

# *Dossiê temático*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 2, JUL.–DEZ. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Dos limites da colaboração musical

*William Teixeira*<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste breve ensaio, são discutidas algumas definições que podem auxiliar a compreensão das possibilidades e dos limites da criação musical colaborativa. Para tanto, é realizada uma primeira exposição dos postulados ontológicos de Nicholas Wolterstorff para a obra musical. Em seguida, são apresentados exemplos de colaboração musical desde o período Barroco até casos recentes, traçando algumas constantes entre os processos. Por fim, uma proposição de caminhos para a colaboração visa amplificar sua potência em produzir diversidade musical a partir da diversidade de sujeitos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance musical. Colaboração musical. Composição musical. Ontologia da música.

**ABSTRACT:** In this short essay, I discuss some definitions that can help to understand the possibilities and limits of collaborative musical creative process. To this end, a first explanation of Nicholas Wolterstorff's ontological postulates for the musical work is carried out. Then, examples of musical collaboration are presented from the Baroque to recent cases, tracing some constant lines between the processes. Finally, a proposal towards collaborating aims is discussed to amplify its power in producing musical diversity based on the diversity of subjects.

**KEY-WORDS:** Musical performance. Musical collaboration. Musical composition. Musical ontology.

597

“Porque quem não é contra nós, é por nós.”  
*Evangelho Segundo São Marcos, 9:40*

A imagem que o artista de nosso tempo parece ter no senso comum é daquele sujeito cujos pronomes sempre abundam na primeira pessoa: o eu, o meu. A esses pronomes, frequentemente são acrescentados adjetivos comparativos: maior, menor, melhor, pior. Desse modo, do mais conservador ao mais libertário, um certo senso de moralidade parece sempre estar atrelado ao fazer artístico de maneira quase que inexorável, mantendo o artista solitário em sua torre de marfim.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

<sup>2</sup> Sobre a emergência da noção moderna de autoria como entidade individual, ver Wittkower (1961). A visão da individualidade artística contemporânea aqui

Colocando dessa maneira geral, isso pode parecer tão injusto quanto aplicável a qualquer indivíduo, independentemente de ser praticante de algum ofício artístico. De fato, essa parece ser uma tendência humana comum, mas que nesse fazer encontra uma materialização no artefato: “a minha obra”; “a peça que eu fiz”. Ora, tal tendência não parece ser necessariamente negativa e poderíamos continuar a segui-la sem maiores questionamentos. O problema é que esse agenciamento individual parece sempre continuar a trazer consigo os mencionados adjetivos comparativos, seja por uma afirmação prepotente de si ou como uma defesa face a um contexto que visa suprimir a diferença.

Curiosamente, quando há alguns milênios atrás Jesus Cristo foi confrontado por homens que queriam afirmar-se como superiores aos demais e diminuir a outros que não integravam seu grupo social, ele tomou uma criança e a apresentou como um modelo de solução para aquele degradante conflito, enunciando as palavras desta epígrafe. Mas o que uma criança pode nos ensinar em relação ao trato consigo e com os demais, que possa nos libertar do primado da primeira pessoa?

598

*Uma segunda pessoa indica a resposta ao escutá-las brincando:*

*Quando as crianças brincam*

*E eu as ouço brincar,*

*Qualquer coisa em minha alma*

*Começa a se alegrar.*

(Pessoa, 1933)

Talvez uma alegria semelhante foi produzida pela mesma escuta de Xenakis, fazendo com que dentre sete imagens para a definição do termo “música”, colocasse como sexta que a música “é a brincadeira gratuita de uma criança” (Xenakis, 1992, p. 181). Seja qual for a coisa que impulsiona na alma tal afeto, a alegria produzida pela escuta de Pessoa é boa evidência para a legitimidade da resposta; e o caos que acompanha tal sonoridade, capaz de acordar até o sono mais pesado, explica o porquê

apresentada obviamente ressoa autores como Foucault e Adorno, o primeiro em seu texto emblemático *O que é um autor?* (Foucault, 2001), o segundo em uma síntese como aquela encontrada em Schoolman (1997).

ela pode ser um modelo para a música em geral e em especial para aquela de nosso tempo, tal qual Xenakis imaginou.

Outro componente possível de ser extraído dessa ação infantil sem dúvida é que quando as crianças brincam, e eu as ouço brincar, elas brincam juntas. Para que a brincadeira aconteça, todas têm que colaborar em direção a um objetivo comum, que não é nenhum outro senão a mera diversão. Porém, como diria Rubem Alves, “brincar é coisa séria” (Alves, 2004, p. 60). Ao brincar, as diferenças não são suprimidas e mesmo uma certa competitividade não cessa de existir; entretanto, todos esses impulsos estão aplicados em seguir as direções necessárias para que um determinado jogo ou fantasia atinja sua conclusão de modo adequado em sua própria imanência.

A escuta da brincadeira e a criança que nos ensina a vivermos juntos são, portanto, modelos iniciais para entendermos e, quem sabe, propormos uma compreensão generosa e, ainda assim, realista da criação artística atual, especialmente a criação musical para além da primeira pessoa. Iremos explorar na primeira seção algumas premissas filosóficas, mais especificamente ontológicas, que possam nos guiar em uma compreensão analítica das categorias de agenciamento implicadas na criação musical. Nas duas seções seguintes, veremos exemplos de relações entre colaboradores na história antiga e na música recente, respectivamente. Por fim, a partir dos pressupostos ontológicos e da observação de importantes casos, iremos sugerir algumas propostas que possam guiar o uso da terceira pessoa na criação musical.

