

## **Fendas: colaboração, composição, interpretação**

Fernanda Aoki Navarro (UC Santa Cruz) – nandanavarro@gmail.com

Mário Del Nunzio (USP) – maodn1@gmail.com

### **Abstract**

We will discuss the composition and performance of "Fendas" [2011] for electric guitar and fixed media. The process of creating this work was based in a broad collaboration among the musicians, which fomented an experimental attitude, and a constant exchange of information towards the instrument's possibilities and the performer's physical limits. Thus, there will be a description of the work's process, highlighting the collaborative aspect, the importance of orality and the consequences of this proximity during the work.

Thereby, it is our intention to point out the existing potentialities in processes of such kind, which have, in our understanding, a highlighted interest in the creation of contemporary music.

### **Keywords**

collaboration; extended techniques; notation; orality; experimental creation.

### **Palavras-chave**

colaboração; técnicas expandidas; notação; oralidade; criação experimental.

### **Biografias**

Fernanda Aoki Navarro é compositora e pianista, nascida em São Paulo. Estudou composição na USP, mudou-se para os Estados Unidos em 2011. Fez o mestrado na Universidade da Califórnia Santa Cruz e recentemente foi aceita para o Ph.D. na Universidade da Califórnia San Diego.

Mário Del Nunzio atua como compositor e como guitarrista, tanto no âmbito da interpretação de música contemporânea quanto com grupos de improvisação livre. Graduou-se na UNICAMP, fez mestrado na USP, onde desenvolve atualmente doutorado.

## Introdução

Em uma parcela relevante da música de concerto, as funções de intérprete e compositor são tidas como pertencentes a diferentes esferas de atuação e conhecimento. Podemos lembrar as colocações de Roger Sessions como um indicativo dessa visão:

De fato, compositor, intérprete e ouvinte podem, sem exagero indevido, serem considerados não apenas como três tipos ou graus de relação com música, mas também como três estágios sucessivos de especialização (1965, p. 4).

Brian Ferneyhough, criticamente, afirma a prevalência de tal visão:

O catecismo semiótico convencional ensina que em música existe um modelo triádico do tipo compositor/canal/ouvinte, no qual o intérprete é mais ou menos visto no papel de canal (ainda que de alguma forma distorcido pela “interpretação”) (1998, p. 212).

Para Celestin Deliège (1971), tal separação encontra um paralelo no setor manufatureiro e na crescente separação de atividades e especialização ocorrentes neste período. Deste modo, há um

aperfeiçoamento das técnicas em todos os âmbitos – escritura, virtuosismo, fabricação dos instrumentos – causando uma relativa mecanização na execução, um grau de mecanização fortemente aumentado em relação a épocas anteriores que ainda não tinham, ou tinham em menor escala, alcançado uma unidade da prática musical (p. 158-159).

Ao longo da segunda metade do século XX, algumas práticas musicais colocaram tal separação em xeque e estimularam modos de relação que questionavam a hierarquia e as figuras de autoridade do fazer musical; podemos nos lembrar de práticas como a improvisação livre (e a criação coletiva em geral), a indeterminação e modos de escrita não padronizados e o uso de recursos eletrônicos. Tal questionamento mostra-se relevante na atualidade, como um campo fértil para abordagens mais variadas, numa prática que assume um posicionamento experimental, de descoberta.

Considerando-se tal contexto e tendo como assunto central a ideia de colaboração, o presente artigo abordará a peça “Fendas” [2011], encomendada por Mário Del Nunzio e pelo Ibrasotope à compositora Fernanda Aoki Navarro, para ser incluída no CD “Vértebra” [2012], com peças para guitarra elétrica (e, eventualmente, recursos eletroacústicos); o CD contém peças encomendadas

a cinco diferentes compositores brasileiros. Dadas as características do projeto (ineditismo, especificidade, uso de um instrumento não muito frequente na música de concerto), o intérprete procurou estar sempre disponível para encontros com os compositores que mostraram-se bastante relevantes para a constituição final das peças compostas e para tomadas de decisão do ponto de vista interpretativo.

