

Comentários sobre colaboração entre compositores e intérpretes: problemáticas conceituais e empíricas no uso do termo

Daniel Gouvea Pizaia
Universidade Federal da Paraíba
danielgouveapizaia@gmail.com

Resumo: O objetivo do artigo é expor as problemáticas encontradas no debate teórico a respeito de colaboração entre compositores e intérpretes. Localizando os atributos do campo epistemológico em que o tema se encontra e estabelecendo uma comparação dos enunciados conceituais com as experiências empíricas (relatos de casos), nos propomos em realizar uma análise discursiva das narrativas emergentes sobre colaboração na pesquisa em performance musical no Brasil. Visando tal objetivo será possível problematizar o aspecto ético/performativo, vigente em grande parte dos processos colaborativos, enfatizando os limites conceituais e empíricos no uso do referencial.

Palavras-chave: Colaboração, Compositor, Intérprete, Enunciados Conceituais, Experiências empíricas.

Comments about musical collaboration between composers and performers: conceptual and empirical problems in the use of the term

Abstract: This article aims to expose the problems found in theoretical debate on musical collaboration between composers and performers. Locating the attributes of the epistemological field in which the theme finds and establishing a comparison of conceptual statements with empirical experiences (case reports), we propose to carry out a discursive analysis of emerging narratives about collaboration in musical performance research in Brazil. It will be possible to problematize the current ethical/performative aspect in most of the collaborative processes, emphasizing the conceptual and empirical limits in the use of the reference.

Keywords: Musical Collaboration, Composer, Performer, Conceptual Statements, Empirical Experiences.

Colaboração como referência para interações musicais

A colaboração musical entre compositores e intérpretes é um tema em relativa emergência no contexto de pesquisa em performance musical no Brasil. Embora a inauguração do termo nesse meio ocorra por volta dos anos 2000, a partir de 2010 é possível verificar um aumento de pesquisas, amparadas por uma tendência metodológica da etnografia, que se apropriam da referência à colaboração a fim de descrever experiências de interações diretas entre compositores e performers. Grande parte desses trabalhos ressaltam as características empíricas ocorridas nas interações, não se ocupando em estabelecer uma investigação epistemológica mais ampla a respeito de uma possível definição teórica e/ou metodológica para a temática. Podemos suspeitar, apenas como hipótese, que essa tendência é reflexo de um receio por parte de alguns autores que entendem uma compreensão geral de processos colaborativos como algo “desnecessariamente redutor” (Roe, 2007, p.22). No entanto, um debate acadêmico em desenvolvimento nas últimas décadas sugere implicitamente potenciais definições. Nos referimos aos trabalhos de John-Steiner (2000), Roe (2007), Hayden & Windsor (2007) e Fitch & Heyde (2007) e a produção conceitual de pesquisadoras brasileiras como Domenici (2010, 2012a; 2013), Ray (2016) e Cardassi (2016; 2019).

O objetivo deste artigo é expor as problemáticas encontradas no debate teórico a respeito de colaboração em música. Localizando os atributos do campo epistemológico ao qual o tema se encontra e estabelecendo uma comparação dos enunciados conceituais com as experiências empíricas (relatos de casos), nos propomos em realizar uma análise discursiva das narrativas emergentes sobre colaboração na pesquisa em performance musical no Brasil. Visando tal objetivo será possível problematizar o aspecto ético/performativo, vigente em grande parte dos empreendimentos colaborativos entre compositores e intérpretes, enfatizando os limites conceituais e empíricos no uso do referencial.