599

### **Quem faz a música? A estrutura ontológica da criação musical**

A música ocidental dos últimos séculos tem sido, via de regra, feita por duas categorias de pessoas: aquelas que a compõem ou aquelas que a executam – pela composição e pela performance. Ou como Stravinsky as chamou, pela música potencial e pela música atual (Stravinsky, 1947, p. 121). No entanto, a observação de práticas musicais de outras culturas ou até mesmo das músicas tradicionais do próprio ocidente demonstra sem

muito esforço que na maior parte dos casos essas pessoas são as mesmas e que praticamente não há distinção entre ambas as ações (Blacking, 1974). Esse tipo de visão tem levado à conclusão por parte da musicologia recente, especialmente a “nova musicologia”, de que a música enquanto composição não é uma realidade nem material e nem social e, portanto, possui pouca valia em ser estudada. Dessa forma, o que haveria de ser conhecido e investigado seriam somente os mecanismos de realização sonora de qualquer música, incluindo aquela do ocidente recente, o que tem conduzido à compreensão da “música como performance”<sup>3</sup> (Cook, 2013). Mas a não universalidade da escrita musical e a coincidência entre quem inventa e quem executa a música necessariamente elimina a existência da composição e sua distinção com a performance?

Em seu livro *Works and Worlds of Art* (1980), o filósofo norte-americano Nicholas Wolterstorff, propõe que composição e performance são componentes intrínsecos daquilo que a música é, especialmente por partir da premissa da ação como entidade ontológica.<sup>4</sup> Sendo assim, mais importante do que haver indivíduos distintos que compõem ou executam uma peça musical, é a distinção entre ambos os modos de ação e, consequentemente, sua presença na constituição da música. Partir dessa premissa é fundamental, pois Wolterstorff pensa a “obra” como aquilo que o termo significa, um trabalho, um processo composto por um conjunto de ações, e não a partir do paradigma unitário conferido pelo pensamento moderno ao objeto artístico (Goehr, 1992). A própria objetificação da arte não se confunde com sua existência. O objeto, ou aquilo que Wolterstorff chama de *artefato*, é uma materialização do processo artístico e um meio que contém as *categorias normativas* daquilo que são as ocorrências corre-

600

<sup>3</sup> Para uma crítica minuciosa desse ponto de vista, ver Pace, Louveira & Teixeira (2020). O referido movimento musicológico liderado por Cook constantemente cita o excerto de Christoph Small: “*Music is performance, and pieces, or works, of music [...] exist in order to give performers something to perform. Unperformed, only the instructions for performance exist*” (Small, 1998, p. 218).

<sup>4</sup> Este aspecto da filosofia de Wolterstorff é explorado em Katz & Dalhaus (1992, p. 347).

tas daquela obra, ou seja, que separa aquelas que são a obra das que não são. Dessa forma, a obra musical constitui-se como uma *obra-ocorrência* exatamente pelo vínculo essencial entre a ação de produzir o conjunto de *propriedades normativas* indicado no artefato e a ação de realizar tais propriedades no tempo, ocasionando suas ocorrências de sequências sonoras. A performance sozinha, no entanto, não é a obra, assim como a obra composta também não é. Ambas compartilham de *predicados* da obra, porém se complementam enquanto espécies de ação que compõem a totalidade da obra<sup>5</sup> (Wolterstorff, 1980, p. 33-84).

A composição, primeiramente, define-se pela ação que lhe é própria: a seleção. A seleção é realizada na escolha das propriedades que serão normativas em uma determinada obra. Essas propriedades podem ser as notas, as dinâmicas, as sonoridades, mas também um determinado padrão gestual, como Blacking identifica na música dos Venda (Blacking, 1974, p. 117), ou o próprio instrumento musical que só pode ser tocado por um certo grupo de pessoas em certas situações, como Roberto Victório observou nos rituais Bororo (Victório, 2016). Sendo assim, o que define a seleção não é a estrutura selecionada, mas o ato de selecionar<sup>6</sup>; assim como realizar um outro padrão gestual produzirá uma música que não é a canção infantil dos Venda, um indivíduo que não seja iniciado e habilitado para tanto não irá produzir a música ritual Bororo, ainda que toque exatamente as mesmas notas que os membros da etnia. Outro aspecto importante é que a ação de selecionar é gravada sobre algum meio, seja um papel, um fonograma, um relato oral ou até mesmo na memória de quem cria ou de outros aos quais aquele que seleciona exemplifica as propriedades selecionadas, como é tão comum na música popular. Mais

601

<sup>5</sup> Esta apresentação é uma síntese da parte II de Wolterstorff (1980, p. 33-84).

<sup>6</sup> Este aspecto introduz a superação do paradigma estrutural proporcionada pela Teoria dos Atos de Fala de Austin e Searle, que é a referência tomada por Wolterstorff aqui e também por outros autores como Deleuze & Guattari em seus “Postulados sobre linguística” em *Mil platôs* (1995). Além disso, não deve-se confundir o conceito analítico de *seleção* enquanto predicação com a atividade técnica musical; o conceito filosófico abarca sem dificuldades atividades técnicas tais como inventar, organizar, derivar, direcionar, proliferar, entre outras.

uma vez, não é o tipo de meio no qual esse registro normativo é realizado que define sua natureza, mas a ação realizada, isto é, a seleção, responsabilidade, portanto, do agenciamento composicional. Outro aspecto consequente é que a ação como entidade ontológica traz consigo um pressuposto fundamental: ela necessita do agente que a realiza para existir. Dessa forma, a ação de selecionar deve ser realizada por alguém. Todavia, não é necessário que esse alguém seja um indivíduo apenas, mas pode ser um grupo deles. Nem mesmo é necessário que a ação seja realizada em um único momento, como é o caso da música tradicional, oriunda de um processo comunitário e longitudinal. Mais uma vez, entretanto, o que define que uma composição foi realizada é a seleção das propriedades normativas feita por um determinado agente, seja um agenciamento individual ou um agenciamento coletivo<sup>7</sup> (Wolterstorff, 1995).

