

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

RAFAEL DOS SANTOS MARQUES

***IN MEMORIAM DE LUIS TAYLOR SIEDLER PARA FLAUTA E PIANO (1992)***  
**DE FLÁVIO OLIVEIRA: COLABORAÇÃO COMPOSITOR- INTÉRPRETE**  
**EM BUSCA DE DECISÕES INTERPRETATIVAS**

Porto Alegre, RS  
2020

RAFAEL DOS SANTOS MARQUES

***IN MEMORIAM DE LUIS TAYLOR SIEDLER PARA FLAUTA E PIANO (1992)***  
**DE FLÁVIO OLIVEIRA: COLABORAÇÃO COMPOSITOR- INTÉRPRETE**  
**EM BUSCA DE DECISÕES INTERPRETATIVAS.**

Trabalho submetido ao Programa dos Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração Práticas Interpretativas (Flauta Transversal) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Any Raquel Carvalho.

**Porto Alegre**

**2020**

CIP - Catalogação na Publicação

Marques , Rafael dos Santos Marques  
IN MEMORIAM DE LUIS TAYLOR SIEDLER PARA FLAUTA E  
PIANO (1992) DE FLÁVIO OLIVEIRA: COLABORAÇÃO  
COMPOSITOR- INTÉRPRETE EM BUSCA DE DECISÕES  
INTERPRETATIVAS / Rafael dos Santos Marques Marques .  
-- 2020.  
150 f.  
Orientadora: Any Raquel Souza de Carvalho Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Colaboração Compositor- Intérprete. 2. Decisões  
Interpretativas. 3. Flávio Oliveira. 4. Flauta  
Transversal. 5. Música de Câmara. I. Carvalho, Any  
Raquel Souza de Carvalho, orient. II. Título.

RAFAEL DOS SANTOS MARQUES

***IN MEMORIAM DE LUIS TAYLOR SIEDLER PARA FLAUTA E PIANO (1992)***  
**DE FLÁVIO OLIVEIRA: COLABORAÇÃO COMPOSITOR- INTÉRPRETE**  
**EM BUSCA DE DECISÕES INTERPRETATIVAS.**

Trabalho submetido ao Programa dos Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração Práticas Interpretativas (Flauta Transversal) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em 17/12/2020.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dra. Any Raquel Carvalho (UFRGS), orientadora

---

Prof. Dr. Raul Costa d'Avila (UFPEl)

---

Prof. Dr. Leonardo Winter (UFRGS)

---

Prof. Dr. André Loss (UFRGS)

## AGRADECIMENTOS

Aos meus avós Francisco Pedroso dos Santos e Almira Barbosa dos Santos (in memoriam), por todo o apoio no estudo da música;

À minha família, minha mãe Eloisa Elena Barbosa e minha tia Edna Regina Barbosa por todo o carinho e apoio dedicados nesta importante etapa;

À minha orientadora Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, pelas horas dedicadas às orientações deste trabalho, pelo aprendizado desde os tempos da graduação, por todo o incentivo e amizade e confiança depositada;

Ao meu orientador artístico Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter, por seus ensinamentos desde a graduação, pelos conselhos, sua amizade, confiança, horas dedicadas para a realização dos recitais e pelo modelo de pessoa e profissional que tem sido para mim desde sempre;

À classe de flauta transversal da UFRGS, Vinícius Prates, Gina Arantxa, Clara Letícia, amigos de longa jornada com os quais aprendi muito. Aos flautistas João Pedro Pagliosa, Ana Carolina Bueno, Ianes Gil Coelho e Luciano Goularte pelo apoio e a amizade de anos;

Aos colegas da turma de Pós-Graduação, em especial ao colega José Martinez, pela parceira em trabalhos e debates produtivos que só veio a somar com a minha formação;

Ao Vinicius Fergutz Peixoto pela digitação dos exemplos musicais;

Ao professor Flávio Oliveira, por participar do meu trabalho e por todos os ensinamentos de música e composição que pude aprender com ele;

À pianista e amiga Pamela Ramos, por participar da pesquisa e por suas colaborações valiosas e preciosas dentro de meu trabalho, além das horas de ensaios e debates sobre a obra;

Aos meus amigos e professores Ademir Schmidt, Deisi Coccaro, Ana Maria Costa Gomes, Elizander Dutra, Danielle Chaves Joaquim, Bruno Santos, Almiro Martins de Freitas, Eunice Joaquina Bernardes, Soraia Maiber, Carlos Maiber, Ediane Gheno, Jaqueline Trindade, a orquestra Lux Sonora e a todos que, por uma questão de espaço, não pude citar aqui, mas que contribuíram de alguma forma nesta caminhada;

Ao CNPq pela concessão da bolsa.