No caso específico de “Fendas”, houve um amplo contato entre os dois músicos no processo criativo, o que favoreceu uma postura de criação experimental, com o desenvolvimento de técnicas instrumentais específicas (incluindo o uso de preparações e objetos) e uma constante troca de informações acerca de possibilidades do instrumento e limites físicos do intérprete. O artigo contém um relato desta experiência prática de trabalho; a partir desse relato, são desenvolvidas reflexões que envolvem especialmente as ideias de oralidade e especificidade no âmbito da música contemporânea.

### **Colaboração**

Durante o período de trabalho na peça foram realizados diversos encontros entre compositora e intérprete, relacionados às seguintes finalidades: reconhecimento das características da guitarra e do instrumentista; gravação de sons a serem usados na parte eletroacústica; trabalho de composição; discussão sobre o material composto, revisões, descartes e adições de materiais; definição do material final; últimos ajustes e adaptações para a gravação e execução.

Os encontros iniciais tiveram como intuito o entendimento das características físicas do instrumento, das possibilidades de variação de parâmetros e adição de efeitos por meio de pedais<sup>1</sup>. Tendo em vista que esta era a primeira experiência da compositora escrevendo para guitarra, foi necessário haver um trabalho intenso de experimentação e de reconhecimento das possibilidades do instrumento; além disso, certas características do intérprete – usos específicos

---

<sup>1</sup> Há alguma semelhança com o modo como Elisabeth Chojnacka (2010) descreve seus encontros com Xenakis: “Xenakis realizou um exame – quase médico – do meu cravo; ele estava curioso sobre tudo, cada detalhe de sua construção, os teclados, seus registros e pedais, bem como minha própria capacidade técnica em relação ao que o instrumento podia produzir. A que velocidade se pode repetir a mesma nota? Quão rapidamente eu posso mudar os registros usando os pedais? Quão rápido uma mão podia se mover no mesmo teclado, ou de um teclado para o outro?” (p. 71-72).

do instrumento, técnicas de execução não-convencionais, uso de efeitos típicos da guitarra<sup>2</sup>, limite de velocidade na realização de determinados gestos – foram abordados nesses encontros, propiciando a escrita de uma peça que adquirisse um caráter *específico* e *idiomático* (um *idiomático* que combina o que é próprio ao instrumento e ao indivíduo).

Foram, então, gravados sons para a composição da parte eletroacústica, com uma especial atenção a sons *acústicos* do instrumento, tais como: sons de fricção e atrito (cordas sendo friccionadas por dedo, palma da mão, palheta, escova, canivete ou *slide*); sons percussivos (percussão simultânea com os dedos de ambas as mãos, percussão com vibrato, muito ou pouco vibrato, pizzicato regular, pizzicato Bartók, percussão com *slide* e com canivete); harmônicos variados e sons longos com microvariações timbrísticas, glissandos realizados com dedo, palma de mão ou *slide*.

Durante a escrita da peça, o contato entre compositora e intérprete permaneceu ativo, num processo de experimentação, composição, revisão, descartes e adições. Dado o relativo pouco tempo disponível para composição, estudo da peça e gravação no cronograma previsto, optou-se pelo envio de seções isoladas e versões preliminares da peça à medida que se desenvolvia sua escrita. Com isso, surgiam questões relacionadas às dificuldades técnicas e possíveis soluções para determinadas passagens. Depois a seção passava por uma nova revisão e assim por diante, até que se chegasse a uma versão definitiva.

A primeira seção da peça traz os exemplos mais marcantes disso. Em sua versão inicial, trazia passagens que, além de bastante detalhadas ritmicamente, eram extremamente rápidas; em conversas, chegou-se à conclusão de que não seria ideal uma realização aproximativa<sup>3</sup> e que seria

---

<sup>2</sup> Assume-se aqui a guitarra elétrica como um instrumento eletrônico, que engloba não apenas a própria guitarra como, também, o(s) amplificador(es) e eventuais pedais de efeito, pedaleiras ou demais tipos de processamento, analógicos ou digitais. Deste modo, o intérprete controla a sonoridade do instrumento não apenas pela execução manual mas, também, pelas configurações prévias e pelo controle durante a execução dos pedais de efeitos.