602

A performance, por sua vez, define-se pela ação de *ocasionar* aquela *ocorrência de sequências sonoras* cujas propriedades normativas foram selecionadas na composição, sejam essas propriedades quais forem (por exemplo notas, dinâmicas, mas mesmo apenas os acordes, baixos cifrados, ou apenas registros de alturas). Isto é, a performance materializa no tempo aquelas propriedades que foram anteriormente selecionadas, inclusive pelo mesmo indivíduo, mas em outro modo de ação. Entretanto, existe um vínculo fundamental que liga a performance à composição de modo tão intrínseco que ambas se tornam indissociáveis na existência da música e de uma obra musical. Absolutamente nada condiciona o agente da performance a seguir aquelas propriedades normativas antes selecionadas. Se ele não o fizesse ele deixaria de fazer música? De modo algum. Ele apenas deixaria de fazer *aquela* música e, com isso, estaria realizando uma nova seleção a partir de uma anterior, como também é muito comum em toda a história da música, como demonstram as emblemáticas leituras de A. Vivaldi por J. S. Bach. No entanto, o fenômeno da permanência surpreende por ser majoritário, ou seja, por serem tão numerosos os

<sup>7</sup> O próprio Wolterstorff discute mecanismos de agenciamento coletivo no capítulo 14 de Wolterstorff (1995).

casos em que uma música ritual, por exemplo, permanece sendo realizada por séculos mantendo suas propriedades normativas, performance após performance. Obviamente, as propriedades normativas não ditam a totalidade daquilo que é a estrutura do meio artefactual da música (seja a partitura ou outro meio de registro), mas apenas aquelas que lhe são essenciais. Toda a música escrita traz subliminarmente um certo conjunto de estruturas que poderão ou deverão ser realizadas mesmo que não sendo normativas, como qualquer ritornelo barroco indica em sua ocorrência sem que ornamento algum seja notado. Seja qual for o grau de variabilidade que uma peça traga, suas propriedades normativas são mantidas pelo vínculo proposto por Wolterstorff, que é a *crença*. Nada condiciona que a performance siga as propriedades normativas selecionadas, mas por alguma razão tem sido constante o interesse dos agentes da performance em segui-las, quase sempre por conta da prática social que acompanha qualquer música<sup>8</sup> (Wolterstorff, 2015). Os agentes da performance acreditam que aquele conjunto de propriedades normativas existe e que é válido segui-lo em seu ato de ocasionar uma determinada ocorrência de sequências sonoras, inclusive preferindo segui-las a não segui-las. Sendo assim, a crença<sup>9</sup> é a categoria de conhecimento que vincula ambas as ações e as torna componentes fundamentais para a ontologia da música.

603

Um corolário de tais definições e da decorrente delimitação é aquele apresentado pelo próprio Wolterstorff entre a seleção e a opinião. O agente da composição é o autor da seleção, mas isso não o autoriza necessariamente a influir no agenciamento da performance e a opinar como aquela ocorrência deva ser produzida. Os meios para ocasionar a ocorrência de sequências sonoras indicada por um certo registro normativo são de responsabilidade da performance e, portanto, ultrapassam os “direitos autorais” de maneira autoritativa, para ser redundante, questionar uma ocorrência naquilo que não fora indicado pela seleção.

<sup>8</sup> Sobre as práticas sociais da música ocidental, ver Wolterstorff (2015).

<sup>9</sup> A noção de crença enquanto mecanismo epistemológico é nesta acepção oriunda da filosofia escocesa do senso comum, como fora objeto dos debates entre Thomas Reid e David Hume. Ver Wolterstorff (2001) e Pich (2012).



À vista disso, podemos entender a distinção entre composição e performance como ações complementares para a existência da música, independentemente do gênero, origem ou número de seus agentes, constituindo o estatuto ontológico da obra musical.<sup>10</sup> A maneira como essas relações se deram na história, no entanto, relaciona-se com o contexto cultural e os pressupostos filosóficos de cada época. Veremos, portanto, alguns exemplos que ilustram diferentes níveis de cooperação na história da música ocidental e que podem nos apontar direções para a compreensão mais ampla da colaboração musical.