## RESUMO

O presente trabalho enfoca a colaboração compositor-intérprete na obra *In Memoriam de Luis Taylor Siedler* para flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira em busca de decisões interpretativas. A primeira parte do trabalho apresenta a escolha da obra, revisão de literatura, preparo e gravação da primeira performance com decisões interpretativas estabelecidas pelo flautista e pianista sem contato com o compositor. Logo após houve uma colaboração com o compositor para a construção das decisões interpretativas através de entrevistas e foi realizada uma análise da obra. As sugestões da colaboração, após reflexões, foram incorporadas à segunda performance. O trabalho serviu para fundamentar as minhas decisões interpretativas, principalmente quanto aos aspectos relacionados à dinâmica, respeito ao silêncio e condução de frases. A importância do estudo crítico da obra junto com a colaboração do compositor como meio de compreender a peça, são aspectos levantados na conclusão onde, ao final do trabalho, o compositor nos entregou uma nova edição da obra, contendo aspectos debatidos nas colaborações. Este trabalho vem a colaborar com a literatura de flauta transversal e música de câmara realizada por compositores do Rio Grande do Sul.

**Palavras-Chave:** Colaboração compositor-intérprete. Decisões interpretativas. Flávio Oliveira. Flauta transversal. Música de Câmara.

## ABSTRACT

This research focuses on the composer-interpreter collaboration of the work entitled *In Memoriam of Luiz Taylor Siedler* for flute and piano (1992) by Flávio Oliveira, while making interpretative choices. The first section presents performance how the work was chosen, a literature review, the preparation and recording of the first performance with interpretative decisions made by the flutist and pianist before any contact with the composer. After the first recital, the composer was contacted by interviews and a direct collaboration took place, and a structural analysis was undertaken. A new interpretation was performed with the composer's suggestions incorporated, as well as our own. A second collaboration took place soon afterward by e-mail due to Covid-19. This project helped me base my interpretative decisions, especially those related to dynamics, rests and phrasing. The importance of the critical study of this work is discussed in the conclusion. A new edition of this piece was presented to us by the composer, based on aspects discussed during the collaborations.

**Keywords:** Composer-Performer Collaboration; Interpretative decisions; Flávio Oliveira; Flute; Chamber Music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nênia (1º movimento), motivo principal (Motivo 1), c. 1-5.....	27
Figura 2: Nênia, motivo principal 1, compassos 6-10.....	27
Figura 3: Modo lícrio com sexta maior .....	27
Figura 4: Nênia, motivo 2, compassos 6-8 .....	28
Figura 5: Dido's Lament, Ária no. 38, compassos 1- 5.....	28
Figura 6: Paixão segundo São João de J.S. Bach, BWV 245 (BODKY, 1960, p. 243) .	28
Figura 7: Nênia, motivo 3, compassos 20-30 .....	29
Figura 8: Nênia, compassos 37-41 .....	29
Figura 9: Nênia, Coda, motivo 1, compassos 42-46.....	30
Figura 10: Na Praia da Alegria, compassos 1-4 .....	32
Figura 11: Na Praia da Alegria, compassos 1-8 .....	33
Figura 12: Na Praia da Alegria, compassos 13-16 .....	34
Figura 13: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos 1-9 .....	36
Figura 14: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos 5-15 .....	37
Figura 15: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos 29-34 .....	38
Figura 16: Na Trilha do Qorpo Santo, início do segundo tema, compassos 34-40.....	38
Figura 17: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos. 34- 38 .....	39
Figura 18: Na Trilha do Qorpo Santo, final do segundo tema, compassos 48-52.....	39
Figura 19: Na Trilha do Qorpo Santo, início do terceiro tema, compassos 53-58 .....	40
Figura 20: Na Trilha do Qorpo Santo, quarto tema, compassos 77-81 .....	41
Figura 21: Na Trilha do Qorpo Santo, quarto tema, compassos 82-88 .....	41
Figura 22: Na Trilha do Qorpo Santo, c.104-109.....	42
Figura 23: Na Memória, compassos 1-10.....	42
Figura 24: Noturno: Improviso (1975) de Flávio Oliveira, compassos 1-16 .....	43
Figura 25: Na Memória, suspiros, compassos 1-5 .....	44
Figura 26: Na Memória, anabasis, compassos 6-9 .....	45
Figura 27: Na Memória, compassos 10-27.....	45
Figura 28: Noturno: Improviso (1975) de Flávio Oliveira, compassos 69-73 .....	46
Figura 29: Glória da Missa Papa Marcello de G. P da Palestrina, compassos 123-128.	46
Figura 30: Noturno Improviso (1975) de Flávio Oliveira, compassos 79-90 .....	47
Figura 31: Na Memória, compassos 24-27.....	47
Figura 32: Na Praia da Alegria, c. 1-8.....	51
Figura 33: Capa de In Memoriam de Flávio Oliveira, 23 de novembro de 2020.....	68



