

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE NA
CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO PARA A PEÇA
ROUND ABOUT DEBUSSY DE FLÁVIO OLIVEIRA**

PAMELA DAIANY DOS SANTOS RAMOS

**Porto Alegre
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE NA
CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO PARA A PEÇA
ROUND ABOUT DEBUSSY DE FLÁVIO OLIVEIRA**

PAMELA DAIANY DOS SANTOS RAMOS

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área: Práticas Interpretativas – Piano

Orientadora:

Prof. Dr^a. Catarina Leite Domenici

**Porto Alegre
2013**

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida

Ao compositor Flávio Oliveira, pela simpatia, disponibilidade e colaboração para com o trabalho.

À professora Catarina Domenici, por transmitir música no dia a dia. Agradeço pelos ensinamentos, conversas, aulas de piano, pelo incentivo e paciência.

Aos professores Ney Fialkow e Cristina Capparelli, pelas sugestões valiosas durante as aulas e as bancas de recitais.

Aos demais professores e funcionários do Programa de pós-graduação em Música, pelo companheirismo.

À Capes, pela bolsa concedida.

Aos velhos amigos João Carlos Dias Filho, Yuri Pingo e Edna Feltrin pelo incentivo ao mestrado.

Aos companheiros do dia a dia, que me deram apoio para prosseguir: Paulo Meirelles, Stefanie Freitas, César Werner, Gabriel Penido, André Sinico, Alexandre Fritzen, Maria Eduarda Vieira, Jesiel Pinheiro, Maria Benincá, Jose Luis G. Arias e Heidi Monteiro.

Aos familiares que mesmo distantes estão mais que presentes em minha vida.

RESUMO

Este trabalho concentra-se na colaboração com o compositor Flávio Oliveira durante o processo de construção de uma interpretação para *Round about Debussy*. A autora discute os limites da notação musical no contexto do estilo do compositor, focalizando os elementos estilísticos que escapam a notação musical. Apoiada por material documentado em áudio/vídeo coletados nos encontros com o compositor, bem como uma entrevista semiestruturada com Oliveira, a autora apresenta e discute exemplos à luz das observações e sugestões feitas pelo compositor.

Palavras-chave: colaboração compositor-intérprete, música brasileira contemporânea para piano, Flávio Oliveira, *Round about Debussy*.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the collaboration with composer Flávio Oliveira during the process of constructing an interpretation for *Round about Debussy*. The author discusses the limits of musical notation in the context of the composer's style, focusing on the stylistic elements that escape notation. Supported by material documented in audio/video collected in the encounters with the composer, as well as a semi-structured interview with Oliveira, the author presents and discusses examples in light of the comments and suggestions made by the composer.

Keywords: composer-performer collaboration, contemporary Brazilian music for piano, Flávio Oliveira, *Round about Debussy*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Round about Debussy</i> - trecho da 1ª versão.....	20
Figura 2 - <i>Round about Debussy</i> - trecho 2ª versão.....	21
Figura 3 - <i>Round about Debussy</i> - 1ª versão.....	22
Figura 4 – <i>Round about Debussy</i> - 2ª versão.....	23
Figura 5 – <i>Round about Debussy</i> -2ª versão.....	24
Figura 6 - <i>Round about Debussy</i> -1ª versão.....	24
Figura 7 – <i>Round about Debussy</i> - 1ª versão.....	25
Figura 8 – <i>Round about Debussy</i> - 2ª versão.....	26
Figura 9 - <i>Five Piano Pieces</i> (compassos 18-19 e 89-90).....	29
Figura 10 - <i>Bruyères</i> - tema 9 notas	30
Figura 11 - <i>Round about Debussy</i> - tema 7 notas.....	30
Figura 12 - <i>Bruyères</i> – intervalo de 3ª menor descendente.....	30
Figura 13 - <i>Round about Debussy</i> - intervalo 3ª menor descendente.....	31
Figura 14 - <i>Round about Debussy</i> – intervalo 2ª maiores e menores descendentes.....	31
Figura 15 - <i>Bruyères</i> - compasso 49.....	32
Figura 16 - <i>Round about Debussy</i>	32
Figura 17 - <i>Bruyères</i> - compassos 19 e 20.....	32
Figura 18 - <i>Round about Debussy</i>	33
Figura 19 - <i>La fille aux cheveux de lin</i> - (compassos 28-32).....	33
Figura 20 - <i>Round about Debussy</i>	33

Figura 21 – <i>Clair de lune</i> - compasso 15.....	34
Figura 22 – <i>Round about Debussy</i>	34
Figura 23 - <i>Feux d’artifice</i> - compassos 3-4.....	35
Figura 24 - <i>Round about Debussy</i>	35
Figura 25 - <i>La Cathédrale engloutie</i> - compassos 14 e 15.....	36
Figura 26 - <i>Round about Debussy</i>	36
Figura 27 - <i>Round about Debussy</i> - Parte A.....	37
Figura 28 - <i>Round about Debussy</i> - Parte B.....	38
Figura 29 - <i>Round about Debussy</i> – Parte A’	39
Figura 30 - <i>Round about Debussy</i> – Seções da parte A.....	40
Figura 31 - <i>Round about Debussy</i> - Frases da parte A.....	41
Figura 32 - <i>Round about Debussy</i> - 1ª, 2ª e 3ª frases.....	42
Figura 33 - <i>Round about Debussy</i> - 4ª frase.....	43
Figura 34 - <i>Round about Debussy</i> – 1ªfrase.....	43
Figura 35 - <i>Round about Debussy</i> – 5ªfrase.....	44
Figura 36 - <i>Round about Debussy</i> – 2ªfrase.....	44
Figura 37 - <i>Round about Debussy</i> – 6ªfrase.....	45
Figura 38 - <i>Round about Debussy</i> – 3ª frase.....	45
Figura 39 - <i>Round about Debussy</i> - 7ª frase.....	46
Figura 40 - <i>Round about Debussy</i> - 4ª frase.....	46
Figura 41 - <i>Round about Debussy</i> – 8ª frase.....	47
Figura 42 - <i>Round about Debussy</i> – Seção B (mão esquerda dos compassos 1-4).....	48

Figura 43 - <i>Round about Debussy</i> - 2ª frase.....	48
Figura 44 - <i>Round about Debussy</i> – Seção B (compassos 9 à 11).....	49
Figura 45 - <i>Round about Debussy</i> – 3ª frase.....	49
Figura 46 - <i>Round about Debussy</i> - Seção B (compassos 13 à 23).....	50
Figura 47 - <i>Round about Debussy</i> - (compassos 24 à 27).....	50
Figura 48 - <i>Prelúdio Bruyères</i> -Tema (compassos 1 a 3).....	51
Figura 49 - <i>Round about Debussy</i> - Seção B (compassos 28 à 35).....	52
Figura 50 - <i>Round about Debussy</i> - Seção B (compassos 36 à 42).....	53
Figura 51 - <i>Round about Debussy</i> (2ª e 3ª frases).....	53
Figura 52 - <i>Round about Debussy</i> - Seção B (compassos 43 à 48).....	54
Figura 53 - <i>Round about Debussy</i> - Seção A'.....	55
Figura 54 - Seção A (acentos 1ª e 2ª frases).....	58
Figura 55 – Seção A (final da 3ª frase).....	59
Figura 56 – Seção A (4ª e 5ª frases).....	60
Figura 57 - Seção A- 4ª frase	62
Figura 58 – Seção A- 5ª frase.....	63
Figura 59 – Seção B (compassos 38 à 42).....	64
Figura 60 –Seção B (compassos 9-12).....	65
Figura 61 – Seção B (compassos 13 à 23).....	66
Figura 62 – Seção B (compassos 47-48).....	67
Figura 63 - Seção B (compassos 1 à 4).....	67
Figura 64 - Seção B (Compassos 1 à 4).....	68

Figura 65 - seção A 4ª frase.....	69
Figura 66 – Seção A (início da 3ª frase)	70
Figura 67 – seção A (1ª e 2ª frases).....	71
Figura 68 – Seção A (início da 8ª frase)	73
Figura 69 – Seção B -(compassos 47-48).....	74
Figura 70 – Seção B (compassos 5-8).....	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O SOM QUE NÃO ESTÁ NA PARTITURA.....	14
2. ROUND ABOUT DEBUSSY.....	18
2.1 Contexto.....	18
2.2 Primeira e Segunda Versões.....	19
2.3 Confluências.....	27
2.4 Estrutura da Obra.....	37
3. PRÁTICA DE PERFORMANCE.....	56
CONCLUSÃO.....	76
REFERÊNCIAS.....	78
ANEXO A - PARTITURAS.....	81
ANEXO B - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA.....	95
ANEXO C - TRANSCRIÇÃO DOS ENCONTROS.....	109
ANEXO D - GRAVAÇÃO <i>ROUND ABOUT DEBUSSY</i>.....	150

INTRODUÇÃO

O presente trabalho enfoca a colaboração com o compositor Flávio Oliveira para a construção de uma interpretação para a sua obra *Round about Debussy* (1995) e pretende contribuir para a documentação da prática de performance da obra.

Primeiramente, o presente trabalho abordará a importância da colaboração com o compositor buscando ir além da partitura, travando conhecimento com o contexto da composição, com os elementos estilísticos que escapam a notação e que são essenciais para a construção de uma interpretação. Em um segundo momento apresentará uma breve contextualização de *Round about Debussy* seguida de uma comparação entre as duas versões e uma análise da segunda versão da obra, sendo esta desenvolvida através das informações obtidas na colaboração com o compositor. Por fim, o trabalho tratará a prática da performance da peça *Round about Debussy*, tal como trabalhada em colaboração com o compositor Flávio Oliveira.

A obra tem duração aproximada de oito minutos, contendo seis páginas. Possui forma ternária e oferece ao intérprete oportunidade de realizar um trabalho minucioso com as nuances interpretativas a partir da experiência com a escuta. A peça possui duas versões que serão comparadas no capítulo 2.

O meu processo de construção da interpretação teve início com a leitura da partitura, marcando o primeiro contato com a obra musical. A partitura apresenta os elementos fixos da notação musical, tais como ritmo e alturas, e elementos abertos à interpretação tais como dinâmicas, andamento, articulações, indicações de expressão, etc.

Bowen aponta que “[...] a partitura não contém toda a essência da obra. Tal como as regras idealizadas da gramática, a essência só pode ser

compreendida a partir de exemplos”¹ (BOWEN, 1993, p. 144, apud DOMENICI, 2012). Sobre este aspecto, Bowen chama a atenção para algo que está além da notação, cuja realização se dá através da performance. Esse algo que transcende a notação é o que Bowen chama de “... *nuances* (rubato, fraseado, timbre, dinâmica, tempo, uso de vibrato, portamentos e outros fatores que não são absolutamente especificados na partitura) as quais são sujeitas à variações pelo performer”² (BOWEN, 1993, p.148, apud DOMENICI, 2012).

As *nuances* são perceptíveis através da escuta e fazem parte de uma tradição oral que se dá por meio de performances, interações entre compositores e intérpretes, ensinamentos passados de professor para aluno, além de gravações. De acordo com Charles Seeger “ninguém pode fazer (a música) soar como o escritor da notação pretendeu, a menos que além do conhecimento da tradição escrita ele também tenha conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada a ela”³ (SEEGER, 1958, p.186)

A tradição oral informa a realização dos elementos abertos da notação musical de acordo com o que se concebe como o estilo de um determinado compositor. Para o intérprete, as referências sonoras são cruciais para estabelecer parâmetros para a escolha do tipo de sonoridade, o emprego de pedais, quando esse não está expressamente anotado, bem como outras *nuances* interpretativas.

No repertório de prática comum, as decisões interpretativas são tomadas com base no texto musical e na tradição oral (ensinamentos de professores, gravações e performances) sendo que as práticas de performance definem limites estilísticos aproximados (DOMENICI, 2011(a),p.2).

¹ “[...] the score does not contain the entire essence of the work. “Like the idealized rules of grammar, the essence can only be grasped from the example”. Tradução da autora

² “... *nuances* (rubato, phrasing, timbre, dynamics, tempo, use of vibrato, portamento and the other factors that are not absolutely specified by the score) are varied by the performer”. Tradução da autora.

³ “Yet no one can make it sound as the writer of the notation intended unless in addition to a knowledge of the tradition of writing he has also a knowledge of the oral (or, better, aural) tradition associated with it”. Tradução da autora

No caso da música contemporânea, a colaboração entre compositores e intérpretes é de grande importância para a criação de uma tradição oral/aural para essas obras, pois segundo Domenici (2011(b),p.4), o contato com o compositor irá auxiliar na compreensão dos elementos essenciais ao seu estilo, os quais transcendem os limites da notação musical. Desta forma, o trabalho com o compositor propicia um acesso direto ao seu universo sonoro permitindo assim estabelecer parâmetros para a criação de uma interpretação no tocante à realização das *nuances* (DOMENICI, 2010(b)).

A metodologia utilizada baseou-se naquela realizada pela pianista Catarina Leite Domenici para a sua pesquisa sobre interações compositor - performer na música contemporânea e compreendeu as seguintes etapas:

- Diário de estudo, onde foram anotadas questões pertinentes à interpretação.
- Comparação entre as duas versões de *Round about Debussy*
- Análise da segunda versão de *Round about Debussy*
- Primeiro encontro com compositor documentado em vídeo: Sala Armando Albuquerque – Programa de Pós Graduação em Música UFRGS, dia 2 de outubro de 2012, 120 minutos de duração.
- Segundo encontro com compositor documentado em vídeo: Sala Armando Albuquerque – Programa de Pós Graduação em Música UFRGS, dia 9 de outubro de 2012, 120 minutos de duração.
- Entrevista semiestruturada: iniciada em 2 de outubro de 2012 durante o primeiro encontro e finalizada por *e-mail* no dia 8 de novembro de 2012.
- Transcrição dos encontros e da entrevista.
- Catalogação dos dados referentes à sonoridade e à realização das *nuances*.

1. O SOM QUE NÃO ESTÁ NA PARTITURA

Em seu artigo “The History of Remembered Innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances” Jose Bowen nos lembra que:

A ênfase no texto escrito tem obscurecido dois fatores principais: 1. Partituras não são obras musicais. É através de recursos de notação (e gravação) que aprendemos a traduzir a música em algo (figuras, números, campos magnéticos) que pode ser reconstituído de volta em música, mas essas são apenas representações espaciais e não a obra musical temporal 2. Duas apresentações que contêm a mesma instrumentação e sequência de alturas (mesmo que seja com o mesmo performer) variam em praticamente todos os aspectos. Nós apenas aceitamos que se todas as performances de uma obra de Beethoven compartilham da mesma sequência fixa de alturas determinada por uma partitura, todas as obras musicais devem consistir de um conjunto de alturas pré-determinadas. Está longe de ser óbvio quais elementos Beethoven e seus contemporâneos consideraram essenciais à integridade da obra musical. ⁴[...] (BOWEN, 1993, p. 141).

O primeiro ponto colocado por Bowen diz respeito à suposta reversibilidade prevista no processo de registro da música através da notação e da gravação. Entretanto, Bowen nos mostra que esses registros não são a obra musical em sua manifestação temporal, posto que a complexidade sonora da obra excede os limites da notação musical da mesma maneira que uma performance jamais é idêntica à outra. Todavia, mesmo que haja uma grande variabilidade entre performances de uma determinada sonata para piano de Beethoven, por exemplo, apenas o fato de conterem a mesma sequência fixa de alturas e ritmos provavelmente não será suficiente para permitir identificá-las como performances de uma obra de Beethoven. Para tanto, necessita-se que as *nuances* sejam realizadas de acordo com a noção que temos do estilo

⁴ “Our emphasis on the written text, however, has obscured two key factors: 1. Scores are not musical works. Through the means of notation (and recording) we have learned to translate music into something else (figures, dots, magnetic fields and numbers) which can be reconstituted into music, but these are merely spatial representations; they are not the temporal musical work. 2. Even two performances which contain the same instrumentation and sequence of pitches (even by the same performer) vary in virtually every other respect. We only assume that since all performances of a work by Beethoven share a fixed pitch sequence, determined by a score, that all musical works must consist of a set of predetermined pitches. It is far from obvious which elements Beethoven and his contemporaries considered essential for the integrity of a musical work”. Tradução da autora.

de Beethoven. Há elementos estilísticos que reconhecemos auralmente como característicos de determinado compositor, cuja realização transcende a execução dos parâmetros fixos da notação musical, para compreender uma determinada concepção de sonoridade aliada a tipos de toque, pedalização, fraseado e outras *nuances*.

Em “Beyond notation: the oral memory of *Confini*” Domenici (2011 (b)) documenta a prática de performance da obra *Confini* de Paolo Cavallone enfocando a relação entre a notação e a performance a partir do universo sonoro do compositor. Dentre os exemplos examinados, Domenici relata como Cavallone executava as técnicas não convencionais e como o compositor imaginava passagens escritas em notação tradicional tendo como referência as sonoridades de compositores tão distintos como Bach, Debussy, Scarlatti e Tchaikovsky (DOMENICI, 2011(b), p. 4).

A colaboração permite ao intérprete adentrar o universo do compositor, universo este que está além da partitura e que também compreende a sua história, suas ideias sobre o mundo, a vida e a música. Tal ideia contraria a noção de uma relação mediada apenas pela partitura. Domenici aponta que:

A busca por uma interpretação baseada exclusivamente no texto é uma fantasia formalista que ignora a relação entre as *nuances* e a expressão pretendida pelo compositor, mesmo que o compositor esteja atento à inclusão de sinais de expressão no texto (DOMENICI, 2012, p. 79). [...] A crença formalista na obra musical absoluta e no texto totalizante criou uma espécie de linha de montagem na qual compositor e intérprete podem prescindir do contato mútuo. Contudo, a pluralidade das linguagens musicais a partir do século XX colocamos, 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 (DOMENICI, 2012, p. 82).

Round about Debussy é a primeira obra contemporânea do meu repertório. Apesar de ser escrita em notação tradicional, a falta de familiaridade

com a linguagem musical de Oliveira apresentou-se como um desafio inicial. Em um primeiro momento, o próprio título da peça e as indicações de expressão tais como *lontano*, *fluente ed expressivo*, *leggero*, *calme*, entre outras, levaram-me a buscar um tipo de sonoridade *debussysta* com a utilização de toques leves. A própria concepção do que consiste o universo sonoro de Debussy fundamenta-se não apenas nas gravações e performances de várias gerações de pianistas, mas, sobretudo, em registros sonoros e depoimentos de intérpretes que trabalharam com Debussy, bem como de gravações do próprio compositor.

Em seu site “Debussy at the Piano”, baseado na sua dissertação de mestrado submetida à Academia Norueguesa de Musica em 2004, Karstein Djupdal reúne relatos de intérpretes que trabalharam com Debussy e analisa gravações do próprio compositor. O autor considera a sutileza da sonoridade e os pequenos e refinados contrastes entre os planos primários e os planos de fundo essenciais à interpretação de Debussy. “É preciso esquecer que o piano tem martelos” foi uma das frases mais frequentes de Debussy ao referir-se a esse tipo de sonoridade. Dentre os toques delicados, Debussy parece ter valorizado o *jeu perlé* (toque perolado) que além de proporcionar melhor agilidade, dá a leveza e clareza à sonoridade (DJUPDAL, 2005).

O autor cita uma observação feita por Debussy a um intérprete que executa os primeiros acordes da peça *Reflets dans l'eau* do primeiro caderno de *Images* em que o compositor pede uma sonoridade semelhante ao som de sinos:

“Eu não ouço os sinos”, Debussy comentou [referente aos acordes da mão direita]. Eu coloquei mais som, mas não era a qualidade adequada. “Mantenha sua mão solta a partir do seu pulso. Em seguida, deixe a ponta do terceiro dedo tocar essas notas”, disse ele⁵ (NICHOLS, 1992, p. 160, apud DJUPDAL, 2005).

Em outro momento, Debussy explica com mais detalhes a maneira de realizar esse tipo de toque: “Toque com mais sensibilidade nas pontas dos

⁵ “I do not hear the bells”, Debussy commented. I gave more tone, but it was not of the proper quality. Keep your hand hanging loosely from your wrist. Then let it drop, and let the tip of your third finger play those notes, he said”. Tradução da autora

dedos. Toque os acordes como se as teclas estivessem sendo atraídas para as pontas dos dedos e fossem atraídas para sua mão como um ímã⁶ (DUMESNIL, 1932, p.9, apud DJUPAL, 2005).

Para Djupal (2005), outra questão importante que influencia na sonoridade de Debussy é a pedalização. A interpretação de suas obras muitas vezes implica na utilização de pedal mesmo que este não esteja explicitamente escrito:

Arpejos e passagens escalares devem sempre ser tratados a partir do ponto de vista do “sonoro”, do “harmônico” e do “ressonante”, nunca como uma demonstração de velocidade do dedo. Portanto, o pedal deve ser muito usado [nessas passagens] Eles (arpejos e passagens escalares) nunca devem ser realizados de forma “limpa e nítida”, mas literalmente submersos no que poderia ser chamado de uma “onda sonora”⁷ (DUMESNIL, 1932, p.12, apud DJUPAL, 2005).

O estabelecimento de uma relação entre as características gerais da sonoridade pianística associada a Debussy e a peça *Round about Debussy*, a identificação de elementos tais como a citação de melodias, texturas, ressonâncias e timbres que remetem à obras de Debussy foi um exercício necessário em um primeiro contato com a peça. Contudo, por mais que a obra *Round about Debussy* tenha sido inspirada no universo sonoro de Debussy, transcende ela mesma o estilo debussysta. O trabalho colaborativo com o compositor Flávio Oliveira permitiu-me compreender como Oliveira trabalha elementos *debussyanos* dentro da sua própria linguagem composicional aliando-os a outros elementos. O contato direto mostrou-se essencial para a compreensão do seu estilo, e contribuiu para a análise da obra.

⁶ “Play with more sensitiveness in the finger tips. Play chords as if the keys were being attracted to your finger tips, and rose to your hand as to a magnet”. Tradução da autora.

⁷ “Arpeggios and passages must always be treated from the “sonorous”, the “harmonic”, and the “vibrating” standpoint; never as a display of finger velocity. Therefore the damper pedal must be used very much when playing them. They must never be performed in a “neat and crisp” fashion, but literally drowned into might be called a “wave of tone”. Tradução da autora

2. ROUND ABOUT DEBUSSY

2.1 Contexto

Natural de Santa Maria, Flávio Oliveira (1944) diplomou-se em Língua e Literatura Grega e Língua e Literatura de Língua Portuguesa pela UFRGS e, entre 1986 e 1990, ministrou disciplinas no Departamento de Música da mesma universidade. Iniciou seus estudos musicais com a professora Zuleika de Araújo Vianna e foi aluno de Roberto Schnorrenberg, Esther Scliar, Armando Albuquerque, Willy Corrêa de Oliveira, Homero Magalhães, Gilberto Tinetti, entre outros. Premiado compositor de trilhas para peças de teatro, Flávio foi diretor da Discoteca Pública Natho Henn e produziu o Projeto Bruno Kiefer para a Secretaria Municipal de Cultura - PMP durante quatro anos. Em 2002, lançou o CD *Tudo muda – a música de Flávio Oliveira*, que rendeu-lhe dois Prêmios Açorianos de Música. As obras gravadas neste CD apresentam grande diversidade de gêneros e formações de grupos camerísticos, incluindo peças para piano solo, tais como a valsa-modinha *Tudo Muda, Quando Olhos e mãos* (para piano e o aparelho fonador do pianista amplificados) e também a gravação da primeira e da segunda versão da peça *Round about Debussy* por dois intérpretes⁸ distintos.

Escrita em 1989, *Round about Debussy* foi dedicada à pianista Maria Carolina Schindler Murta Ribeiro. O desejo do compositor de escrever uma obra inspirada por Debussy foi despertado em uma Master Class ministrada por Jonathan M. Dunsby no primeiro encontro da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), em novembro de 1988 na

⁸ GOLDBERG, Guilherme. **Round about Debussy (1989)**. In: *Tudo Muda – A música de Flávio Oliveira*. Microservice microfilmagens e reproduções técnicas Amazônia LTDA. Porto Alegre, 2002. CD

ALESSANDRINI, Olinda. **Round about Debussy (1995)**. In: *Tudo Muda – A música de Flávio Oliveira*. Microservice microfilmagens e reproduções técnicas Amazônia LTDA. Porto Alegre, 2002. CD

cidade de Salvador- BA, na qual Maria Carolina tocou o prelúdio *Bruyères* de Debussy. A intenção do compositor com *Round about Debussy* foi compor uma peça didática que privilegia a escuta do intérprete (OLIVEIRA, 1989, p.47).

A fala franca e espontânea de Flávio reflete uma gama de conhecimentos não só musicais, mas das artes e das humanidades em geral. Cada exemplo citado e cada história contada no decorrer dos nossos encontros fazia com que eu enxergasse *Round about Debussy* por uma nova perspectiva. Sua paciência e engajamento para ouvir cada trecho, dando sugestões e interagindo a partir das minhas indagações mostraram sua humildade e sua paixão pela música, fazendo jus ao que se concebe como colaboração, ou seja, interagindo a partir do que o intérprete oferece.

2.2 Primeira e Segunda versões:

Round about Debussy possui duas versões, sendo a primeira escrita em 1989 e a segunda em 1995. Após observar as diferenças entre as duas versões, perguntei ao compositor o que o teria motivado a escrever a segunda versão. O compositor afirmou: “Decidi fazer a segunda versão substituindo o trecho da produção de harmônicos, que exige o conhecimento de técnicas expandidas para produção do som, por outra que é realizada só no teclado. [...] E a fiz sem que houvesse prejuízo em relação à reflexão que a obra faz, como um todo. Decidi disponibilizar uma segunda versão porque verifiquei que vários pianistas que a tocaram, tanto aqui como alhures, não conheciam técnicas expandidas para produzir os sons harmônicos, quer dizer, não sabiam o que fazer para realizar o trecho em questão. Certamente haveria outros... então, quem sabe... a segunda versão fosse útil.” (OLIVEIRA, 2012 (a), entrevista p.4)

Podemos perceber no exemplo da primeira versão abaixo (Figura 1) que para a realização do trecho que o compositor menciona é necessário pressionar silenciosamente as teclas das notas da terceira pauta, as quais são seguradas com o 3º pedal (tonal) permitindo que as cordas vibrem livremente e

criem uma ressonância por simpatia com as notas que são atacadas em *sforzando*.

pedal... ao tempo de executar as ressonâncias.
♩ = 40ca

The musical score is handwritten and consists of three staves. The top staff, labeled 'ressonâncias', shows notes circled in red. The middle staff, labeled 'Teclado', contains the main melody with dynamic markings such as *sfz*, *ff*, *mf*, and *pp*, and includes 'ped' and 'sfz' markings. The bottom staff, labeled '38 pedais', shows a sequence of pedal points. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 40ca. The score includes various performance instructions like *al niente*, *sfz*, *ff*, *mf*, *pp*, *ped*, and *sfz*.

Figura 1 - *Round about Debussy*- 1ª versão

Já na segunda versão, as notas que antes soavam como harmônicos (circuladas na Figura 2) são agora realizadas no teclado juntamente com o pedal de sustentação.

Handwritten annotations in the score include: *tempo giusto*, *ff*, *pp (audibile)*, and a note at the bottom: *(*) este sinal indica que o som desta voz deve ser mais apoiado*. There are also several circled notes and slurs throughout the score.

Figura 2 - Round about Debussy- 2ª versão

Há várias técnicas de tocar isso, eu apenas indiquei duas. A Maria Helena [Dra. Maria Helena M. del Pozzo] por exemplo, coloca o dedo numa tecla e tira de outra maneira [pizzicato nas cordas], porque ela também conhece preparação de piano [técnicas expandidas] etc. Ela até propôs outra escrita para essa peça [e outras], tanto que eu vou reescrever algumas músicas através das propostas dela, para ficar mais claro para quem toca, porque a música é mesma. (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 49'20).