### **Crônicas da colaboração: casos passados da criação musical conjunta**

604

Wolterstorff propõe que nenhuma obra de arte pode ser concebida de maneira totalmente desconectada de seu contexto social imediato. Ninguém pinta um quadro se não está inserido em uma sociedade onde pessoas dirigem seus olhares atentos a telas penduradas na parede. Tampouco alguém irá conceber uma peça musical sem utilidade religiosa ou cívica se não está em um local e um momento em que as pessoas vão a lugares especiais motivados primariamente pela música que será ali tocada. De maneira semelhante, são raros os casos na história da música onde uma peça foi concebida sem um grupo ou um intérprete específico em mente. Ainda que revolucionária enquanto gênero musical no século XII, não existiria a *Ordo Virtutum* se Hildegarda von Bingen não tivesse à sua disposição as monjas do mosteiro de Rupertsberg (Newman, 2015). Também não haveria os concertos instrumentais de

<sup>10</sup> Uma polêmica desnecessária é aquela suscitada pela visão individualizada da composição e da performance, que outorga à improvisação um possível lugar de via média entre ambas. No entanto, os conceitos aqui definidos abarcam a improvisação como uma modalidade de ação implicada tanto na composição quanto na performance; ambas podem ser feitas com maiores ou menores graus de improvisação. Como pontuou Bruce Ellis Benson, a improvisação é um modo de ação e não uma ação autônoma ela mesma, já que “o fazer musical é fundamentalmente improvisativo” (Benson, 2003, p. xii). Para mais implicações, ver a seção “Improvizando a tradição, construindo um *ethos*” em Teixeira & Ferraz (2018).

Vivaldi se naquele momento ele não fosse maestro da Ospedale della Pietà. E mesmo nesse período, não haveria os concertos mais virtuosísticos para violoncelo se não tivesse também chegado como solista e professor Don Antonio Vandini, aumentando assim a gama de possibilidades que Vivaldi poderia explorar em suas composições para Vandini e suas alunas (Vanscheeuwijck, 2021).

A ideia da colaboração na criação musical até o século XIX era tão presente quanto inevitável. O músico que compunha era o mesmo que tocava ou cantava, e quando escrevia música para um instrumento que não o seu, geralmente o fazia para um músico que estava próximo de si e que igualmente praticava o ofício da composição. Um caso emblemático é a relação de Beethoven com o violoncelo, ou melhor, com os violoncelistas. Seu primeiro contato de colaboração foi com o violoncelista Bernhard Romberg, com quem Beethoven tocava viola em um quarteto de cordas, em 1790. Ainda que um grande admirador de Romberg, a recíproca não era verdadeira, o que levou Romberg a rejeitar a oferta de Beethoven de lhe escrever um concerto para violoncelo, por considerar as próprias composições superiores (Raychev, 2003, p. 21). Em seguida, Beethoven conheceu os irmãos violoncelistas Jean-Pierre e Jean-Louis Duport enquanto trabalhava para Friedrich Wilhelm II, rei da Prússia. O espanto com as qualidades técnicas de ambos o levou a compor, em 1796, as *Sonatas* para violoncelo e piano op. 5 n<sup>os</sup> 1 e 2, incorporando as possibilidades de uma performance melódica e virtuosística dos irmãos franceses. Posteriormente, Beethoven conheceria o violoncelista Anton Kraft e seu filho Nikolaus Kraft. De fato, o salto de possibilidades técnicas foi notável em Kraft, o que explica a maneira totalmente distinta com que Beethoven usou o violoncelo em seu *Concerto tríplice* para piano, violino e violoncelo, de 1804, transitando livremente por toda a extensão do braço do violoncelo como jamais fora visto antes (Stowell, 1999). Como em tantas outras dimensões da música, podemos aprender muito sobre a colaboração musical com Beethoven. Nos três casos, Beethoven lidou com violoncelistas que também eram compositores, e em todos assimi-

lou tanto as possibilidades técnicas com as quais poderia contar em sua composição, quanto maneiras de notar essas possibilidades. Ainda que sua relação com Romberg não tenha sido tão frutífera, em todos os casos o contato com um instrumentista produziu um tipo específico de música que carrega muito do músico destinatário daquela peça. E mesmo que oferecessem modelos de possibilidades e mesmo de escrita, em nenhum dos casos, no entanto, há registro de qualquer interferência do instrumentista na concepção e na escrita da peça do próprio Beethoven.

Adentrando o século XIX, a ascensão do solista como grande herói da música tornou a relação entre compositor e intérprete mais complicada e assim também a possibilidade de colaboração entre eles. Quando, em 1876, Tchaikovsky inicia seu projeto de uma peça orquestral com violoncelo solista, o professor de violoncelo do Conservatório de Moscou, Wilhelm Fitzenhagen, era a escolha óbvia de um destinatário para aquela música, especialmente após muitas colaborações em peças para quarteto de cordas e trio de piano. Após uma primeira escrita da parte solista com um acompanhamento de piano que seria posteriormente orquestrado, daquelas que seriam suas *Variações sobre um tema rococó* (1877), Tchaikovsky enviou o manuscrito ao violoncelista alemão e recebeu como resposta uma versão com diversos cortes e com a inserção de algumas escalas rápidas virtuosísticas em meio a certas frases. Adotando as revisões sem questionar, Tchaikovsky realizou a orquestração da peça com todas as alterações solicitadas e encaminhou para que Fitzenhagen realizasse a estreia sob regência de Nikolai Rubinstein ainda no mesmo ano. Nos anos seguintes, contudo, Fitzenhagen adentrou no processo editorial da peça e a partir de um primeiro pedido para realizar alterações na parte de violoncelo, modificou severamente toda a parte solista, porém chegou a cortar dezenas de compassos da peça original e compôs um novo movimento inteiro. Enquanto o propósito de Tchaikovsky era fazer uma música graciosa que remetesse à sonoridade de Mozart, o propósito de Fitzenhagen era exibir seus prodígios técnicos, o que se mostrou incompatível com aquela peça. A

versão publicada de Fitzenhagen ainda hoje é a mais tocada nas salas de concerto do mundo, tendo obscurecido toda a relação de simetria com o tema que Tchaikovsky cuidadosamente elaborou remetendo aos procedimentos clássicos (Bermudez, 2014).