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Etapas da Metodologia.....	22
Quadro 2. Estrutura da obra <i>In Memoriam</i> , de Flávio Oliveira.....	24
Quadro 3. Estrutura de Nênia, primeiro movimento .....	26
Quadro 4. Divisão do terceiro movimento: Na Trilha do Qorpo Santo .....	36

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE .....</b>	<b>14</b>
<b>3 METODOLOGIA.....</b>	<b>20</b>
<b>4 ANÁLISE E ALGUNS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE IN MEMORIAM..</b>	<b>24</b>
4.1 NÊNIA (IL FLAUTO SOLO) .....	26
4.2 NA PRAIA DA ALEGRIA .....	31
4.3 NA TRILHA DE QORPO SANTO.....	34
4.4 NA MEMÓRIA .....	42
<b>5 DECISÕES INTERPRETATIVAS .....</b>	<b>48</b>
5.1 NÊNIA .....	50
5.2 NA PRAIA DA ALEGRIA .....	51
5.3 NA TRILNHA DE QORPO SANTO .....	52
5.4 NA MEMÓRIA .....	53
<b>6 A PRIMEIRA COLABORAÇÃO.....</b>	<b>55</b>
6.1 NÊNIA .....	55
6.2 NA PRAIA DA ALEGRIA .....	56
6.3 NA TRILHA DE QORPO SANTO.....	57
6.4 NA MEMÓRIA .....	59
<b>7 A SEGUNDA COLABORAÇÃO.....</b>	<b>60</b>
7.1 NÊNIA .....	62
7.2 NA PRAIA DA ALEGRIA .....	62
7.3 NA TRILHA DO QORPO SANTO .....	63
7.4 NA MEMÓRIA .....	66
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>70</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>75</b>
ANEXO A - Edição utilizada nas performances.....	76
ANEXO B – Nova edição de In Memóriam .....	87
ANEXO C - Dados biográficos de Luis Taylor Silveira Siedler .....	100
ANEXO D - Dados biográficos de Flávio Oliveira .....	101
ANEXO E - Registro da estreia de <i>In Memoriam</i> .....	105
ANEXO F- Bula da obra <i>Jogo</i> de Flávio Oliveira (1972) .....	110
ANEXO G – Transcrições de entrevistas e colaborações realizadas .....	111

ANEXO H – Links de gravações de *In Memoriam* por Rafael Marques e Pamela Ramos..... 161

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo construir uma interpretação da obra *In Memoriam de Luis Taylor Siedler* de Flávio Oliveira para flauta e piano (1992), através da colaboração com o compositor, como meio de fundamentar minhas decisões interpretativas e demonstrar como esta colaboração conduziu a uma revisão do texto definitivo da obra por parte do compositor.

Flávio Oliveira (1944) nasceu em Santa Maria, Rio Grande do Sul, mas mudou-se para Porto Alegre com sua família no ano seguinte. Iniciou seus estudos e práticas musicais com Zuleika de Araújo Vianna. Por necessidade de uma formação integral, diplomou-se em grego e português na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou estudos em análise e composição musical com Armando Albuquerque, Esther Scliar e Willy Corrêa de Oliveira, dentre outros, e aperfeiçoou-se em piano e regência. Foi bolsista na Alemanha pelo Instituto Goethe e pela liga *Der Volkerfreundschaft/DDR* (1984-1985) e pelo CNPq (doutorado interrompido) na Boston University (1990).

Como compositor, docente e intérprete tem participado de diversos eventos no Brasil e no exterior. Sua obra abrange diversos gêneros e funções, incluindo música, teatro e cinema. Desde 1964, Flávio Oliveira tem sido reconhecido através de premiações e comissionamentos. Foi professor das disciplinas de composição, instrumentação e orquestração, fuga e história da música de 1986 a 1990 no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Na Rádio desta universidade, produziu programas que divulgavam a música, seus compositores e intérpretes, com ênfase na música contemporânea do Rio Grande do Sul e do Brasil. Participou como compositor, pianista e conferencista das sete edições dos Encontros de Compositores da Hispano-América (ENCOMPOR), tendo coordenado a última edição enquanto diretor da Discoteca Pública Natho Henn em Porto Alegre. Foi coordenador do Projeto Bruno Kiefer, SMC- POA (Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre) e coordenou a edição do projeto de CDs “A História da Música do RS- série Erudito”. Também colabora com outros projetos de recuperação de autores rio-grandenses, como Araújo Vianna e Walter Schultz Porto Alegre.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Informações obtidas com o compositor Flávio Oliveira.

