emprego do recurso *per se*. Como consequência, pode ocorrer de não se dirigir a devida atenção para possibilidades de exploração de timbres derivadas da combinação da totalidade de elementos da técnica instrumental, dos tradicionais àqueles entendidos como menos tradicionais. Outra questão constantemente abordada foi relacionada ao emprego de quartos de tom, aspecto que acrescenta certo grau de dificuldade para a performance, por se tratar, entre outros, de escrita que demanda técnica instrumental menos estudada durante a formação do performer. No caso de *Moviola*, os quartos de tom cumprem função estrutural, ao mesmo tempo que indicam possibilidade de manipulação de alturas por parte do performer, que pode empregar esse recurso para obtenção de resultados expressivos específicos do âmbito da performance ligados a delineamento de frases. Dessa forma, os quartos de tom, como outros aspectos da escrita de *Moviola*, referem-se tanto a elementos estruturais como a material que permite mais liberdade para exploração pelo performer.

Uma terceira etapa no processo de colaboração iniciou-se após as duas primeiras apresentações em concerto de *Moviola*. O compositor, a partir da audição dessas performances, realizou mais algumas modificações, principalmente relacionadas a durações e dinâmicas, chegando à versão final da obra. Nessa fase, o histórico de performances, mesmo que ainda bastante reduzido, foi bastante valioso. A projeção e a duração de um som são propriedades intrínsecas à materialidade do elemento musical. Foi na concretude das primeiras performances que essa materialidade pôde ser finalmente testada. Mesmo na fase de ensaios, onde as modificações podem ocorrer num estágio em que a obra ainda está em construção, não se tem a complexidade de uma situação de concerto. No caso de *Moviola*, essa terceira etapa no processo de colaboração permitiu alguns ajustes bastante simples, mas não menos importantes. O gesto final da obra, por exemplo, é uma espécie de “coreografia do silêncio”: há um decrescendo até a ausência completa de som, mas com a peculiaridade de se manter o movimento do arco já fora da corda. O gesto recebeu a inserção de uma fermata somente na terceira etapa da colaboração, após a performance. Para que o elemento visual relacionado ao silêncio fosse executado de forma mais efetiva, avaliou-se que o gesto deveria ser um pouco mais longo do que inicialmente estabelecido. Nesse caso, a fermata foi a solução adotada. As figuras 8a e 8b exemplificam essa última fase no processo de colaboração.

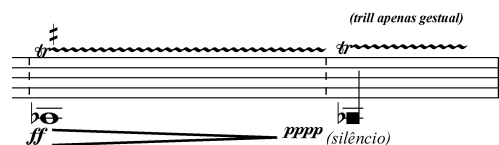


Fig. 8a: *Moviola*, 4ª versão, último compasso: gesto sem fermata.

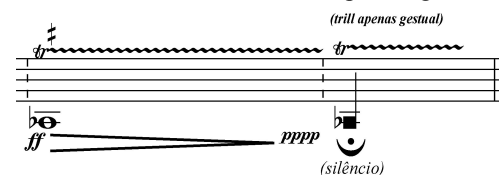


Fig. 8b: *Moviola*, versão final, último compasso: gesto com fermata.

Considerações finais

A obra *Moviola* para viola solo explora intensamente as possibilidades idiomáticas da viola, empregando – e induzindo o performer a buscar – variedade de sonoridades do instrumento. Tanto a natureza da escrita musical como indicações textuais encontradas na partitura coadunam com a procura do performer pelo emprego amplo de gestual corporal. No

que se refere a aspectos da colaboração entre compositor e performer durante o processo de criação da obra, tomando-se como parâmetros oferecidos por Hayden & Windsor (2007), citados acima, o trabalho realizado poderia ser classificado como interativo. Na colaboração investigada no presente artigo, tal interação deu-se por meio de uma contínua relação dialógica, que teve como consequência, entre outras, alterações na escrita do compositor e na apreensão, por parte do performer, de aspectos estético-musicais com reflexos na execução da obra. Acreditamos que este estudo tenha ido ao encontro da ideia de que o tema colaboração compositor-performer aponta para variedade de interpretações, refletindo a riqueza de conotações que o próprio termo “colaboração” carrega.

Referências

- Domenici, C. L. (2013). It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6, 1-14.
- Cardassi, L. (2016, September 23). Blog de Luciane Cardassi. *Acordo pré-composicional*. Retrieved from <http://http://lucianecardassi.blogspot.com/2016/09/acordo-pre-composicional.html>.
- Cardassi, L., & Bertissolo, G. (2019). Colaboração compositor-performer: Uma proposta de metodologia. *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Retrieved from <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom>.
- Hayden, S., & Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, 61(240), 28-39.
- Ray, S. (2016). Colaborações compositor-performer no século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: F. Presgrave, J. J. Freiras & L. Noda. (Eds.), *Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos* (pp. 23-30). Natal, RN: EDUFRN.