Nesses três momentos aqui narrados, vemos um gradual afastamento da entidade da composição em relação à performance, e principalmente um distanciamento do agente da composição e do agente da performance. Se no Barroco vemos o ensino da composição indissociado do ensino da performance, como nos mostra o prefácio das *Invenções a duas e três vozes* de Bach,<sup>11</sup> gradualmente a especialização técnica cara ao pensamento moderno afastou ambas as ações tanto em seu ensino quanto em seus objetivos musicais. Ainda assim, era impensável compor uma obra musical sem se ter em mente uma pessoa que iria realizar a estreia daquela peça e com quem iria se colaborar no processo de construção. Essa colaboração até então estaria restrita a um modelo de performance que o compositor teria como referência, tanto em relação a uma sonoridade quanto em termos de possibilidades técnicas a serem exploradas, mas também poderia oferecer direções para uma escrita mais clara daqueles padrões gestuais que quase sempre não encontravam paralelo no repertório existente naquele ponto. Por mais conflituosas que as relações fossem, o gênio do compositor e o heroísmo do solista jamais andavam separados.

607

### **Casos recentes de colaborações musicais**

No século XX, performer e compositor passaram a raramente ser a mesma pessoa. Se no século XIX quase sempre o grande compositor era um grande

<sup>11</sup> “Este é um método direto através do qual os amadores no cravo – especialmente, no entanto, aqueles desejosos de aprender – são apresentados a uma maneira clara não apenas (1) a aprender a tocar de forma limpa em duas partes, mas também, após um maior progresso, (2) a lidar com três partes obrigatórias de maneira boa e correta; e junto com isso não só obter boas invenções (ideias), mas também desenvolver as mesmas; acima de tudo, porém, para alcançar um estilo *cantabile* de tocar e ao mesmo tempo adquirir um bom gosto para a composição” (Johann Sebastian Bach apud Dreyfus, 1996).

pianista, no século xx quanto muito o ofício da composição seria acrescido daquele da regência orquestral, tornando ainda mais distante a relação entre composição e performance.<sup>12</sup> Assim como esse distanciamento teve como uma consequência inegavelmente positiva o aumento das possibilidades técnicas da performance e também da composição, essa tendência permaneceu no século xx. Na realidade, a própria composição, ao não considerar as possibilidades técnicas de um instrumento naquele momento, proporcionou desafios que ampliaram as possibilidades até então conhecidas de todas as práticas instrumentais. Esse é o caso das peças para violoncelo de Bernd Alois Zimmermann. A primeira delas, *Canto di Speranza* (1957), não foi escrita com nenhum instrumentista em mente e as demandas técnicas eram tamanhas que nenhum violoncelista aceitou tocar a parte solista após o término da composição. Depois de alguns anos, a editora da peça entrevistou no processo e enviou a partitura para os maiores solistas da época e mesmo assim apenas um aceitou tocá-la: Siegfried Palm. Desde então, Palm se tornou um colaborador constante de Zimmermann em suas peças que uma a uma ampliavam ainda mais os desafios técnicos para o instrumento. Uma das emblemáticas é a *Sonata para violoncelo solo*, escrita por Zimmermann em 1959. E sobre o processo de construção deste marco da escrita para o instrumento, Zimmermann é categórico:

Esta peça também não foi composta com a ajuda de um violoncelista como referência às possibilidades de tocá-la. As diferentes indicações e dedilhados acrescentados por Siegfried Palm durante a publicação da peça aconteceram após a sua composição, sem qualquer modificação ou alteração; *cabe ao compositor definir a função musical e a técnica de um instrumento* (Zimmermann, 2021, p. 113, grifo nosso).

A descrição de Zimmermann é um indicativo preciso do que se tornou a composição musical na segunda metade do século xx: cabe agora ao compositor compor não apenas as estruturas musicais tocadas, mas a própria técnica do instrumento para o qual compõe. Esta é uma mudança radical de paradigma, explorada em tantas outras peças emblemáticas

<sup>12</sup> Para um interessante retrato do efeito dessa cisão na composição musical, ver Menezes (2014).

como *Pression* (1969), de Helmut Lachemann, e o *Time and Motion Study II* (1977), de Brian Ferneyhough.

Já no século XXI, alguns outros casos nos mostram a permanência dessa atribuição, mas apresentam uma tendência de reconfiguração da relação entre compositor e performer na colaboração musical. Outra peça crucial do repertório do violoncelo pode nos mostrar alguns aspectos interessantes, que é o caso da *Sequenza XIV*, escrita por Luciano Berio, tendo sua última revisão em 2002. A peça não apenas foi dedicada ao violoncelista Roham de Saram, que Berio conheceu enquanto membro do Quarteto Arditti, como explorou a cultura do país de origem de Saram, o Sri Lanka, pelo qual Berio ficou fascinado. Entre a primeira proposta e a última versão da peça, mais de dez anos se passaram e, entre eles, inúmeras trocas de mensagens, rascunhos e até mesmo encontros em quartos de hotel onde Berio transcrevia a música que Saram tocava no tambor Kandyan, utilizado para a música ritual da religião hindu. A importância desse material na gênese da *Sequenza* já foi apresentada em outros trabalhos (Ferraz & Teixeira, 2015), entretanto nos interessa observar alguns aspectos menos discutidos dessa colaboração tão longa e intensa.