A escolha da obra *In Memoriam* de Flávio Oliveira foi decorrente de um recital que assisti em Santa Maria, RS, durante o V Encontro Estadual de Flautistas do Rio Grande Sul com o duo composto por Raul Costa d'Avila e Joana Cunha de Holanda, ambos docentes da Universidade Federal de Pelotas. Além de ter gostado muito, foi uma oportunidade de conhecer um pouco sobre a composição gaúcha. Algum tempo depois, já no mestrado, entrei em contato com Flávio Oliveira, antes da colaboração, informando-o sobre meu desejo de estudar esta obra, e que gostaria de realizar uma colaboração compositor-intérprete. Disse-lhe que queria focar na música gaúcha. O compositor enviou-me a peça, a qual ele havia realizado uma edição para o meu recital (Anexo A).

Este trabalho nasce da minha vontade de realizar decisões interpretativas através da colaboração com o compositor. Oliveira dedica a peça ao flautista e amigo Luis Taylor Siedler como homenagem póstuma. Tendo em vista o caráter da obra, o trabalho irá investigar quais os processos compositivos que foram utilizados em *In Memoriam* para flauta e piano<sup>2</sup>, assim como influências e inspirações para a sua composição, através do contato com o compositor (colaboração).

O trabalho foi dividido da seguinte maneira: introdução, contendo o objetivo do trabalho, dados sobre o compositor e como se deu a escolha da obra; capítulo 2: colaboração compositor-intérprete, onde é apresentada a revisão bibliográfica; capítulo 3: metodologia, com as quatro etapas realizadas na execução do trabalho, incluindo os procedimentos da preparação da obra, ensaios com a pianista, análise da obra, interações com o compositor (entrevistas e conversas), transcrições das entrevistas, performances, entre outras; capítulo 4: análise estrutural de cada um dos quatro movimentos da obra; capítulo 5: as minhas decisões interpretativas antes da primeira performance. O capítulo 6 trata da colaboração com o compositor após as decisões interpretativas realizadas na primeira performance. O capítulo 7, e último capítulo, apresenta a segunda colaboração realizada com o compositor a partir da segunda performance. O trabalho encerra com a conclusão e anexos contendo a edição utilizada nas duas performances e a edição que Oliveira nos entregou ao final da nossa colaboração, assim informações biográficas do compositor e a respeito de Luis Siedler, registros de estreia da obra, bula de outras obras de Flávio Oliveira, entrevistas e links para as performances gravadas da obra.

---

<sup>2</sup> A obra será referida apenas como *In Memoriam*.

## 2 A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE

A notação musical na partitura é utilizada para comunicar as ideias do compositor ao intérprete, expondo a criatividade e o controle exercido pelo primeiro e a liberdade que o segundo se auto permitirá, aspectos determinados pela prática musical de cada época (BUDAI, 2014, p. 37). O termo *colaborar* origina-se da palavra latina *collaboratus* que, conforme Webster (1989, p. 289), significa “trabalhar, um com o outro”. Trabalhar colaborativamente requer vários elementos como diálogo, tempo, dedicação e confiança mútua e ao mesmo tempo exige a capacidade de aceitar crítica construtiva (JOHN-STEINER, 2000; BARRETT, 2014). Quando o compositor e intérprete se unem a partitura “poderá tecer o toque do intérprete com as intenções do compositor” (BUDAI, 2014, p. 37).

A colaboração compositor-intérprete vem sendo pesquisada na área das Práticas Interpretativas desde 1963, quando o compositor Lukas Foss lançou o trabalho “*The changing composer – performer: A monologue and a dialogue*” com o objetivo de trazer uma reflexão sobre o diálogo entre compositores e intérpretes (FOSS, 1963), o qual traz em seu debate:

Progresso nas artes: talvez, uma série de erros talentosos. Nós devemos nossas maiores realizações musicais a uma ideia não musical: a divisão do que é um todo indivisível, “música”, em dois processos separados: composição (fazer a música) e performance (fazer da música), uma divisão tão sem sentido quanto a divisão da forma e conteúdo (FOSS, 1963, p. 45)<sup>3</sup>.

Foss, 1963 nos apresenta que em um certo momento esta realidade começa a mudar até chegarmos a um ponto onde a comunicação entre ambos se torna algo indispensável.