Outro aspecto saliente que emerge da comparação entre as duas versões diz respeito às notas si natural e si bemol que na primeira versão possuem indicações de *sforzandos* com acentos (>) em dinâmica *fortíssimo*, enquanto que essas mesmas notas na segunda versão vem marcadas somente com acentos (>) em *pianíssimo*. Para o interprete, as diferenças nessas indicações implicam na velocidade do gesto ao atacar as notas. Com isso, utiliza-se um ataque mais veloz na primeira versão para a projeção dos *sforzandos* com acentos em *fortíssimo*, ao contrário da segunda versão, cujas indicações requerem um ataque mais lento.

No exemplo da primeira versão (Figura 3), o ímpeto do gesto em *fortíssimo* continua nos *sforzandos* nas notas si natural e si bemol e no gesto

em crescendo até o fortíssimo no trêmulo das oitavas dando continuidade à frase até a fermata.

Figura 3- Round about Debussy - 1ª versão

Na segunda versão, o *pianíssimo* súbito na nota si interrompe o gesto impetuoso do início do sistema (Figura 4). A queda abrupta na dinâmica, que agora vai do *pianíssimo* ao *mezzo piano*, com a única excessão do ataque em *mezzo forte* na nota si bemol, somada à indicação de *attacca* ao final do trêmulo das oitavas conferem a essa passagem um caráter de transição para a próxima seção.

The image displays two systems of musical notation for 'Round about Debussy - 2ª versão'. The first system shows the initial part of the piece, with piano markings 'pp' and 'mf'. The second system shows a dynamic crescendo from 'pp' to 'p' to 'mp' to 'p' to 'pp', with an 'ATTACCA' marking at the end. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 4 – Round about Debussy - 2ª versão

Para mim, as diferenças entre as versões nos exemplos abaixo que compreendem o início da seção central são bastante relevantes. A indicação *marcato e legato possibile* foi substituída por *souple et nerveux – tempo non giusto-legato possibile* na segunda versão (Figura 5), conjuntamente com a mudança do compasso quaternário para um compasso binário na segunda versão. A alteração privilegia o caráter nervoso da mão direita, ao passo que o *marcato* da primeira versão privilegia a melodia acentuada da mão esquerda (Figura 6). O efeito de *rallentando* da escrita, que passa de sete para três notas em um pulso no final da frase é enfatizado pela colocação da indicação de *rallentando* na segunda versão.

souple et nerveux
tempo non giusto
legato possibile

mp

s fz sfz

rall.

attacca

Figura 5 – Round about Debussy -2ª versão

marcato e legato possibile

f

sfz

pedale

attacca

Figura 6- Round about Debussy -1ª versão

O próximo exemplo possui uma mudança na região do instrumento e também na direção da frase. Na primeira versão (Figura 7), a melodia (mão esquerda) era executada na região central do instrumento juntamente com grupos de semifusas. Devido à dificuldade de alguns intérpretes na execução dos grupos rápidos com a melodia que utiliza mãos alternadas, a segunda versão (Figura 8) realiza a melodia em oitavas com a mão esquerda na região grave. Assim, o trecho apresenta também um *rallentando* nos dois últimos compassos, e um sinal de fermata no acorde. A fermata na segunda versão

interrompe o fluxo da frase que, na versão anterior, era contínuo, dando um caráter de transição para o retorno do tema.

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is a treble clef with a piano keyboard diagram above it. The bottom staff is a bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has a blue box around it. The second staff has a blue box around it. The score includes dynamic markings (f, md., mf., mg.), articulation (>), and performance instructions (pedale nota a nota, sempre pedale, attacca colla mano, non più audibile, ped.).

Figura 7 – Round about Debussy - 1ª versão

5

Roll.

tempo giusto ancora
(♩ = 60)

Senza pedale

Très calme doux et fluide

Figura 8 – Round about Debussy - 2ª versão

Para Oliveira, as mudanças na obra ocorreram devido a parcerias com outros intérpretes e ao decurso em que a escuta do próprio compositor foi se modificando com o tempo. “A partitura para mim é um ponto de partida. Quanto mais escuto a obra ou a executo, tanto mais tenho margem para modificar isto ou aquilo que acho que fique ‘melhor’, mais claro. [...] No processo de interação com os intérpretes, vamos modificando a partir das necessidades.” (OLIVEIRA, 2012 (a), entrevista p.8).

Segundo o compositor, as fórmulas de compassos foram adicionadas em alguns trechos na segunda versão em consequência da necessidade de alguns intérpretes em ter uma pulsação como guia.

Cabe esclarecer ao leitor que a análise e discussão sobre a construção da interpretação nos capítulos subsequentes referem-se à segunda versão da obra, escolhida por não ter tido tantas gravações e performances públicas quanto a primeira versão.

2.3 Confluências

De acordo com o dicionário de inglês Silveira Bueno (2000), “Round about” significa “ao redor de”. Como o próprio título sugere, *Round about Debussy* é uma obra para piano inspirada no universo sonoro do compositor francês Claude Debussy (1862-1918). Além de utilizar alguns acordes característicos, os quais o compositor denomina de “acordes lexicalizáveis⁹”, a obra faz referências a texturas, timbres e ressonâncias que remetem a obra pianística de Debussy. Está presente também a citação do acorde da peça *Clair de lune* localizado no primeiro tempo do compasso 15 do prelúdio e a alusão à melodia do prelúdio *La fille aux cheveux de lin* no final da obra. Os elementos estilísticos que remetem à obra pianística de Debussy são denominados pelo compositor de “estilemas¹⁰”.

Desde uma perspectiva da escuta do “timing” dos acontecimentos musicais, os motivos, frases musicais – como do prelúdio *Bruyères*, por exemplo, ressonâncias, estilemas e acordes lexicalizáveis da obra do compositor francês desenvolvem o percurso temático-motívico de *Round about Debussy*. Sua realização plena solicita a escuta do intérprete como medida; assim, ao mesmo tempo em que essa obra reflete sobre aspectos da estética *debussysta*, cumpre uma

⁹ Termo utilizado pelo compositor Flavio Oliveira para denotar acordes característicos do universo sonoro de Debussy. De acordo com o dicionário *Aurélio do século XXI (1999)*, o termo *Léxicalizáveis* é um dicionário dos vocábulos usado por um autor ou por uma escola literária.

¹⁰ Também de acordo com o dicionário *Aurélio do século XXI (1999)*, *Estilema* é um termo designativo de uma constante estilística.

função didática quanto à interpretação do piano *debussista* (OLIVEIRA, 1989, p.47).

Perguntado sobre quais outras influências além de Debussy poderiam ser consideradas nesta obra, o compositor utilizou o termo “confluências” para se referir ao seu processo composicional. Segundo Oliveira, essas confluências são advindas tanto de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Schumann, Chopin, Schubert, Debussy como também de outras artes (pintura, artes plásticas, dança), literatura e filosofia.

Tenho sim a coisa do rigor temático-motívico de Haydn e Beethoven, depois a questão da *variação que se desenvolve*, traduzindo *developping variation*, que é uma técnica desenvolvida por Beethoven, por Mozart e que é identificada por Brahms. Essa história de que Brahms é um passadista que retoma o classicismo, isto aí tem que ser repensado. Brahms é um grande inovador. Até ... Schoenberg tem um estudo sobre as frases ímpares, etc., [SCHOENBERG, Arnold. *Brahms the Progressiv*. In *Style and Idea*. Faber & Faber: London, 1975]. Isto tudo também influenciou na minha formação, nos meus estudos; a questão dos *Lieder* principalmente. Também a ruptura da narratividade em Liszt, que já tinha sido de certa forma ‘sacada’ por Mozart e Beethoven; depois a *fantasia*, essa coisa da *variação que se desenvolve* e mais tarde aquilo que queriam identificar como *melodia infinita* em Wagner, quer dizer, é a melodia que não conclui (que foi um erro de análise até de Schoenberg, [que] depois, no fim da vida, ele reconhece) [DALHAUS, Carl. *Issues in composition*. In *Between Romanticism and Modernism*. UCLA Press: Los Angeles, 1989] Isso é uma coisa muito importante para mim também, uma coisa ao nível da estruturação[...] A questão do improvisado que vem de Schubert, Schumann, Chopin e também a periodicidade de Mozart, da periodicidade da construção, das recorrências (OLIVEIRA, 2012 (b) vídeo parte 2, 28’45).

Segundo o compositor, o material temático de *Round about Debussy* é baseado no tema do prelúdio *Bruyères*, o qual é sujeito a processos de variação e fragmentação ao longo da peça. Nesse sentido, observa-se uma semelhança no contorno melódico entre os temas de *Bruyères* e *Round about Debussy*. O contorno melódico refere-se aqui ao desenho musical da frase e não necessariamente ao cálculo da distância exata dos intervalos. No artigo *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*, Elizabeth

Marvin (1987) chama a atenção para o fato de que ouvintes podem perceber semelhanças entre os contornos de duas frases mesmo que as alturas e as relações intervalares sejam dissimilares. Dessa forma, o *contour space* leva em consideração a direção dos intervalos da frase (para cima, para baixo ou igual) sem quantificar exatamente quão mais alto ou mais baixo está o intervalo.

Michael Friedmann (1985) propõe em seu artigo *A Methodology for Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music* uma metodologia para ordenar as direções dos intervalos ascendentes e descendentes de uma unidade musical através do *Contour Adjacency Series (CAS)*, uma série ordenada por sinais de mais (+) e menos (-) que correspondem à direção dos movimentos ascendentes e descendentes de uma melodia.

Temos como exemplo de *Contour Adjacency Series (CAS)* os compassos 18 e 19 e 89-90 da Valsa que pertence ao ciclo de Cinco peças para Piano de Schoenberg, em que Friedmann aplica o (CAS) para identificar semelhanças de contorno entre essas melodias. Assim, podemos observar (Figura 9) que a quantidade de notas e o ritmo são mantidos entre os dois exemplos e mesmo o contorno estando invertido nos compassos 89-90, eles são semelhantes aos compassos 18-19 em relação as direções dos intervalos .

a. Measures 18-19 b. Measures 89-90

(pes-)

p stacc. *p*

CAS < +, +, -, +, -, +, -, + > CAS < -, -, +, -, +, -, +, - >

----- INV. -----

Example 1. Schoenberg, Five Piano Pieces, op. 23, Waltz

Figura 9. Five Piano Pieces (compassos 18-19 e 89-90)

Com base no *Contour Adjacency Series*, podemos observar uma relação de semelhança entre o contorno do tema do prelúdio Bruyères e a primeira frase de *Round about Debussy* nas figuras 10 e 11, em que os movimentos ascendentes são representados pelo sinal de mais (+) e movimentos

descendentes são representados pelo sinal de menos (-). Apesar da primeira frase do prelúdio *Bruyères* consistir de nove notas e a primeira de *Round about Debussy* apresentar sete notas, constata-se que as duas melodias apresentam contornos semelhantes.



Figura 10 - *Bruyères*- (tema 9 notas)



Figura 11 - *Round about Debussy*- tema 7 notas

Outro traço de semelhança ainda mais evidente entre a melodia inicial do prelúdio *Bruyères* e a primeira frase de *Round about Debussy* consiste no intervalo de 3ª menor descendente, como ilustrado nas figuras 12 e 13.

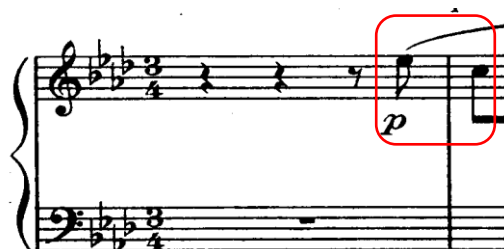


Figura 12- *Bruyères* – (intervalo de 3ª menor descendente)

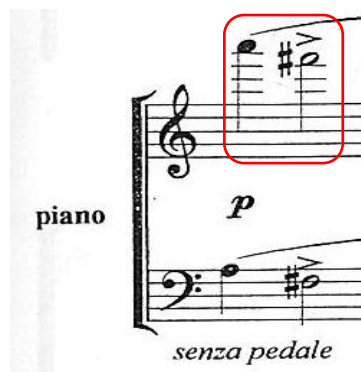


Figura 13 -Round about Debussy- (intervalo 3ª menor descendente)

Preservando a relação de semelhança de contorno, esse motivo de terça descendente é explorado por Oliveira em um gesto de segunda descendente compreendendo um cluster cromático e a filtragem da ressonância como mostrado na Figura 14. Apesar da indicação *senza pedale* neste trecho, optei por utilizar o pedal de sustentação no ataque dos clusters para gerar um contraste maior entre o cluster e a filtragem da ressonância. O aumento do número de harmônicos produzido pelo pedal acionado no ataque do cluster contrasta-se com a sonoridade *senza pedale* no momento da filtragem da ressonância, proporcionando maior destaque aos acentos. Esse efeito faz com que a ressonância recue rapidamente, resultando numa espécie de eco sonoro.



Figura 14 - Round about Debussy – (intervalo 2ª maiores e menores descendentes)

Outros elementos do prelúdio *Bruyères* podem ser identificados no decorrer da obra tais como os ornamentos presentes na mão esquerda no

compasso 49 (antepenúltimo) do prelúdio, os quais ornamentam o tema através de figuras de *appogiaturas* na mão direita de *Round about Debussy* (figuras 15 e 16):

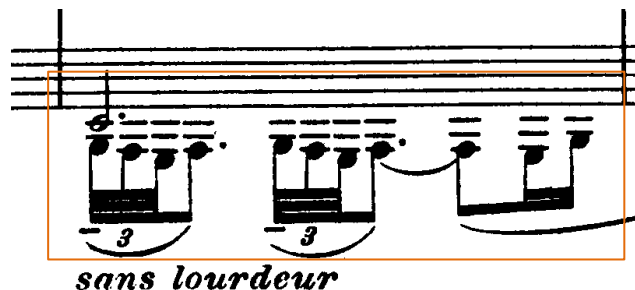


Figura 15- *Bruyères*- (compasso 49)



Figura 16 - *Round about Debussy*

No trecho abaixo, Oliveira utiliza *appogiaturas* de fusas ornamentando a melodia de maneira semelhante aos compassos 19 a 22 do prelúdio *Bruyères* e o contorno da ornamentação é também semelhante. A melodia do *Bruyères* consiste em intervalos segundas descendentes, ao passo em que *Round about Debussy* utiliza a melodia descendente com as notas “mi bemol, si, fá, mi, si, si bemol, fa, si bemol” (Figuras 17 e 18).

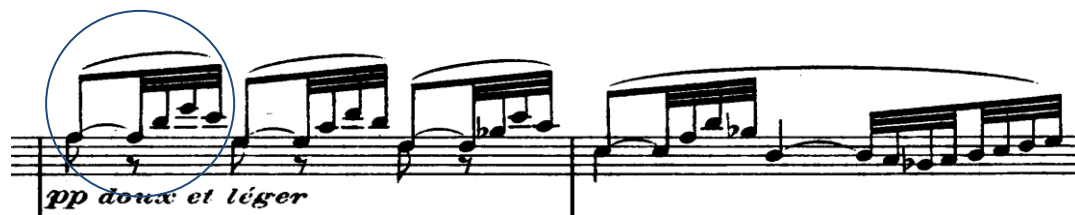


Figura 17- *Bruyères*- (compassos 19 e 20)

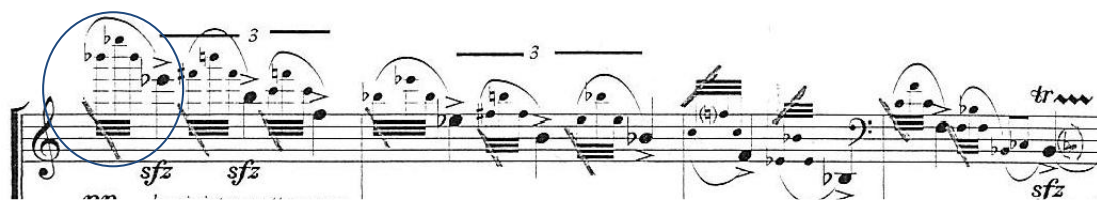


Figura 18- Round about Debussy

Além das alusões ao prelúdio *Bruyères*, elementos de outras obras de Debussy são explorados por Oliveira (Figuras 19 e 20), como a menção à melodia do prelúdio *La fille aux cheveux de lin* – a menina dos cabelos de linho ao final de *Round about Debussy*.

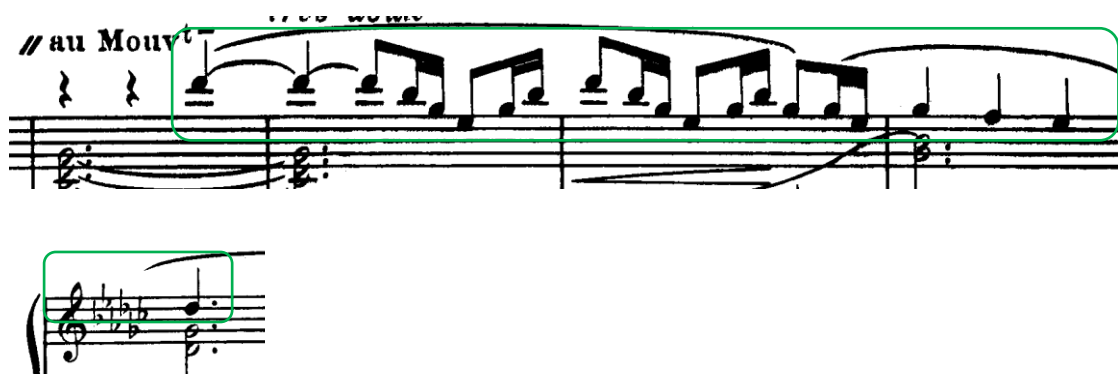


Figura 19 - La fille aux cheveux de lin- (compassos 28-32)



Figura 20- Round about Debussy

Podemos identificar também a apropriação do acorde do primeiro tempo do compasso 15 da peça *Clair de lune* (vide Figuras 21 e 22). Em *Round about Debussy*, este acorde surge após uma seção em *pianíssimo*, que com sua textura esparsa gera um efeito de diluição da música; assim, quando o acorde é tocado, cria-se a expectativa do que irá surgir dali em diante.

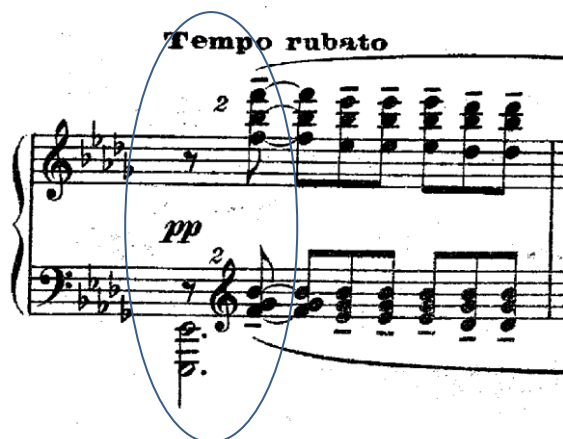


Figura 21 – *Clair de lune*- (compasso 15)



Figura 22 – *Round about Debussy*

Há muitas apropriações e às vezes há citações. Nessa música a única alusão mesmo é aquele acorde e, depois, o final da [quando aparece um desenho intervalar alusivo à] *La fille aux cheveux de lin* e o resto é trabalho de variação, variante, [elaborações] desenvolvimento sobre o motivo do *Bruyères*; e há uma série de materiais do *Bruyères* que vão parar aí dentro, mas eles estão como

fragmentos. Aí entra [em cena] uma outra coisa com a qual eu trabalho, que está junto,[...]. É que eu também trabalho com uma coisa a que eu chamo de *estética da fragmentação*; nestas desconstruções, então eu fragmento... e trabalho (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 2, 9').

O próximo trecho (Figura 24) compreende a uma textura semelhante ao prelúdio *Feux d'artifice – Fogos de artifício* (Figura 23), através do movimento ininterrupto de fusas em andamento rápido sobre o qual a melodia é executada com a mão esquerda.

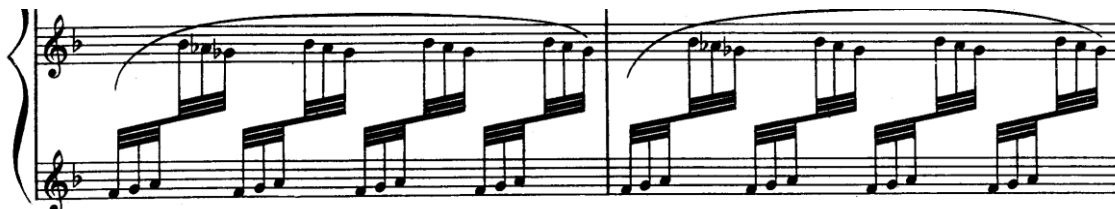


Figura 23 - *Feux d'artifice*- (compassos 3-4)

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a continuous, rapid stream of sixteenth notes, characteristic of a 'fusas' texture. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as 'f' and 'Rall.' (Ritardando), and a fermata over the final measure of the lower staff.

Figura 24 - *Round about Debussy*

A sonoridade e a textura criadas pelos acordes paralelos no prelúdio *La Catedral Engloutie- A Catedral Submersa*, em que os acordes realizados na dinâmica *pianíssimo* proporcionam um timbre semelhante ao som de sinos de uma catedral que está distante, remetem a seção final de *Round about Debussy* (Vide Figuras 25 e 26).

8
pp (sans nuances)
pp

Figura 25- *La Cathédrale engloutie* - (compassos 14 e 15)

Très calme
doux et fluide
♩ = 40
pp
pedale; chaque accord
... etc

Figura 26 - *Round about Debussy*

2.4 Estrutura da obra:

A análise apresentada aqui é uma análise para a minha performance que buscou construir o que Oliveira chama de “mapa/plano de ação” do intérprete (OLIVEIRA, 2012(a), p.2).

A obra é estruturada em forma A-B-A' e a seção A (Vide Figura 27) compreende o trecho indicado *fluente ed espressivo* (fluente e expressivo), e o A' é marcado pelo retorno do tema (Figura 29), com a indicação *Trés calme, doux et fluide* (muito calmo, doce e fluido). A seção B caracteriza-se por mudanças de andamento, de caráter e por uma grande variação de texturas. Esta última é obtida através da utilização do efeito de filtragem da ressonância a partir de clusters cromáticos (Figura 28).

ROUND ABOUT DEBUSSY
POA - 27.05.89. Segunda Versão Revisada em 26.07.1995

Flávio Oliveira

Fluente ed espressivo
M.M. ♩ = 54-55ca.

piano

p *pp* *lontano*

senza pedale *col pedale non a nona*

ATTACCA

pp *p* *mp* *p* *pp*

Figura 27 - Round about Debussy - Parte A

Très calme
doux et fluide

♩ = 40

pp

pedale: chaque accord

il più leggero possibile

(poco rall.)

il più leggero possibile

mp cresc. sempre al mf

al ff

fin

Figura 29 - Round about Debussy – Parte A'

A parte A compreende oito frases, sendo dividida em duas grandes seções. A primeira seção compreende o início até a pausa de semibreve do terceiro sistema. A segunda seção tem início com a reiteração do tema em oitavas, entendendo-se até o trêmulo de oitavas na página 2 da obra (Vide Figura 30).

ROUND ABOUT DEBUSSY
POA - 27.05.89. Segunda Versão Revisada em 26.07.1995
Flávio Oliveira

f *lento ed espressivo*
M.M. ♩ = 54-58ca.

1ª seção

piano
p
pp lontano
senza pedale
col pedale nota a nota

2ª seção

mp
mf
f
ff
pp
mf
pp
p
mp
p
pp

ATTACCA

Figura 30 - Round about Debussy – Seções da parte A

De acordo com a Figura 31, a primeira seção consiste de três frases: 1ª do início até a pausa de mínima, 2ª do *pianíssimo lontano* até a nota “si”, 3ª do “mi bemol” na dinâmica *piano* até a pausa de semibreve no terceiro sistema.

A segunda seção consiste de cinco frases divididas em: 4ª [frase] da indicação *mezzo piano* do terceiro sistema até a primeira nota “si” do quarto sistema, 5ª do *mezzo forte* do quarto sistema até a pausa de colcheia, 6ª do “mi bemol” em dinâmica *forte* até a pausa de colcheia, 7ª do *fortíssimo* até a pausa de mínima pontuada, 8ª do pianíssimo até o término dos trêmulos das oitavas .

Na seção A, partindo do *pianíssimo lontano* na segunda frase, cada frase apresenta um incremento de dinâmica, construindo um crescendo do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, que é interrompido pelo pianíssimo súbito e pela mudança de textura na 8ª frase.

ROUND ABOUT DEBUSSY
POA - 27.05.89. Segunda Versão Revisada em 26.07.1995

1ª frase

2ª frase

3ª frase

4ª frase

5ª frase

6ª frase

7ª frase

8ª frase

Figura 31 - Round about Debussy - Frases da parte A

Após a exposição do tema na primeira frase, tem início o processo de variação temática na segunda frase, onde o compositor inverte a direção

melódica do intervalo de sétima menor e acrescenta a nota ré entre as notas fá e sol (Vide Figura 32).

A terceira frase tem início com a transposição do tema, com o acréscimo da nota sol#. A frase conclui com elementos rítmicos antes não apresentados, como grupo de tercinas e semicolcheia com colcheia pontuada.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Round about Debussy'. The first staff shows the first phrase, labeled 'TEMA- 1ª frase', with a dynamic marking of *p* and the instruction 'senza pedale'. The second staff shows the second phrase, labeled '2ª frase', with a dynamic marking of *pp* and the instruction 'lontano', and the performance instruction 'col pedale nota a nota'. The third staff shows the third phrase, labeled '3ª frase', with a dynamic marking of *p*. Various notes are circled in blue and red to highlight specific melodic elements. The score includes treble and bass clefs, dynamic markings, and performance instructions.

Figura 32 - *Round about Debussy*- (1ª, 2ª e 3ª frases)

Nas frases seguintes, Oliveira apresenta variações das duas primeiras frases de *Round about Debussy*, preservando o mesmo contorno melódico e acrescentando *appoggiaturas*.

A quarta frase consiste de uma ornamentação da primeira frase, onde a melodia é apresentada em oitavas, e a terceira e quinta notas da melodia são apresentadas como *appoggiaturas* (Figuras 33 e 34). O mesmo procedimento pode ser observado na quinta frase, na qual a primeira, terceira, e quinta notas da melodia da segunda frase são tratadas dentro de um grupo de fusas que cumpre a função de ornamentação das notas longas. O vínculo melódico é mantido através da utilização de acentos naquelas notas (Vide Figuras 35 e 36).



Figura 33 - *Round about Debussy*- (4ª frase)

Figura 34 - *Round about Debussy* – 1ª frase



Figura 35 - Round about Debussy – (5ªfrase)



Figura 36 - Round about Debussy – (2ªfrase)

A sexta frase relaciona-se com a terceira (Figuras 37 e 38), em que a primeira mantém o perfil melódico da terceira frase, contudo, sem a extensão desta última, mantendo a utilização de grupos rápidos de fusas como ornamentos para as notas longas observado nas frases precedentes.