Em uma aula-entrevista com Saram, eu pude tocar minha própria interpretação da peça, realizada após minha visita à Fundação Paul Sacher, onde consultei todos os rascunhos e mensagens trocadas entre ambos durante o processo composicional, de modo que aquela execução estava subsidiada por um mapeamento minucioso do material e por uma análise baseada em depoimentos do próprio Berio. Após me ouvir tocar a peça, algumas reações de Saram foram dignas de nota. O início da peça faz uso de duas cordas soltas, incluindo a terceira corda, *sol*, afinada em *sol#*, afinação essa indicada pelo compositor no cabeçalho da partitura. Entretanto, após me ver tocar, Saram ficou bastante confuso com o dedilhado que eu usava, até que notou que isso era possibilitado pela scordatura, declarando que ele próprio nunca havia mudado a afinação do instrumento para tocar a peça. Diante da surpresa, ele disse:

“era exatamente isso que Berio queria [...] e soa muito melhor e mais simples assim”<sup>13</sup> (Saram, 2014). Obviamente isso me deixou desconcertado, pois uma peça quase biográfica como aquela tinha na *scordatura* um dado fundamental, já que ela tornava o instrumento um grande ressonador em trítono, intervalo fundamental à série da *Sequenze*. Logo em seguida, entretanto, Saram me relatou uma grande quantidade de mudanças que Berio faria na partitura, mas que não tiveram tempo de serem enviadas para a editora, já que ele faleceria antes de um encontro marcado entre ambos. A colaboração não foi nesse caso de maneira alguma uma relação simples. Inúmeros materiais da música ritual foram modificados por Berio e geraram desconforto em Saram (Saram & Steinhauer, 2013). Além disso, até hoje Saram se incomoda em tocar a peça sem a captação de microfones em salas grandes, devido à natureza tão sutil de alguns sons, possibilidade à qual Berio explicitamente objetou. Após uma performance da *Sequenza* na Fundação Gulbekian, por exemplo, Stockhausen lhe disse que a peça teria sido bem melhor se o violoncelista tivesse usado um microfone. Saram lhe replicou dizendo que também gostaria de ter feito isso, mas que fora objetado por Berio, ao que Stockhausen respondeu: “mas o que o Berio sabe disso?”<sup>14</sup> (Saram, 2014).

Um exemplo brasileiro poderia ser o da peça *Lamento quase mudo*, escrita para violoncelo solo por Silvio Ferraz em 2005 (figura 1). A peça foi dedicada à violoncelista Teresa Cristina Rodrigues e sofreu algumas alterações sugeridas pela dedicatária para a ocasião da estreia, em 2006.<sup>15</sup> Em 2008, o violoncelista Fábio Presgrave a gravou no álbum *Tropico das repetições* e mais algumas alterações foram realizadas (figura 2).<sup>16</sup> Em 2014, o violoncelista André Micheletti realizou um recital na Capela da PUC, em São Paulo, e, por engano, o compositor

<sup>13</sup> Saram (2014), aproximadamente aos 22 minutos do vídeo.

<sup>14</sup> Saram (2014), 30 minutos do vídeo.

<sup>15</sup> Esta versão pode ser vista no vídeo a seguir, gravado em 2008 pelo violoncelista Dimos Gouderoulis: <https://youtu.be/3t1HdSn0F7c>

<sup>16</sup> Esta versão pode ser vista no vídeo a seguir, gravado em 2009 pelo violoncelista Fábio Presgrave: <https://youtu.be/r92waXGiuP8>



Figura 1. Silvio Ferraz, *Lamento quase mudo* (versão original de 2005), p. 2, s. 4-5.

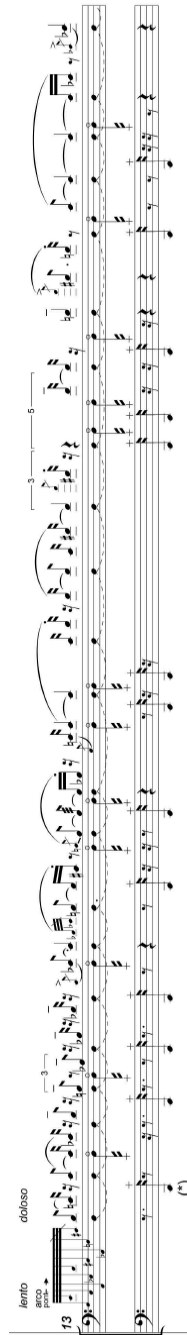


Figura 2. Silvio Ferraz, *Lamento quase mudo* (revisão de 2008), p. 2, s. 4.



lhe enviou a partitura original, sem todas as revisões realizadas nos anos anteriores. Ao término do concerto, onde a peça foi uma das mais comentadas pela plateia, Ferraz disse: “agora me lembrei do que estava pensando quando escrevi essa peça”.<sup>17</sup> Naquele momento ele se deu conta do engano, mas Micheletti fez diversas mudanças em sua própria técnica para tornar a performance possível. E, por alguma razão, ainda que todas as realizações anteriores fossem efetivas ao seu próprio modo, aquela pareceu mais adequada ao pensamento ou ao afeto que moveu sua criação.