A divisão metódica do trabalho (eu componho, você toca) nos serviu bem, até que o compositor e o intérprete se tornaram como duas metades de um verme separadas por uma faca, cada parte seguindo inconscientemente seu percurso (FOSS, 1963, p. 45).<sup>4</sup>

Domenici (2012) traz em seu artigo esta relação como o “empreendedorismo da

---

<sup>3</sup> As traduções realizadas neste trabalho são de responsabilidade do autor.

“Progress in the arts: a series of gifted mistakes perhaps. We owe our greatest musical achievements to an unmusical idea: the division of what is an indivisible whole, “music,” into two separate processes: composition (the making of the music) and performance (the making of music), a division as nonsensical as the division of form and content”.

<sup>4</sup> Traduzido pelo autor: “The methodical division of labor (I write it, you play it) served us well, until composer and performer became like two halves of a worm separated by a knife, each proceeding obliviously on its course” (FOSS, 1963, p. 45).

nova música” para que se possa ter decisões interpretativas em conjunto para um bem maior que é a música:

A década de 60 viu a emergência dessas parcerias, por vezes constituídas em grupos ao redor de um ou mais compositores, como o *Group for Contemporary Music*, fundado em 1962 pelos compositores Charles Wuorinen e Harvey Sollberger, o *Steve Reich Ensemble*, fundado em 1966, o *Philip Glass Ensemble*, fundado em 1967, ou em projetos institucionais, como o *Creative Associates* idealizado e implementado pelo compositor Lukas Foss em Buffalo durante os anos de 1964-1980. As décadas seguintes viram a emergência de grupos dedicados a sustentar a produção contemporânea através da encomenda de novas obras, performances, gravações e formação de plateia, como os grupos *Kronos Quartet*, *Arditti Quartet*, *New York New Music Ensemble*, *Bangon a Can*, e *North/South Consonance*, entre outros (DOMENICI, 2012, p. 87).

A reaproximação entre intérpretes e compositores das últimas décadas tem contribuído para uma expansão de novas técnicas e práticas da música contemporânea, sobre a qual Domenici (2012) comenta quanto a tradição oral e texto:

Ao negar a mediação da tradição oral e tomar a mesma atitude de obediência estrita e indiscriminada a todo e qualquer texto, cria-se o potencial para situações em que o performer, ao almejar uma relação isomórfica entre o texto e a performance, incorra em graves equívocos estéticos e estilísticos (DOMENICI, 2012, p.81).

A interação entre compositor e intérprete desenvolve novas maneiras de pensar a prática musical, contribuindo para a desestabilização dos conceitos que predominou durante o século XX. Para Domenici, “se a música contemporânea sobreviveu à ruptura do século passado, foi, em grande parte, graças às associações entre compositores e intérpretes” (DOMENICI, 2012, p. 92).

A colaboração compositor-intérprete possibilita ao performer ter uma visão maior de certos aspectos, nuances e gestos, ao buscar compreender razões que motivaram o compositor a escrever a obra. Domenici chama a atenção a este respeito:

A busca por uma interpretação baseada exclusivamente no texto é uma fantasia formalista que ignora a relação entre 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 destaca que as linguagens musicais da música do século XX pedem esse contato de uma forma mais direta entre os compositores e intérpretes, o que virá a contribuir ainda mais com os processos de reaproximação entre os compositores e as performances:

A crença formalista na obra musical absoluta e no texto totalizante criou uma espécie de linha de montagem na qual o 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 contatos compartilhadas. Nesse contexto, a notação musical e o som não são vistos como processos autônomos, mas entrelaçados à trama sócio-cultural da qual a obra musical emerge como uma construção social (DOMENICI, 2012, p.82).

Hayden e Windsor (2007) classificam três formas de colaboração conforme o grau de interatividade entre o compositor e o intérprete. A primeira é a colaboração diretiva, ou colaboração direta, onde a notação tradicional tem o papel de fornecer instruções para os músicos pelo compositor. Os autores afirmam:

A hierarquia tradicional compositor-intérprete(s) é mantida e o compositor tem como objetivo determinar completamente a performance através da partitura. A instrumentação para as peças desta categoria tende a ser de natureza acústica e composta por ensembles ou grupo de câmaras com regente [...] (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p.33)<sup>5</sup>.

A segunda forma de colaboração os autores classificam como colaboração interativa, onde o compositor se envolve diretamente na negociação, construção com os músicos e/ou técnicos:

O processo é mais interativo, discursivo e reflexivo, com maior contribuição dos colaboradores do que na categoria diretiva, mas, em última análise, o compositor ainda é o autor. Alguns aspectos da performance são mais “abertos” e não determinados pela partitura. Os trabalhos desta categoria tendem a combinar notação, instrumentos acústicos e mídia eletrônica [...] (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p. 33)<sup>6</sup>.