O aspecto ‘negativo’ das narrativas teóricas

Domenici (2013) articula um comentário sobre colaboração que apresenta características discursivas gerais relacionadas ao termo:

De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor–obra–intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. Considere-se também que a formação de compositores e performers é permeada pela ideologia dominante fomentando determinados comportamentos e atitudes de

acordo com o modelo vertical de relações. Este pressupõe uma ética tanto para a composição quanto para a performance, as quais devem ser repensadas tendo em vista o trabalho colaborativo. (Domenici, 2013, p.5)

Por meio desse breve enunciado é possível observar que a temática estaria em oposição à noção de obra como texto musical e visaria problematizar certas condutas éticas entre compositores e performers, induzindo os sujeitos a repensarem suas posturas 'tradicionais' associadas a certos tipos de ações. O comentário também anuncia uma crítica aos pressupostos conceituais de um campo epistemológico e de um ambiente social/musical específico, norteados por uma divisão de trabalho entre um sujeito criativo (vinculado à figura do compositor) e um sujeito considerado reproduzidor (intérprete). A fim de se opor às relações hierárquicas provenientes dessa divisão, a emergência do discurso sobre colaboração é marcada por uma ideia de protagonismo do intérprete e se sustenta por uma premissa 'negativa' (e de aparente problematização) à ideia de 'autonomia do texto' e 'obra' como mecanismo ético da performance musical. Roe (2007) nos auxilia a confirmar essa tendência:

A centralidade do 'conceito de obra musical' nesta música contribui muito para criar sua hierarquia (...) a partir de uma função reguladora que informa nosso pensamento sobre a música, sua natureza, propósito e também a relação entre compositores, partituras e performances (...). No entanto, músicos e acadêmicos estão desafiando essa separação e uma nova era de pensamento e prática compartilhados está surgindo. (Roe, 2007, p.39-40)

Expor as características do conceito-obra, proposto por Lydia Goehr (1992), nos permitirá compreender de que maneira o discurso sobre colaboração articula uma narrativa de oposição a esse enunciado e, em contradição, como será argumentado no final do artigo, reafirma atributos centrais pertencentes a tal conceito.

A abordagem de Goehr propõe a substituição de uma investigação de cunho ontológico, comum nas teorias analíticas sobre obra musical, para o exame histórico do surgimento de um conceito-obra e sua função reguladora da prática musical a partir da virada do século XVIII para o século XIX. Segundo a autora, "a principal transição metodológica é deixar de perguntar que tipo de objeto é uma obra musical para perguntar que tipo de conceito é o conceito de obra" (Goehr, 1992, p.90). Uma das premissas centrais para compreender tal abordagem é que o entendimento do conceito não dependeria mais de uma condição de identidade, mas de um domínio da norma (social e musical):

Uma diferença final entre condições de identidade e ideais é que os últimos, ao contrário dos primeiros, são guias de ação. Quando agimos de acordo com um ideal, agimos em um domínio da normatividade. Somos guiados por certas crenças e desenvolvemos habilidades apropriadas. Tudo isso passa a se refletir nas expectativas geradas institucionalmente que se vinculam, por exemplo, no mundo musical, à nossa produção e reconhecimento de eventos como performances de obras musicais. Em suma, ideais e condições de identidade têm pesos teóricos distintos: os últimos exigem ser atendidos, os primeiros, não (Goehr, 1992, p.101).

A fim de compreender o desenvolvimento dessa normatividade, a autora localiza certos atributos sociais no contexto da música europeia do início do século XIX que nos auxiliam a encontrar a consolidação de uma ideia de obra musical. O ato composicional individualizado, amparado pelo desenvolvimento de leis de direitos autorais que garantiriam autonomia econômica aos compositores, o surgimento dos conservatórios enquanto instituição pedagógica que visava a formação de intérpretes e produção de mão de obra especializada, foram algumas das características centrais para que a notação passasse a ser vista como 'a obra completa', considerada propriedade do compositor a ser representada em performance por intérpretes (Goehr, 1992, p.206). O consequente estabelecimento de uma noção dualista e hierárquica entre um sujeito compositor e um sujeito intérprete, foi consolidado na denominada 'ética modernista de performance' (Taruskin, 2005)¹, sendo os enunciados de Schenker uma de suas bases conceituais:

Basicamente, uma composição não requer uma performance para existir. Assim como um som imaginado parece real na mente, a leitura de uma partitura é suficiente para comprovar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte pode, portanto ser considerada supérflua (Schenker, 2000, p.3)