<sup>3</sup> Como caberia em obras que lidam com os limites do intérprete, a tensão decorrente disso e a busca continuada por uma meta que pode ser inalcançável – parte do repertório do que habitualmente se trata por *música complexa* ou certas obras de Xenakis (ver Del Nunzio, 2011, capítulo 3: “Os limites do intérprete”); no CD “Vértebra”, a peça de Henrique Iwao, “Panótico Dn”, apresenta aspectos relacionados a uma proposta de tal tipo.

mais apropriado que certos aspectos fossem revistos, tornando a execução, ainda que bastante difícil, possível.



Figura 1: Trecho da primeira versão da peça

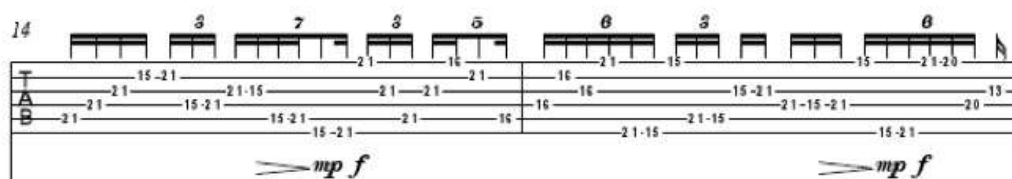


Figura 2: Trecho da versão final da peça

Terminada a escrita da peça, foram realizados encontros com intuito de realizar últimos ajustes e definições, e, em especial, determinar de modo preciso quais seriam as sonoridades a serem utilizadas em cada momento da peça – para que se buscasse conjuntamente uma configuração ideal dos efeitos a serem aplicados na guitarra em cada seção. Nesse sentido, a partitura oferecia algumas informações preliminares (tais como: “wah-wah”, “ring modulator”, “delay”, etc), que deixavam um campo bastante amplo a ser trabalhado. Ao final deste trabalho, foram desenvolvidas diversas configurações numa pedaleira de efeitos de guitarra, a serem utilizadas em cada seção da peça.

## Composição

O processo de criação de “Fendas” foi influenciado pela experiência do intérprete como improvisador e pela sua abertura em relação a técnicas instrumentais incomuns. Já fazia parte do “inventário” do músico a utilização de diversos objetos, tais como canivete, escova, *slide*, abafadores, bem como o uso de variados pedais de efeitos. Tais fatores tiveram um impacto na escolha de diversos materiais utilizados em “Fendas”, tanto na parte instrumental quanto na parte eletroacústica.

The image shows a musical score for guitar. At the top, a box labeled 'escova' (brush) spans across the first few measures. The score consists of a standard staff with notes and a tablature below it. The tablature includes fret numbers such as 0, 7, 8, 18, 5, 4, 3, and 4. Dynamic markings include *f*, *mf*, *p*, *fff*, and *p* with hairpins. There are also vibrato markings and a hand icon indicating a specific technique.

Figura 3: uso de escova, gradações de vibrato e técnicas expandidas

The image shows a musical score for guitar. At the top, a box labeled 'canivete' (pick) spans across the first few measures. The score consists of a standard staff with notes and a tablature below it. The tablature includes 'x' marks indicating string scrapes and fret numbers such as 7, 3, and 3. Dynamic markings include *p* and *f*.

Figura 4: uso de canivete, raspando as cordas da guitarra

A fisicalidade desta peça é conectada não somente com a pesquisa da compositora referente à guitarra e a relação ergonômica entre o intérprete e o instrumento, mas também com um prévio conhecimento de como o intérprete aborda seu instrumento, tendo como uma de suas características forçar os limites físicos da guitarra e dele mesmo<sup>4</sup>. Assim, não seria interessante evitar a influência que o intérprete traz para a peça.