A terceira forma é chamada de colaborativa, onde aqui o desenvolvimento da música é alcançado através de um processo coletivo de tomada de decisão, ou seja, não há um único autor ou hierarquia de papéis:

As partes resultantes ou (1) não possuem nenhuma notação tradicional, ou (2) usam notação que não define a macroestrutura formal. Na [alternativa] (2), as

---

<sup>5</sup> Traduzido pelo autor: “The traditional hierarchy of composer and performer(s) is maintained, and the composer aims to completely determine the performance through the score. The instrumentation for the pieces in this category tends to be acoustic in nature and made up of conducted ensembles or chamber groups [...]” (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p.33)

<sup>6</sup> Traduzido pelo autor: “The process is more interactive, discursive and reflective, with more input from collaborators than in the directive category, but ultimately, the composer is still the author. Some aspects of the performance are more 'open' and not determined by a score. The works in this category tend to combine notation, acoustic instruments, and electronic media.” (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p.33)



decisões relativas à estrutura em larga escala não são tomadas por um único compositor. Ao invés disto, elas são controladas, por exemplo, através de decisões em grupo improvisados ao vivo ou por algoritmos de computador automatizados. As peças que se encaixam nessa categoria utilizam mídia eletrônica e digital em combinação com instrumento acústico gravado ou ao vivo (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p.33)<sup>7</sup>.

A colaboração também pode acarretar “contribuições transformativas”, conforme John-Steiner (2000, p. 96), através da interação conjunta, compartilhando perspectivas distintas. Ao mesmo tempo, pode ser aplicada em vários campos da música, como exemplificado no livro *Collaborative Creative Thought and Practice in Music* (BARRETT, 2014) da *Society for Education, Music and Psychology Research* (SEMPRE), o qual explora de que forma as práticas criativas colaborativas corroboram o pensamento e atividades musicais através da musicologia, composição, performance e educação musical.

Várias pesquisas acadêmicas vêm sendo realizadas sobre o tema, sendo algumas citadas a seguir. Na tese de doutorado de Paul Roe (2007), o processo criativo do compositor e do intérprete são avaliados no contexto da prática colaborativa, onde ambos são vistos como elementos integrantes e fundamentais do fazer musical (ROE, 2007). Após encomendar obras para clarinete solo a cinco compositores, o autor documentou sua prática interativa durante o processo de composição de cada obra. Seus resultados mostram que a colaboração compositor-intérprete poderá trazer efeitos benéficos como estimulação criativa, motivação, maior comunicação e precisão na notação musical.

Micah Hansen Ewing (2016), na sua tese de doutorado, investiga as relações interpessoais entre estudantes performers, seu diretor e o compositor, este último recebendo a encomenda de uma obra musical. Seu objetivo foi determinar como os resultados das entrevistas dos participantes poderão auxiliar projetos futuros na encomenda de obras musicais. Ewing afirma que “os papéis que o compositor e os performers desenvolvem no processo são tão diversos quanto a música que criam” (EWING, 2016, p. 40) e apresenta as opiniões de autores como Sessions, Copland e O’Grady sobre a escrita (partitura) e a liberdade que o performer pode (ou não) ter (EWING, 2016, p. 40-41), enfatizando a importância da compreensão do contexto da obra e das práticas da época como vitais para uma interpretação “respeitada” (EWING, 2016,

---

<sup>7</sup> Traduzido pelo autor: “The resulting pieces either (1) have no traditional notation at all, or (2) use notation which does not define the formal macro-structure. In (2), decisions regarding large-scale structure are not determined by a single composer. Rather, they are controlled, for example, through live improvised group decisions, or automated computer algorithms. The pieces which fit this category use electronic and digital media in combination with live or recorded acoustic instrument.” (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p.33)

p. 42). Como fundamental a todo o processo, o autor cita a criação de uma conexão pessoal com o compositor (EWING, 2016, p. 115).