O trecho a seguir exemplifica mudanças dramáticas que se aplicam em boa parte da peça. A maioria dos gestos de acordes feitos com *bariolage* rápida se tornaram figuras lineares e sustentadas com a indicação de *lento*. Porém a mudança mais drástica passa quase despercebida na partitura: trata-se do pedal de *ré* tocado junto às demais notas, que na versão original era um *ré#* e que nas versões posteriores tornou-se um *ré* natural, possibilitando assim o uso da segunda corda solta, modificando, entretanto, não apenas todas as relações harmônicas com os demais sons como toda a sonoridade geral, que passa a ter um som com harmônicos mais abertos e não o som preso e “esganado” – “quase mudo” – da versão original.

612

Vemos assim que os diversos processos colaborativos foram muito positivos para as realizações individuais, porém modificaram algo do impulso original da composição, talvez pelo afastamento da intenção original de uma “sonoridade do violoncelo barroco” somada à sonoridade rouca e enérgica dos instrumentos das festas populares de Minas Gerais (Ferraz, 2007, p. 53). E, por alguma razão, que parece estar ligada à própria natureza da ação composicional, aquela realização mais próxima da visão original afetou de maneira particular todo o público ali presente, incluindo o compositor.

<sup>17</sup> Relato oral feito no concerto realizado na capela da PUC, em São Paulo, em 22 de julho de 2014. Vídeo da performance disponível em: [https://youtu.be/aM5E-MML\\_iU](https://youtu.be/aM5E-MML_iU)

### **Algumas propostas finais: da ontologia à ética**

A introdução dos conceitos ligados à ontologia da música e a apresentação de casos emblemáticos de processos colaborativos de criação musical nos mostram algumas constantes que podem nos ensinar algo em relação à condução de relações como tais. Antes disso, no entanto, é importante ressaltar que essas direções não consistem em prescrições do que é certo ou errado nos processos colaborativos. A condução de cada processo é tão diversa quanto são as pessoas, e varia na mesma medida em que variam os relacionamentos, o que irá obviamente incluir todas as questões psicológicas que os indivíduos envolvidos trazem consigo.

Contudo, ainda que não haja nada que delimite de maneira absoluta as relações, há sim ações que pertencem ao campo da composição e outras que pertencem ao campo da performance. Quando indivíduos se inserem em uma relação sob tais alcunhas, eles trazem consigo mais do que uma mera vontade de compor ou uma vontade de interpretar. Trazem todo um conjunto de técnicas, além da formação que receberam para realizar aquela ação, o que sempre merece respeito de todas as partes. A salutar presença da “criação colaborativa” na musicologia e nas práticas musicais recentes parece ser devida mais ao paradigma romântico que as antecederam do que efetivamente por qualquer novidade histórica (Clarke & Doffman, 2017, p. 1-2). Todavia, alguns pontos mais específicos podem ser também listados para a condução da prática hoje.

Em primeiro lugar, a música sempre foi feita por pessoas e para pessoas. Assim como vemos na maior parte dos casos históricos, a música raramente foi produzida como uma construção abstrata; via de regra, partia da construção do indivíduo que a realizaria para existir. A escrita de Beethoven em seus três contatos com violoncelistas foi radicalmente distinta não apenas porque o compositor se encontrava em momentos diferentes, mas porque aquilo que cada um tinha a oferecer no processo mudava substancialmente a paleta de cores técnicas à disposição da composição. Da mesma forma, um percurso de colaboração como aquele do compositor Silvio Ferraz, mesmo que em torno de uma mesma obra,

resultou em modificações que chegaram a alterar aspectos importantes do processo inicial.

Já a relação entre Tchaikovsky e Fitzenhagen nos mostra como a abertura ao diálogo criativo pode sofrer abusos a ponto de que o performer se sinta habilitado a interferir na *seleção* composicional – isto é, na predicação das categorias normativas da obra – tendo feito ruir o projeto composicional do próprio Tchaikovsky. Igualmente, poderia se questionar se a interferência de Berio em uma escolha interpretativa de Roham de Saram, isto é, o uso do microfone, estaria dentro de seu direito como autor, já que adentraria a ação de *ocasionar* a obra no tempo – e em um espaço que tornasse esse uso necessário. Aliás, o próprio Saram em determinado momento quis adentrar a ação de seleção de Berio ao questionar a violação que as permutações de Berio fizeram de um ritmo ritual, modificando algo que para ele possuía um aspecto religioso muito caro. Finalmente, é interessante notar que por ter feito parte da construção da obra, ele se sentia à vontade para não cumprir com todos os requisitos da partitura, como é o caso da *scordatura*, apresentando uma consequência possível que pode atingir os processos colaborativos.

614

A emergência do compositor que não é mais um instrumentista e que nem mesmo tem um instrumentista ao seu lado no momento da composição proporcionou uma expansão inegável dos limites técnicos até então conhecidos nas práticas de performance. Há de se pensar o quanto atender todos os pareceres do performer não poderia reduzir esse ímpeto que de outro modo seria suprimido pelo “não é possível se tocar isso” ou pelo “não faz parte da técnica do meu instrumento”. Novamente, não se trata de propor uma atitude refratária, mas apenas uma visão crítica desse tipo de interação.

Por fim, a composição não deixa de existir apenas porque o performer dá sugestões ou até mesmo interfere em processos na criação musical, o que tampouco obscurece a agência composicional. Pelo contrário, o performer só interfere, pois há um processo conduzido por um compositor, que pode gerir de maneira mais ou menos aberta as intervenções de outros agentes. A responsabilidade do compositor não muda: a de

selecionar as propriedades normativas na obra. Não é por não escrever as alturas determinadas, como é o caso de uma peça como *Punctum* (2008), de Bryan Holmes, em que só estão escritos os registros das alturas (agudo, médio e grave), que ele deixa de ser o compositor da obra (figura 3). Apenas é manifesto que as alturas não são propriedades normativas naquela obra, sendo tal lugar ocupado por outras estruturas tais como modos de ataque, grupos gestuais e outros procedimentos eletrônicos.