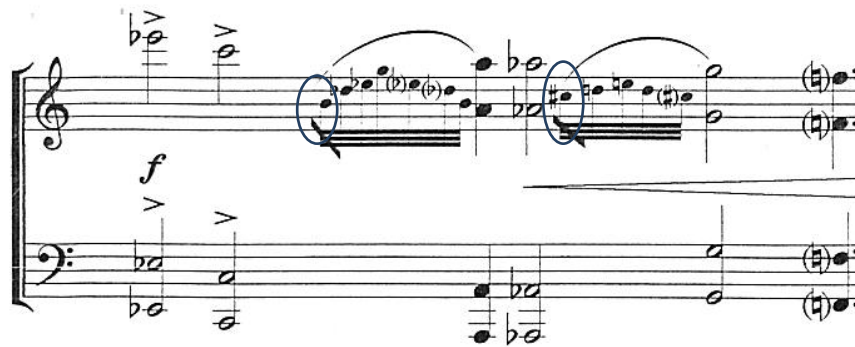


Figura 37 - Round about Debussy – (6ª frase)

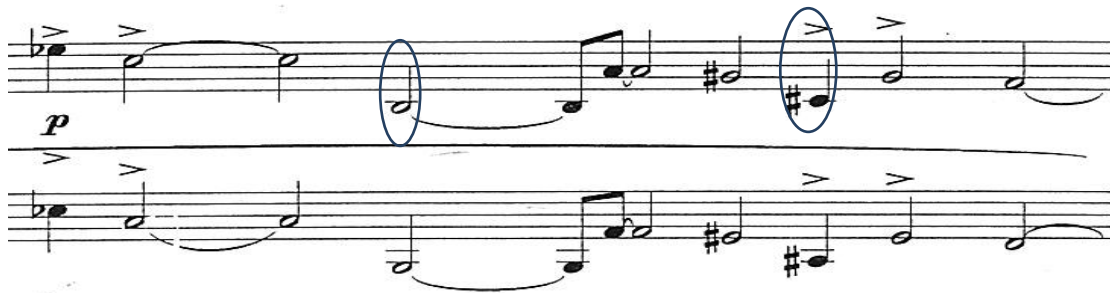


Figura 38 - Round about Debussy – (3ª frase)

Ao final da sexta frase, o *crescendo* conduz à sétima frase, a qual aparenta ser a reiteração da quarta frase em *fortíssimo*. Contudo, o movimento melódico é interrompido por uma pausa de mínima, que após é reiterado com o intervalo de trítone (sol-do#) consistindo no ápice de toda a seção A (Vide Figuras 39 e 40).

Figure 39 shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked *ff*. A red circle highlights a specific measure in the second system, which contains a whole note chord consisting of F# and C.

Figure 39 also shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a piano or harp, with many notes beamed together and some notes marked with a 'v' (accents).

Figura 39 - *Round about Debussy*- (7^a frase)

Figure 40 shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked *mp*. The second system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Below these systems is a grand staff with a treble clef and a bass clef, also in a key signature of one sharp (F#).

Figura 40 - *Round about Debussy*- (4^a frase)

A oitava frase tem início em *pianíssimo*, apresentando um contraste abrupto de dinâmica com a frase precedente (Vide Figura 41). Esta frase possui um caráter de transição para a seção B e as sonoridades que serão exploradas na seção B, como trinados e ataques secos cuja ressonância é sustentada pelo pedal, são introduzidas através da nota mi no segundo sistema e do trêmulo no terceiro sistema da página 2.

The image displays two musical systems. The upper system consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains notes with dynamic markings *pp* and *mf*. The bottom staff is in treble clef and contains notes with dynamic markings *pp* and *mf*. The lower system shows a piano with a dynamic curve and markings *pp*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The piano part includes a trill and a tremolo. The word "ATTACCA" is written at the end of the piano part.

Figura 41 - *Round about Debussy* – (8ª frase)

A seção B tem início a partir da indicação *souple et nerveux* (*flexível e nervoso*). A melodia apresentada na mão esquerda é uma variação da melodia da segunda frase e a direção melódica dos intervalos mi-bemol/fa e do#re/si é invertida. Oliveira utiliza *sforzando* e acentos para marcar as notas da melodia, agora expressa em quiálteras (Figuras 42 e 43).

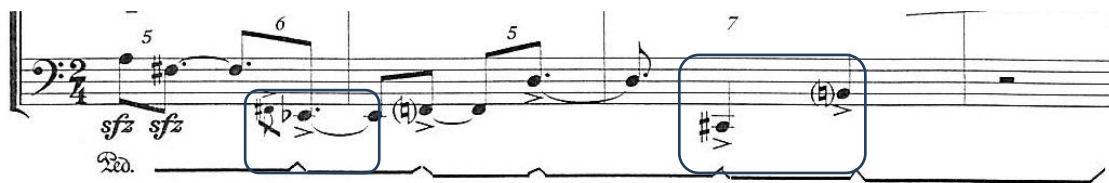


Figura 42 - *Round about Debussy* – Seção B (mão esquerda dos compassos 1-4)

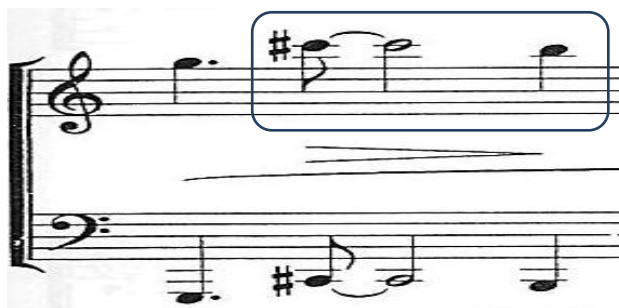


Figura 43 - *Round about Debussy* – (2ª frase)

O trecho correspondente aos compassos 9 à 11 da seção B (Vide Figuras 44 e 45), apresenta também uma variação que remete à terceira frase da peça no qual é exposta agora na linha da mão esquerda.

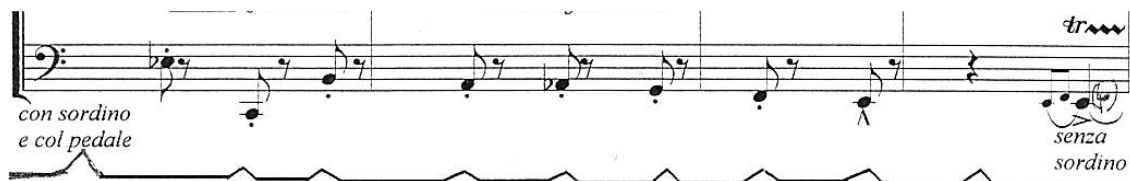


Figura 44 - *Round about Debussy* – seção B (compassos 9 à 11)



Figura 45 - *Round about Debussy* – (3ª frase)

Após o trinado que culmina em um *fortíssimo*, tem início uma melodia em *pianíssimo* tendo como pano de fundo a ressonância do acorde anterior. Se observarmos as figuras de mínimas circuladas no exemplo abaixo, vemos que elas estão relacionadas com o tema e promovem um caráter fantasmagórico, como ecos distantes e assim dilui-se a melodia (Figura 46).

(tr) $\text{♩} = 60$
tempo giusto

ff *pp (audibile)*

(*) este sinal indica que o som desta vez deve ser mais apoiado

Figura 46 - Round about Debussy- Seção B (compassos 13 à 23)

Após a diluição do tema no trecho acima, Oliveira cita o acorde de *Clair de lune*. À ressonância desse acorde, Oliveira sobrepõe uma variação do tema, na qual substitui o intervalo de 3ª menor descendente pelo intervalo de *trítono* (Figuras 47). Contudo, a semelhança com o tema de *Bruyères* torna-se ainda mais evidente através da manutenção do contorno melódico e do ritmo em aumento da melodia de *Bruyères*, como mostram as figuras 47 e 48.

Au mouvement, calme,
Et avec un expressionnisme

$\text{♩} = 54-58 \text{ ca.}$

mp *pp*

Tema com predominância do trítono fá-si e uso de semínimas e colcheias

Figura 47 - Round about Debussy (compassos 24 à 27)

Calme – Doucement expressif ♩ = 66

Tema sem a ocorrência de tritono e uso de colcheias e semicolcheias

Figura 48- *Prelúdio Bruyéres* – Tema (compassos 1 à 3)

Quando eu cito o [acorde] *Clair de lune* é só o acorde. Depois o outro é sempre uma variante do início do motivo do *Bruyéres* que primeiro eu faço [o desenho] [solfeja os compassos 24-26 da seção B de *Round about Debussy*] e depois inverte [-se] [solfeja os compassos 27-29 Seção B] (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 2, 18'19).

Na Figura 49 os clusters cromáticos são utilizados para explorar a ressonância do piano, (circulado em violeta) no qual as ressonâncias são filtradas após o ataque das mãos, deixando pressionadas apenas as teclas correspondentes. A melodia que predomina todo o trecho continua em oitavas e intervalos de trítonos (circulado em amarelo).

The image shows a handwritten musical score for 'Round about Debussy' by Debussy, Section B (measures 28-35). The score is in 6/4 time and features a treble and bass clef. The top system shows measures 28-35 with a yellow box highlighting a melodic line in the treble and a purple circle around a cluster in the bass. The bottom system shows measures 36-39 with a yellow box highlighting a melodic line in the treble and a purple circle around a cluster in the bass. The score includes dynamic markings 'sempre pp', 'mp', and 'sonna al niente'. A tempo marking '♩ = 60' is at the bottom left.

Figura 49 - Round about Debussy- Seção B (compassos 28 à 35)

A próxima frase utiliza, além de um cluster, grupos de semifusas acompanhando a variação do tema realizado na mão esquerda. Essa melodia remete a variação da segunda e terceira frase da obra em dinâmica *forte*. A grande massa sonora causada pelo efeito dessas semifusas, juntamente com o tema na região grave do instrumento, proporciona o grande ápice da obra ao chegar no acorde com fermata (Vide Figuras 50 e 51).

Handwritten musical score for Section B of "Round about Debussy". The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 36-42) includes dynamic markings *mf*, *poco sfz*, *f*, and *(simile)*. It features a tempo marking *♩ = 60 tempo giusto* and a *Rall.* marking. The second system (measures 43-49) shows a change to 2/4 time and includes a *Rall.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Figura 50 - Round about Debussy- Seção B (compassos 36 à 42)

Handwritten musical score showing the 2nd and 3rd phrases of "Round about Debussy". The 2nd phrase is marked *pp lontano* and includes the instruction *pedale nota a nota*. The 3rd phrase is marked *p*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Figura 51- Round about Debussy- (2ª e 3ª frases)

A última frase da seção B contém novamente clusters cromáticos cuja ressonância é filtrada em intervalos de terça maior. O movimento descendente da frase é acompanhado por um diminuendo gradual do *forte* ao *mezzo piano* (Figura 52). É importante destacar que o gesto descendente utilizado para a execução destes clusters remete também ao tema, pois mesmo sendo agora intervalos de segundas menores descendentes, e não mais de terças, podemos perceber que o contorno é preservado. Por fim, o trecho conclui com um acorde de Fá maior com 7ª e 9ª, cuja ressonância é capturada pelo pedal direito logo após o ataque.

Tempo giusto 2/4 a mezza
 (♩ = 60)

f
meno f
mf

Senza pedale

meno f
mp

Très calme, doux et fluide

Figura 52 - Round about Debussy- Seção B (compassos 43 à 48)

A seção A' marca o retorno do tema inicial em acordes paralelos e em andamento mais lento (Vide Figura 53). O trecho compreende quatro frases o qual termina com uma alusão a melodia do prelúdio *La fille aux cheveux de lin* (circulado em vermelho), com um grande crescendo do *piano* ao *fortíssimo*, porém com o ritmo diferente.

*Très calme
doux et fluide*
♩ = 40
pp

pedale:
chaque accord
... etc

il più legato possibile
pp arco.....

al ff
fin

Figura 53 - Round about Debussy- Seção A'

1. PRÁTICA DE PERFORMANCE

O processo de estudo da peça *Round about Debussy* teve início com a leitura da 2ª versão da obra. Após a leitura, passei à identificação dos elementos relacionados às obras de Debussy, tais como melodias, acordes, figurações e texturas mostrados no capítulo anterior.

Como a obra tem como ponto de partida o universo sonoro do compositor Claude Debussy, um fator importante para a construção de uma interpretação foi a pesquisa da sonoridade. A escuta de gravações da obra pianística de Debussy e o estudo do primeiro caderno de *Images*, apresentado no segundo recital de mestrado foram essenciais para adentrar esse universo sonoro. Em *Reflets dans l'eau* (Reflexos na água) busquei uma sonoridade mais delicada, com timbres brilhantes, e utilizei um toque mais leve, evitando o fundo da tecla, o qual combinado ao pedal contribuiu para a realização dos efeitos de “ondas” em passagens com escalas e arpejos. Percebi que não havia necessidade do toque produzir uma sonoridade que destacasse nota por nota, pois a articulação exagerada ia em direção contrária ao efeito desejado.

A audição das gravações das duas versões¹¹ de *Round about Debussy* foram importantes nesse primeiro contato com a obra. A partir da audição realizada com as partituras em mãos, surgiram ideias interpretativas preliminares tais como explorar timbres distintos para a melodia realizada em diferentes registros na seção A, exagerar a diferença entre as dinâmicas *piano* e *pianíssimo*, bem como experimentar as relações entre o *timing* da escuta e a duração das ressonâncias nos acordes e clusters da seção B.

Num primeiro momento, minha ideia era somente enfatizar os elementos que remetiam às obras de Debussy para que o ouvinte pudesse

¹¹ Flávio Oliveira. Cd: Tudo Muda. “Round about Debussy” (1989). Pianista: Guilherme Goldberg

Luciane Cardassi. Cd: Prelúdios em Porto Alegre. “Round about Debussy” (1989). Pianista: Luciane Cardassi.

Flávio Oliveira. Cd: Tudo Muda. “Round about Debussy” (1995) 2ª versão. Pianista: Olinda Alessandrini

reconhecê-los de imediato quando ouvisse a obra. No primeiro encontro com o compositor, a discussão sobre os aspectos expressivos como tempo, caráter, e, principalmente, a centralidade da ressonância na peça motivou-me a ir além da minha concepção preliminar. Em igual medida, as informações compartilhadas pelo compositor sobre o contexto e as ideias poéticas da peça contribuíram para abrir um universo criativo para a minha interpretação.

A utilização de metáforas nas respostas dadas pelo compositor proporcionou uma melhor compreensão de determinados elementos sonoros da obra, tornando mais fácil criar o som correspondente às imagens sugeridas, tais como as badaladas de um relógio, um susto, ecos, etc. Essa abordagem inspirou a criação de uma narrativa poética com as imagens de uma floresta calma que ao anoitecer começa a ser tomada por almas que ficam vagando em busca de uma jovem que as levará para outro lugar. Na seção A, as almas surgem do outro lado do rio e vão andando lentamente pela floresta, criando um clima de suspense. O início da seção B representa o momento em que as almas estão à procura da jovem. O acorde de *Clair de lune* é um momento de vislumbre, em que as almas pensam ter encontrado a jovem. O desespero por não encontrar a jovem predomina no trecho em fusas com a melodia oitavada na região grave em dinâmica *forte* (seção B, compassos 38-42). O retorno da seção A' traz a bruma de antes do amanhecer onde as almas caminham lentamente em direção ao rio. A citação da melodia do prelúdio *La fille aux de lin* ao final da peça em crescendo até o *fortíssimo* representa para mim a jovem que nunca é encontrada pelas almas que retornam toda a noite para procurá-la.

A narrativa descrita acima não surgiu de uma hora para a outra, mas emergiu ao longo do processo de colaboração com o compositor e dos meses em contato com a obra. Os exemplos abaixo mostram em mais detalhe os aspectos trabalhos nos dois encontros realizados com o compositor.

Acentos

Após a primeira execução da peça para o compositor, Oliveira chamou a atenção para os acentos presentes na seção A em que deveriam ser mais apoiados, tendo um peso diferente das outras notas. (OLIVEIRA 2012 (b), vídeo parte 1, 27'). Mesmo tendo identificado citações e contornos melódicos de obras de Debussy nesta peça, os acentos só fizeram sentido quando o compositor relacionou-os ao intervalo descendente do tema do prelúdio *Bruyères* (Figura 54).

The image shows a musical score for Section A, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a dynamic marking of *p* and contains two phrases of music. The first phrase has a slur over it, and several notes are circled in purple. The second phrase also has a slur and purple circles around specific notes. The bass staff begins with the instruction *senza pedale* and contains two phrases. The first phrase has a slur and a blue bracket under a descending interval. The second phrase starts with the instruction *col pedale nota a nota* and has a slur over it. Dynamic markings *pp* and *lontano* are placed between the staves. The overall key signature has one sharp (F#).

Figura 54 - Seção A – (acentos 1ª e 2ª frases)

A sugestão de conferir peso às notas com acento influenciou na construção do gesto, o qual foi realizado de forma que o movimento ia para frente nas notas acentuadas tornando-as sonoramente mais destacadas. Além do gesto, um fator importante para dar mais destaque aos acentos foi privilegiar a escuta do intervalo de 3ª descendente que remete ao primeiro intervalo do tema do prelúdio *Bruyères*.

Outro exemplo relacionado aos acentos é o final da 3ª frase da seção A, onde o compositor sugere tocar em uma dinâmica muito inferior às outras notas que não possuem acentos para que os acentos possam ficar em evidência (Vide Figura 55).

Quase anula onde não tem acento [solfejo do ritmo do trecho: TOM TOM -ta ti- CÓ CÓ – letras maiúsculas representam notas com acentos que devem ser diferenciadas das demais]. É no susto! Como um *tenuto* acentuado. (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 3, 12'08)



Figura 55 – Seção A- (final da 3ª frase)

Vemos que esse trecho está mais relacionado ao contraste abrupto de dinâmica entre as notas com e sem acentos (*f* para notas com acento e *p* para notas sem acento) do que somente ao apoio nas notas acentuadas. É interessante destacar que o peso dado ao gesto neste trecho fez com que as direções dos movimentos fossem para frente na realização dos acentos e para traz nas notas não acentuadas, pensando juntamente com as dinâmicas.

Nos ornamentos da melodia (*appoggiaturas* e grupos rápidos de fusas na 4ª e 5ª frase da seção A) o compositor sugere realizá-los preguiçosamente (Figura 56). “É mais espreguiçando. Devia [eu] ter escrito: preguiçosamente” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 3, 10'05).

Figura 56 – Seção A (4ª e 5ª frases)

A metáfora “preguiçosamente” proporcionou realizar uma pequena prolongação do tempo nas notas não acentuadas (*rubato*), como também realiza-las em dinâmica *piano*, dando mais contraste com as notas acentuadas. “Mesmo quando tem início de frase escondido tu fazes, isso é maravilhoso! Tu tem um fraseado muito legal. Nas duas vezes que tu fez e não foi por acaso, tu fez uma espécie de “diminuendinho” aqui que é o natural das frases” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 3, 9’35). E ainda afirma:

Tu podes desenhar ao teu bel prazer (OLIVEIRA, 2012 (b), Vídeo parte 1, 25’). [...] Essas “firulas” aqui tu fizeste à vontade é muito mais legal do que se ouvir “ta-ta-ta-ta” [sem fraseado, mecânico], entende? É fazer como um gesto. (OLIVEIRA, 2012 (b), Vídeo parte 3, 6’).

No que se refere aos acentos na obra de maneira geral, a sugestão do compositor de conferir apoio aos acentos permitiu que, através do movimento

do gesto e dos apoios, pudesse obter timbres diferenciados em cada frase, com cores mais claras e escuras, dando o clima idealizado de suspense.

Ao refletir sobre a questão do apoio nos acentos, surgiu a questão de saber por que Oliveira não teria então escrito um *tenuto* (-) ao invés de acento. Essa dúvida foi trazida ao segundo encontro, onde o compositor apontou que a escrita do sinal *tenuto* (-) implicaria em um pequeno desvio temporal, pois o sinal [*tenuto*] indica sustentação, roubando um pouco do tempo.

Eu prefiro colocar o acento (>) pra não confundir, mas muitos compositores, principalmente do modernismo para cá, colocam *tenutos*. Contudo, estes *tenutos* não são para segurar [prolongar] o tempo, são apoios; isto aparece, por exemplo, em Camargo Guarnieri, nas Sonatinas. Então, se tu tocares com *tenuto*, talvez tu destruas o ritmo, a não ser que tu tenhas uma “*malemolência*” digamos, um *balanço* [gingado] no qual tu mantendas a outra voz que utiliza o *rubato*, quero dizer, a outra voz, está a rigor, a tempo, e tu roubas um pouquinho [de tempo nesta] para depois compensar [ao final do trecho]. Então, para tirar a margem de dúvida, eu não usei o *tenuto* porque eu quero um apoio *mesmo*, com mais sonoridade; então, achei mais adequado o acento (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 15’).

No próximo exemplo, os acentos nas *appoggiaturas* da quarta frase da seção A não estavam sendo enfatizados. Com isso, a nota longa após a *appoggiatura* soava como tempo forte, tendo uma acentuação contrária.

Já que tu estás fazendo com tanta clareza os acentos... tu podias pensar que vai haver um apoio aqui ,aqui e aqui [com o dedo indica todas as *appoggiaturas* com acento]. Porque se não fica: “poRÓM” [exemplo vocal, “Po” em minúsculo simboliza *apoggiatura* sem apoio]. Uma coisa é “poRÓM” e outra é “PÓrom”[PÓ em maiúsculo simboliza a *apoggiatura* com apoio no acento]. Tanto é que ambas tem acento, mas a primeira, *ela* é o tempo forte. Ela é parte forte de tempo forte, então ela vai pesar um pouquinho mais (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 22’50).

Oliveira chamou a atenção para a ligadura existente que liga a *appoggiatura* à próxima nota, onde poderiam ser pensadas em dinâmicas *forte* e *piano* (Figura 57). “Se eu tivesse escrito para cordas, eu colocaria *forte-piano* [escrita: ***fp***] [*forte* na primeira e *piano* para segunda nota]” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 24’05).



Figura 57 - seção A – (4ª frase)

A maneira que eu encontrei para realizar as *nuances* sugeridas por Oliveira, foi utilizar um ataque rápido e apoiado na *appoggiatura*, ligando-a à próxima nota de maneira a valorizar o gesto ascendente com um pequeno *rubato*. Isso remeteu-me à imagem de “preguiçosamente” utilizada por Oliveira no primeiro encontro, propiciando um efeito “rápido-lento”, como o passar do vento.

Os grupos rápidos de fusas ainda soavam de maneira bastante articulada como no primeiro encontro. Oliveira, porém, sugeriu que os grupos deveriam ser desenhados de forma livre [contorno da frase] para que não soassem metronomicamente (Vide Figura 58). “Tu podes tocar isso aqui à *vontade* [tempo *ad libitum*], digamos, desenhando como tu queiras, mas levando em conta o que eu te disse dos acentos” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 25’). “Estes cortes que existem nas fusas é para indicar que... normalmente se diz que é para fazer o mais rápido possível, mas ele também

tem um aspecto que não é rigorosamente “ta-ga-da-ga-dá” [metronômico]” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 25’34).

The image shows a musical score for a 5-measure phrase. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The treble clef staff has four measures circled in orange, highlighting specific melodic and harmonic features. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. The piece is marked 'mf'.

Figura 58 - Seção A- (5ª frase)

Ao colocar minha atenção no tema apresentado pela mão esquerda, consegui construir um único gesto para ligar os grupos de fusas de acordo com o perfil melódico da mão esquerda.

No próximo exemplo (Figura 59), as notas na linha melódica da mão esquerda estavam sendo acentuadas uniformemente como aponta a partitura. Porém, foi sugerido mais apoio especificamente na primeira nota do compasso 41 da seção B, onde possui um *rallentando*, no qual também foi chamada a atenção para ser mais exagerado.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The upper system consists of two staves, likely for piano and bass, with a forte dynamic marking 'f' and the instruction '(smile)'. The lower system also consists of two staves, with a 'Rall.' (rallentando) instruction above the right-hand staff. A red circle highlights a specific note in the bass line of the lower system, which is circled in red.

Figura 59 - Seção B (compassos 38 à 42)

Essa [nota lá] é um pouco mais pesada que essa [nota sol#] porque ela é o primeiro tempo. [...] Tu faz um pouco menos nas outras pra aparecer mais aqui [primeiro tempo nota lá].” (OLIVEIRA, 2012 (c), vídeo 1, 42’). Esse *rallentando* pode ser melhor. Brinca como se tivesses exagerando. [...] Seu eu não tivesse escrito *rallentando*, qualquer outro pianista iria fazer um final assim, porque [a música] induz. (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo 2, 4’).

Os *sforzandos* com acentos dos compassos 9 a 12 da seção B indicados entre os grupos de fusas, são para o compositor, *sforzandos* de intenção, que enfatizam o intervalo descendente (Figura 60).

The image shows a musical score for Section B, measures 9-12. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part begins with the instruction 'a. t. leggero' and 'pp' (pianissimo). It features a melodic line with triplets and accents, marked with 'sfz' (sforzando) in two places. The left hand part is marked 'con sordino e col pedale' (with mutes and with the pedal) and also features triplets. The score concludes with a trill marked 'tr' and 'sfz' in both hands, and the instruction 'senza sordino' (without mutes) for the left hand.

Figura 60 – Seção B (compassos 9-12)

Como as notas da mão esquerda deste mesmo trecho possuem uma articulação em *staccato*, o uso do pedal, mesmo trocado em cada nota, fazia com que elas soassem ligadas. Com isso, utilizei um gesto em que a retirada da mão esquerda fosse mais veloz e para cima, um *staccato* exagerado.

Ressonâncias

Em *Round about Debussy*, a ressonância atua como elemento condutor do fluxo temporal na performance. A sua importância em momentos de transição foi percebida na dificuldade em iniciar o trecho a partir do compasso ternário (Vide Figura 61), em que a execução tendia a ficar mais rápida do que o proposto (semínima = 60 “*tempo giusto*”). A sugestão do compositor para, mesmo sem a indicação de uma fermata, esperar a ressonância do trêmulo diminuir antes de iniciar a linha melódica da mão direita resolveu a dificuldade. “Podes curtir mais tempo ainda. Tu podes esperar o resíduo, quando achares que está bom começar, aí tu comesas” (OLIVEIRA 2012 (b), vídeo parte 2, 3’34).

A escuta do tempo de dissipação da ressonância permitiu criar uma atmosfera calma que intuitivamente evocou a sensação de ouvir o passar do vento, a qual foi associada à sua imagem poética para a peça.

The image shows a musical score for two systems. The top system is in bass clef with a 3/4 time signature. It starts with a trill (tr) and a forte (ff) dynamic. The bottom system is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a piano (pp) dynamic and a handwritten note in Portuguese: "(*) este sinal indica que o som desta voz deve ser mais apoiado". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 61 - Seção B- (compassos 13 à 23)

Ainda com referência ao exemplo acima, o compositor sugeriu que a linha melódica do trecho que se inicia a partir do compasso ternário deveria ser pensada “anacrúticamente”, de modo que as notas do último tempo do compasso fossem conectadas às notas do primeiro tempo do próximo compasso, tendo um efeito similar às “badaladas de um relógio” (OLIVEIRA 2012 (b), vídeo parte 2, 2’44). A relação anacrústica favoreceu a construção de uma direção para a frase.

Neste outro exemplo (Figura 62), a ressonância produzida através do ataque seco do acorde necessitou de um ajuste ao *timing* da escuta da ressonância para o acionamento do pedal. Segundo a observação do compositor, a retirada rápida das mãos do teclado poderia estar impedindo encontrar a relação correta entre o tempo da escuta e o *timing* para o pressionamento do pedal. “Acho que tem que segurar mais a mão lá [mais tempo]. [...] Porque parece que existe uma preocupação de tirar a mão para pegar com o pedal, mas não, procura escutar o eco (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 43’44).