O interesse crescente neste assunto no Brasil pode ser visto através de pesquisas, como de Ramos (2013), Silva (2015) e Silva (2017), que tratam da colaboração intérprete-compositor, construindo performances com o auxílio da coleta de informações sobre obras diretamente com os compositores através das interações realizadas. No trabalho de Ramos (2013), a autora realiza uma colaboração com Flávio Oliveira, na obra *Round About Debussy* para piano através de uma reflexão sobre as nuances nesta em comparação com a obra de Debussy e dos limites da notação musical na música contemporânea. Dario Silva (2015) investigou o processo de construção das performances nas obras para piano solo de Mariza Rezende por meio da interação compositora-intérprete através da documentação do seu processo de construção de performance, entrevistas gravadas em áudio e vídeo e conversas com a compositora. O autor reitera os impactos desta interação em sua construção interpretativa. Anderson Silva (2017) apresenta a colaboração como forma de explorar novas possibilidades de recursos em uma obra de Estércio Marquez Cunha (1941) para trompa. O trabalho apresenta as características dos recursos sonoros na trompa, assim como as influências e concepções de como a obra foi idealizada através do contato com o intérprete e do contato entre ambos. Os resultados geraram material didático explicativo das técnicas extendidas na trompa.

Gomes (2018) apresenta a questão de reelaborar as passagens não idiomáticas de uma obra para violão em contato com o compositor Marcelo Rauta. Três violonistas foram entrevistados para investigar suas opiniões sobre passagens específicas. O trabalho resultou em uma edição interpretativa da obra, além de registro de áudio e vídeo de sua primeira performance.

Cardassi e Bertissolo (2019), ao refletirem sobre a colaboração no âmbito da graduação e pós-graduação em música, propõe uma metodologia que utilizam em uma atividade de ensino em sua universidade para auxiliar na criação de “bases teóricas e experiência prática dentro do contexto acadêmico para os estudantes de Composição e de Performance” (2019, p. 2).

Holschuh, Queiroz e Noda (2020) relataram a construção da obra *O Caldeirão dos esquecidos* para violino onde vários músicos cooperaram tanto na elaboração quanto na interpretação com o compositor Danilo Guanais através de reuniões presenciais, trocas de correspondências e telefonemas. A atuação dos pesquisadores-intérpretes impactou significativamente a composição resultante, tornando-a mais idiomática.

Um exemplo de colaboração compositor-intérprete com flautista pode ser visto na tese de doutorado de Budai (2014), onde a autora se coloca como co-criadora ao investigar a música húngara para flauta. Budai parte do princípio de que uma relação de trabalho entre compositor e intérprete poderá resultar desde a simples interpretação à co-criação da obra em questão (BUDAI, 2014) e propõe seis níveis de colaboração, classificando-as de acordo com a quantidade e o tipo de influência do intérprete (BUDAI, 2014, p. 2). Budai parte do princípio de que,

Para a colaboração ocorrer, ao menos um dos dois envolvidos precisa participar no processo do outro. Por exemplo, os dois processos muitas vezes se sobrepõem quando o compositor e o intérprete trabalham juntos, e a obra ainda não está acabada quando o intérprete a vê pela primeira vez. O intérprete também poderá oferecer sugestões quando o compositor estiver presente durante os ensaios. Em alguns casos o compositor está presente para algumas partes do processo de aprendizagem do intérprete, esclarecendo, explicando e dando sugestões. Ou, o intérprete pode se comunicar com o compositor em vários estágios do processo da escrita da obra e/ou oferecer *feedback* quando o compositor estiver presente durante seu processo de aprendizagem. A partitura final encontra sua forma final em algum ponto entre estes processos e muitas vezes poderá conter sugestões do intérprete, enquanto os esclarecimentos do compositor ajudam a peça a tomar sua forma quanto à interpretação” (BUDAI, 2014, p. 66).<sup>8</sup>

As propostas de níveis de colaboração de Budai variam de impessoal a intensamente pessoal, assim como do intérprete estar tocando e interpretando obras de compositores já falecidos até aqueles terminando de escrevê-las praticamente naquele momento. “Entre estes dois extremos o intérprete poderá deixar uma marca indireta ou direta na composição. O que é constante em todas as colaborações é a tarefa do intérprete em interpretá-la” (BUDAI, 2014, p. 66).

---

<sup>8</sup> Traduzido pelo autor: “For collaboration to take place, at least one of the two parties needs to participate in the other’s process. For example, the two processes often overlap when a composer and a performer work together, as the score may not be finished when the performer first looks at it. In some instances the composer is present for parts of the performer’s learning process clarifying, explaining and making suggestions. Or, the performer can communicate with the composer at various stages of the writing process and/or offer feedback when the composer is present during his or her learning process. The score takes its final form somewhere between these processes and very often contains the results of the performer’s suggestions, while the composer’s clarifications help shape the interpretation of the piece”.

