

***Round about Debussy* de Flávio Oliveira: a colaboração compositor- interprete na construção de uma interpretação musical.**

Pamela Ramos

UFRGS- pamelanica@gmail.com

Catarina Leite Domenici

UFRGS- catarinadomenici@gmail.com

Resumo: Este trabalho foca na colaboração com o compositor Flávio Oliveira durante o processo de construção de uma interpretação para a peça *Round about Debussy*, o qual pretende contribuir para a documentação da prática de performance da obra. À luz das sugestões e observações do compositor sobre minhas performances, apresento e discuto exemplos apoiados no material documentado em áudio e vídeo dos encontros e através da entrevista semiestruturada com Oliveira. Em ambos procedimentos de coletas de dados, o compositor trata sobre os elementos estilísticos que escapam a notação gráfica musical e que se demonstram igualmente relevantes para a interpretação.

Palavras-chave: Colaboração compositor-intérprete. Música brasileira contemporânea para piano. *Round about Debussy*.

***Round about Debussy* by Flávio Oliveira: the collaboration between composer and interpreter in the construction of a musical interpretation**

Abstract: This paper focuses on the collaboration with the composer Flavio during the process of construction of a musical interpretation of the piece for solo piano titled *Round about Debussy*. It intends to contribute to the documentation of the performance practice of this piece. In light of the suggestions and comments by the composer about my performances, I present and discuss examples supported by data collected in audio and video from the meetings and through the semi-structured interview with the composer. In both proceeding of data collections, the composer deals with the stylistic elements that escape the musical graphic notation and those demonstrate equally relevant for the musical interpretation.

Keywords: Composer-performer collaboration. Contemporary Brazilian music for piano. *Round about Debussy*.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta um relato da pesquisa de mestrado em práticas interpretativas realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2013 sob orientação da professora doutora Catarina Leite Domenici, cujo enfoque foi a colaboração com o compositor gaúcho Flávio Oliveira (1944) para a construção de uma interpretação para a sua obra *Round about Debussy*.

Primeiramente o trabalho abordou a importância da colaboração com o compositor buscando ir além da partitura, travando conhecimento com o contexto da composição e com os elementos estilísticos que escapam a notação: *nuances*. Entende-se por *nuances* algo que transcende o texto musical (rubato, fraseado, timbre, dinâmica, tempo, uso

do vibrato, portamentos e outros fatores que não são absolutamente especificados na partitura) as quais são sujeitas à variações pelo performer” (BOWEN, 1993, p.148,apud DOMENICI, 2011a,p.2). Em um segundo momento o trabalho apresentou uma breve contextualização da obra *Round about Debussy* seguida de uma análise da obra. Por fim, foi tratada a prática da performance da peça, tal qual trabalhada em colaboração com o seu compositor.

2. METODOLOGIA

A pesquisa de caráter qualitativo compreende em uma metodologia de coleta de dados em três etapas, sendo elas: 1. Diário de estudo da obra iniciado em agosto de 2012, visando anotações de questões técnico-interpretativas, bem como ideias preliminares sobre a obra; 2. Apresentações da obra ao compositor, ocorridos nos dias 2 e 9 de outubro de 2012 com duração de 120 minutos cada, os quais foram gravados em áudio e vídeo, a fim de trabalhar as questões interpretativas por meio da colaboração entre compositor-intérprete; 3. Entrevista semiestruturada com o compositor via e-mail, com perguntas sobre motivação composicional, sonoridade, estrutura e influências. Como procedimento de análise de dados, foi realizada a transcrição das gravações, entrevista semiestruturada e, por fim, a catalogação dos dados referentes as nuances.

Com base na pesquisa realizada, apresentarei neste artigo uma breve discussão sobre os limites da notação musical com vistas à realização das nuances de acordo com o estilo do compositor, seguido de uma contextualização da obra. Por último será relatado meu processo de estudo da peça *Round about Debussy* e construção da interpretação, como também exemplificação de alguns dos elementos discutidos em colaboração com o compositor, tais como o uso do pedal, caráter, execução das quiálteras, contrastes dinâmicos e indicações expressivas.

3. O SOM QUE NÃO ESTÁ NA PARTITURA

O meu processo de construção da interpretação de *Round about Debussy* 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, altura, e elementos abertos à interpretação como dinâmicas, andamento, articulações, indicações de expressão, etc.

Bowen (1993) 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” (BOWEN, 1993, p.144, apud DOMENICI, 2012, p.89). Bowen chama a atenção para algo que está além da notação, cuja realização se dá através da performance, no qual denomina de *nuances* e que são essenciais para a construção de uma interpretação. 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 oralmente, além de gravações. De acordo com Seeger (1958) “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” (SEEGER, 1958, p.186). A tradição oral possibilita 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. A respeito disso, Domenici (2011a) afirma que:

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, 2011a,p.2).

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 (2011a,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; RAMOS, 2013, p.2).

No artigo “Beyond notation: the oral memory of Confini” Domenici (2011b,) 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, 2011b, p. 4). Desta forma a colaboração permitiu 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(2012) 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 autora acrescenta mais a respeito dessa crença formalista:

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 coloca-nos, talvez mais do que nunca, diante da diversidade de estilos e práticas e da busca por novas linguagens musicais que resultam na criação de novas técnicas instrumentais e vocais e, conseqüentemente, de novos sistemas de notação. A dinâmica desse processo requer uma reaproximação entre compositores e performers bem como um novo paradigma que considere as zonas de contato compartilhadas. Nesse contexto, a notação musical e o som não são vistos como fenômenos autônomos, mas entrelaçados à trama sócio-cultural da qual a obra musical emerge como uma construção social (DOMENICI, 2012, p. 82).