Tal ética estabeleceu as bases para condutas performáticas motivadas pela busca de uma coincidência imediata (ou relação isomórfica) entre intenção composicional, notação e fenômeno sonoro, posicionando o texto enquanto suposto único recurso mediador na relação compositor-intérprete. O empenho no estabelecimento de uma relação isomórfica é presente nos diversos pressupostos das teorias ontológicas/analíticas da obra musical². Goehr então problematiza tais abordagens, substituindo a premissa das condições de identidade pelo exame da estabilização do conceito regulativo de obra. O comentário de Caron (2011) resume a perspectiva da autora nos seguintes termos:

Goehr se dedica então a oferecer um conceito positivo de obra musical, a partir não de condições mínimas, mas do exame de processos históricos de implantação de conceitos regulativos de nossas práticas sociais. Em um movimento de pensamento bastante contundente, a busca por essenciais ou condições de identidades estáveis cede lugar aos dinamismos históricos de constituição de práticas e conceitos. (...). Goehr encontra precisamente um conceito-obra plenamente formado, com condições práticas e sociais que o reforçam. Goehr elabora então as características de um tal

conceito-obra, diferente das condições estáveis identificadas aos analíticos (Caron, 2011, p.43-44)

Desse modo, seria possível notar que a proposta da autora não apenas contesta a ideia de 'autonomia do texto musical', as proposições de identidade das teorias ontológicas ou os enunciados da ética modernista de performance, mas também nos auxilia a localizar em qual contexto social/musical específico tais enunciados emergiram e funcionam. Trata-se de uma proposição que possibilita entendermos que a noção de obra não se refere a um paradigma geral, mas é compreendida como um fenômeno específico presente em um contexto marcado por uma normatividade advindo da tradição da música de concerto europeia onde se atribui lugares e valores específicos para partituras, intérpretes e compositores.

Partindo das premissas conceituais aqui expostas retomamos o discurso da colaboração a fim de compreender de que modo a temática articulou uma narrativa de aparente problematização à noção de obra. Os trabalhos de Foss (1964) e Smalley (1970), pautados numa proposição de 'novas relações' entre os sujeitos musicais nos empreendimentos da música de concerto do pós-guerra, podem ser considerados as narrativas iniciais para o que posteriormente será denominado de forma explícita como colaboração entre compositores e intérpretes. Para Foss, o distanciamento de atributos específicos no *métier* de cada sujeito causou uma série de problemáticas: "a divisão metódica de trabalho (eu escrevo, você toca) nos serviu bem, até que o compositor e o intérprete tornaram-se duas metades de um verme separados por uma faca" (1964, p.45). Nesse sentido, a colaboração para o autor, sinônimo de relações diretas e presenciais entre compositores e performers, estaria em oposição à esses problemas, por "trazer o intérprete para dentro do laboratório do compositor e este sendo incluído no desdobramento da prática performática" (Foss, 1963, p.46). Contudo, essa proximidade entre os sujeitos não implicaria numa inversão de papéis, já que uma divisão de trabalho entre um sujeito responsável pelas demandas performáticas (intérprete) e outro encarregado de responsabilidades estéticas/formais (compositor) não deveria, segundo o discurso de Foss, ser abandonada (*ibid.*, p.46). Uma narrativa próxima é notável no trabalho de Smalley (1970) ao sugerir o uso de 'novas formas de notação' como sinônimo de colaboração. A narrativa do autor é construída por meio de uma dicotomia entre 'notações convencionais' e 'não-convencionais', sendo as segundas consideradas um meio de "libertar o intérprete de restrições severas" (Smalley, 1970, p.78).

A tendência discursiva nos textos de Foss (1964) e Smalley (1970) em estabelecer as relações presenciais e as novas formas de notação como sinônimo de colaboração terá um impacto significativo no discurso do século XXI sobre o tema. O comentário de Sonia Ray expõe de forma implícita que a colaboração estaria associada à certos tipos de notação:

Em meados da década de 1950, inovações na notação permitindo que compositores explorassem a grafia de sons não convencionais abriu um período extremamente criativo também para a busca de novas possibilidades de execução instrumental. Tal mudança foi provocada, entre outras razões, pela proximidade de compositores com outros artistas contemporâneos (pintores, arquitetos...), proximidade esta que estimulou a buscar outras formas de registrar sons imaginados. (Ray, 2016, p.125-126)