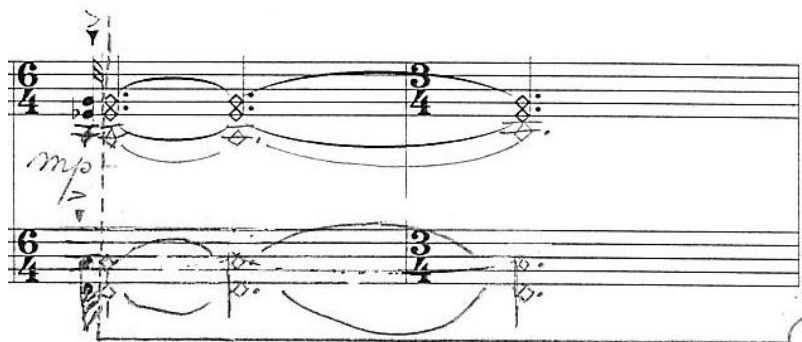


Figura 62 – Seção B (compassos 47-48)

Tempo e Caráter:

Em um primeiro momento havia a preocupação em executar com exatidão as quiálteras em ambas as mãos para projetar o caráter no trecho indicado *souple et nerveux* (flexível e nervoso) conforme Figura 63, considerando-se que a própria notação na sucessão de figuras rítmicas e melódicas assimétricas já induzia a esse caráter. Porém o compositor apontou que apesar do *rubato* não estar escrito na partitura, ele está embutido além da organização das alturas.

 Musical score for Figure 63, showing a single staff in 2/4 time. The score includes dynamic markings such as *mp*, *sfz*, and *legato possibile*. It also features performance instructions like *souple et nerveux*, *tempo non giusto*, *rall.*, and *attacca*. The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes marked with fingerings (5, 6, 7, 3).

Figura 63 - Seção B- (compassos 1 à 4)

O tempo, mesmo que tu queiras encaixar, é a coisa menos importante, porque é uma questão digamos assim, [que se coloca] se tu imaginares o que seja o *rubato*. No *rubato*, uma parte, quero dizer, um acontecimento segue em um *timing* regular, enquanto o outro [acontecimento] vai e volta [no tempo] e no fim dá tudo certo. Isso quer dizer: aí não está escrito *rubato*, mas a coisa *rubato* [a ideia de

rubato] está no pano de fundo disso, além de todo um outro trabalho que diz respeito a organização das alturas (OLIVEIRA, 2012(b), vídeo parte 1, 18')

Para Oliveira, as questões de tempo que envolvem duração e *timing* são orientados por um caráter que serve apenas como base para interpretação.

Resumindo as questões de tempo, elas são: tempo, duração e *timing*; e dentro de cada *enfoque*, o tempo [em si] é uma coisa que engloba tudo isso. Ainda: o tempo é orientado por um caráter. Por exemplo, *Allegro com foco*, *Allegro misterioso*, sei lá... Então... existe uma indicação de tempo, um fluxo de tempo, o *tempo geral* da peça; depois, existe uma indicação [adicional] *metronômica* que é sugestiva, para a pessoa saber se ela vai pensar, por exemplo, *Alla breve* [binário] ou se vai pensar 'dividido' [quaternário] (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 21'24). [...] as indicações de tempo dessa música são sugestivas. Ela está em 1 (um), mas isto é uma base (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 23'33).

Um aspecto importante abordado no segundo encontro sobre o trecho em questão foi a mudança de uma indicação expressiva, no qual o *Nerveux* foi retirado pelo compositor, pois a execução de maneira “a vontade” feita no primeiro encontro, o teria convencido, assim, a indicação não era mais necessária (Figura 64).

Figura 64 - Seção B (compassos 1 à 4)

Eu tirei fora esse *Nerveux* porque acho que *Souple* já está dizendo: flexível. E *Nerveux* para quatro compassos... [expressão de rosto diz: é demais para 4 compassos] Talvez porque tu fizeste isto de uma forma que me encantou tanto a primeira vez que eu escutei, fiquei tão encantado com o teu “à vontade”. [...] A sonoridade disso aqui, que tu fazes é uma coisa dos céus! Não estou te *enfeitando* e nem menosprezando os outros que tenham tocado, mas esse trecho aqui ... é dos Deuses o jeito que [pelo qual] tu fazes. Salvo quem melhor escutar! (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo 1, 28’).

A citação da melodia do prelúdio *La fille aux cheveux de lin* no final da seção A’, com indicação semínima= 40, estava sendo realizada no pulso de colcheia devido à tendência em oscilar a pulsação (Vide Figura 65). Oliveira propôs que o trecho fosse realizado sem pressa, destacando o grande crescendo que passa pelas dinâmicas *piano*, *forte* e *fortíssimo*, onde estes auxiliariam a manter o pulso. “Tu viste que aumentando a intensidade de nota pra nota desmancha o tempo? Desmanchar o tempo quer dizer que a sensação de tempo muda. Eu gostei da maneira pela qual tu entraste neste trecho hoje, porque tu entras bem descansada” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 2, 49’38).

Figura 65 – Seção A’ (4ª frase)

No que refere à pulsação da obra, houve uma aceleração desse pulso na seção A, a partir da 2ª frase. Foi discutido com o compositor uma maneira de pensar essas frases de forma desacelerada, para que não houvesse tanta oscilação na pulsação. “Tu podes conduzir com tu conduziste, mas se tu tens uma tendência a correr, tu podes pensar ao contrário. Eu sei que nisso há uma coisa [componente] emocional que impede um pouco a razão de interferir, mas tu podes fazer o contrário” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 24’37).

Aspetos de Intensidade: Dinâmica

Durante a primeira execução da peça para o compositor, ocorreu falha da nota si da mão esquerda na terceira frase da seção A (Figura 66). O compositor chamou a atenção para essa falha, em que denominou “anulação de fase”, pois devido a poucos harmônicos em comum entre as notas do e si, há uma grande tendência a falhas.



Figura 66 – Seção A (início da 3ª frase)

Cuidado com a *anulação de fase* [soa como falha do som da nota], isso aqui por exemplo [mostra na partitura], não soou [nota si- 3ª frase da seção A]. Agora, pode falhar não por causa do piano, mas pode falhar por uma questão de anulação de fase, porque essa nota está contida nessa outra e então aqui começa o grande problema de quem que toca essa peça. O grande problema de tocar essa peça é tanto nessa parte quanto no final onde há os acordes. A nota de cima [si

da mão direita] está contida nos harmônicos da nota de baixo [si da mão esquerda]. Então, tu tens uma liberdade de escolha muito grande, tu podes privilegiar a de cima e fazer com que a de baixo seja uma sustentação [dela] (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 31'56).

O desafio neste trecho é equalizar as duas vozes (oitavas) em dinâmica *piano* com a mudança de registro da mão esquerda. Assim, para que a nota si (grave) não falhasse e nem houvesse uma acentuação desproporcional às outras notas, o ataque bastante lento nesta nota proporciona uma equalização com a voz da mão direita. “[...] o barato” de tocar isto é porque aí vai mudar a oitava sempre, então cada vez que tu tocares, tu podes fazer outra sonoridade, tu vais ter sempre a chance de salientar um dos dois [sons], sem que eles se anulem e sem que seja uma coisa uniforme” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 33'22).

De acordo com as indicações de dinâmicas na primeira e segunda frase, a intenção era realizar contraste sonoro entre as dinâmicas *piano* e *pianíssimo*, sendo a primeira com mais sonoridade comparado ao *pianíssimo* “lontano” (longe) que, com auxílio do pedal *una corda* promove uma sonoridade mais escura (Vide Figura 67).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The piece is in a key with one sharp (F#) and is in a 4/4 time signature. The first phrase (measures 1-4) is marked *piano* (*p*) and includes the instruction *senza pedale*. The second phrase (measures 5-8) is marked *pianissimo* (*pp*) and includes the instruction *lontano*. The instruction *col pedale nota a nota* is placed below the bass staff for the second phrase. The score features various note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes marked with accents (>). Phrasing slurs are used to group notes across both staves.

Figura 67 – Seção A (1ª e 2ª frases)

Para isso, optei por um toque mais *cantabile* na primeira frase e por um toque mais leve na segunda para projetar o caráter *lontano*, remetendo a ideia poética das almas saindo do rio.

Tu eleges uma dinâmica de intensidade inicial e depois então tu recuas ou avanças; recuas ao *pianíssimo* ou avanças ao *meio piano, mezzo-forte*, etc. De fato, essa é a leitura, penso eu, adequada pra esse tipo de obra, esse tipo de escrita, porque as dinâmicas de intensidade vão ser *relativas* à sala, ao instrumento, ao teu estado de ânimo; e a partir desta primeira [intensidade elegida] que está prevista como *piano*, é que tu vais criar as outras sonoridades. Não existe no meu entender, alguém que diga assim: *piano* é “tantos” decibéis (OLIVEIRA, 2012 (c), vídeo parte 1, 9’38). [...] Esta referência *lontano*, por exemplo, neste *pianíssimo lontano*, apesar de ser subjetivo teu, ficou *super claro, super proporcional* com o *piano* [intensidade] aqui do início, quero dizer, porque muda toda a questão de [referente a] harmônicos. Esta é outra questão [relevante] também além dos acentos. Um outro aspecto que foi muito bem realizado é a quantidade de força que tu estás dando em cada mão, para cada som, levando em consideração que o som superior está contido no som inferior e levando em consideração também que *há uma mudança de espaço de uma coisa pra outra* e também levando em conta o que vem depois de cada nota e que pode *quantificar* ou pode *zerar a quantidade* de harmônicos – algo que está te guiando nesse *touché* (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 11’15).

Uso dos pedais

Para a compreensão do exemplo abaixo, faz-se necessária uma breve descrição dos pedais do piano e sua funcionalidade. Os pedais são alavancas, que, quando acionadas, reagem com o mecanismo do teclado e dos abafadores do piano. O pedal direito ou pedal de sustentação tem duas funções: prolongar e conectar as notas que não podem ser ligadas com os dedos e “colorir” o som (BANOWETZ, 1985 p.9). O termo “colorir” refere-se aos parciais harmônicos no qual vibram por simpatia através das gradações (inteiro, um quarto, um terço, por exemplo) de pedal (BANOWETZ, 1985 p.12). Cada gradação proporciona tipos diferentes de vibrações que resultam em cores distintas.

Para Rowland (1993), o pedal da esquerda, ou mais comumente conhecido como pedal *'una corda'*, é usado para recuar lateralmente o mecanismo do teclado, a fim de que os martelos toquem uma corda a menos (com a exceção das notas graves que só possuem uma corda), modificando assim o timbre do som. Isso também ocorre devido ao deslocamento da superfície de contato do feltro do martelo com as cordas.

Para a execução dos exemplos abaixo (Figuras 68 e 69), é necessário atacar os sons indicados, retirar as mãos e manter o resíduo-ressonância com o abaixamento do “pedale” (pedal direito), como se sugere graficamente (OLIVEIRA, 1989(a), p.49). Por vezes as falhas dos harmônicos ocorridas durante a execução da obra tinham relação com a falta de escuta da ressonância, pois o tempo correto para o pressionamento do pedal é ditado pela percepção auditiva da ressonância. Ciente da minha dificuldade, o compositor propôs que eu retardasse o pressionamento do pedal para que eu pudesse dar tempo para que as notas indicadas soassem e assim o pedal sustentasse o resíduo. (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 30'14).



Figura 68 - Seção A (início da 8ª frase)

The image shows a musical score for two staves. The top staff starts with a 6/4 time signature and changes to 3/4. The bottom staff also starts with a 6/4 time signature and changes to 3/4. The music consists of long, flowing lines with various ornaments and dynamics. A dynamic marking 'mp' is visible on the top staff.

Figura 69 - Seção B (compassos 47-48)

Toques:

A indicação *Sciolto* a partir do quinto compasso da seção B sugere um toque mais solto em contraste ao toque *legato possibile* nos quatro compassos anteriores (Figura 70). Porém, houve dificuldade na realização do toque *Sciolto*, devido ao dedilhado escolhido anteriormente, em que ressaltava os grupos de semicolcheias fragmentando o gesto maior de notas que “se despencam”.

Eu acho que as notas podem ser mais soltas. [...] É porque *Sciolto* quer dizer: solto. Não chega a ser *Staccato*, mas... mais destacado. Como se fosse uma coisa que despensa. [...] Fica bonita essa sonoridade, antigamente chamavam de *perlé* (perolado). (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 29'24)

The image shows a musical score for two staves. The top staff has a circled instruction 'a. l. sciolto' and a dynamic marking 'p'. The bottom staff has dynamic markings 'sfz sfz senza pedale' and 'sfz'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and performance instructions like 'rall.' and 'attacca'.

Figura 70 – Seção B (compassos 5-8)

Assim, foram experimentadas outras possibilidades de dedilhados na passagem da nota lá# para o fá# como a utilização de um único dedo em todo o trecho, o escorregar do polegar nestas duas notas, como também o mesmo dedilhado com o pulso articulado. A mudança do dedilhado (escorregando o polegar nas notas lá# e fá#) juntamente com o toque mais solto, possibilitou o contraste desejado com o trecho *legato possibile*. “Eu só sugeri que fizesse um pouco mais solto pra contrastar com o anterior. [...] mas sem dar a impressão que tu estejas destacando os grupos. [...] só não ficar *legatos* de grupo, porque essa é a ideia, solto, faz solto” (OLIVEIRA, 2012 (b), vídeo parte 1, 37’30).

Após os aspectos trabalhados no primeiro encontro tais como o entendimento do contexto da peça e das confluências, entre outros, o segundo encontro foi guiado pelo lado mais prático, ou seja, teve como intuito testar as sugestões anteriores e buscar novas ideias e possibilidades.

O intervalo de uma semana entre o primeiro e o segundo encontro me fez refletir e analisar mais detalhadamente a estrutura da obra. As respostas do compositor às questões da entrevista semiestruturada iluminaram a construção da obra propiciando uma visão mais global em contraste à minha percepção inicial marcada pela atenção quase que exclusiva aos elementos de Debussy na superfície da obra.

A construção do fraseado de toda a seção A da peça foi o aspecto mais desafiador pelo fato de que as pequenas frases que constituíam um grande gesto em crescendo ao longo da seção estavam ainda fragmentadas. Além disso, a sua realização em intervalos de oitavas propiciava as vezes a falha de algumas notas ou um certo excesso de peso nas notas que faziam parte das finalizações de frase. Percebi que era possível realizar um fraseado sonoramente equalizado tocando cada nota das frases de modo que seu som se prolongasse no ouvido interno. É como se ao tocar a nota você conseguisse manter a sonoridade mentalmente evitando que o som se desfalecesse. Com isso, o “prolongamento” do som da nota acabou por criar em toda a seção A a tensão necessária para chegar a dinâmica *fortíssimo* no final de todo o trecho.

CONCLUSÃO

A colaboração contribuiu para expandir meus horizontes enquanto intérprete. Sendo esta a minha primeira experiência com o trabalho colaborativo, percebi que o diálogo com o compositor permitiu aprofundar a minha relação com a obra, fornecendo elementos para uma análise da obra e para a compreensão dos elementos estilísticos que escapam à notação, mas que são igualmente relevantes para a interpretação. É importante salientar que a familiaridade com a sonoridade *debussysta* propiciada pela escuta de muitas gravações de obras de Debussy e aulas sobre suas obras ajudou nas etapas iniciais do processo de construção da interpretação da obra *Round about Debussy*. Retrospectivamente, percebo que as referências sonoras tanto do conjunto da obra de Debussy quanto das gravações de *Round about Debussy* despertaram a minha curiosidade para outras possibilidades de realização das nuances da partitura de *Round about Debussy*.

Além disso, a interação com o compositor fomentou a mobilização de conhecimentos tácitos e intuitivos que se tornaram conscientes através do diálogo com o compositor, o qual compartilhou comigo a sua percepção da minha interpretação apontando minhas qualidades e desafios musicais e técnicos. Tomar consciência desses conhecimentos, reconhecê-los e ora modificá-los foi uma dinâmica que envolveu meu fazer musical como um todo.

Ao afirmar que a partitura é apenas um ponto de partida, o compositor rejeita a relação vertical entre compositor-partitura-intérprete para convidar o intérprete a aproximar-se da obra e do universo sonoro do compositor, estabelecendo com esses uma relação horizontal.

A música é resultado de uma prática musical, penso eu, modestamente. E só assim o performer estará interagindo comigo, tendo como ponto de partida a partitura à qual ele poderá também dar seus contributos (OLIVEIRA, 2012(a). p.3).

Tal aproximação possibilitou a visão da obra por outro ângulo, fomentando uma relação mais íntima e ao mesmo tempo mais engajada e criativa com a obra, permitindo a exploração de diversas possibilidades interpretativas a partir da experiência da escuta que transcende o tempo ditado pela notação e da associação criativa entre gestos e sonoridades em seu entrelaçamento com uma ideia poética para a obra.

REFERÊNCIAS

ALESSANDRINI, Olinda. **Round about Debussy (1995)**. In: Tudo Muda – A música de Flávio Oliveira. Microservice microfilmagens e reproduções técnicas Amazônia LTDA. Porto Alegre, 2002. CD

BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling**. Indiana University Press, 1992.

BOWEN, Jose. **The history of remembered innovation. Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances**. University California Press. The Journal of Musicology, Vol 11, nº2, (spring 1993) pp. 139-173.

BUENO, Silveira. **Dicionário** Inglês-Português. São Paulo. Editora FTD, 2000.

CARDASSI, Luciane. **Round about Debussy (1989)**. In: Prelúdios em Porto Alegre. Porto Alegre, 1998. Disponível em: <www.lucianecardassi.com/audio.html> Acesso: Outubro, 2012. Áudio.

DJUPDAL, Karstein. **Debussy at the Piano**. Noruega, 2005. Disponível em: <<http://djupdal.org/karstein/debussy/>> Acesso em: 10 de setembro de 2013.

DOMENICI, Catarina. **Além da Notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI**. Anais do IX Encontro Conhecimento em Debate. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010 (a). DVD (ISBN 978-85-7745-754-0).

_____. **O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica**. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música ANPPOM – Florianópolis, 2010 (b).

_____. **O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra Confini de Paolo Cavallone**. XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música ANPPOM - Uberlândia, 2011(a).

_____. **Beyond notation: the oral memory of Confini.** Encontros de investigação em Performance. Aveiro, 2011 (b).

_____. **His master's voice: A voz do poder e o poder da voz.** Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas, No.5, 2012 p. 65-97.

FERREIRA, A. B. H. **Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa.** 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRIDMANN, Michael L. **A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music.** Journal of Music Theory, Vol. 29, nº2, (Autumn 1985), pp. 233-248.

GOLDBERG, Guilherme. **Round about Debussy (1989).** In: Tudo Muda – A música de Flávio Oliveira. Microservice microfilmagens e reproduções técnicas Amazônia LTDA. Porto Alegre, 2002. CD

HOUAISS, Antônio. **Dicionário de Língua Portuguesa.** Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.

MARVIN, Elisabeth W. **Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Countour.** Journal of Music Theory, Vol. 31, nº2, (Autumn 1987), pp. 225-267.

OLIVEIRA, Flávio. **Round About Debussy.** In: Compositores do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1989, pp. 46-53.

_____. **Round About Debussy - 2ª versão.** Porto Alegre. 1995.

_____. **Round About Debussy** In: Tudo Muda – A música de Flávio Oliveira. Microservice microfilmagens e reproduções técnicas Amazônia LTDA. Porto Alegre, 2002. CD

_____ Entrevista concedida à Pamela Ramos pelo compositor Flávio Oliveira. Porto Alegre, 2012 (a).

OLIVEIRA, Flávio; RAMOS Pamela. Gravações em áudio e vídeo de dois encontros com o compositor Flávio Oliveira nos dias 02 de outubro de 2012 e 09 de outubro de 2012. Arquivo pessoal. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012 (b). DVD.

ROWLAND, David. **A history of piano forte pedaling**. Cambridge University Press, 1993.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music – Writing**. Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, vol 44, nº 2 (Apr., 1958) , pp. 184-195.

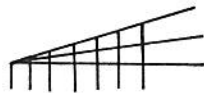
ANEXO A- PARTITURAS

COMENTÁRIO

"Round about Debussy", para piano, dedicada à pianista Maria Carolina Schindler Murta Ribeiro tem como idéia central a poética do tempo na obra pianística de Claude Achille Debussy, desde uma perspectiva da escuta do "timing" dos acontecimentos musicais. Motivos, frases musicais — como do prelúdio "Bruyères", por exemplo — ressonâncias, estilemas e acordes lexicalizáveis da obra do compositor francês desenvolvem o percurso temático-motívico de "Round About Debussy". Sua realização plena solicita a escuta do intérprete como medida; assim, ao mesmo tempo em que essa obra reflete sobre aspectos da estética *debussysta*, cumpre uma função didática quanto à interpretação do piano *debussysta*.

A idéia de escrevê-la veio de uma Master Class, dada pelo Dr. Jonathan M. Dunsby, no Primeiro Encontro da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) em novembro de 1988 (Salvador — BA), em que a pianista tocou "Bruyères" de Debussy e que versou sobre este assunto.

INSTRUÇÕES

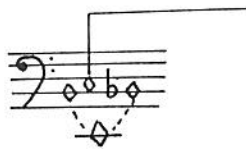


Accelerando, como se sugere graficamente.
Accelerando, as suggested by the notation.



Retardando, como se sugere graficamente; executar o grupo de 12 fusas (em lugar de 16) acelerando e retardando, como se sugere graficamente.

Ritardando, as suggested by the notation; play the twelve 32nd-note-group (instead of sixteen 32nd-notes) acelerando and ritardando, as suggested by the notation.



Pressionar as teclas sem produzir qualquer som, apenas com o objetivo de deixar as respectivas cordas livres para ressonâncias; pressionar então o 3º pedal.

O executante deverá equilibrar as sonoridades a partir das indicações; o instrumento utilizado é que determinará as gradações proporcionais; assim, um PP poderá ser P, um MP poderá ser MF, etc.

O prolongamento da haste indica a duração de manutenção do 3º pedal; se o piano utilizado não tiver 3º pedal, o tempo em que as teclas deverão ficar pressionadas. Os harmônicos indicados na linha superior são os que normalmente ressoam nos pianos; leve-se em conta os harmônicos não previstos aqui e que também deverão ressoar.

Hold down the keys without striking, then press the middle pedal, the longer stem indicates the middle pedal. If the instrument does not have the middle pedal, the longer stem indicates how long the keys are to be held down; the harmonics notated in the upper system will easily sound on most pianos, other eventual harmonics should be also allowed to sound.

Compositores do Instituto de Artes



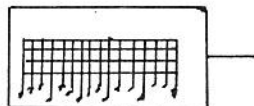
“Cluster” na extensão indicada; a nota quadrada indica “cluster”.

Cluster within indicated range; the square notation indicates a cluster.



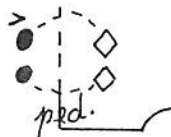
Desde o “cluster” filtrar os sons indicados, deixando pressionadas apenas as teclas correspondentes.

Let the indicated sounds appear from the cluster by holding down only the indicated keys.



O grupo rápido (legato) de 16 semifusas deve preencher o tempo; o prolongamento da haste indica o tempo que ele deve ser executado —que, de resto, corresponde ao tempo descrito pela voz inferior.

The fast group (legato) of sixteen 32nd-notes must last for the whole measure; the line indicates how long the group is to be repeated and that is, in other words, as long as the lower voice lasts.



Atacar os sons indicados e manter o resíduo-ressonância com o abaixamento do “pedale” (pedal direito), como se sugere graficamente.

Strike the indicated pitches and let them sound, using the pedal, as suggested by the notation.

INSTRUÇÕES

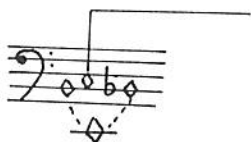


Acelerando, como se sugere graficamente.
Accelerando, as suggested by the notation.



Retardando, como se sugere graficamente; executar o grupo de 12 fusas (em lugar de 16) acelerando e retardando, como se sugere graficamente.

Ritardando, as suggested by the notation; play the twelve 32nd-note-group (instead of sixteen 32nd-notes) accelerando and ritardando, as suggested by the notation.



Pressionar as teclas sem produzir qualquer som, apenas com o objetivo de deixar as respectivas cordas livres para ressonâncias; pressionar então o 3º pedal.

O executante deverá equilibrar as sonoridades a partir das indicações; o instrumento utilizado é que determinará as gradações proporcionais; assim, um PP poderá ser P, um MP poderá ser MF, etc.

O prolongamento da haste indica a duração de manutenção do 3º pedal; se o piano utilizado não tiver 3º pedal, o tempo em que as teclas deverão ficar pressionadas. Os harmônicos indicados na linha superior são os que normalmente ressoam nos pianos; leve-se em conta os harmônicos não previstos aqui e que também deverão ressoar.

Hold down the keys without striking, then press the middle pedal, the longer stem indicates the middle pedal. If the instrument does not have the middle pedal, the longer stem indicates how long the keys are to be held down; the harmonics notated in the upper system will easily sound on most pianos, other eventual harmonics should be also allowed to sound.

Compositores do Instituto de Artes

ROUND ABOUT DEBUSSY

Flávio Oliveira

♩ = 66 ca.

piano

p

pp lontano...

senza pedale

col pedale nota a nota

mp

mf

f

3:2

3:2

Compositori do Instituto de Artes

4^{ca}

md

mf

ff

mf

pedale

sforz

marcato e legato possibili

5/4 6/4 5/4 7/4 3/2

(4) f

attacca

pedale

sforz

sciolto 8^a

5/4 3/2 6/4 3/2 9/8

mf

senza pedale

attacca

leggero 8^a

3/2 3/2

p

pedale e con sordino

attacca

Compositores do Instituto de Artes

pedes... ao tempo de excitar as ressonâncias.
♩ = 40ca

Handwritten musical score for three staves: *ressonâncias*, *Tet/Lado*, and *3 pedale*. The *ressonâncias* staff has a treble clef and contains notes with various dynamics like *sfz* and *sf*. The *Tet/Lado* staff has a bass clef and contains notes with dynamics like *sfz*, *md*, and *sf*. The *3 pedale* staff has a bass clef and contains notes with dynamics like *ff* and *sf*. There are annotations like *al niente*, *ped*, and *attaca*.

Au flouement: Calme, doucement expressivo
♩ = 66ca.

Handwritten musical score for two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with dynamics like *mp* and *pp*. The bottom staff has a bass clef and contains notes with dynamics like *mf* and *md*. There are annotations like *suona al niente* and *Lpedale*.

Handwritten musical score for two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with dynamics like *mp*. The bottom staff has a bass clef and contains notes with dynamics like *mf* and *mp*. There are annotations like *suona al niente* and *col pedale*.

Handwritten musical score for two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with dynamics like *mf*. The bottom staff has a bass clef and contains notes with dynamics like *poco sfz* and *mf*. There are annotations like *col pedale*.

Compositores do Instituto de Artes

Handwritten musical score for a piano piece. It features a grand staff with a piano keyboard diagram in the upper left. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of a series of notes with dynamic markings: *f > md.*, *md.*, *md.*, *md.*, *mf*, *md.*, *md.*, *md.*, and *md.* Pedal markings include *pedale nota a nota* and *mg.* (mezzo-giochi).

Handwritten musical score for a piano piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings: *f*, *md.*, and *mf*. Pedal markings include *spe ped.*, *songe pedale*, and *ped.* A note at the end reads *attaca colla rosso - ritmo sempre audibile*.

Tres balme
♩ = 50 ca. doux et fluide

Handwritten musical score for *Tres balme*. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of chords and notes with a dynamic marking of *pp*. A note at the bottom reads *pedale: chaque accord*.

Handwritten musical score for a piano piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings: *Legatissimo*, *molto rall.*, and *il più p audibile*. Pedal markings include *ped.* A note at the end reads *(perdendosi)*.