A compositora não tinha intenção de escrever uma peça que fosse baseada em relações de durações e alturas. A pesquisa sobre o funcionamento da guitarra e sobre a relação do intérprete com o seu instrumento nortearam formal e esteticamente o rumo da peça. Optou-se majoritariamente pelo uso de uma notação de ação bastante detalhada; dadas as características do instrumento, a utilização de tablatura pareceu a escolha mais natural e lógica para referir-se às alturas, dado que o material composicional partiu do princípio do movimento necessário para realizar certas ações.

A combinação de técnicas variadas e a rápida alternância entre técnicas e objetos diferentes também constituem um dos pilares estéticos e formais da peça; deu-se preferência a enfatizar uma notação que transparecesse mais claramente a intenção de lidar com a corporalidade envolvida na execução de

<sup>4</sup> Um exemplo disso é a própria pesquisa de mestrado desenvolvida pelo músico, sob o título: "Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais" (Del Nunzio, 2011).

determinado material musical, combinada aos desafios da alternância entre técnicas expandidas combinadas de maneira pouco comum.



Figura 5: alternância rápida de modos de tocar e técnicas expandidas

Ou seja, dado o material musical a ser trabalhado, uma notação de caráter prescritivo mostrou-se bastante mais apropriada. Como aponta a violinista Mieko Kanno (2007),

A notação prescritiva pode ser comparada a uma espécie de manual de instruções. Ela nos mostra uma série de passos que nos permitem construir um todo. Quem segue as instruções nem sempre sabe a função ou a implicação de passos individuais, mas o sistema ou programa nos guia para chegar a uma (suposta) conclusão (p. 235).

E ainda:

Notação prescritiva nos oferece meios importantes de nos aproximarmos de 'notar timbre', e, ao mesmo tempo, oferece e convida o intérprete a uma posição de igualdade criativa e discursiva em relação ao compositor, ou ao menos em relação à peça sendo tocada (p. 248).

A oralidade envolvida no processo colaborativo de criação é parte fundamental para uma comunicação mais direta e mais rápida. Em "Fendas" as decisões sobre os efeitos de pedal, por exemplo, foram totalmente baseadas nesta forma de comunicação: em alguns casos a compositora sabia qual tipo de som tinha a intenção de usar, mas não sabia quais eram os efeitos que melhor representariam essa intenção sonora; em outros casos a compositora sabia que queria, por exemplo, um "wah-wah", mas não sabia de modo preciso quais parâmetros determinavam a sonoridade pensada e como configurá-los; houve vezes em que a compositora queria um determinado efeito de pedal, mas o intérprete sugeriu um outro, que poderia ser mais eficaz para a proposta de determinada passagem da música. Nestas circunstâncias, o intérprete demonstrava alguns efeitos que soassem como ou aproximadamente como a descrição feita, e a melhor decisão era tomada prontamente. Não fosse tal

comunicação ágil, este processo poderia levar meses ou, em um caso pior, nunca acontecer.

The image shows a musical score for guitar, divided into two staves labeled 'A' and 'B'. Staff A is for the left hand and contains a sequence of chords with fingerings (1-2-3-4) and a tempo marking of 100. Staff B is for the right hand and contains a sequence of chords with fingerings (7) and dynamic markings (p, f, mf). The score is labeled 'Rev. B' at the bottom.

Figura 6: trecho com ações independentes das mãos: *slide* (mão direita) e arpejos (mão esquerda)

### Interpretação

Como colocado anteriormente, a compositora enviou versões prévias da peça à medida que as escrevia. De início, ficou claro que a seção inicial da peça, além de demandar algumas adaptações para sua factibilidade, demandaria uma dedicação especial, relacionada ao desenvolvimento de recursos técnicos bastante específicos<sup>5</sup>.