4. ROUND ABOUT DEBUSSY

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. Premiador 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, e inclui a peça para piano solo *Round about Debussy*.

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 masterclass ministrada por Jonathan M. Dunsby no primeiro encontro da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), em novembro de 1988 na 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).

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

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

5. COLABORAÇÃO

No processo de estudo da peça, houve a identificação dos elementos relacionados às obras de Debussy, acima mencionados. Num primeiro momento, minha ideia consistia somente em enfatizar os elementos que remetiam às obras de Debussy para que o ouvinte pudesse reconhecê-los de imediato quando ouvisse a obra. Logo, a audição das duas gravações existentes de *Round about Debussy* com as partituras em mãos foram importantes para mim nesse contato inicial com a obra. A partir daí, surgiram ideias interpretativas preliminares tais como exploração de timbres distintos para a melodia realizada nos diferentes

registros, ampliando contrastes de dinâmica, bem como experimentação em relação ao *timing* da escuta e a duração das ressonâncias.

As metáforas do compositor, utilizadas durante os encontros, proporcionaram uma melhor compreensão de determinadas nuances da obra, tornando mais acessível para a criação de uma sonoridade a partir das imagens sugeridas pelas metáforas, tais como badaladas de um relógio, susto, ecos, etc. Essa abordagem me inspirou a criação de uma narrativa poética de uma cena em uma floresta calma que, ao anoitecer começa a ser tomada por almas que saem do rio e vagam em busca de uma jovem que as levará para outro lugar. A narrativa descrita acima não surgiu de imediato, mas ao longo do processo de colaboração com o compositor e dos meses em contato com a obra. Os exemplos a seguir mostram detalhadamente alguns dos aspectos trabalhos em ambos os encontros realizados com o compositor.

De acordo com as indicações de dinâmicas na primeira e segunda frase da obra, 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 uma corda, promove uma sonoridade mais escura. Para isso, optei por um toque mais *cantabile* na primeira frase e por um toque mais leve na segunda para projetar o caráter longínquo, remetendo a ideia poética das almas saindo do rio.

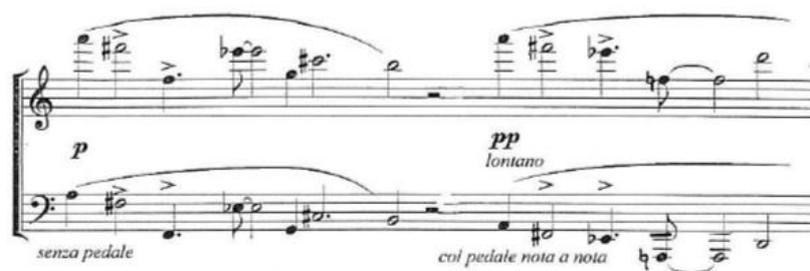


Figura 1 – *Round about Debussy*- Seção A (1ª e 2ª frases)

Tu realmente estás considerando a partitura como um ponto de partida. Tu elegez uma dinâmica de intensidade inicial e depois então tu recuas ou tu avanças, recua ao *pianíssimo* ou avanças ao *meio piano*, *mezzo forte*, etc. De fato, essa é a leitura, penso eu, adequada pra esse tipo de obra, e a partir desta primeira [frase] que está prevista como *piano*, que tu vais criar as outras sonoridades. Não existe no meu entender, alguém que diga assim: *piano* é “tantos” decibéis (OLIVEIRA 2012, p.137).

Para a execução do exemplo abaixo 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, 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, p. 146).



Figura 2- *Round about Debussy*- Seção A, (início da 7ª frase)

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, 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, p.121). 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 imagem poética para a peça.



Figura 3- *Round about Debussy*- 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, conforme imaginado pelo compositor; similar às “badaladas de um relógio” (OLIVEIRA 2012, p.122). A relação anacrústica favoreceu a construção de uma direção para a frase.

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) , 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.



Figura 4- Round about Debussy- Seção B (compassos 1 à 4)

O tempo, mesmo que tu queiras encaixar, é a coisa menos importante. 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, p.113)

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. 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, p.114). [...] as indicações de tempo dessa música são sugestivas. Ela está em 1 (um), mas isto é uma base (OLIVEIRA, 2012, p.115)

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” com que realizei no primeiro encontro, o teria convencido, assim, a indicação não era mais necessária.



Figura 5- *Round about Debussy*- Seção B (compasso 1)

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! (OLIVEIRA, 2012, p 142).

6. 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 durante minha vida musical 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. p.3).

REFERÊNCIAS

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.

DOMENICI, Catarina. 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, 2011a, pp. 1197-1203.

_____. Beyond notation: the oral memory of Confini. Encontros de investigação em Performance. Aveiro, 2011b, pp.1-14.

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

DOMENICI, Catarina. RAMOS, Pamela. A colaboração com o compositor na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira. Anais do encontro de investigação em performance – Performa. Porto Alegre, 2013.

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.

RAMOS, PAMELA. A colaboração Compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira. 150f. Porto Alegre, 2013. Dissertação: Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

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