ROUND ABOUT DEBUSSY

POA - 27.05.89. Segunda Versão Revisada em 26.07.1995

Flávio Oliveira

Allegretto ed espressivo

M.M. ♩ = 54-58ca.

piano

p *pp lontano*

senza pedale *col pedale nota a nota*

p

mp

mf

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *f* and *ff*. There are also some handwritten annotations above the notes.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp* and *mf*. There are some handwritten annotations above the notes.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is characterized by a dense, repetitive rhythmic pattern. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The word "ATTACCA" is written at the end of the system. There are some handwritten annotations above the notes.

souple et nerveux
tempo non giusto

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *mp*, *sfz*, *rall.*, and *attacca*. There are also some handwritten annotations above the notes.

a. t.
sciolto

rall.
attacca

p
sfz sfz
senza pedale

5 3 5 6

tr

a. t.
leggero

pp *sfz sfz*
la sinistra sotto voce

3 3 3

tr

con sordino
e col pedale

tr

senza
sordino

(tr) *ff*
tempo giusto

pp (audibile)

3/4

p

4/4

(*) *le signal indica que o som desta voz deve ser mais apoiado*

no movimento, come,
Ébucement expressif

♩ = 54-58 ca.

mp *pp* *(pauza de un temps)*

lascia suonare il accordo ed il basso

sempre pp

sona al niente *mp*

♩ = 60
tempo giusto

mf *poco sfz* *f* *(simile)*

5

Roll. - - - - -

5

tempo giusto ancora
(♩ = 60)

f *meno f* *mf*

Senza pedale

meno f *mp*

*Très calme
doux et fluide*

pp

pedale: chaque accord
{ etc }

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The music features chords and melodic lines. A dynamic marking *p* is present in the right hand.

Second system of musical notation. It includes performance instructions: *(poco rall.)* and *il più legato possibile*. The dynamic marking *pp* *cresc.* is written in the right hand.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings: *al*, *mp*, *cresc.*, *sempre al mf*, *f*, and *al ff*. The system concludes with a *fin* marking.

ANEXO B – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Sr. está sendo convidado para participar da pesquisa intitulada: **“A colaboração com o compositor na construção de uma interpretação para a peça “Round about Debussy” de Flávio Oliveira.** Desenvolvida por Pamela Ramos, sob a orientação da Prof^a. Dr. Catarina Domenici, a pesquisa tem como objetivo contribuir para a discussão sobre processos de construção da interpretação musical de uma obra contemporânea, investigando os elementos que definem o estilo do compositor, para construir uma interpretação fundamentada no conhecimento desse estilo e assim documentar a prática da performance em questão. Este estudo terá como método a entrevista semi-estruturada.

As entrevistas serão gravadas em áudio e vídeo para posterior transcrição. Após a transcrição da entrevista, o participante será contatado pelo pesquisador a fim de autorizar, ou não, a publicação na íntegra ou parcial das entrevistas.

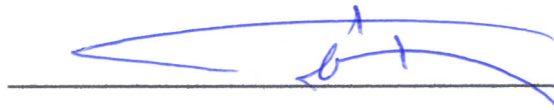
Os dados coletados serão utilizados na pesquisa e os resultados serão divulgados na dissertação, em eventos e/ou revistas científicas.

O Sr. não terá nenhum custo ou quaisquer compensação financeira. O benefício relacionado à sua participação será de aumentar o conhecimento científico para a área da performance musical.

Trechos da partitura da peça **“Round About Debussy”**, de sua autoria, poderão ser utilizados como forma de exemplo na Dissertação.

Eu, **Flávio Oliveira**, declaro estar ciente do inteiro teor deste TERMO DE CONSENTIMENTO e estou de acordo em participar do estudo proposto.

Estância Velha, 4 de outubro de 2012



Flávio Oliveira (*)
email: floliva@terra.com.br
celular: (51) 8516-6306

Catarina Domenici

e-mail: catarinadomenici@caterinadomenici.com

Pamela Ramos

e-mail: pamela_nica@hotmail.com

ROTEIRO PARA A ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Agradecimento pela participação e colaboração na pesquisa, solicitar permissão para registrar (gravar).

MOTIVAÇÃO COMPOSICIONAL

O que o inspirou\ motivou a escrever a obra “Round about Debussy” ?

O que o motivou a fazer a segunda versão?

Como você vê esta obra dentro do conjunto de suas obras para piano?

Quais critérios foram utilizados para a escolha das citações de Debussy nesta obra?

INFLUÊNCIAS

Você considera outras influências nesta obra?

Qual a sua percepção do estilo de Debussy? Qual o significado da musica de Debussy para você?

Há influências de outras artes como pintura, teatro, dança, etc., na sua música?

SONORIDADE:

Qual a concepção de som do piano “debussysta” na sua música?

Como foi pensada toda a sequência dos planos sonoros (ressonâncias, timbres. texturas, etc.) desta obra?

Qual foi sua intenção quando compôs “Round about Debussy” após a marterclass na Anppon?

ESTRUTURA DA OBRA:

Como você pensou\construiu a forma dessa obra?

Comparando-se as duas versões, observa-se mudanças na escrita como indicações de fórmulas de compasso, indicações de expressividade e articulação - qual o intuito dessas “revisões”?

Existe um trecho específico (pag 3, a partir do compasso 10-2º versão) que comparado com a primeira versão foi modificado. Gostaria de saber o por que e qual o efeito sonoro esperado desse trecho?

EXECUÇÃO:

Após ouvir a obra, quais considerações tens à fazer?

ENTREVISTA

-Motivação composicional: O que o inspirou\ motivou a escrever a obra *Round about Debussy* ?

- Sonoridade: Qual a concepção de som do piano “debussysta” na sua música?

- Como foi pensada toda a sequência dos planos sonoros (ressonâncias, timbres, texturas, etc.) desta obra?

Qual foi sua intenção quando compôs *Round about Debussy* após a *masterclass* na Anppon?

Não sei se atenderei a tudo do que você necessita. Se for o caso, peça mais. Em todo caso, na gravação, falando espontaneamente, desdobrei muitas coisas, como você deve ter visto.

Observação antes das respostas: juntei os 3 primeiros itens-perguntas porque ‘se imbricam’.

Respondendo:

Em vez de dizer ‘o que me inspirou’, prefiro dizer ‘: questões que me coloquei como compositor.

O pequeno texto que acompanha a primeira versão (ainda não havia a segunda) refere o fato objetivo que desencadeou todo o processo de composição da obra. Na referida *masterclass*, a **questão principal** abordada pelo professor na *performance* da pianista, a quem dediquei a música, relativa à escuta necessária para o tempo de ocorrência das – por assim dizer – sonoridades nas obras para piano de Debussy.

Este é um problema quase-que *invariante* que se observa nos pianistas que estudam a obra de Debussy.

O prelúdio, em questão, era *Bruyères*, quinto do Segundo Caderno. O professor chamava atenção, a toda hora, para que a pianista **desse** tempo para as ‘sonoridades soarem’ em plenitude – digamos assim.

Uma das questões que “*Round About Debussy*” coloca ao *performer*, tanto na primeira quanto na segunda versão, é análoga e diz respeito a ‘escuta’ referente à criação *debussysta*.

Em minhas composições, os objetos/sonoridades com que trabalho têm várias origens, escutas, construções/desconstruções que pressupõem as sonoridades exploradas, criadas, desenvolvidas, pelos compositores desde a idade média, passando pelo renascimento, depois por Mozart, Haydn, Beethoven, passando por Liszt, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Busoni, Fauré, Moussorgsky, Debussy, Scriabin e o mais do pré-modernismo, modernismo e contemporaneidade. Veja que há aí um imenso repertório disponível.

No caso de ‘*Round about Debussy*’, o pianista terá de levar em conta a escuta das sonoridades, considerando diversos aspectos, a começar por cada objeto-sonoridade em si, enquanto ataque/corpo/amortecimento, até as afinidades e inter-relações – afinidades estas de ressonância harmônica e tempo/espço estrutural, tempo geral, andamento(s), *timing*(s), articulações; considerar tanto de cada sonoridade quanto de sua fluência no transcorrer da obra.

Os silêncios também são importantes.

Cito um exemplo de sonoridade: as distâncias dos sons em 2, 3 oitavas e sua articulação. Isto é algo que o pianista deve experimentar e constatar como soa, tomando, a partir daí, suas decisões de ataque, *touché*, fraseado.

Este trabalho implica em escutar e reconhecer afinidades harmônicas (relativas à série harmônica), de um lado – pois o som superior está contido na série harmônica do som inferior, por exemplo – e por outro lado implica em criar o tipo de *touché* que dê conta da criação da sonoridade adequada, pois cada momento novo, cada desfiar de novos acontecimentos musicais implicará *ações não padronizadas*.

Acrescente-se, também, outra implicação: no fluir dos acontecimentos musicais, o acontecimento seguinte pode conter muitas afinidades harmônicas e/ou quase nenhuma afinidade com o anterior, o que acarretará a possibilidade de *ou* soar com mais *ou* com menos intensidade, resultando, até em algo que possa parecer uma ‘falha’ do instrumento/piano. Assim, a cada momento, o *performer*/pianista deverá estar atento para como vai **criar**¹ e produzir a nova sonoridade² equilibrando a fluência da música quanto às dinâmicas de intensidade, quanto ao fraseado, para não haver ‘solução de continuidade’. Poder-se-ia até dizer que até o final do segundo sistema da segunda página, a idéia é de como se uma onda portadora conduzisse os acontecimentos musicais, como um rio-corrente. [Eis uma sugestão de imagem musical: Mahler, na segunda sinfonia, terceiro movimento – Scherzo – prescreve uma indicação que penso ter relação com esta idéia de fluência, de rio corrente: *in ruhig fliessender Bewegung* – que traduzindo aproximadamente seria assim: *em movimento silenciosamente fluente...* Explicar música por palavras é bastante incerto se não há alguma música com uma indicação alusiva às palavras que contêm a idéia que a gente quer passar, como neste caso, em um texto].

¹ Dirce Kniknik, ex-professora do IA-UFRGS costumava dizer algo que alguns grandes artistas como Cortot, Yudina, Szidon, Brendel (para citar alguns) disseram também e/ou escreveram; pode parecer lugar comum, mas é fundamental para qualquer *performer*, e reproduzo a frase como ouvi da profa. Dirce: “... (o intérprete) *tem que criar o som para cada compositor, cada estilo...*”

² A leitura da tese de doutorado de Maria Helena del Pozzo “*Da forma aberta à indeterminação*” é fundamental para o *performer* do repertório moderno e contemporâneo e pode ajudar muito para o estudo de “*Round About Debussy*”, nas duas versões; igualmente, será útil a leitura do encarte e a escuta do CD “*Compositores Brasileiros Contemporâneos*” (Projeto Petrobrás-Minc, 2010) realizado pela pianista a partir do trabalho da tese.

Em Debussy, há que dar tempo de as sonoridades ‘soarem’, acontecerem. A observação-regra, propalada pelos professores de piano, de que ‘*o performer está correndo*’, que pode servir para muitas obras de outros compositores, não servem para o caso de Debussy, porque **a questão não é esta**.

Não se trata de ‘alteração de andamento’. Não se trata de um problema *metronômico*, só, mas da realização de sonoridades que necessitam do tempo, do *timing* de seu acontecimento; então, trata-se, isto sim, de *escuta*; redundando em outras palavras, o problema é relativo à escuta dos acontecimentos musicais, o tempo de *soarem as sonoridades* e sua *fluência* no corpo-tempo geral da obra.

Você pergunta ainda sobre texturas, planos sonoros, timbres, etc. Parece-me que decorrem do que estou descrevendo/explicando. Devem ser resolvidos na compreensão dos desdobramentos da frase inicial, à medida em que vão se desdobrando acontecimentos... Como as dobras de uma cortina se abrindo? Quase; não quero aludir aqui o famoso ‘*pli selon pli*’³, de maneira nenhuma. Mas falar de ‘cortina’ e de ‘prega’ implica conotações...

A partitura do “Round...” falará por si. Acima referi a articulações. Observe que há certos acentos, certos apoios em certos momentos, sonoridades das frases, que deverão ser pensados/sentidos na dinâmica de intensidade de cada trecho, destacadamente. As texturas [vistas em conjuntos por comparação e também vistas em seus desdobramentos no fluir da obra] envolvem as articulações, dinâmicas de intensidade, *densidade* maior ou menor deste ou daquele trecho.

Observe, ainda, que na parte final – último sistema da página 5, 1º e 2º da página 6 – quando aparecem acordes que *redesenham* memoravelmente o início da obra, o intérprete deve atentar para o fato de que eles são formados por oitavas, quintas e quartas, reduplicando a intenção e a escuta das afinidades harmônicas no sentido vertical e no fluir temporal. Diante disto, haverá que fazer escolhas de *touché/ataque* e também implicará escuta das sonoridades daí oriundas no conjunto e no transcurso; e veja como o metrônomo é apenas um guia; a bússola maior, o guia maior, deve ser o ouvido/escuta do *performer* conectado com o *touché* – ou seja, como estão sendo produzidas as sonoridades.

Descrever mais, aqui, seria *dissecar* analiticamente a obra em seus mínimos detalhes, tarefa que o próprio *performer* pode fazer, e, pelo menos neste momento, não me cabe fazer aqui.

Cada *performer* criará o seu mapa/plano de ação. Tudo isto pode se verificar na prática. A música também é resultado de uma prática musical, penso eu, mui odestamente. E só assim o *performer* estará interagindo comigo, tendo como ponto de partida a partitura à qual ele poderá também dar seus contributos.

O título, embora você não tenha indagado, informa algumas coisas relevantes:

³ Famosa obra de P. Boulez, *Pli selon pli, portrait de Mallarmée*.

- a idéia de 'round', em música;
- acrescente-se à idéia de 'round', para uma dupla leitura, a idéia de alto que 'gira em torno de', como no caso da expressão inglesa 'round about'
- o foco "Debussy", para o Round e para o Round about"

Em suma: *uma ronda em torno de Debussy*.⁴

O que o motivou a fazer a segunda versão?

Decidi 'fazer' a segunda versão substituindo o trecho da produção de harmônicos (que exige o conhecimento de técnicas expandidas para produção do som) por outra que é realizada só no teclado. Justamente o trecho que você menciona em uma das perguntas de seu questionário como sendo **"...trecho específico (pag3, a partir do compasso 10-2º versão) que comparado com a primeira versão foi modificado..."** E a fiz sem que houvesse prejuízo em relação à reflexão que a obra faz, como um todo. Decidi por disponibilizar uma segunda versão porque verifiquei que vários pianistas que a tocaram, tanto aqui como alhures, não conheciam técnicas expandidas para produzir os sons harmônicos, quer dizer, não sabiam o que fazer para realizar o trecho em questão. Certamente haveria outros... então, quem sabe... a segunda versão fosse útil.

Vale citar um caso extremo de uma pessoa que em um "outro" encontro de compositores de POA, quando apresentou a obra, tocou o trecho todo, 'fortíssimo', utilizando *pedale* para misturar todos os sons, ignorando o que estava escrito na partitura. Ela simplesmente não levou em conta que se tratava de produzir harmônicos. Alguém me disse, certa vez, que aquele momento da obra era 'etéreo'; como metáfora, eu quis entender. Mas fiquei na

⁴ Sobre as confusões que geraram este título, devo lhe contar pelo menos uma, embora em meu arquivo haja algumas crônicas de jornal e gravações que constituem o que a gente poderia chamar de *'uma comédia de erros'* em torno de "Round About Debussy". Eis o fato: certo músico escalado por um importante jornal local, para fazer a cobertura de um Encontro de Compositores de POA e presente no recital em que a obra foi realizada (otimamente realizada, nesta ocasião), expressou sua emoção ao escutar, no início da música, a 'citação' do 'tema' (palavras dele) de "*Round about Midnight*", [a célebre obra de jazz que você escuta no endereço

http://www.youtube.com/watch?v=plIYkFiIYEQ&playnext=1&list=PL379F2924C3046E5A&feature=results_main] de Telonius Monk. Terá o título confundido o jornalista- músico? Lamentável! Pois se a uma das obras primas de Telonius Monk, que é esta por ele citada, começa ascendente com um quase-arpejo ornamentado e o (meu) "Round about Debussy" inicia com uma terça menor descendente (semínima mínima), com duas oitavas de distância, estando a sonoridade, ainda em duas oitavas de distância, uma nona menor abaixo descendente e seguida do intervalo de sétima ascendente, ainda em distância de duas oitavas... seguido adiante a frase, nada o que ver com a linda melodia de Monk... desdobrada de um harpejo... etc...? Difícil entender como estas coisas ocorrem. Comparemos... Para sua diversão, isto é qualquer coisa assim como você perguntar em uma fruteira "*qual o preço do quilo do tomate*" e o quitandeiro escutar "*Alexander Fleming em 15 de setembro de 1828*" e responder "*foi em Bridges Creek, na Virgínia que Ruy Barbosa nasceu e infelizmente morreu enforcado no dia 21 de Abril porque proclamou a república*".

dúvida porque é difícil de saber o que ‘etéreo’ significa para um ou para outro *performer* e será mais difícil ainda de definir o que seja ‘etéreo’ em música. Agora, quando alguém utiliza alguma palavra, deste gênero, peço-lhe imediatamente que sente ao piano e realize o que é mesmo que significa a palavra. No caso do ‘etéreo’, estão me devendo.

Como realizações-referência – digamos assim – desta obra, há algumas que posso mencionar. São realizações distintas entre si, algo surpreendente, pois se trata da mesma partitura, realizações pessoais **a partir do texto musical** em verdadeira interação com a obra e com o compositor. Reconheço como realizações distintas que, não obstante, **refletiram** sobre o que a obra coloca para quem escuta e as menciono como referência, para você, porque foram excelentes (!), compreensivas(!) sendo *performers*: Berenice Menegalli, Vânia Dantas Leite, Guilherme Goldberg.

Sei de outros pianistas que tocaram a música, mas infelizmente eu não estava presente para escutar e por isto não cito. Acredito em que tenham realizado a contento a música, porque são profissionais experientes e que conhecem técnicas expandidas, etc..

Muitos intérpretes que tocaram a obra, isto sem falar do desconhecimento técnico mencionado antes, davam a impressão de nunca terem estudado a obra de Claude Achylle Debussy.

Como você vê esta obra dentro do conjunto de suas obras para piano?

Como observou o filósofo Francis Bacon ⁵ “é difícil estar-se na janela de casa e se ver a si próprio passando na rua”. Lembro-lhe isto, aqui, para efeitos de uma reflexão possível. E, como não se trata do *dom da ubiqüidade* ⁶, que é claro que não tenho [aprendi que Santo Antônio tinha este dom] posso lhe dizer que **se você escutar um punhado de músicas que compus, verá que cada uma é completamente distinta da outra, em tudo.**

Cabe aqui citar a metáfora que nomeou, por muitos anos, uma coluna de revista do grande escritor brasileiro Millôr Fernandes: *cada exemplar é um número, cada número é um exemplar*. Assim penso minha produção. Obras distintas, independentes umas das outras. Pequenas constelações no imenso universo plural da música.

Como a obra se situa no todo do que faço, você pergunta. Dentro do meu trabalho, ela se situa, *à vol d’oiseau*,⁷ como mais uma reflexão sobre o próprio fazer composicional; no que isto implica na relação compositor-*performer*, aspecto que você pode identificar em qualquer das músicas que inventei.

⁵ Filósofo Inglês, 1561-1626.

⁶ Atributo que permite à mesma pessoa estar em dois lugares simultaneamente, ao mesmo tempo.

⁷ Expressão francesa usual, usada no original francês em vários idiomas, que significa “em vôo de pássaro”, quer dizer, lá de cima, vendo o panorama como um mapa, digamos... algo como hoje é o Google Earth... Expressão muito usada.

Para você ter uma idéia, antes de Maria Helena del Pozzo tocar JOGO e QUANDO OLHOS E MÃOS, obras de minha autoria, tivemos uma série de encontros em que ela interferiu verdadeiramente nas partituras – pontos de partida.⁸

Quais critérios foram utilizados para a escolha das citações de Debussy nesta obra?

Não houve critérios. Objetivamente, não há ‘citações’, no sentido estrito. O que há são *apropriações e, a partir delas, transformações* de alguns elementos identificáveis, oriundos das obras de Debussy – identificação esta que o próprio *performer* pode fazer.

A saber :

a frase inicial do prelúdio *Bruyères*,⁹ que praticamente é uma guia presente ou pressuposta, que se desdobra pela música toda;

grupos rápidos, reiterativos, como é o caso do da página 3, segundo sistema – só o grupo rápido, sem a semínima;

primeiro sistema da página 4, o baixo (mi bemol/oitava) seguido do acorde que está no início do ‘*Tempo Rubato*’, compasso 15, parte III da *Suíte Bergamasque*¹⁰ [mas é um acorde lexicalizado, que também se encontra alhures] ;

finalmente, terceiro sistema, página 6, que traz transformada a linha melódica da frase inicial de *La Fille aux cheveux de lin*¹¹.

Influências : você considera outras influências nesta obra?

Há influências de outras artes como pintura, teatro, dança, etc., na sua música?

Vou juntar as duas questões que você propõe, pois as vejo juntas. O que observo no meu processo de criação são muitas confluências com as outras artes, com autores, obras, reflexões e também no âmbito da filosofia, da cultura clássica. Especificamente, não vejo influência ou influências nestas obras, pois não me deparei com nenhuma proposta idêntica ou semelhante com o que quis fazer no “Round about Debussy”.

Qual a sua percepção do estilo de Debussy? Qual o significado da música de Debussy para você?

Objetivamente, o que eu poderia escrever, aludindo às vivências e experiências com a obra deste autor, ocuparia bastante espaço. Difícil resumir. Contudo, posso lhe dizer que Debussy me revela com rara clarividência aspectos de obras de Chopin, Liszt e Moussorgsky que ainda permanecem pouco exploradas e pouco conhecidas pelos músicos em geral, pelo menos no Brasil e aqui no RS, principalmente pelos *performers*. Isto sem falar no

⁸ Idem nota 2.

⁹ C. A. Debussy, Prelúdios, 2º Caderno, V.

¹⁰ C. A. Debussy

¹¹ Idem, Prelúdios, 1º Caderno, VIII.

desconhecimento grande que há, em geral, das relações da vida e obra destes compositores com outros artistas de outras artes, cientistas diversas áreas do conhecimento, especialmente da linguagem e, finalmente artistas da área da literatura. Chopin, Liszt, Moussorgsky, Debussy interagiram com muitos personagens das outras artes, incluída a literatura e das ciências. Suas biografias e suas obras, sua correspondência e sua doxografia disponibilizam uma manancial rico sobre estas interações.

Suas perguntas são muito generosas, Pâmela.

Estilo de Debussy? Como o percebo? Muito difícil esboçar o que você me pergunta sobre minha percepção do estilo de Debussy bem como qual o significado da música dele para mim, neste espaço. Minha modestíssima capacidade de expressão verbal não teria tal capacidade de síntese. Só se eu fosse um gênio.. mas não é o meu caso. E se lhe digo que suas perguntas são muito generosas porque, quem sabe daí, possa sair um modesto 'ensaio' sobre estas duas questões... para postar em Blog... Quem sabe?

Durante este espaço de tempo em que você estudou o 'meu Round', iniciei coincidentemente também um projeto de colaboração com a professora. Dra. Catarina Domenici que, de certa forma, por questões relacionadas à linguagem, na perspectiva do trabalho dela, neste momento, sobre interação compositor-*performer*, me levaram a reler, rever e reunir alguma bibliografia extraordinariamente significativa sobre Debussy e Moussorgsky e o que diz respeito a interações da outros aspectos imbricados aí.... Assunto muito extenso, mas fascinante.

De certa forma, suas perguntas e o trabalho com a profa. Catarina, criaram uma outra força no vetor de minhas atividades de composição e estudo, agora, neste presente histórico, pelo quê, de certa forma, lhe agradeço. Minha esposa costuma observar o quanto eu levo tudo a sério; é uma observação construtiva. Levo mesmo. E isto me enriquece e aos outros com os quais interajo, dependendo da sua solicitação.

Estrutura da obra : (obs.: vou numerar as questões, ok?)

1 - Como você pensou\construiu a forma dessa obra?

Certa vez ganhei uma *caixinha de música*, de presente, onde se lia "**Se não me tivesses achado, não me estarias procurando**". Aprendi esta *maravilha dialética* que, no fundo, diz que **a gente só busca o que já encontrou**. Não é maravilhoso?

Conto-lhe esta memória porque você está perguntando por algo que você, de alguma forma realiza/realizou.

Imagino que você deva ter feito uma análise, com ou sem sua orientadora, mas certamente uma análise que tenha guiado você a estudar a obra, ao piano. Disponho-me, se for possível para você, discutir sua análise, em tempo e espaço adequados, análise que deve revelar o que me pergunta e, então,

acrescentar algum aspecto que você necessite saber ou que não lhe tenha ocorrido. Mas ao fim e ao cabo, sua *performance* responde à análise. Você não acha? Tente escrever, esquematizar, desenhar, mapear a sua análise e leve às últimas conseqüências: verá o quanto é divertido ! Divertido de deixar alegre e divertido também no sentido em que Pascal entendia esta palavra (divertimento, divertir).¹²

2 - É perceptível mudanças na escrita como indicações de fórmulas de compasso, indicações de expressividade e articulação entre as duas versões, qual intuito dessas “revisões”?

De fato, sua observação é importante. A partitura, para mim, é um ponto de partida. Quanto mais escuto uma obra ou a executo, tanto mais tenho margem para modificar isto ou aquilo que acho que fique ‘melhor’, mais ‘claro’. Além de ter de corrigir erros óbvios que crassamente cometo. E porque eu seria diferente de todos os outros que também erram?

Toda contribuição dos intérpretes sempre são bem vindas (isto desde as primeiras músicas que compus; e, claro, valendo o depoimento dos intérpretes que se comunicaram comigo – houve quem não se comunicasse e houve quem se comunicasse e cujo resultado foi como se não tivesse falado comigo). Hoje, depois do seu trabalho em andamento, estou pensando em enviar para a empresa que edita minhas músicas, daqueles jovens compositores lá de SP, cujo trabalho é exemplar, para que façam **as duas versões definitivas**. Depois de tantos anos, já é hora... Se aqui houvesse algum profissional idôneo que fizesse isto... Mas ainda não encontrei.

Resumindo a resposta: considero a partitura um ponto de partida e no processo de interação com os intérpretes ... vamos modificando... a partir das necessidades.¹³

3 - Existe um trecho específico (pag. 3, a partir do compasso 10, 2ª versão) que comparado com a primeira versão foi modificado. Gostaria de saber o por que e qual o efeito sonoro esperado desse trecho?

Isto está respondido na sua pergunta ‘o que o motivou a fazer a segunda versão’, acima.

4 - EXECUÇÃO¹⁴: Após ouvir a obra, quais considerações tens a fazer?

Farei algumas agora. Com o tempo, se você quiser, converso mais com você. Seleciono aquelas que considero mais importantes, para este momento. Modestamente lhe digo que não sei se servirão aos seus objetivos.

¹² Pascal, Blaise – “Pensées”. Ed. Folio Classiques. Paris, 1996.

¹³ Idem nota 2.

¹⁴ Flávio refere-se à apresentação da obra *Round about Debussy* realizada no dia 17 de outubro de 2012 no Auditório Tasso Corrêa na cidade de Porto Alegre como parte do repertório do recital de Mestrado.

1. Você **não teve** um instrumento adequado à qualidade artística de sua *performance*. Isto a prejudicou, com certeza. Fiquei sem saber se o piano teria sido preparado para o seu recital.