Se é fato que no âmbito do rock técnicas de execução relacionadas ao uso das duas mãos sobre o braço do instrumento acionando notas foram bastante desenvolvidas ao longo das últimas décadas<sup>6</sup> e que o estudo de tais técnicas fez parte da formação do intérprete da peça em questão, também é fato que o uso de tais técnicas na maioria dos casos faz-se dentro de padrões escalares ou de digitação repetidos e com ritmos regulares. Em “Fendas”, o uso da técnica de duas mãos se dá num contexto que tem como única similaridade com o uso citado acima o fato de conter passagens bastante rápidas; de resto, a escolha de ritmos e alturas apresenta-se de modo bastante irregular, variado e detalhado. Além disso, para tal seção, a proposta da compositora era de posicionar a guitarra deitada no colo do intérprete, que deveria formar um ângulo de 90 graus entre o braço e o antebraço, tocando de maneira similar a um pianista. Esta solução foi imaginada porque esta posição mais relaxada

<sup>5</sup> Como coloca Christopher Redgate (2007): “Existem duas opções viáveis para um intérprete sério: a) achar soluções que lidam com o problema imediato e desenvolver apenas o que é necessário para a peça estudada em particular; b) lidar com a questão sistematicamente e desenvolver áreas técnicas que não haviam sido desenvolvidas” (p. 142). Neste caso, foi adotada uma posição intermediária: o desenvolvimento das áreas técnicas específicas deu-se a partir dos problemas colocados pela peça.

<sup>6</sup> A título de ilustração, pode-se lembrar de guitarristas como E. Van Halen, S. Vai, ou, mais recentemente, Buckethead.



permitiria ao intérprete maior mobilidade, especialmente para a mão esquerda, que não precisaria ter o pulso “torcido” como na técnica tradicional de instrumentos de cordas. Deste modo, o intérprete teria disponíveis 10 dedos para tocar as cordas, diferentemente do que acontece na técnica tradicional para os instrumentos de cordas, de acordo com a qual o polegar esquerdo fica por trás do braço do instrumento e, salvo exceções, não “toca” nenhuma corda. Desta maneira, a compositora imaginou que a posição mais relaxada e o acréscimo de mais um dedo (o que acarretaria também numa ampliação considerável da distância possível entre duas notas, caso estas sejam tocadas entre o polegar e o dedo mínimo) seriam suficientes para realizar as figurações rítmicas muito rápidas. Depois de vários testes e modificações, a versão final da peça ainda demonstra a mesma intenção formal, com pequenas alterações nas relações entre as alturas; entretanto, o intérprete optou por não utilizar a guitarra deitada em seu colo, pois isso implicaria na necessidade de um amplo re-estudo do instrumento, o que não seria factível, de acordo com o cronograma previsto. Seria, pois, necessário adaptar recursos técnicos relacionados à execução com duas mãos no contexto de *rock* (ou seja, com a guitarra na posição habitual, e o uso de apenas 4 dedos de cada mão) para a realização desta seção da peça.

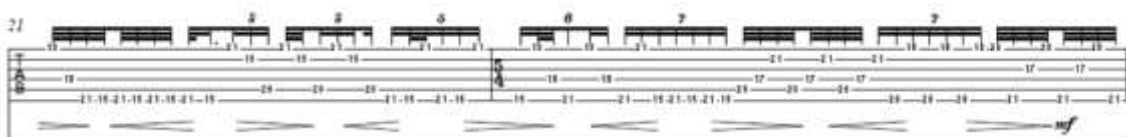


Figura 7: comp. 21-22, seção inicial da peça.

A estratégia utilizada para o estudo desta primeira seção foi, inicialmente, desconsiderar as variações rítmicas; ou seja, a seção foi estudada inicialmente com todas as notas com durações iguais, até que os dedos do intérprete estivessem suficientemente confortáveis com os caminhos que deveriam percorrer sobre o braço do instrumento. Depois desta habituação topográfica, foi trabalhado o aspecto rítmico da seção.

Outra questão diz respeito a mudanças de posição do instrumento e do uso de um objeto para abafar as cordas soltas do instrumento em determinadas

seções (especialmente necessário em situações nas quais as duas mãos do instrumentista realizam ações distintas no instrumento).

A partir do momento no qual são utilizados canivete e *slide* (percutido) sobre a guitarra faz-se necessária uma alternância entre tocar com a guitarra na posição normal e tocar com a guitarra deitada no colo do instrumentista (modo mais fácil de realizar certas ações relacionadas ao uso de objetos percutidos ou raspados nas cordas dos instrumentos<sup>7</sup>).