Domenici (2012a) expõe o vínculo entre colaboração e relações presenciais:

A pluralidade das linguagens musicais a partir do século XX coloca-nos, talvez mais do que nunca, diante da diversidade de estilos e práticas e da busca por novas linguagens musicais que resultam na criação de novas técnicas instrumentais e vocais e, conseqüentemente, de novos sistemas de notação. A dinâmica desse processo requer uma reaproximação entre compositores e performers bem como um novo paradigma que considere as zonas de contato compartilhadas. Nesse contexto, a notação musical e o som não são vistos como fenômenos autônomos, mas entrelaçados à trama sócio-cultural da qual a obra musical emerge como uma construção social (p.82)

É interessante observar que o discurso emergente sobre processos colaborativos nos empreendimentos do pós-guerra, a despeito de uma problematização à ideia de autonomia do texto (Domenici, 2012a), apropria-se de atributos próximos ao conceito de obra enunciado por Goehr (1992): para haver colaboração musical há um sujeito denominado intérprete responsável por explorar técnicas instrumentais estimuladas pelas novas formas de notações propostas pelos compositores. Desse modo, em oposição à crítica esperada nos enunciados colaborativos, haveria uma continuidade do mecanismo próprio a noção de obra, exemplificada por uma diferença de papéis musicais. Seria possível ressaltar que a substituição de um formato notacional e as relações presenciais entre compositores e intérpretes pouco implicaria numa mudança formal no discurso e na prática, visto que tais colaborações são caracterizadas por uma separação de funções que preserva as características do conceito norteador de obra musical pertencente a esse contexto.

Dos enunciados conceituais aos relatos de caso: tendências de classificação

No meio da pesquisa em música no Brasil a temática da colaboração se desenvolveu motivada por demandas específicas como: resultados de projetos de pesquisa, encomendas de obras de intérpretes para

compositores e a busca do instrumentista por uma expansão técnica/idiomática incentivada por novas estéticas composicionais. O modo como as experiências colaborativas se manifestam nesse contexto é compreendido de maneira distinta da temática no período do pós-guerra:

No século XXI, o performer toma a frente dessa colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de “x” compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música “contemporânea” do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante “experimentador” de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente numa autopromoção artística mas também no compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos. (Ray, 2016, p.127).

Ao localizarmos na literatura quais são as tendências colaborativas vigentes no século XXI, as categorizações são frequentemente determinadas pelas funções atribuídas a cada sujeito no decorrer do processo. Beal & Domenici (2014) sugerem três tipos de colaboração: a que ocorre antes do processo composicional, a partir da encomenda da obra de um intérprete para um compositor específico, a que ocorre durante o desenvolvimento da composição, quando o intérprete pode ser considerado um consultor, ou aquela que ocorre posteriormente a composição, ao qual o intérprete possui a função de executante. Esse tipo de categorização, orientada pelo nível de desenvolvimento do projeto composicional, também é presente na definição de Hayden & Windsor (2007, p.33) ao indicarem três graus de interações entre compositores e intérpretes. O grau diretivo é marcado por um processo limitado a pequenas questões interpretativas de performance. O grau interativo é caracterizado por contribuições técnicas/idiomáticas dos performers em revisões da peça. O nível colaborativo, por fim, evitaria o uso de notações convencionais, sendo que as decisões formais, estruturais e técnicas devem ser determinadas de forma coletiva.