2. Aquela *tendência a correr* que você diz ter, sobre a qual conversamos antes e depois do recital e também por e-mail, tem o que ver com o que coloquei nestas respostas, em parte, e em outra parte que estes recitais universitários com banca, etc., sempre alteram o *prumo* psicológico dos músicos. Tudo pode acontecer. Acho que até você se saiu bem porque, aos poucos, você retomou a escuta dos tempos, dos acontecimentos musicais, do fluir da música, coisas que você mostrou ter entendido nos nossos 2 encontros – o que foi gravado e o que pedi, depois, que não foi gravado.

Aqui, gostaria de lhe fazer uma observação que, se você já sabe, tanto melhor, se não sabe, experimente.

No processo de conhecimento, aprendizagem – e principalmente no caso da música – há uma primeira fase que é do estudo visando a apreensão, do entendimento do conteúdo, uma segunda fase que constitui na fixação do conteúdo (o que implica em estudar e reestudar, tocar e tocar de novo, escutar-se enquanto toca, gravar para escutar depois e fazer os *feedbacks* necessários, dialogar com outras escutas ativas e cujos saberes possam ajudar, compartilhar) . Esta segunda fase é muito importante, não só porque habilitam o músico a saber ‘de cor’ a obra como também permitem que ele escute no detalhe sua própria arte de tocar e vá aperfeiçoando-a, a cada novo momento. Acho que esta segunda fase permite fruir melhor esteticamente, tecnicamente, artisticamente a obra, o fazer musical, a arte da música como um todo.

Uma terceira fase se acrescenta que constitui as apresentações da obra e a ‘manutenção’ da obra (do repertório). Esta fase também ensina bastante, pelo contato com o público, pelas reflexões que daí se originam, etc., diálogos com colegas, professores, orientadores, compositores, *feedbacks* enfim que sempre são muito úteis.

3. Você revelou ter levado em consideração aspectos importantes do ‘idioma’ debussysta, digamos assim. Eu gostaria, se fosse possível, um dia, de trocar idéias com você sobre como você toca Debussy. Mas não se sinta na obrigação de o fazer, não. É só um gosto, meu, pelo trabalho, pela escuta e porque você é uma pessoa aberta, uma artista jovem muito receptiva, graças a Deus.

4. Dentre os poucos que escutei tocar a segunda versão, ultimamente, no todo, posso lhe afiançar que você **foi quem melhor a realizou a obra** . Você levou em consideração muitas sutilezas... Distâncias de oitavas, os grupos rápidos, os acentos (nem sempre tão claros...), que são tão importantes como articulação no meio da frase, as dinâmicas de intensidade... O terceiro sistema da página 2 você fez ótimamente ! O trecho ‘*souple et nerveux*’ você fez solto, quanto a tempo e articulações, timbrando o acontecimento superior de um jeito e o inferior de outro, apesar do piano... Foi de uma clareza cristalina... Quanto

aos pedais, haveria o que observar; mas tenho certeza que o prof. Dr. Ney, artista experiente, e a profa. Dra. Bernardete, também uma pianista experiente, devem ter feito ótimas e estimulantes observações para a continuidade de seu trabalho. Refiro-me ao 'depois' do recital. Não assisti por dificuldades pessoais, naquele dia.

No final da obra, o que está no último sistema, você poderá, talvez, considerar... Tente fazer o crescendo com gradação a mais perto do oque está sendo solicitado ali, chegando a um fortíssimo mesmo, quase golpeando as últimas notas, com aqueles acentos... coisa assim de ficar ressoando pela sala... O que fica preso dos acordes ficará também ressoando muito !

Você foi ótima, Pâmela. Quem sabe possa ser melhor ainda !

Se as coisas que respondi lhe servirem, seja para o que for, tanto melhor.

Flávio Oliveira, 11 de novembro de 2012.

ANEXO C- TRANSCRIÇÃO DOS ENCONTROS

TRANSCRIÇÃO - 1º ENCONTRO (2 de outubro 2012)

O encontro inicia-se com a execução da obra Round about Debussy (2ª versão)

Pamela: Diga Flávio.

Flávio: Diga você... [risos]

Pamela: Bom, há coisas que não “saíram”...

Flávio: Não, não é nesse sentido, você entendeu toda “questão” [forma] , sobre a partitura...

Pamela: Tenho algumas dúvidas referentes à partitura. Como estas notas “Si” [oitavas alternadas – pagina 2-seção A – final da oitava frase-exemplo prático] (Este foi esclarecido na página 5 da entrevista).

Flávio: Isto está maravilhoso. Vou então falar, porque assim poupa tempo...

Acho muito bom teu fraseado. Gostei. Eu perguntei [aponta a partitura], por que tem algumas “coisas de tempo” que eu queria saber como é que tu estavas pensando.

Pamela: Então: eu estou com dificuldade de contar [pulsação].

Flávio: Mas eu gostei muito, muito mesmo.

Pamela: Que bom, mas eu estou com dificuldade de manter o andamento porque eu tenho uma tendência a correr, em tudo.

Flávio : É mesmo?

Pamela: Sim, eu tenho essa tendência, então pode ser que o tempo fique oscilando...

Flávio: Eu acho que estas questões [de tempo] são importantes. Eu trouxe um material aqui [partituras, anotações pessoais, para serem usadas no encontro] que... até pode ser o óbvio ululante – para usar uma

expressão de Nelson Rodrigues, bem conhecida. Trouxe o original [manuscrito]. Porque [a obra] quando foi feita, apareceram as várias modificações; à medida que vão soando, vão acontecendo coisas, a gente vai acrescentando isso ou tirando aquilo, inclusive no que diz respeito às de barras de compasso que há (na seção B) e que depois ficam..., inclusive há algumas coisas imprecisas ali na... Bom, mas depois eu chego lá.

Esta música tem uma história e eu acho que você não sabe da história...

Pamela: Eu até fiz algumas perguntas aqui sobre isso, sei da história meio por cima.

Flávio: Carolina [a pianista a quem é dedicada a obra] é uma senhora, uma pianista que tocou no encontro da Anppon em Salvador. Eu a conheço, sei de sua família, etc.; mas me chamou a atenção assim [nela] o que gente fala [chama de] talento; foi [a partir da] a realização musical que ela ‘fazia’ [do Prelúdio de Debussy] e, ao mesmo tempo, a ação do doutor Dunsby tentando segurá-la [para que escutasse as ‘coisas’ soarem, desse tempo a que se escutasse as ressonâncias... – referência ao início da idéia de compor a música] . Então, o motivo da composição é este aqui [mostrou texto escrito] ;isto eu escrevi na época, como à guisa de informação [sobre a composição].

Pamela: Isso [texto] tem numa “apostila” chamada Compositores do IA [referência à coletânea com obras de vários professores do IA, publicada], e lá está essa música; e tem uma introduçãozinha escrita assim.

Flávio: Então foi essa que você leu? [mostra a primeira versão na edição do IA aludida].

Pamela: Sim, provavelmente, deixa eu ver...[olhando a partitura]

Flávio: Sim, essa é a história!

Pamela: Eu até fiz algumas perguntas sobre isto , eu posso já ... [interrompida]

Flávio: Então, não houve nenhuma questão assim, *factual* ou outra que não fosse esta [a que está escrita na partitura da primeira versão].

O que aconteceu foi o seguinte: chamou-me atenção que o pianista que estava dando as máster classes fizesse o que fazia, com naturalidade ... Ele [professor Dunsby] era uma pessoa educada, discreta, fazia com naturalidade gestos para que esta pianista escutasse as ressonâncias, o fluxo de tempo [referência às reiteradas sugestões para que soasse mais tempo certas sonoridades, etc.] . Então, pensei em fazer [compor] uma peça [música] assim, que a pessoa *tivesse que escutar*, isso é uma loucura, no sentido de que qualquer música [que você interprete] você tem que escutar. Contudo, pensei em compor uma música que trabalhasse sonoridades de Debussy. Eu já vinha trabalhando com ‘coisas das sonoridades’ de Debussy, nesta obra [Round About Debussy – primeira versão] e em outras, sobre as quais não vem ao caso falar agora.

Tirando isso, eu tinha essas observações [escritas] aqui, essas notas e sugestões que eu acho que não estão lá...

Pamela: Não, não estão.

Flávio: É melhor que eu leia pra ti então...

“Tendo como ponto de partida as indicações de intensidade e realização no instrumento utilizado por ocasião de execução, o intérprete deverá equilibrar a sonoridade para que se escute com clareza todos os segmentos, assim, meio forte poderá ter de ser meio piano, meio piano, piano, etc.”

Quer dizer, o intérprete escolhe um eixo [de dinâmica de intensidades] porque são muitas as nuances; e, aí, [tendo o eixo por referência] vem para cá ou vai para lá [apontando, para mais *p* ou para mais *f*]. Então outros [pianistas] vão fazer mais forte ou mais fraco, mas [em relação ao] no âmbito geral...

*“Depois, o cluster deverá soar na extensão indicada abrangendo o maior número possível de notas e necessariamente as que fazem soar os sons dos **filtros** indicados pelas ligaduras.”*

Então aquilo que tu fazes “tchã” e filtras os acordes de nona, décima primeira, etc., significa que uma coisa sai da outra, não é assim? E isto me parece que tu fazes bem”.

Pamela: Mas eu acho que precisa, no *cluster*, um pouco mais de ressonância, inda.

Flávio: Está bem, mas quanto ao tempo do cluster, aos tempos, etc., a gente já volta, viu... depois disso aqui [aponta para leitura do próximo item].

Manter as bandas de alta intensidade [planos sonoros] o mais uniformemente possível, ter o mezzo-forte enquanto as outras partes soam forte, manter o segmento a tempo.

Bom, isto aí tu fizeste de forma excelente, no meu entender, pelo que eu escutei até agora...

Guilherme Goldberg toca a 1ª versão muito bem tocada e tudo [o mais] . Assim, cada um é cada um, ninguém toca igual. Tu fizeste isto de um jeito que... fiquei muito contente. Porque logo ali onde há a indicação *souple et nerveux* [seção B- compassos 1-8], ah: ... todo esse trecho aí foi ótimo, principalmente a “mão esquerda” *entre aspas* , isto aí foi ‘legal’. Claro [que] torna-se difícil controlar uma certa ‘liquidez’ [fluidez] da mão direita com esse *canto* [alusão a cantar linha melódica], por assim dizer, da mão esquerda. Mas tu o fazes muito bem, até porque são [trata-se de] **dois acontecimentos simultâneos**.

Pamela: Sim, eu acho difícil de realizar, pois você acaba querendo encaixar [as duas mãos] e pode acentuar a direita.

Flávio: Sim, mas aí é que está !! O tempo, mesmo que tu queiras encaixar, é a coisa menos importante, porque é uma questão digamos assim, [que se coloca] se tu imaginares o que seja o *rubato*. No *rubato*, uma parte, quero dizer, um acontecimento segue em um *timing* regular, enquanto o outro [acontecimento] vai e volta [no tempo] e no fim dá tudo certo. Isso quer dizer: aí não está escrito *rubato*, mas *a coisa rubato* [a idéia de rubato] está no pano de fundo

disso, além de todo um outro trabalho que diz respeito a organização das alturas. Então, acho que fazes isto muito bem. E ‘*tudo bem*’ que tu tentes encaixar, mas acho que *a coisa livre* é muito mais interessante. Eu vou te dizer que a partitura é apenas um ponto de partida, só [aqui o compositor se refere à tradicional valorização das edições URTEXT] e isso até me lembra uma expressão que se usa muito e que vem de uma época ...[em que havia a preferência pelas edições *urtext*] ... na qual pessoas sofriam de “URTEXTITE AGUDA” (referente à edição Urtext). Então, assim, digamos que esta partitura é uma base com a qual tu vais pensar uma série de problemas dela mesma e também de tudo que tem de Debussy ali, nela. Assim, haveria que considerar uma série de categorias que talvez tu [já] consideres. Categorias [Flávio exemplifica] que surgissem [digamos] de transparências sobrepostas, cada uma [das transparências] com coisas artísticas e filosóficas que “*subjazessem*” [estivessem subjacentes] a esta época, começando até por Mussorgsky e Debussy; as coisas que ele [Debussy] escutou [de Moussorgsky] e seguindo assim pela tradição da música francesa, pela da tradição da filosofia e da Enciclopédia [alusão à *L’Encyclopédie* dentro da cultura francesa]

Resumindo as questões de tempo, elas são: tempo , duração e *timing* ; e dentro de cada *enfoque*, o tempo [em si] é uma coisa que engloba tudo isso. Ainda: o tempo é orientado por um caráter. Por exemplo, *Allegro com foco*, *Allegro misterioso*, sei lá... Então... existe uma indicação de tempo, um fluxo de tempo, o *tempo geral* da peça; depois, existe uma indicação [adicional] *metronômica* que é sugestiva, para a pessoa saber se ela vai pensar, por exemplo, *Alla breve* [binário] ou se vai pensar ‘dividido’ [quaternário].

Parênteses: tenho uma canção em que o pessoal que a canta, e que foi agora editorada, mas que, quando cantam, fazem-no como se fosse: “PÁ-PÁ-PÁ” [ternário] [sem fraseado, mecanicamente]. Posso te mostrar? [Flávio toca e canta] .Ela [a canção] sugere um ternário, mas ainda diz [a indicação inicial de caráter] : *como seresta* [toca e canta *alla breve*, “em um”, ou seja, em vez de 1-2-3/1-2-3, um / um / sendo um= 3 tempos] . Então uma coisa é pensar em 3 e outra é pensar [sentir] *Alla Breve*...[em um].

Então voltando à peça [“Round...2ª versão”], as indicações de tempo dessa música são sugestivas. Ela está em 1 (um), mas isto é uma base. Gostei muito do teu fraseado, tu comesças com um rigor incrível ! ... assim... sabe.

Na primeira frase fui pegando teu pulso e fui escutando a música fluir, depois, tu fizeste lá... Enfim... não vem ao caso. Eu acho que tu podes conduzir com tu conduziste, mas se tu tens uma tendência a correr, tu podes pensar ao contrário. Eu sei que nisso há uma coisa [componente] emocional que impede um pouco a razão de interferir, mas tu podes fazer o contrário [o contrário seria, em vez de correr, retardar].

De um modo geral, acho que tu conduziste maravilhosamente bem. Estas expressões [quando só verbais] não dizem nada musicalmente porque falar de música é difícil. Gostei muito, é meu sentimento.

Pamela: Sim, porque a minha ideia mesmo é dar mais importância as ressonâncias, quanto *melhor som* eu puder fazer para [fazer] soar harmônicos...

Flávio: Há umas coisas técnicas, que, enfim, tu não és obrigada a saber, até mesmo porque elas não aparecem tanto assim...

Agora vamos esmiuçar algumas coisas: [Flávio vai mostrando na partitura] isto aqui é apoiado. Este acento é para dizer que *há um apoio*. Agora, como que é que tu vais fazer, ah, isto é contigo... Elas [as notas acentuadas] têm um *peso diferente* das outras.

Pamela: Pois é, estou fazendo tudo em *piano* [frase linear].

Flávio: Tu fazes [tudo] *piano*, não significaram nada pra ti [os acentos]... Porque... isto aqui, se tu exagerares, tu vais ver depois, no todo, que isto tem *um nexo* na construção. Alguns têm, outros não têm [acentos].

Pamela: Este é ligado? [trecho pagina 1 - último sistema – 1º compasso]

Flávio: Sim, é que isso aqui está mal editorado, vou mandar editar.

Pamela: Outra dúvida: Esta parte aqui [página 2, 2º sistema – oitavas alternadas] é oitava abaixo? Eu não fiz assim, pois fui tirar dúvidas nas gravações e nenhuma fazia oitava abaixo.

Flávio: Isso aqui está mal escrito. Isso aqui é oitava acima e continua igual mesmo. Foi erro da máquina, porque isto é oitava acima [menção a um erro de cópia/editoração].

Agora queria te dizer que isto aqui [página 2, início da oitava frase- técnica de execução com pedal] aparece até em outras músicas minhas, mas é uma coisa que ...não sei se tu aprendeste [como se realiza] isto...

Pamela: sim, toca a nota, depois aperta o pedal.

Flávio: [exemplo ao piano – toca-se a nota e ao retirar a mão da tecla pressiona-se o pedal direito imediatamente sobrando apenas o resíduo]. Tem [haverá que] que sobrar o resíduo; por exemplo, neste piano tem [haverá que] que retardar um pouco o pedal... Engraçado...[experimentação].

Pamela: Pois é, troquei [o pedal] logo em seguida e não soou.

Flávio: Mas óh! O resíduo [nova tentativa de realização] .Depende da sala também. Porque, daí tu ensaias, calculas. Tem outro trecho também, deix-me ver...

Pamela: Ah sim, tem isso com um acorde [seção B- compasso 47].

Flávio: Sim. [experimentação ao piano – mesmo procedimento de tocar o acorde e ao retirar a mão das teclas pressiona-se o pedal direito]. Fiz parecido com o que tu fizeste. Legal. Não dá para ‘martelar’ muito [obter som com excesso de força] neste piano.

Mais um problema: cuidado com a *anulação de fase* [soa como falha do som da nota], isso aqui por exemplo [mostra na partitura], não soou [nota si- 3ª frase da seção A]. Agora, pode falhar não por causa do piano, mas pode falhar por uma questão de anulação de fase, porque essa nota está contida nessa outra e então aqui começa o grande problema de quem que toca essa peça. O grande problema de tocar essa peça é tanto nessa parte quanto no final onde

há os acordes. A nota de cima [si da mão direita] está contida nos harmônicos da nota de baixo [si da mão esquerda]. Então, tu tens uma liberdade de escolha muito grande, tu podes privilegiar a de cima e fazer com que a de baixo seja uma sustentação [dela], sabes? Seria, assim, *um contraponto de timbres* pela quantidade de harmônicos. Daí tu vais dizer: “que contraponto? Isto aí é uma coisa homofônica, pois está [tudo] junto”. Mas seriam uníssonos, digamos. Então eu acho que “o barato” de tocar isto é porque aí vai mudar a oitava sempre, então cada vez que tu tocares, tu podes fazer outra sonoridade, tu vais ter sempre a chance de salientar um dos dois [sons], sem que eles se anulem e sem que seja uma coisa uniforme, entendes? Voltando: a partitura é um ponto de partida, então, tu tens toda liberdade do mundo de fazer este “tá-rá” [solfeja as duas primeiras notas de *Round about Debussy* – la, fa#] e também por causa disso aqui, quer ver...

Quando tu pegas o prelúdio “A menina dos cabelos sedosos”, isto aqui [partitura dos Prelúdios] é um desenho, uma sonoridade; agora tu pegas o “Bruyères” que aquela senhora tocou [mostra o tema do prelúdio na partitura], há coisas nesta peça, [em matéria] de ressonâncias, que ... [mostram] que o ‘cara’ [Debussy] era um gênio. A forma, também, [é] incrível ! Este aqui [aponta na partitura o segmento], tem o sentido móvel do acorde; [cheguei nele] através das análises que eu fiz... uns “troços” assim que eu faço [anotações pessoais]; quero dizer: o acorde tem um sentido estático, mas ele [ao mesmo tempo] é *uma potência de mobilidade* também. Porque [escutarás mais] se tu analisares este prelúdio do teu jeito, mas pensando livremente e não com instrumentos de análise que irão *constranger* esta peça [a legitimá-los em vez de fazer entendê-la melhor] . Parênteses: os métodos de análise e estas ‘coisas’ que a gente aprende de análise musical , no fim, são modelos que começam a *constranger* as peças, porque tu tentas ‘botá-las’ [ali no esquema] e elas não cabem. Agora, existe um tipo de análise em que a peça te fornece o instrumental de análise, quer dizer, tu partes dela [mesma]. Há quem chame isto de análise fenomenológica, o que eu acho “*forçaço*” de barra, porque não tem nada a ver... [refere-se à Fenomenologia, em filosofia].

Então, tu vês que ele [Debussy] praticamente comenta coisas que estão embutidas na ideia melódica e que às vezes é [desenha-se por] um acorde

quebrado...Aliás, Beethoven tem muito disso, não é? ... De ‘melodia [sic] em acorde quebrado’, quer dizer estruturalmente, como na *Apassionata*... [no início do primeiro movimento da Sonata para piano nº 23 opus 57, L. van Beethoven].

Aqui há outro trecho com o sentido móvel do acorde [solfeja a melodia dos compassos 11 e 12 do Bruyères]. Então, os impulsos que contem... É uma maravilha analisar isto aqui, “viajar” nas coisas dele [de Debussy] . Conheço análises harmônicas – como a que Koellreutter fez para o prelúdio “La Fille aux Cheveux de lin’ [KOELLREUTTER, H.J.. *Harmonia Funcional*. Ricordi Brasileira: São Paulo,1978] – fez que não servem para nada. Tu vais fazer uma análise harmônica de Debussy para quê? “Tá!” Tu tens que conhecer harmonia para entenderes os *dribbles* [elaborações na harmonia em Debussy. Ela... quer dizer, nessa coisa da análise que tu possas fazer, sim, tônica, dominante “tarará... [etc.]”, a análise harmônica é o plano de fundo, porque, ele [Debussy] faz uma série de transformações; quer dizer, para ele [Debussy] o acorde é o *pressuposto*. Eu não sei até que ponto os professores de análise dão atenção para isto; mas o acorde em Debussy é um elemento sonoro, um DNA, uma *entidade* podemos dizer, é um *material*, ele não está pensando em *encadeamento*, não. E às vezes, pontos de chegada ou cadências são consequências desse *pano de fundo*; outras vezes ele *dribla* [o ouvinte] isto, não é... Isto aí [exemplifica] tu estás ouvindo, permanentemente, então, ele [Deubssy] parece que vai para lá [aparente ir em uma direção harmônica] mas não vai. Estas coisas estão aí [aponta pra partitura de *Round about Debussy*]. Assim, o que mais posso te dizer?

Então, a peça é uma coisa em aberto, entendes? Esquece o rigor da partitura e vê como que tu podes *sonorizar* isto aí. Serial ‘legal’ também, se tu lesses para teu consumo, assim, este [Prelúdio] “Bruyères” porque é dele o material [das duas versões de “Round...”] , em parte. Se tu te interessares em olhar, em algum momento, como é que eu estruturei [o “Round...”] , eu tenho todas as anotações; então podes ver o processo e como eu estruturei.

Pamela: Sim, eu até fiz essa pergunta para o momento da entrevista...

Flávio : Sim, podes fazer as perguntas antes de tu tocares de novo , se tu quiseres....

Pamela: A primeira pergunta é sobre o que o motivou a fazer essa obra. Mas creio que já está respondida...

Flávio: Então, esse é o motivo factual, porque eu trabalho com coisas de vários... [autores, estilos etc.]. Eu vou te dar [mais] um exemplo para encerrar essa tua pergunta. Eu fui a um encontro de compositores do Chile [foi em 2004] e apresentei uma peça chamada “Contracantos” [para duas sopranos e cordas graves] em que eu trabalho com uma série de materiais que são conhecidos, desde que seja um ouvinte que reconheça isso [estes materiais conhecidos] . Eu não exijo de ninguém que reconheça nada, mas quando ela foi apresentada aqui, poucas pessoas incluindo os próprios músicos, se interessaram em perguntar alguma coisa ou a interpretaram levando em conta musicalmente as raízes de cada coisa dela. No Chile foi diferente, eles fizeram sabendo, num certo sentido . Houve [agora a narrativa à guisa de exemplo] um compositor alemão [referência ao amigo Theo Brandmüller, compositor e organista alemão, 1948-2012] , ‘baita’ compositor que estava assistindo o ensaio [de Contracantos] ao meu lado... A música começou e (nós dois éramos os únicos que assistiam todos os ensaios, porque é [aí] aonde tu aprendes mais) e [ele escutando um determinado segmento da música, identificando um material] ele [me] disse assim, em francês (ele sabia bem francês, foi aluno de Messiaen): *É escola de Notre Dame?* E eu disse: *sim*. Mais adiante perguntou : *Leonin?* [Leoninus] Chegou a identificar uma música de Leoninus que tem um trecho assim: [exemplo no piano], quer dizer, não era *citação*, mas apropriação *da técnica* [técnica do organum]; outro exemplo que eu posso te dar [na mesma narrativa], lá no final da peça [Contracantos] , depois, de todo um trecho em 7/8 (sete por oito), algo que era aparentemente *atonal*, contrapontístico, para cordas, duas sopranos, entra isso [toca exemplo no piano]. Quando isto começou, ele disse assim: *Gluck?* Eu disse: *não*. Ele: *ah! Espera um pouco...* *Purcell?* Eu: *é... mais ou menos...* Enfim, por último, isso aqui [exemplo no piano], arrebeta com a tonalidade. Nisso, ele chegou ao meu ouvido, ainda, e disse o nome do *lied* de Hugo Wolf ... É porque, de fato, há um *lied* de Hugo Wolf [“Das verlassene Mägdelein”, Lied de

Hugo Wolf, poema de E. Mörike] que começa com terças [toca as 3as em seqüência ao piano] mas não em *trítonos*, sabe... [como no caso de “Contracantos”] e são dominantes individuais em sucessão, sem resolução. Então, guardando as proporções, dentro desse âmbito de sonoridades [aponta para a partitura de *Round about Debussy*] dessas oitavas, depois aqueles acordes da catedral submersa, aqueles acordes cheios: “tcháaa, tcháaa” [refere-se a seção A'] faça [você] o que quiser e se alguém reclamar, tanto pior para ele. Vamos continuar com as perguntas...

Pamela: O que o motivou a fazer a segunda versão?

Flávio: O que me motivou a fazer a segunda versão foi uma coisa muito singular, porque quando chega na hora de tocar isso aqui [Seção B-compassos 14-23], bom, há duas maneiras de tocar os harmônicos, uma delas é tu afundares as teclas correspondentes a essas notas e depois tu tocas. [...] Dependendo do tamanho do piano, tu tens que organizar isso aqui pra soar, quer dizer, o princípio básico é o seguinte... [senta-se ao piano para tocar]

Pamela: O pedal tonal é usado neste trecho?

Flávio: Sim , tu podes usar o pedal tonal em vez de afundar aquelas teclas, mas vamos fazer o experimento do harmônico . Por exemplo, se eu abaixar esta [abaixamento da tecla 'lá 440'- sem projetar o som] e tocar esta [toca-se a mesma nota oitava acima], dá ela mesma [harmônico]. Então tem uma série de coisas assim que são resultantes dentro da música de Debussy. O pessoal que trabalha a sério com a música eletroacústica se aprofundou nessas coisas. [...] Então há inúmeras coisas que se pode fazer com os harmônicos do piano.

Agora toque as notas resultantes [do mesmo trecho], só as resultantes [notas que soam como harmônicos] , só pra escutar.

Pamela: [Execução das notas resultantes]. Então essas notas são as que soavam como harmônicos? [na 1º versão]

Flávio: Há várias técnicas de tocar isso, eu apenas indiquei duas. A Maria Helena [Dra. Maria Helena M. del Pozzo] por exemplo, coloca o dedo numa

tecla e tira de outra maneira [pizzicato nas cordas], porque ela também conhece preparação de piano [técnicas expandidas] etc. . Ela até propôs outra escrita para essa peça [e outras] , tanto que eu vou reescrever algumas músicas através das propostas dela, para ficar mais claro para o ‘cara’ que toca, porque a música é mesma.

Houve um problema na gravação desta música. Foi na gravação do CD da Luciane Cardassi. De repente, o Marcelo [Dr. Marcello Sfoggia que fazia a gravação] me telefona às dez da noite pra eu ir até o lugar da gravação porque havia dúvida quanto a qual era o harmônico. Eu achei estranho porque havia dois músicos que estavam fazendo a direção artística do CD e eles disseram que iam embora, que eu que tinha que decidir. Eu já estava na cama, me vesti, fui lá e disse: eu não decido, está escrito! [e já estava gravado] Quer dizer, faz o que está escrito, azar se não conseguir, não sai na gravação...