A guitarra permanece na horizontal até o compasso 129, o que inclui um trecho da peça no qual se dá uma alternância entre ataques percussivos rápidos e glissandos com o *slide* (realizados com a mão direita), pizz. Bartók e notas sustentadas (realizadas com a mão esquerda); ou seja, as duas mãos devem realizar gestos (pizz. Bartók, mão esquerda, e glissando com *slide*, mão direita) que habitualmente estão tanto fora de sua zona de atuação no instrumento — o que implica em movimentos rápidos entre o braço do instrumento e a região dos captadores, bem como em cruzamentos de mãos — quanto fora de seu repertório de ações habituais — o que implica num estudo técnico específico. Neste caso, as ações de cada uma das mãos foram estudadas individualmente e depois conjugadas.

The image shows a musical score for guitar, measures 123-124. The score is written on a six-line staff. The right hand (top staff) plays percussive attacks (marked with 'X') and glissandos (marked with 'X-X'). The left hand (bottom staff) plays pizzicato (pizz.) and sustained notes (marked with '0'). The score is marked with dynamics 'p < ff'.

Figura 8: comp. 123-124; *slide* (glissandos e ataques percussivos) na mão direita, enquanto a mão esquerda realiza pizz. Bartók e notas sustentadas, o que implica em frequentes cruzamentos das mãos.

## Conclusões

<sup>7</sup> Como já demonstra, por exemplo, a ideia de *tabletop guitar* desenvolvida por Keith Rowe.

Parece-nos relevante na atualidade pensar em modos diversos do habitual, não-hierarquizados, de relação entre compositor e intérprete. Pode ser frutífero para o compositor sair da área de conforto em que ele é o detentor de certezas, regras, direções e comandos, onde todas as variáveis podem ser controladas por meio de uma descrição gráfica de intenções (geralmente) sonoras. Errar, não saber, não entender, não ter certezas, são características que normalmente não são associadas a um “bom compositor” e este ideal acaba por inibir um comportamento experimental em relação à música. Talvez seja saudável que compositores se coloquem em uma situação similar à de intérpretes, quando em face a um novo projeto: tentar uma vez, acertar as partes mais fáceis, errar inúmeras vezes as partes difíceis, elaborar estratégias para solucionar as partes difíceis, praticar mais, ir e voltar várias vezes para o mesmo trecho, pesquisar mais sobre o instrumento, ter um contato quase visceral com o projeto com o qual está trabalhando.

No caso do trabalho com uso de recursos eletrônicos, outro fator que torna o aspecto colaborativo especialmente relevante é a possibilidade de um uso mais específico e menos genérico de tais recursos.

Trabalhar em colaboração com o intérprete coloca o compositor em uma situação mais saudável e real (não idealizada), na qual ele tem a chance de experimentar, perguntar ao intérprete, verificar suas escolhas, aprender, revisar e talvez adquirir uma compreensão mais profunda no que diz respeito ao instrumento e às particularidades do instrumentista, o que inevitavelmente altera o resultado do trabalho e o conhecimento adquirido durante o processo. Deste modo, ao se lidar com as especificidades do intérprete, permite-se que este tome parte criativamente em diversos estágios da criação da peça, de modo a que se firme uma relação interpessoal não-mediada, a partir de posições igualitárias.

### **Agradecimentos**

Ibrasotopé, Natacha Maurer, UCSC, USP.

### **Referências**

**Chojnacka, Elisabeth.** 2010. "The Harpsichord According to Xenakis". In *Performing Xenakis* (The Iannis Xenakis Series No. 2), edited by Sharon Kanach, 71-90, New York: Pendragon Press.

**Del Nunzio, Mário.** 2011. *Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo.

**Deliège, Celestin.** 1971. "Indetermination et Improvisation". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2, No. 2: 155-191.

**Ferneyhough, Brian.** 1998. *Collected Writings*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

**Kanno, Miekko.** 2007. "Prescriptive Notation: Limits and Challenges". *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2: 231-254.

**Redgate, Christopher.** "A Discussion of Practices Used in Learning Complex Music with Specific Reference to Roger Redgate's 'Ausgangspunkte'". *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2: 141-149.