Figura 3. Bryan Holmes, *Punctum*, sistemas 1-2.

615

À semelhança das crianças que inspiraram Iannis Xenakis, Fernando Pessoa e Jesus Cristo, somos chamados a respeitar a singularidade das configurações pessoais, compreendendo que compositores diferentes e performers diferentes possuem espaços e contribuições distintos a oferecer. Importa mais do que os indivíduos, no entanto, o quão imbuídos estão eles em direção a um fim comum, isto é, em fazer música. Desse modo, composição e performance podem permanecer livres de ego sem perderem a individualidade, realizando cada uma sua ação distintiva, selecionando e ocasionando, respectivamente; expandindo e, ao mesmo tempo, mantendo os limites da colaboração musical.



**Referências**

Alves, Rubem. *O desejo de ensinar e a arte de aprender*. Campinas: Fundação EDUCAR DPaschoal, 2004.

Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Bermudez, Joshua. *Rescuing Tchaikovsky's Rococo*. Disponível em: [https://www.academia.edu/11330742/Rescuing\\_Tchaikovskys\\_Rococo](https://www.academia.edu/11330742/Rescuing_Tchaikovskys_Rococo). Acesso em: 2 nov. 2020.

Blacking, John. *How Musical is Man?* Washington: Washington University Press, 1974.

Blacking, John. *A Commonsense View on All Music: Reflection on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Clarke, Eric; Doffman, Marc. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Nova York: Oxford University Press, 2017.

Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

616

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

Dreyfus, Lawrence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Ferraz, Silvio. *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Tese (Livre-Docência em Música): Universidade Estadual de Campinas, 2007.

Ferraz, Silvio; Teixeira, William. “Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: *Sequenza XIV*”. In: Menezes, Flo (Org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Foucault, Michel. “O que é um autor?”. In: Foucault, Michel. *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema*, v. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Katz, Ruth; Dalhaus, Carl. *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, v. 3: *Essence*. Nova York: Pedragon Press, 1992.

Menezes, Flo. “Inversão das distâncias – do Som do Corpo ao Corpo do Som”. *Musica Hodie*, v. 14, n. 1, p. 39-48, 2014.

- Newman, Barbara. “Introdução”. In: Bingen, Hildegarda von. *Scivias*. São Paulo: Editora Paulus, 2015.
- Pace, Ian; Louveira, Vitória; Teixeira, William. “O Novo Estado da Arte dos Estudos em Performance”. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 2, 2020. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3831>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- Pessoa, Fernando. *Quando as crianças brincam*. 05/09/1933. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/678/quando-as-criancas-brincam>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- Pich, Roberto. “A Filosofia do Senso Comum de Thomas Reid e o ‘Critical Commonsensism’ de C.S. Peirce”. *Cognitio: Revista de Filosofia*, v. 13, n. 2, p. 279-299, 2012.
- Raychev, Evgeni Dimitrov. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works*. Tese (Doutorado em Música): Florida State University, 2003.
- Saram, Roham de. *Aula sobre a Sequenza XIV de Luciano Berio*. [Entrevista cedida a] William Teixeira em Londres, jan. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/UiOhquB3mBo>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- Saram, Rohan de; Steinheuer, Joachim. *Conversations*. Hofheim: Wolke Verlag, 2013.
- Schoolman, Morton. “Toward a Politics of Darkness: Individuality and Its Politics in Adorno’s Aesthetics”. *Political Theory*, v. 25, n. 1, p. 57-92, 1977.
- Small, Christoph. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, 1998.
- Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- Teixeira, William; Ferraz, Sílvio. “Musical Performance Ethics”. *Debates* (UNIRIO), v. 20, p. 27-44, 2018.
- Vanscheuwijck, Marc. “As histórias do violoncelo”. In: Teixeira, William. *Violoncelo, um compêndio brasileiro*. Campo Grande: EDUFMS, 2021.
- Victório, Roberto. *Música ritual Bororo e o mundo mítico sonoro*. Cuiabá: Editora da UFMT, 2016.
- Wittkower, Rudolf. “Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem”. *Journal of the History of Ideas*, v. 22, n. 3, p. 291-302, 1961.
- Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Wolterstorff, Nicholas. *Divine Discourse: Philosophical reflections on the claim that God speaks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Wolterstorff, Nicholas. *Thomas Reid and the Story of Epistemology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Wolterstorff, Nicholas. *Art Rethought: The Social Practices of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.

Zimmermann, Bernd Alois. “A nova significação do violoncelo na música nova”. In: Teixeira, William. *Violoncelo, um compêndio brasileiro*. Campo Grande: EDUFMS, 2021.

### **WILLIAM TEIXEIRA**

Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Bacharel em Música (violoncelo) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), atuou como solista junto a conjuntos como a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra Sinfônica de Rio Claro, Orquestra de Câmara da USP e USP-Filarmônica, entre outros. Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMT) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem também da mesma instituição. Dedicou-se à pesquisa na área da performance musical em sua relação com a análise da música contemporânea. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>. E-mail: [teixeiradasilva.william@gmail.com](mailto:teixeiradasilva.william@gmail.com)