Engraçado que eram duas pessoas ligadas à *música contemporânea* e podiam ter resolvido. O piano era o piano da reitoria. Eu não perguntei nem para um nem para outro o “por que” disso, não cabe à gente perguntar, mas, se está escrito, porque não se faz?

Então, a versão número dois foi uma reflexão sobre a impossibilidade da escuta do desdobramento. Eu achei que tu fizeste essa parte [Seção B – compassos 14-23], que é a substituta, a sucedânea, muito bem. Ela é super simples, mas são ressonâncias possíveis, são quase notas repetidas. Faz o trecho de novo com a ressonância que ficou daquilo lá [aponta- trêmulo da Seção B – compasso 13].

Pamela: Sim, do trêmulo. [Execução do trêmulo]

Flávio: Pode esperar bastante [acabar a ressonância do trêmulo]. Isso é semínima=60, tu tocaste quase como colcheias (risos). Pega só o acorde resultante... [Seção B compasso 14]

Pamela:[Execução do trêmulo, porém ainda pensando metronomicamente]

Flávio: Podes curtir mais tempo ainda. Agora como se fosse uma badalada de relógio. [acentos da seção B compasso 14-23]

Seria legal tu pensares “*anacrusicamente*” deste [aponta na partitura] para este. [último tempo dos compassos para o primeiro tempo dos outros – Seção B – compassos 15-23]

Pamela: Ah! sim, pensar em “conexão” deste pra esse.

Flávio: Isso !! Tudo com pedal desde lá... [início do mesmo trecho]

Pamela: Mas aqui não troca? [o pedal no compasso 14- Seção B] [execução sem a troca do pedal]

Flávio: Lá em cima não. Começa lá de cima pra ver a diferença.

Pamela:[execução desde o trêmulo, esperando por mais tempo a ressonância]

Flávio: Tu podes esperar o resíduo, quando achares que está bom começar, aí tu comesas. [risos]

Isso! Agora tu podes começar, em pianíssimo. Isso! Isso! [risos]

Isso é uma coisa assim , parece que não tem eira nem beira.

Pamela: É, o ouvido tem que estar “ligado”.

Flávio: Então, o que me motivou a fazer a segunda versão foi criar uma segunda alternativa para a peça. Sem deixar de trabalhar as coisas que eu queria trabalhar. Já que não se pode produzir os harmônicos pelos meios “tradicionais”, vamos dizer assim, porque esse tradicional vem dos anos 50, então que se faça pela escrita [também tradicional, mas sem técnicas expandidas].

Tu achas que tudo isso está sendo útil? Por que de repente...

Pamela: Sim! Muito! Tanto que no final eu fiz uma pergunta desta parte em específico, que foi qual o efeito sonoro esperado desse trecho? Porque eu não estava entendendo como fazer.

Flávio: Sim, tu até podes descobrir mais coisas.

Pamela: Mas agora está fazendo mais sentido.

Flávio: É sobre aquela ressonância que vai haver os filtros [aponta para o mesmo trecho].

Pamela: Eu estava mesmo separando [a linha melódica] e não fazia sentido.

Flávio: É legal tu estares gravando em vídeo, porque isso é um material que se perde...

Pamela: Sim, é isso que eu estou buscando. Compreender mais o seu estilo...

Flávio: Mas vamos continuar...

Pamela: Eu fiz uma entrevista onde as perguntas são separadas por: motivação composicional, sonoridade, influências... etc.

-Como você vê esta obra dentro do conjunto de suas peças pra piano?

Flávio: Olha, eu nunca pensei nisso. Mas se eu tiver que..., eu poderia fazer a “vão de pássaro”, onde tu te levantas [vão] bota toda obra [como um mapa] e olha. Às vezes é por dificuldade de expressão verbal, dizem que toda pessoa que fala muito tem dificuldade de expressão verbal e eu acho que eu tenho este problema. [risos]

Então, no conjunto de obras eu vejo que ela tem um enlace [com outras obras] com o trabalho de materiais. Não sei dizer mais, por que nunca pensei nisso. Agora eu me colocando como problema, eu componho por necessidade, eu fico me colocando questões, eu levo muito em questão *a vontade* [referência ao que se chama de ‘Vontade’/’Arbítrio’] Dentro do todo que eu faço, ela se coloca como uma coisa única. *Cada música que eu faço é uma coisa única.* [Vou assim] parafraseando Millôr Fernandes, que eu acho um dos grandes artistas da contemporaneidade, [o Millôr] da seção “Pif-Paf” , que ele editou há muitos anos [alusão ao espaço “Do Pif-Paf da Vida” que o escritor escreveu em várias revistas brasileiras em épocas distintas e, durante a ditadura militar, chegou a 10 números como edição independente até que a censura o silenciou] quando, ele dizia: *Cada exemplar é um número e cada número é um exemplar.*

Como é que vou te dizer? Não é como um autor que tem [que tenha] um estilo; acho que... [exemplifica] no conjunto das canções [referência ao ciclo “Canções de Emergência”] muita gente diz: “Bah! Essas canções são parecidas, têm um estilo”. Essa tendência de querer enxergar um estilo é uma coisa que vem do passado. Eu não quero romper com isso, mas o jeito pelo qual eu trabalhei desde o início não é assim [de querer ter estilo]. Não é só eu [que faz isto], há muitos compositores que são assim, quer dizer, cada obra é uma obra.

Eu também achei que era a oportunidade de forçar um pouco a escuta do que se toca (naquele momento em que eu compus, quer dizer, de lá pra cá já se passaram 17 anos ou mais). Fico estarecido com o que se faz com Bach, mas fico maravilhado quando eu escuto, por exemplo, o Glenn Gould e outros [W. Gieseking] alemães. É como se eles orquestrassem Bach ao piano, eles trazem outra leitura, outra sonoridade. Assim, esta peça tem um pouco disso. *Te mostro as críticas que fizeram para tu dares risadas...*

Há um ‘cara’ que foi na estreia da primeira versão, que é um músico e escreveu na “Zero Hora” [ele fazia a cobertura para este jornal de Porto Alegre] o seguinte: *Fiquei emocionado quando Guilherme Goldberg tocou os primeiros acordes de “Round about Debussy”, em que está citado o Round about Midnight de Thelonious Monk.* [a obra de Flávio Oliveira inicia com uma terça espaçada em oitavas...sem acorde nenhum...]

Pamela: [risos] Como assim?

Flávio: Eu até hoje não disse nada para ele. Mas “*Round about Midnight*” tirando a introdução que é uma brincadeira, é isso aqui: [Execução de Round about Midnight ao piano]. [...] Nada a ver! Foi por causa do nome “Round about”?? [há a expressão inglesa ‘round aboutg’, etc..]

Round, é uma música tradicional de dança; [há] os “rounds”, em inglês. *Ronda*, *rondó*, porque ele é recorrente, sempre a mesma ideia. Suponhamos que eu eu tivesse colocado [como título] : *cinco diferenças sobre a cabeça do prelúdio Bruyéres* ou *seis diferenças*, entendes? É como se fosse variações em pleno desenvolvimento. Numa visão “quadrática”, burra, porque a peça te “fornece”

uma análise... Tem outras histórias engraçadas que depois eu te conto... [risos].

Pamela: Mas todas elas [críticas] falam bem pelo menos?

Flávio: Todas elas são 'legais' porque cada um escuta o que quer. E **o pior surdo é o que quer escutar** [dito com ênfase].

Pamela: Como você me deu os exemplos do prelúdio [*Bruyères*] que você usou, então a pergunta é: Quais os critérios foram utilizados para as escolhas das citações?

Flávio: Aí é [há] uma grande *citação de linguagem*; na verdade é uma *apropriação* de coisas. As únicas citações [este assunto citações, apropriações, alusões, será recorrente, doravante, na conversa] que há lá são a da *La file auxcheveux de lin*. Que ela tem um movimento descendente melódico que pode também lembrar um pouco do *Bruyères*. E tem esta [execução -Seção B- compasso 24] que é [um acorde dentro do 3º movimento] do *Clair de lune* [Suíte Bergamasque].

Pamela: Eu fiz anotações em forma de círculo na partitura das citações encontradas...

Flávio: Sim, mas acontece que quando eu *cito* o [acorde] "Clair de lune" é só o acorde. Depois o outro é sempre uma variante do início do motivo do "Bruyères" que primeiro eu faço [o desenho] [solfeja os compassos 24-26 da seção B] e depois inverte [-se] [solfeja os compassos 27-29 Seção B].

Pamela: Aqui foi o que marquei [mostra a partitura] das coisas que lembravam... [obras de Debussy]

Flávio: Ah! Então citação, tu estás perguntando de outra maneira?

Pamela: Não! Mas não teria que ser só uma citação literal?

Flávio: Então ... aproveitaria pra te dizer o seguinte: ela [Roundabout Debussy] tem alusões... Mas eu digo [que há] citações mesmo [é na] melodia [não] no acorde. Depois, o que segue são sempre variantes da cabeça do tema, se assim quiseres chamar.

A questão toda que está esparramada na minha música é a seguinte: [Flávio faz a leitura do encarte do CD]: *“Flávio Oliveira opera, em suas criações, com uma vasta memória musical formada durante anos de estudo e vivência da música. Seu trabalho nos revela uma grande mobilidade entre estilos de diferentes épocas, diferentes autores e um grande conhecimento de repertório e de processos criativos engendrados em diversas situações circunstanciais. Este conhecimento é aproveitado como força produtora, possibilitando ao compositor a manipulação de diferentes linguagens e a criação de grande variedade de formas e ideias musicais.[...] Manifesta uma atitude reflexiva, propondo também ao ouvinte/espectador uma forma de desenvolver e ampliar referenciais. Vale dizer que esta atitude reflexiva, implícita em suas composições e por elas desencadeada, como já referido, se faz num campo crítico, por vezes histórico-crítico, histórico-social...”*

Isto é a questão desta música, que é uma coisa que fala um pouco da [refere-se à] apropriação indevida de certos materiais antropológicos, nos ‘oloduns da vida’, só que os oloduns são bem posteriores... não têm nada a ver; [e] apropriados por Sting não não são oloduns.

[continuação da leitura] *“De qualquer forma nos traz sempre, e quem sabe sobretudo, uma reflexão sobre a própria música e sobre o fazer musical, especialmente na contemporaneidade. É somente através do trabalho artístico e de sua apreciação que poderemos formular uma compreensão abrangente, etc...”*

Então, há muitas apropriações e às vezes há citações. Nessa música a única alusão *mesmo* é aquele acorde e, depois, o final da [quando aparece um desenho intervalar alusivo à] *La file auxcheveux de lin* e o resto é trabalho de variação, variante, [elaborações] desenvolvimento sobre o motivo do Bruyères; e há uma série de materiais do Bruyères que vão parar aí dentro, mas eles estão como fragmentos. Aí entra [em cena] uma outra coisa com a qual eu trabalho, que está junto, que poderia até agregar-se àquela resposta do “como é que eu vejo” [esta música dentro do conjunto da obra]. É que eu também trabalho com uma coisa a que eu chamo de *estética da fragmentação*; nestas desconstruções, então eu fragmento... e trabalho.

Tuas perguntas revelam conhecimento, porque quem não entende não pergunta. É. Uma vez que eu ganhei uma caixinha de música na qual estava escrito em outro idioma assim: “*Se não me tivesses achado, não me estarias procurando*”. Isso me deu um nó na cabeça, porque, claro, (!) tu só podes perguntar se tu sabes. A pergunta, ela nasce do conhecimento, ela leva ao conhecimento também...

Pamela: Você considera outras influências nesta obra?

Flávio: Sim! Eu usaria a palavra “confluências”, são encontros. É melhor que influências, porque na influência existe uma passividade. Outrora, nos séculos XVII, XVIII as influências eram benéficas, mas hoje, depois da crise da crítica, das coisas [que colocou] de Han]

slick [referência às concepções de Eduard Hanslick] a influência até existe sim, mas é uma coisa mais passiva. Um dos primeiros compositores, eu acho, pelo menos nas cartas à esposa dele, tem [apresenta] alguma coisa disto, alguns escritos que nos chegaram há pouco aqui, que é Busoni [BUSONI, Ferruccio. *Lettere alla moglie*. Ricordi: Milano, 1955] , um grande pianista, ele até fala sobre isso. As influências, nós as temos porque nós vivemos no mundo da música, então de repente tu és tomado por [interages com] uma série de coisas.

Uma vez, entrevistando Mário Quintana para um vídeo que eu fiz sobre a obra dele, acho que tem 12 minutos, uma nossa colega [Maria Luiza Paim Teixeira, jornalista – in memoriam – fez a entrevista] perguntava: *E as influências?* Ele disse: *Ah! Eu prefiro [dizer] “confluências” [...]* Então... eu achei ‘legal’.

Tenho uma série de “confluências”. Inclusive tenho anotações que eu quero conseguir publicar em uma espécie de *Memórias*, assim: “O que aprendi com Haydn? O que aprendi com Beethoven? O que aprendi com Mozart? O que aprendi com Bach?, etc.”

Eu tenho certos rigores, acredite quem quiser; é só pegar as pastinhas com as minhas músicas, minhas anotações e vão ver que muito modestamente eu tenho alguns rigores de estruturação que depois são violados pela improvisação, etc.

Então eu diria que tenho sim numerosas “confluências”, mas eu fico constrangido de dizer, por que quem sou eu pra dizer que me encontro com grandes compositores?

Tenho sim a coisa do rigor temático-motívico de Haydn e Beethoven, depois a questão da *variação que se desenvolve*, traduzindo *developping variation*, que é uma técnica desenvolvida por Beethoven, por Mozart e que é identificada por Brahms. Essa história de que Brahms é um passadista que retoma o classicismo, isto aí tem que ser repensado. Brahms é um grande inovador. Até ... Schoenberg tem um estudo sobre as frases ímpares, etc., [SCHOENBERG, Arnold. *Brahms the Progressiv*. In *Style and Idea*. Faber & Faber: London, 1975]. Isto tudo também influenciou na minha formação, nos meus estudos; a questão dos *Lieder* principalmente. Também a ruptura da narrativa em Liszt, que já tinha sido de certa forma ‘sacada’ por Mozart e Beethoven; depois a *fantasia*, essa coisa da *variação que desenvolve* e mais tarde aquilo que queriam identificar como *melodia infinita* em Wagner, quer dizer, é a melodia que não conclui (que foi um erro de análise até de Schoenberg, [que] depois, no fim da vida, ele reconhece) [DALHAUS, Carl. *Issues in composition*. In *Between Romanticism and Modernism*. UCLA Press: Los Angeles, 1989] Isso é uma coisa muito importante para mim também, uma coisa ao nível da estruturação.

Sobre tudo, eu diria que as grandes influências a que me dobro mesmo é a questão do improvisado e da fantasia, que vêm de Schubert, Schumann, Chopin. Chopin é um dos ‘caras’ mais importantes para mim junto com Debussy. E aí há uma constelação assim: Schubert, Schumann, Chopin, Liszt. O final da obra de Liszt já está aí em [preludia aspectos de] Debussy.

Depois, Brahms com esse rigor e esta técnica, que modestamente é uma coisa que me fascina e que está aí [aponta pra partitura de *Round about Debussy*]. E outros da tradição francesa como Gabriel Fauré, Messiaen (que é um autor que eu ainda estudo, é um dos ‘caras’ mais importantes do modernismo e também já da contemporaneidade, porque ele já se lança [nela]).

Uma coisa que eu deixei pra trás foi à questão da periodicidade em Mozart, da periodicidade na construção, das recorrências. Mozart foi um revolucionário.

Ele rompe mesmo ! A sonata, por exemplo, [para ele] é um plano de fundo. Pega todas as sonatas dele, analisa e vê se tu encontras uma que se constraça [que reproduza] aquele ‘modelito’: exposição - 1º grupo temático, ponte, 2º grupo temático, coda; desenvolvimento; conexão – reexposição coda final... Haveria mais gente que... mas não lembro mais... mas tu entendeste?

Pamela: Sim, entendi.

Flávio: Eu sou pura fluência, então [risos].

Pamela: “Confluência” [risos]. Qual a sua percepção do estilo de Debussy e qual o significado da música de Debussy pra você?

Flávio: Essa pergunta é muito difícil. Eu vejo Debussy assim, como criador de uma...

Eu considero que existe a arte da música e junto com a arte da música existe a linguagem da música, porque não se pode dizer que só existe a linguagem da música, ela também é uma arte, entendes?, com características próprias, assim como as artes visuais, a pintura... e a literatura. Então, por exemplo, se tu pensares em dupla articulação na linguagem musical, tu vais dar com os burros n’água porque quantas vezes a sintaxe é a própria semântica ou vice-versa? Quer dizer, [muitas vezes] os significados são as próprias funções. Tu não dizes “bom dia” em música, para simplificar...[risos].

Então, Debussy criou sobretudo *uma outra maneira de tocar o piano*, ele ampliou as possibilidades do ‘tocar o piano’. Ele era fascinado pelo que Chopin fez com o “tocar piano”, com as sonoridades, a delicadeza. Até os contemporâneos diziam para ele: *você toca para cima, você não toca para baixo* [referência ao touché delicado, suspensivo de Debussy]. E eu achei essa metáfora maravilhosa, ou seja, uma sonoridade no mundo das nuvens. [...] Pra conseguir o que ele fez, ele compreendeu Chopin e compreendeu Liszt a fundo, principalmente na questão harmônica e nos timbres do piano. Debussy tem uma outra noção de escuta, uma noção harmônica, mas não só pelo que

se diz tradicionalmente de harmonia, encadeamentos, etc., mas a questão sonora. Acho que é isso...

Pamela: Há influências de outras artes como literatura, pintura, etc. na sua música?

Flavio: Sim, eu sempre fiz conexões com a literatura, com as artes visuais, com arquitetura. Existe [dando um exemplo] um livro na faculdade de arquitetura da Ufrgs, de autoria de um iugoslavo que migrou para Paris que chamava Miloutine Borissavliévitch, que é um *Tratado de Estética Científica na Arquitetura*, [BORISSAVLIÉVITCH, Miloutine. *Traité d'Esthétique Scientifique de l'Architecture*. Imprimerie des Orphelins-apprentis d'Auteuil: Paris, 1954] ali ele trabalha o ritmo , a harmonia, uma série de coisas... e eu nunca aprendi tanta música como na leitura daquele livro !!! Então, há leituras de outras artes que fazem a gente desenvolver outra visão das coisas, principalmente para o modernismo e para a contemporaneidade. Parênteses: há um conflito muito grande neste momento, principalmente na área da música, em entender o que é o modernismo, até onde vai o modernismo e onde começa a contemporaneidade. Existem numerosos compositores que estão compondo ainda como a velha vanguarda dos anos 50, o que ainda são modernos e ainda falam em nome da contemporaneidade. Então há uma grande confusão aí. Eu acho que a gente estudando ou participando, quer dizer, conhecendo como é o movimento das artes visuais, da literatura e da arquitetura, a gente entende um pouco melhor a questão da estética da música contemporânea.

Esteve aqui um sujeito chamado Marc Jimenez, [em Porto Alegre, no DAV-IA-UFRGS, dando um seminário na mesma época em que o compositor Reynolds também realizava curso, no DEMÚS-IA-UFRGS] ele é francês, fazendo um seminário e esse 'cara tem um livro que é: *O que é estética?* [JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?*. Gallimard: Paris, 1997.] Mas não é um livro que diga 'o que é a estética'; ele faz um apanhado entre o final do romantismo e a contemporaneidade fazendo links entre a música e outras artes. É um livro tão interessante que a Ufrgs traduziu junto com a Unisinos e foi publicado. É interessante como fonte de consulta para essa questão.

Pamela: Qual a sua concepção do som do piano “debussysta” ?

Flávio: Eu acho que já falei [antes] de uma certa forma, mas acho que Debussy tem outra noção de escuta, uma noção harmônica, mas não só para o que tradicionalmente se diz de harmonia, dos encadeamentos, etc., mas da questão sonora, quer dizer, do som limpo, único [um acorde] , do que é uma oitava, uma terça... uma outra escuta.

A maneira com que eu enxergo é a maneira com que ele me mostra, quer dizer, a minha percepção é esta. Ele amplia [a escuta] muito mais do que Chopin escutava já. Assim, Chopin leva 16 compassos em um retardo... naquele final de Balada (Ballada nº1, para piano, opus 23 em sol menor) e ainda conclui no tempo fraco e... só lá diante... ele conclui no tempo forte.

Pamela: Sim, aqueles Scherzos, enfim...

- Como foi pensado toda sequência dos planos sonoros dessa obra? Digo as ressonâncias, a sequência... como você foi fazendo essas colagens?

Flávio: Bom, não é sequência e não é colagem. Eu entendi a pergunta, mas rigorosamente sequência em música é uma coisa e colagem também. Às vezes eu utilizo sequências, mas formalmente como condição de sequência.

Pamela: Eu quis dizer como foi se desenvolvendo a forma e não colagem...

Flávio: Sim, [tanto colagem quanto sequencia são termos técnicos] é um termo técnico. Eu quis dizer que eu parto de uma ideia que vai variando e se desenvolvendo, à grosso modo é isso. Nessa música especialmente ela tem como pano de fundo a ideia de A-B-A, porque ela termina com uma variante do início, só que cordal, quer dizer, ela chega lá. Nos entremeios ela tem uma série de outros “A-B-As”. É uma peça que foi concebida como algo em pleno desenvolvimento a partir das duas primeiras frases. Aí, quer dizer... o sentido móvel do acorde, o sentido do acorde na oitava, as ressonâncias que estão fazendo o som, mas que não se escuta; a séria harmônica de cada [som] ... Quando eu digo que o som de cima está contido no de baixo, estou pressupondo a série harmônica dos dois, eles se encaixam, então, é o que está contido de ideia de acorde, de uma para outra.

Daí tu vais me perguntar: Por que tu não fazes música eletrônica logo? [risos]
Isso seria uma pergunta pertinente...

Pamela: Qual foi sua intenção quando compôs “Round about Debussy” ?

Flávio: Eu já respondi, mas na verdade eu fiquei pensando que as primeiras músicas que eu compus que agora eu “desovei”, porque elas estavam guardadas, elas têm estas [mesmas] coisas... então... nessa época eu estava pensando em fazer alguma coisa sobre o compositor Debussy e esta máster class me despertou... enfim.... Podes continuar...

Pamela: Agora eu ia perguntar sobre esse trecho que foi modificado [aponta para o trecho] mas tu já acabaste falando sobre ele.

Flávio: Sim , isso eu te respondi, já tocamos. Isso é outro tipo de produção de ressonância e de escuta, só que tocando. *Já que não fazem, que façam*. Não é que eu fiquei brabo, é que eu acho que até certo ponto essa segunda versão é uma segunda possibilidade para quem toca, de tentar escutar aquilo lá. Interessante que na época que o Caio [Caio Pagano – pianista - <http://herbergerinstitute.asu.edu/faculty/selectone.php?ID=75>] estreou “...*Quando olhos e mãos...*”, era muito mais [freqüente] esse tipo de produção [novas linguagens] , muito mais corrente, não sei o que aconteceu... [referência ao desconhecimento de técnicas expandidas, por parte dos pianistas, em geral , no presente, aqui em POA].

Pamela: E nessa gravação para a qual tu tiveste que ir lá, acabaram fazendo?

Flávio: Sim, eles fizeram, lá. Está “lá” o CD. Quem toca isso também [menciona outros intérpretes da primeira versão de ‘*Round About Debuss*’ -1ª versão, que exige conhecimento de técnicas expandidas] ” é Berenice Menegali, Vânia Dantas Leite e a Catarina Domenici.

Vou tocar pra ti agora um trequinho do [Primeiro *Noturno D’Antanho* [*Noturno: Germinal*, para piano – 1957, Flávio Oliveira] Isto é histórico, foi em 1957. [execução do Noturno]

Olha só que coisa estranha, é uma *toada*. Isso aqui [mão esquerda] parece um ‘troço’ [um perfil característico] de violão. Agora isto [mão direita] tem essa

coisa rubata. Eu nem sei como toco isso, porque uma outra [não cita quem] pianista [que eventualmente leu a obra] tocava assim ... [sem rubato]

Pamela: Sim, mais “quadrado”.

Flávio: Mas como eu disse: a partitura é um ponto de partida. Eu tinha 13 anos quando fiz isso aí. Aos 16 eu apresentei em um seminário [Segundo Seminário Sul-Riograndense de Música, SEC-RS, 1961 – Direção do maestro Roberto Schnorrenberg] e pela primeira vez um Maestro, compositor analisou o que eu compunha e ele disse assim: *Isto para em pé, é uma música pronta, não tenho nada a dizer, mas aqui tem Debussy...* tem ‘mais não sei quê’, que eu não fazia menor ideia. E teve um outro prelúdio [quis dizer noturno e disse prelúdio] do qual ele disse: *Eu gostei porque quando começou eu achei que era uma escala pentatônica que você trabalhava, mas depois eu vi que não era um Mi menor (...) e o que eu gosto em ambos os noturnos é a tonalidade flutuante.*

Isso é uma coisa que [da qual] não falei. Então, uma ‘coisa’ em Debussy que eu acho genial e que tem muita ‘coisa’ [análoga] de Liszt também, é que a tonalidade é flutuante. Tu não tens um Ré menor, um Mi maior, tu tens uma oscilação. Isso claro, tendo como referencial o que veio imediatamente antes.

Até fui perguntar ao professor [referindo-se à narrativa anterior] depois: O que é escala pentatônica professor? [risos] Eu não sabia nada, era intuitivo. Eu estudava piano, escutava rádio, escutava muito música. Catarina quando escutou [referindo-se ao “Noturno: *Germinál*”] disse: *Mas isso é Debussy também e é uma coisa brasileira.*

Pamela: É esse ritmo que fica sempre num balanço e mostra esse caráter da dança.

Flávio: É bom esse balanço. Que bom que tu gostaste, sabe [-se] lá como que tu vais tocar isso um dia, seria ‘legal’. Pois é, eu estou à tua disposição. Não sei se tudo o que eu falei serve .

Pamela: Serve muito, com certeza.

Flávio: Mas pode ter [haver] outras coisas que sejam úteis ainda.

Pamela: Sim, pode surgir outras perguntas também para um próximo encontro.

Flávio: Tu não queres tocar de novo para ver o que aconteceu da primeira vez para segunda?

Pamela: Sim.

Flávio: É porque eu gostei muito de ouvir. É bem diferente das outras que ouvi., Esta, por exemplo, só duas pessoas tocaram [refere-se à versão nº2, estreada pela pianista Elda Pires e gravada em Cd pela pianista Olinda Alessandrini].

Pamela: Não sei se vai [vão] “sair” esses acentos, ainda.

Flávio: Mas tu podia pensar neles , mesmo que tu exageres, só para tu escutares o que é. Faz de qualquer jeito para tu escutares o que é. Toca ‘numa boa’, para experimentares coisas.

[execução de *Round about Debussy* desde o início – com mais *cantabile* nas duas vozes]

Flávio: Engraçado, está muito diferente.

Pamela: da primeira vez? Pior? [risos]

Flávio: Se escuta mais os sons agora. A mão esquerda está bem diferente, está mais sonora.

Pamela: Eu estou tentando fazer a esquerda não falhar.

Flávio: Ela [esquerda] tem que ser um pouquinho mais forte.

Olha! Está genial. Mas tem umas coisas novas. O tempo: tu começaste a correr de repente... mas há coisas novas. Lá onde não é a oitava se escutou muito mais a sonoridade dos sons graves e depois essas “firulas” aqui tu fizeste à vontade. É muito mais ‘legal’ do que se ouvir “ta-ta-ta-ta-ta” [sem fraseado, mecânico], entende? É fazer como um gesto.

[execução Seção A- 5ª frase – com mais fraseado e uma pouco de *rubato*]

Pamela: Fica mais fácil de fazer.

Flávio: Isso! É muito mais balanço.