A literatura também indica um outro tipo de categorização, baseada em uma narrativa de dissolução dos papéis musicais que se associa a um atributo discursivo comum no debate acadêmico sobre o tema: a premissa de ‘horizontalidade e reciprocidade entre os sujeitos musicais’ (Cardassi, 2019, P.5; Domenici, 2013, p.2; John-Steiner, 2000, p.204). Trata-se da classificação proposta por Fitch & Heyde (2007) e presente no texto de Cardassi (2016), baseada em uma oposição entre ‘colaborações tradicionais’ e ‘colaborações dinâmicas’. A primeira tendência pode ser exemplificada pelos artigos de Fausto Borém (1998; 2000) e é marcada por algumas características empíricas centrais: a busca de um ideal de colaboração entre compositor e instrumentista que vise resguardar o estilo composicional e, a partir do contato com o intérprete, ampliá-lo para novas possibilidades (BORÉM, 1998, p.18) e uma expectativa de que a aproximação entre tais sujeitos seja fundamental para garantir uma melhoria no resultado final do processo de composição (*ibid.*, p.19). Esse enunciado impacta diversos trabalhos posteriores: Domenici (2010), Morais (2013), Ramos (2013), Lobo (2016), Vieira (2016) e Gomes & Winter (2020). Domenici sintetiza que a função do intérprete nesse processo é: “sugerir ao compositor maneiras mais apropriadas de utilizar os recursos do instrumento e de ‘comunicar’ suas ideias composicionais” (2010, p.1146). A colaboração ‘tradicional’ então seria caracterizada por uma separação de papéis em que o performer assume responsabilidades por questões técnicas e gestuais da obra, auxiliando o compositor a verificar se a notação está sendo possível de ser executada.

A ‘colaboração dinâmica’, no entanto, seria definida por uma crítica à divisão de trabalho explícita nos relatos anteriores. Esse tipo colaborativo seria baseado então em um ideal de ‘dissolução de papéis’:

A colaboração é frequentemente uma questão do intérprete dar ao compositor acesso à sua “caixa de truques” ou de o compositor apresentar esboços notados para serem experimentados, adotados, descartados ou refinados. Essas abordagens pragmáticas podem ser benéficas para ambas as partes, mas elas vêm com o custo de reforçar as fronteiras inerentes a seus respectivos papéis (Fitch & Heyde, 2007, p.73).

O foco dessa tendência é supostamente abandonar as funções pré-estabelecidas de compositores e intérpretes (Cardassi, 2016, p.98) a fim de que os sujeitos explorem novos domínios musicais não pertencentes a sua formação. Entre os trabalhos vinculados a esse discurso, destacam-se: Rosa & Toffolo (2011), Domenici (2012b), Ishisaki & Machado (2013), Cardassi (2016), Freire & Campos (2018) e Silva (2019). As narrativas são caracterizadas por um questionamento em relação à ideia de autoria da obra, por uma crítica à dicotomia de condutas e pelo uso de ferramentas tecnológicas enquanto recursos musicais mediadores da colaboração. Apesar dessa aparente problematização à divisão de trabalho, a colaboração dinâmica se utiliza de um atributo vigente nas outras experiências: uma denominação de um sujeito compositor e um sujeito intérprete que comumente assumem diferentes funções nos casos relatados. O trabalho de Domenici (2012b) por exemplo, a partir da experiência *Intervenções*, enfatiza o papel do compositor como propositor de um campo de ideias conceituais que servirão de mote para a atuação dos intérpretes.

Comentários finais

Nesse texto optamos por realizar uma análise discursiva das características presentes nos enunciados e nos relatos colaborativos entre compositores e intérpretes. Tal análise nos possibilitou localizar lacunas conceituais e empíricas pouco abordadas pelo debate acadêmico. Na premissa de se opor às hierarquias da relação compositor-intérprete, a colaboração enfatizou o aspecto contextual a fim de problematizar a ideia de 'autonomia do texto' prevista na ética modernista de performance. Porém, a crítica implícita no referencial não se atentou aos atributos normativos referentes a uma base conceitual mais ampla enunciada pelo conceito-obra: uma relação dualista de papéis musicais que induz a uma diferença de condutas e comportamentos específicos a partir da nomeação de um sujeito compositor e um sujeito intérprete. Nesse sentido, observamos tanto nos empreendimentos do século XX como no século XXI em âmbito da pesquisa em música no Brasil, a continuidade dessas nomeações e funções como eixo do discurso dos relatos de casos colaborativos. Ao nos questionamentos o motivo dessa continuidade, algumas hipóteses podem ser propostas: o desenvolvimento de narrativas obscurecidas por uma concepção ideológica de 'horizontalidade' e 'reciprocidade' entre os papéis musicais, o compromisso do termo com os enunciados de um campo conceitual/epistemológico específico que sugere limites na atuação dos compositores e dos intérpretes, a presença de uma institucionalização que norteia currículos acadêmicos brasileiros com demandas práticas distintas na formação de compositores e instrumentistas. São hipóteses a serem esclarecidas a longo prazo. No entanto, se ainda não é possível falar de uma terminologia geral para definição de processos colaborativos, é oportuno ao debate acadêmico atual apontar os diversos limites epistemológicos e empíricos implícitos no referencial, contribuindo para possíveis críticas no comum uso da ideia de colaboração.