Mesmo quando há um início de frase escondido tu fazes, isso é maravilhoso! Tu tens um fraseado muito 'legal'. Nas duas vezes que tu fizeste não foi por acaso, tu fizeste uma espécie de “diminuendinho” aqui ... [mostra] que é o natural das frases.

Pamela: Eu tento mudar pelo menos o timbre em cada uma dessas [frases] pra ficar diferente.

Flávio: Ah! Mas é um 'barato' isso aí que tu fizeste com os ornamentos. É mais espreguiçando. Devia [eu] ter escrito: preguiçosamente. [risos]

Toca agora só pra nosso deleite a terceira linha. O pessoal diz: terceiro sistema. [Seção A- final da 3ª frase]

Pamela: [Execução reta da frase, sem destaques dos acentos]

Aqui tu pensas assim: quase anula onde não tem acento [solfeja: TOM TOM -ta ti- CÓ CÓ – letras maiúsculas representam notas com acentos que devem ser diferenciadas das demais].

Pamela: [Execução destacando os acentos]

Flávio: Isso! Isso aí! É no susto que faz isso aí. Todos estes 'troços' [acentos] é no susto [que se os realiza] !

[Execução do início da obra com menos destaque dos acentos relacionado à execução anterior]

Pamela: É que o *pianíssimo* me “bloqueia” fazer o acento.

Flávio: É como se fosse um *tenuto* acentuado.

Pamela: [Execução da 2ª frase e 3ª frase da seção A com mais destaques dos acentos]

Flávio: Isso aí!

Pamela: [Execução da 4ª frase da seção A com pouco destaque dos acentos das *appoggiaturas*].

Flávio: É que a primeira [nota] é [acentuada] e a segunda [nota] não é.

Pamela: Caprichou hen!

[Execução acentuando mais as *appoggiaturas* e diminuindo na próxima nota]

Flávio: Isso! Que genial.

[Execução da 6ª frase até a 7ª frase da seção A destacando os acentos nos grupos rápidos de fusas]

Flávio: Ele tem uma coisa obsessiva. Começou de novo, viu? [Seção A – 8ª frase]. Ele vai ao máximo! Agora ele volta.

[execução da 8ª frase - oitavas alternadas sem fraseado]

Flávio: Nessa outra parte (oitavas alternadas) tu tinhas feito diferente. Tu começaste devagar (solfeja: Ta-ca-ta-ca-tacatacatatacatata-taca-taca-ta-ca-ta-ca... *Acelerando e ritardando*) e depois despenca (na próxima seção B).

(execução fazendo o acelerando nas oitavas alternadas)

Flávio: É isso aí mesmo. Porque como é *meio piano* e aqui é *pianíssimo*, tu podes entrar numa coisa um pouco mais sonora. Então tu vêes que existe uma obsessão deste **la-fa#** [notas], que é do *Bruyères*.

Ah! Eu estou bem feliz! Que coisa boa. Porque a transformação, quer dizer, o quanto tu estás disponível para escutar, é uma coisa emocionante. É verdade, o quanto tu és disponível para escutar e o quanto tu escutaste nesta última vez.

Pamela: Eu também gostei muito.

Flávio: Então 'tá' ! Eu estou à tua disposição. Posso vir quando tu quiseres. [...]

Pamela: Muito obrigado. [...]

TRANSCRIÇÃO – 2º ENCONTRO (9 de outubro de 2012)

O encontro inicia-se com a execução da obra Roundabout Debussy (2ª versão)

Flávio: [palmas] Excelente!

Gostaria de apontar, então, *excelências* e uma outra *não excelência*. Quando falo excelência, apesar de ser a minha opinião, vai ao encontro de algumas coisas objetivas da partitura que tu fizeste; a forma pela qual tu estás lendo corresponde à tua análise da obra. Parêntese: quando alguém toca alguma coisa, mostra como é a sua análise, [mostra] que é assim que a pessoa pensa a obra.

O plano das *dinâmicas de intensidade* eu achei maravilhoso [maravilhoso quer dizer bem realizado]. Mas essa maravilha consiste em que, depois de tudo que a gente já conversou e que tu já experimentaste [no outro encontro], tu realmente estás considerando a partitura como um ponto de partida.

Outro aspecto é que tu eleges uma dinâmica de intensidade inicial e depois então tu recuas ou avanças; recuas ao *pianíssimo* ou avanças ao *meio piano, mezzo-forte*, etc. De fato, essa é a leitura, penso eu, adequada pra esse tipo de obra, esse tipo de escrita, porque as dinâmicas de intensidade vão ser *relativas* à sala, ao instrumento, ao teu estado de ânimo; e a partir desta primeira [intensidade elegida] que está prevista como *piano*, é que tu vais criar as outras sonoridades.

Não existe no meu entender, alguém que diga assim: *piano* é “tantos” decibéis. Quer dizer, até hoje ninguém, não é, seria maluco a ponto de fazer isso. Então, sobre este ponto de vista, toda a peça *está beleza!* Muito bem realizada do ponto de vista das dinâmicas de intensidade. Eu faria ainda outra observação: ficou muito claro, desta vez, estes acentos que estão... há uma série de acentos pela peça.

Esta referência *lontano*, por exemplo, neste *pianíssimo lontano*, apesar de ser subjetivo teu, ficou *super claro, super proporcional* com o *piano* [intensidade] aqui do início, quero dizer, porque muda toda a questão de [referente a] harmônicos. Esta é outra questão [relevante] também além dos acentos. Um outro aspecto que foi muito bem realizado é a quantidade de

força que tu estás dando em cada mão, para cada som, levando em consideração que o som superior está contido no som inferior e levando em consideração também que *há uma mudança de espaço de uma coisa pra outra* e também levando em conta o que vem depois de cada nota e que pode *quantificar* ou pode *zerar a quantidade* de harmônicos – algo que está te guiando nesse *touché*. Então, é muito importante, até para os teus colegas – eu não sei como vocês tratam disto enfim -, mas *é muito importante* que fique bem claro que tu estás levando em consideração algo que *é muito importante*, quer dizer, tu estás criando o som que é necessário para a realização desta música, assim como tu vais criar o som pra Beethoven, para Chopin, para Bach... Eu espero não estar esquecendo de nada...

Outra coisa também: o teu *fraseado*; isto é uma coisa que eu costumo dizer que é do músico mesmo, Deus dá, ele nasceu com aquilo, ele desenvolve... então [retomando], o teu fraseado é muito bonito na segunda frase [em] que, eu diria, vou usar uma metáfora, *reduplica* [-se] a ideia. A primeira frase vem até a primeira pausa, a segunda frase vem até a outra pausa, então, o desenho (lá - fa#), vai aparecer aqui (mib - do). Então, não há uma cesura; por isso que eu usei a metáfora *reduplicação*, quer dizer, ela recoloca a frase de novo num outro espaço também de oitava ela termina [finaliza, cria] um outro desenho ascendente e termina na terça [apontando com o dedo na partitura].

Parece-me que ficam muito claro estes acentos [o sentido dos acentos]. De um modo geral, os acentos (vou colocar algumas coisas ainda sobre acentos) mas, de modo geral, fica claro – pelo menos para mim que escrevi a música e imaginei esta música. Fica muito claro que os acentos são mesmo necessários que se os faça, porque, pelo menos da maneira que tu [os] fizeste, *desfazem* [-se] polarizações ou ele *refazem-se* polarizações. Nesse caso há uma terça, e, em seguida [ela se] despolariza com este intervalo (fa#-fa) natural [1º frase], depois quando vem de novo a sétima [fá, mi b].

Fica muito clara a *função* dos acentos; não é um ornamento, é uma função dentro do que a peça quer.

Pamela: E ele [acento] está agora mais apoiado?

Flávio: Sim, tu fizeste muito claro, está realmente apoiado. É um acento que não é um acento de força, mas um acento de apoio.

Pamela: Surgiu-me uma dúvida: Porque você não pôs *tenuto* ao invés desse acento ?

Flávio: Lá no final ?

Pamela: Não, nessas notas do início, porque a realização é como se fosse *tenuto*...

Flávio: Ah! Porque eu não coloquei um *tenuto*?

Pamela: Sim.

Flávio: Porque o *tenuto* implica no tempo. Na própria palavra *tenuto* indica isto [referência ao sentido do vocábulo em italiano]. Tu roubas um pouco de tempo, ele [o *tenuto*] sustenta [o tempo] . Isso eu já até conversei com alguns colegas e o *tenuto* se representa nesse sinal assim (-) usado no canto, quer dizer, o *tenuto* [com a indicação de tenuto] tu *seguras* [prolongas] um pouco. Eu prefiro colocar o acento (>) pra não confundir, mas muitos compositores, principalmente do modernismo para cá, colocam *tenutos*. Contudo, estes *tenutos* não são para segurar [prolongar] o tempo, são apoios; isto aparece, por exemplo, em Camargo Guarnieri, nas Sonatinas. Então, se tu tocares com *tenuto*, talvez tu destruas o ritmo, a não ser que tu tenhas uma “*malemolência*” digamos, um *balanço* [gingado] no qual tu mantinhas a outra voz que utiliza o *rubato*, quero dizer, a outra voz, está a rigor, a tempo, e tu roubas um pouquinho [de tempo nesta] para depois compensar [ao final do trecho]. Então, para tirar a margem de dúvida, eu não usei o *tenuto* porque eu quero um apoio *mesmo*, com mais sonoridade; então, achei mais adequado o acento.

É legal essa pergunta porque existe muitas discussões a respeito de muitas partituras dos períodos assim chamados pré-modernismo, modernismo e pós-modernismo; portanto: como interpretar esses *tenutos*? Não ! Eles são *acentos*, eles são *apoios*, quer dizer, eles [os compositores] querem um pouco mais de som ali.

Posso te dar um exemplo?

Pamela: Claro!

Flávio: É um exemplo clássico meu... [execução ao piano de um padrão rítmico brasileiro sem acentuações]

Então, eu tentei tocar este trecho de forma plana, digamos, sem acentuar.

Eu usarei este sinal (-) *tenuto* para os apoios que eu vou fazer agora. Mas, pra ver se é possível roubar o tempo ou não.

[Execução do mesmo padrão rítmico brasileiro utilizando *tenutos* em alguns acordes resultando um ritmo (com) *rubatado*]

Então é nesse sentido. Ficou claro pra ti?

Pamela: Sim.

Flávio: Eu usei esse ritmo porque a gente encontra isso em Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone, quer dizer, tem toda uma escrita que lida com os *acentos* e as vezes não fica muito claro. Mas afinal, por que ele não escreve *tenuto* aqui? Quer dizer, tu estás em um *Allegro Vivace*, por exemplo, metrônomo 128 a semínima e em cima da colcheia tem um sinal destes. O que que ele quer? “TÁtataTÁtaTÁtaTÁ” [Exemplo vocal da figura rítmica com a utilização do acento- “TÁ” em maiúsculo simbolizando os acentos] . “TÁAtataTÁAtaTÁA..” [exemplo vocal da figura rítmica com utilização do *tenuto*].

Seguindo, eu gostaria de dizer que aqui são 4 tempos [pausa antes da 4ªfrase].

Pamela: Ah! Esperei só dois tempos.

Flávio: Tudo bem, mas é importante porque termina um período grande e vem outra coisa agora. Então é interessante tu estares dizendo aos poucos.

Agora, isto aqui [4ªfrase – *appoggiatura* com acento] tu vêes que já que tu estás fazendo com tanta clareza os acentos... tu podias pensar que vai haver um apoio aqui ,aqui e aqui [com o dedo indica todas as *appoggiaturas* com acento]. Porque se não fica: “poRÓM” [exemplo vocal, “Po” em minúsculo simboliza *apoggiatura* sem apoio]. Uma coisa é “poRÓM” e outra é “PÓrom”[PÓ em maiúsculo simboliza a *apoggiatura* com apoio no acento]. Tanto é que ambas tem acento, mas a primeira, *ela* é o tempo forte. Ela é parte forte de tempo forte, então ela vai pesar um pouquinho mais.

Dá uma tocadinha aqui [4ªfrase – *appoggiatura* com acento], agora tu podes exagerar um pouco para ver o que é que sai. [execução com mais apoio nos acentos das *appoggiaturas*].

Isto! Por essa razão tem esse ligado.

Pamela: Nossa ! É difícil.

Flávio: Se eu tivesse escrito para cordas, eu colocaria *forte-piano* [escrita: **fp**] [forte na primeira e *piano* para segunda nota].

Tu fazes isto *muito bonito*. Quando digo bonito, quero dizer claro, pois tu fazes com muita clareza. Não tem importância que eu use “bonito, belo, etc”?

Pamela: Não...

Flávio: Acho que posso dizer, porque é uma sonoridade bonita...

Então, eu gostaria também de chamar a atenção para coisas que aconteceram acidentalmente ou intencionalmente mas que podem ser trazidas...

Esses grupos rápidos... [grupo de fusas da 4ª frase]. E estes cortes que existem nas fusas é para indicar que... normalmente se diz que é para fazer o mais rápido possível, mas ele também tem um aspecto que não é rigorosamente “ta-ga-da-ga-dá” [metronômico].

Quem sabe tu podes desenhar ao teu bel prazer, partindo de novo do princípio que *a partitura é um ponto de partida*, pelo menos eu penso assim...

Então tu podes tocar isso aqui *à vontade* [tempo *ad libitum*], digamos , desenhando como tu queiras, mas levando em conta o que eu te disse dos acentos. Isto que te proponho é claro?

Pamela: Sim.

Flávio: É porque tu fazes diferente mesmo...

Pamela: Você acha que está muito claro? [toque articulado]

Flávio: como assim?

Pamela: Tu disseste que estava muito claro e eu acho que não devia ser tão claro assim. [sonoramente]

Flávio: Não, quando digo claro é em relação à clareza do discurso, da partitura, da estrutura.

Não é no sentido da sonoridade. Por exemplo aqui [2ª frase - *pp lontano*], tu fazes uma sonoridade mais escura , aí a gente está usando “claro “ num outro sentido.

Foi bom tu perguntares, porque quando eu estou falando de *clareza* é em relação à partitura, à tua leitura. Quanto às sonoridades, aí sim, elas ora ficam mais escuras, ora ficam mais claras, quer dizer, tu tens esse dom

também de que tu vais *caracterizando* [matizando] cada coisa [segmento] e é nesse sentido que eu digo que tu podes *desenhar* isto aqui [grupo de fusas da 4ª frase] como tu quiseres.

Mas está bom como tu fizeste, só os acentos [devem ser] mais apoiados. Depois, isto aqui é muito bom sempre [oitavas alternadas – 8ª frase]. Esse momento de contenção, de espaçamento, como tu chegas e fazes ...(!)

Isto aqui eu tirei fora [indicação expressiva *Nerveux*]. Nesta cópia que eu te trouxe hoje, que é uma cópia um pouco mais limpa. Eu tirei fora esse *Nerveux* porque acho que *Souple* já está dizendo: flexível. E *Nerveux* para quatro compassos... [expressão de rosto diz: é demais para 4 compassos] Talvez porque tu fizeste isto de uma forma que me encantou tanto a primeira vez que eu escutei, fiquei tão encantado com o teu “à vontade” sabe...

Eu não sei, eu não posso explicar por palavras o que eu senti; e o que tu fazes, agora, quem te escutar talvez entenda o meu encantamento. A sonoridade disso aqui, [o] que tu fazes é uma coisa dos céus! Não estou te *enfeitando* e nem menosprezando os outros que tenham tocado, mas esse trecho aqui ... é dos Deuses o jeito que [pelo qual] tu fazes. Salvo quem melhor escutar! Se uma professora tua ou um colega disser: *Flávio, isso ainda pode ser tocado assim...* Ah! Que maravilha, eu vou aprender !

Aqui nesse “*Sciolto*” [seção B – compasso5] tu fizeste um pouco... Tu deste uma ênfase aqui [melodia da mão esquerda]. Eu acho que as notas podem ser mais soltas. Dá uma tocada...

Pamela: Na mão direita?

Flávio: Sim, toca daqui do *legato possibile* [Seção B - início]

Pamela: [Execução do trecho]

Flávio: Isto é uma maravilha!

Eu não sei até se é possível de tocar como se fosse mais... Não chega a ser *Staccato*, mas... mais *destacado* [em relação a mão direita].

Pamela: Estou tentando destacar...

Flávio: É porque *Sciolto* quer dizer: solto [em italiano].

Pamela: [execução ainda comum toque ligado]

Pamela: Tem que ser diferente daquele ali... [trecho anterior- *souple*].
[execução menos ligada]

Flávio: Este “*a tempo*” se refere... Não que seja *para* fazer *a tempo giusto*, é porque há um *rallentando* aqui [seção B – compassos 3-4], então não precisa ser *a tempo giusto* não.

Pamela:[execução mais articulada]

Flávio: Isto ! Mas sem dar a impressão que tu estejas destacando os grupos [semicolcheias e tercinas da mão direita]. Como se fosse uma coisa que despenca.

Pamela: Eu entendi, não posso ficar separando os grupos [gestualmente].

Flávio: Acho que é a passagem de dedo. Faz pra ver.

Pamela: [execução lenta- porém ainda separando os grupos de semicolcheias]

Flávio: Se tu pensares que não pode separar aqui [última nota do grupo de semicolcheias para o próximo grupo – tercinas]

Pamela:[execução da mão direita – com dificuldade de ligar os grupos]

Flávio: Então tu vêes que aqui são seis e aqui são três [grupos].

[execução- erro]

Pamela:Precisa ser mais destacado, vou precisar estudar.

Flávio:E se tu fizesse só o “lá” assim: [marcação do pulso com a mão esquerda em 2\4]

Agora coloca a direita.

Pamela: [execução da mão esquerda batendo o pulso – adiciona a direita – metronomicamente]

Flávio: Entendes? Fica mais fácil. E depois, procura não encaixar. Faz desencontrado mesmo.

Pamela: [execução da melodia ligada por querer ligar os grupo de semicolcheias]

Flávio:Acho que é mais assim [movimento com o pulso articulado]. Não sei se podes [se é possível] articular mais o pulso, será ?

Pamela: Mas é a passagem de dedo o problema [Dedo 1 – mi b].

Flávio: Certo, compreendi.

Pamela: Sim , é a passagem .

[execução- mão direita verificando a passagem do dedo]

Mas e o som? Está ficando mais destacado?

Flávio:É mais ou menos isto... só não ficar *legatos* de grupo, porque essa é a ideia, solto, faz solto.

Pamela: [execução com separação dos grupos de semicolcheias]

Flávio : Ah, é essa passagem aqui [Seção B compasso 5- notas la#-fa#]

Pamela: Sim, do la# pro fá#.

Flávio: Escorrega com o polegar [na passagem do fa# pro fa natural].

Pamela: [execução com o novo dedilhado]

Flávio: Agora está soltinho, porque se tu botares o 5º dedo induz a uma métrica. Tu podes até te dares o luxo de fazer isto [articular o pulso], se for possível...

[execução com articulação do pulso]

Pamela: Se mudares o dedilhado dá [certo] e não precisas articular o pulso.

Flávio: Fica bonita essa sonoridade, antigamente chamavam de *perlé* [risos]

As crônicas, críticas do Mário de Andrade, há um livro que as reúne, que nos anos 25 a 34 se não me engano... [CASTANHA, Paulo. *Mário de Andrade: Música e Jornalismo – Diário de São Paulo*. Hucitec/Edusp: São Paulo 1993] É uma beleza como ele mostra! Ele se revolta um pouco que os *grandes pianistas* que passavam por São Paulo ficavam dando dois, três concertos e ele dizia que *ficavam se exibindo com seus "perlés"*... [risos]

Tu podes até tocar com 1 [um] dedo só essa passagem ai.

Pamela: Deixa-me ver para experimentar.

É, não consigo velocidade [Risos].

Flávio: Aquela sonoridade em que estavas estava boa. Eu só sugeri que fizesses um pouco mais solto para contrastar com o anterior. Então, contrastando com o anterior, tudo bem. É claro que aqui tu estás *seguindo* ... há um problema métrico.

Pamela: Sim, mas a questão é que o dedilhado impede o som “destacado” no caso. Mas se trocar [o dedilhado] vai ajudar.

Flávio: Sim.

Isto aqui está muito bonito [Seção B, compassos 9-12]. Esses *sforzati* (*sfz*) são mais de *intenção*. Vamos ver o que ele [o texto] está dizendo: [execução das notas principais da frase que contém o *sfz*: mib-si-fa-mib-si-sib-fa-sib-fa-sib]

Pamela: [execução do trecho enfatizando os *sforzati*]

Flávio: Muito bonito sabe. Vou te dizer um troço: tu deverias tocar mais Debussy. Acho que tu és uma intérprete de Debussy muito boa. E tu gostas [da música de Debussy] ?

Pamela: Eu gosto. É que eu nunca estudei Debussy de verdade, estudei neste ano.

Flávio: Mas tu vais te divertir, nossa! Tu tens uma facilidade muito grande ...

Pamela: [execução do mesmo trecho destacando os *sforzandi*.

E a linha da esquerda, está soando *staccato* o baixo?

Flávio: Está ótimo, até porque tu fazes assim [movimento rápido tirando a mão esquerda do teclado] mas ele fico soando por causa do pedal .

Pamela: Aí é que está ! Porque se eu fizer assim [colocar o pedal não retirando a mão do teclado com rapidez] não fica bom, embola.

Flávio: Sim. Isso aqui está super, super [Seção B- compassos 12-13]. Está bonita esta sonoridade que faz [exemplo vocal raaáááÁÁÁÁÁ- crescendo com acelerando], que justamente vai fazer o pedal desta coisa bem “singelinha” [Seção B - compassos 14-23].

Aqui [seção B- compassos 24--34], não há nada pra dizer; isto parece que é um eco, parece que a gente entrou numa zona de fantasmagoria total... assim...

Pamela: Eu achei que eu estava um pouco fria...

Flávio: Não, mas isso aí depende do dia, da hora também...

Isto aqui também está ótimo, só acentuar um pouco mais [Seção B- compassos 38-42 - acentos na mão esquerda].

Pamela: Mais acento?

Flávio: É que essa [nota lá] é um pouco mais pesada que essa [nota sol#] [seção B – compasso 41]

Pamela:O “lá ou o sol#”? [são mais pesados]

Flávio:O “lá”, porque ele é o primeiro tempo.

Pamela: [execução com pouco destaque da nota lá]

Flávio: Estas são acentuadas [as demais notas], mas tu fazes um pouco menos para aparecer mais aqui [primeiro tempo – nota lá].

Pamela: [execução destacando o primeiro tempo – nota lá]

Flávio: Este outro aqui também está maravilhoso [seção B – compassos 43-48]. Isto aqui, dependendo do piano e da sala, fica *legal*... se tu pegares semínima [a metrônomo] 60...

[execução mais lenta – seção B 43-48]

Isso tem um certo humor... [risos]

Pamela: [execução e todo o trecho]

Flávio: Tá vendo que tem uma mágica pra fazer isso que tu tocaste? Viu como soou? [seção B – compasso 47: toca o acorde, solta e prende o resíduo com o pedal].

Acho que tem que segurar mais a mão lá [mais tempo nas teclas] como tu fizeste agora.

Pamela: [execução sem pressa de retirar as mãos do teclado]

Flávio: Sim, quase. O negócio é tu pegares o eco. Porque parece que existe uma preocupação de tirar a mão para pegar com o pedal, mas não, procura escutar o eco.

Pamela: [execução com o gesto mais lento na retirada das mãos tentando ouvir o eco]

Flávio: Aí !!

Pamela: É mesmo !

Flávio: Entende? É muito mais à vontade. Tem um jeito de tocar que é mais relaxado, que é muito melhor pra esta peça.

Pamela: Tu achas que esse trecho ficou rápido? [seção A']

Flávio: Tu fizeste lento sim, vamos ver...

Pamela: [execução lenta da seção A']

Flávio: Como antes o metrônomo marcava 60 [trecho anterior] agora tu podes fazer bem mais lento, 40, 45...

Pamela: [continua a execução de todo o trecho]

Flávio: Óh como que fica! Você fica escutando “ela” [ressonância].

Aí... chega como uma conclusão mesmo [final da peça]

E aí dá um tempo [esperar acabar aressonância]

Pamela: [execução esperando acabarem as ressonâncias]

Flávio: Então nesta última parte, aqui, há duas coisas [Seção A' – apropriação da idéia inicial do Prelúdio *La file aux cheveux de lin*]

Primeiro: tu está fazendo colcheia... [pulsação].

Pamela: [execução no pulso de semínima]

Flávio: Isto, sem pressa.

Agora crescendo, mais ,*forte*, agora *fortissíssimo*.

Isso, legal!

Pamela: [execução continua aderindo às sugestões de dinâmica]

Flávio: Tu viste que aumentando a intensidade de nota pra nota desmancha o tempo ? Desmanchar o tempo quer dizer que a sensação de tempo muda.

Eu gostei da maneira pela qual tu entraste neste trecho hoje, porque tu entras bem descansada. [risos]

Tu tens um atributo que eu enxergo, não sei como é que tu enxergas esse atributo, porque nós somos o que nós somos e também somos o que os outros dizem que nós somos. Até por aí, porque nós temos que pensar o que é que estão dizendo mesmo para traduzir para o nosso corpo, para a nossa mente, para o nosso jeito de ser, porque se não a gente fica “maria vai com as outras”. Então eu estou jogando com extremos.

Tu tens um atributo, eu digo atributo para não dizer dom, que é muito importante: quando tu tocas à vontade tu és capaz de uma sonoridade e de uma musicalidade muito maior [melhor] do que a que tu tens normalmente,

porque tu estás inibida pela partitura... porque há toda uma *cultura da partitura*, do “acerta”, do “erra”, do conservatório, do professor... então há toda uma carga que vem nem se sabe de onde e não é do dia para noite que a pessoa se livra disso. Mas há momentos em que tu estás a vontade e que tu consegues uma sonoridade incrível, então quanto mais à vontade tu estiveres... isso pode ser muito bem aproveitado.

[...]

Então quando eu falo do *à vontade*, é uma coisa da tua personalidade, tu és uma pessoa descansada, tranqüila graças a Deus... então... acho que *isto* combina bem com *isso* [o caráter da música].

Seriam mais essas observações, talvez por enquanto...

Esse *rallentando* aqui [seção B compasso 41-42] pode ser melhor, dá uma exagerada para ver como é que fica.

Toca todo esse trecho para tu veres [escutares], brinca com ele como se tivesses exagerando.

Pamela: [execução- a partir do compasso 38- seção B com a realização do *rallentando* no compasso 42-42]

Flávio: Garanto que seu eu não tivesse escrito *rallentando*, qualquer outro pianista iria fazer um final assim, porque [a música] induz [a que isto seja feito].

Pamela: Sim...

Flávio: Para mim são essas observações, eu fico à tua disposição.

Então tu ficas com essa cópia [nova edição] e eu gostaria de saber se tu tens alguma sugestão de mais clareza para a partitura, porque eu estou afim de mandar editar a primeira e a segunda versões, para fazer uma versão definitiva [editoração com cada versão em definitivo – estabelecimento de textos].

Pamela: Ok. Aqui não seria $6\backslash 4$ [fórmula de compasso-seção B compasso 28].

Flávio: Coloquei $7\backslash 4$, mas é $6\backslash 4$. Aí, o que tu achares que ainda possa ser melhorado na escrita, tu me avisa.

Então, obrigado mais uma vez pela oportunidade de te escutar e também de pensar um pouco mais sobre a edição disso, de aprender algo mais

com a beleza da [tua] sonoridade, porque não tem nada a ver o que fizeste hoje com o que eu te vi tocar da última vez.

Pamela: é engraçado como a gente vai mudando...

Flávio: Graças a Deus.

[...]

ANEXO D– GRAVAÇÃO *Round about Debussy*

Pamela Ramos