Referências

- Beal, T. Domenici, C. (2014). A colaboração compositor-intérprete: concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. *XXVI Salão de Iniciação Científica*, UFRGS.
- Borém, F. (1998). Lucíferez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *OPUS*, 5, 48-75.
- Borém, F. (2000). Duo Concertant Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi (UFMG)*, 2, 89-103.
- Cardassi, L. (2016). Time and Place within a performer-composer collaboration. In J. Mendes & J. Noda (Eds.) *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. (pp. 76-100). Natal: EDUFRN
- Cardassi, L. (2019). Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. *XXIX Congresso da Anppom*, 19, 1-9.
- Caron, J. (2011). *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*. (masters dissertation). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Domenici, C. (2010). O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. *XX Congresso da Anppom*, 20, 1142-1147.
- Domenici, C. (2012a). His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do conservatório de Música da UFPel*, 5, 65-97.
- Domenici, C. (2012b). O intérprete (Re) Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para piano Expandido, Interfaces e Imagens - Centenário John Cage". *Revista Música Hodie*, v.12, n.2, 171-187.
- Domenici, C. (2013). It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do conservatório*, 6, 1-14.
- Foss, L (1963). The changing composer-performer Relationship: A monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, 1, 45-53.
- Fitch, F. Heyde, N (2007) 'Ricerca' - The collaborative Process as Invention. *Twentieth-century music*, Cambridge, 4, 71-95.
- Freire, P. Campos, C (2018). Processo colaborativo na obra Arengarôa (2017) - Uma performance para tororô, percussão e live electronics. *Revista Vórtex*, v.6, n.2, 1-36.
- Goehr, L (1992). *The imaginary museum of musical works: an Essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gomes, S. Winter, L. (2020). A colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão. *Vortex*, v.8, n.3, 1-34.
- Hayden, S. Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, Cambridge, v.61, n.240, 28-39.
- Ishisaki, B. Machado, M (2013). A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6, 71-102.
- John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. New York, NY: Oxford University Press.
- Lobo, R. (2016). *Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II-Quasi-Vanitas de Marílio Onofre* (masters dissertation). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.

- Moraes, A. (2013). *A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra "uma lágrima" de Arthur Rinaldi*. (masters dissertation). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Ramos, P. (2013). *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira*. (masters dissertation). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Ray, S. (2016). Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In J. Mendes & J. Noda (Eds.), *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. (pp. 123-132). Natal: EDUFRRN.
- Roe, P. (2007). *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*. (Doctoral dissertation). University of York, York, United States.
- Rosa, A; Toffolo, R. O resto no copo: colaboração compositor-intérprete. *XXI Congresso da Anppom*, 11, 1139-1144.
- Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press. Tradução de Irene Schreier Scott.
- Silva, D (2019). *Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso* (Doctoral dissertation). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Smalley, R (1970). Some aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer In Contemporary Music. *Royal Musical Association*, 96, 73-84.
- Taruskin, R (1995). *Text and act: Essays on music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Vieira, M (2016). Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process, *Opus*, 22, 471-492.

¹ Taruskin argumenta que apesar da emergência do conceito de obra no século XIX, a consolidação de um estilo performático pautado em uma 'ética modernista' ocorreu apenas no século XX, resultante da estética emergente durante a primeira guerra mundial (1995, p.55).

² A primeira parte do livro de Goehr (1992) é dedicada a uma crítica às teorias analíticas de Nelson Goodman, Alan Tormey e Jerrold Levinson.