### 3 METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho seguiu os seguintes passos: a primeira etapa engloba o estudo da obra, incluindo a procura de literatura e gravações, ensaios e a primeira performance. Na segunda etapa ocorreu a análise, o primeiro contato com o compositor, entrevistas semiestruturadas sobre sua obra, conversas livres com o compositor sobre aspectos da música em geral, ensaios e reflexões para a segunda performance. A terceira etapa é onde ocorre realmente a colaboração com o compositor, reflexões dos intérpretes para a preparação da segunda performance a partir da conversa com o compositor e a segunda gravação da obra. Na última etapa o compositor contribuiu com suas sugestões e forneceu uma nova edição da obra. Foi elaborado a conclusão e texto final. Seguem as etapas detalhadas:

A etapa 1 iniciou com a escolha da obra e contato com o compositor para solicitar a obra, o qual me enviou uma edição revisada (Anexo A) que foi a edição estudada para a primeira performance e para o trabalho. Oliveira forneceu-me áudios gravados por Raul Costa d'Avila e Guilherme Goldberg<sup>9</sup>, além de um CD (“Tudo Muda” a Música de Flávio Oliveira) contendo o primeiro movimento da obra. Neste contato expliquei como se procederia o trabalho, o qual teria a sua colaboração como meu objeto de estudo.

Logo após iniciei a revisão de literatura, estudo da obra, realizando apenas uma análise superficial e ensaios com a pianista. Os ensaios com a pianista começaram quatro meses antes da primeira performance, sendo que *In Memoriam* fez parte do meu segundo recital de mestrado. As outras obras apresentadas neste recital foram: *Chant d'Linus* para flauta e piano de André Jolivet, *Assobio a jato* para flauta e violoncelo de Heitor Villa-Lobos e a Partita em Lá menor (BWV 1013) de J.S. Bach. Durante os ensaios a pianista e eu refletimos sobre as nossas decisões interpretativas e a primeira performance pública foi realizada no dia 4 de novembro de 2019 no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a presença de Flávio Oliveira.

A etapa 2 iniciou com a primeira entrevista presencial em caráter semiestruturado realizada na casa do compositor onde Oliveira apresentou suas obras e outros aspectos

---

<sup>9</sup> OLIVEIRA, Flávio. (1944) - In Memoriam Luís Taylor Siedler. Raul Costa d'Avila e Guilherme Goldberg. 1992. 8 min, son., cor. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=LOMwaAfpITM>>

musicais a partir do material que havia sido lhe enviado com respeito ao funcionamento desta entrevista. As perguntas da entrevista foram baseadas no seguinte roteiro:

### **Motivação composicional**

- O que motivou a composição da obra?

### **Influências**

- De onde saíram os temas contrastantes em *In Memoriam*?

### **Estreia da obra**

- Quando foi a estreia?

- Quais foram os intérpretes?

### **Estrutura da obra**

- Como foi estruturada a obra?

### **Morte em Música**

- Como o senhor vê este tema e como pensou em colocá-lo em música?

### **Colaboração**

- Após escutar as nossas decisões quais considerações tem a fazer?

Após realizar a transcrição direta e literal da entrevista<sup>10</sup>, enviei-a a Oliveira para que pudesse alterar quaisquer informações. A seguir, iniciei uma análise formal descritiva da obra conforme apresentado no capítulo 3, onde busquei elucidar a estrutura da obra e trazer informações sobre os motivos empregados e suas influências através das entrevistas realizadas presencialmente e por *e-mail*. O compositor esclareceu-me sobre os processos compositivos utilizados em *In Memoriam*, assim como explicou como surgiram suas inspirações. Após a entrevista presencial, mantivemos contato por *e-mail* e telefone, sendo a segunda entrevista realizada por telefone, em caráter de conversa, onde levantei dúvidas sobre as influências compositivas e aspectos da minha interpretação.

A etapa 3 contou com a colaboração do compositor via *Skype*, tendo em vista a pandemia do Covid-19 que assola o país, e teve também a presença da pianista Pamela Ramos, onde foi discutida a nossa primeira performance. Conversamos sobre os motivos de cada movimento, onde o compositor nos apresentou a sua opinião e debatemos juntos sobre as nossas decisões interpretativas, assim como dúvidas quanto à notação musical. Após esta colaboração ocorreu a realização de uma terceira entrevista estruturada, uma vez que foi realizada por *e-mail* para confirmar algumas informações. Seguiu o estudo

---

<sup>10</sup> As transcrições das entrevistas encontram-se no Anexo G.

individual de ambos para que pudéssemos colocar em prática tudo o que foi debatido na colaboração. Tendo em vista a pandemia realizamos apenas dois ensaios presenciais após a colaboração. A segunda performance foi gravada na casa da pianista, em uma única tarde, com um aparelho de captação de áudio (Q3) e dois celulares para obter imagem e áudio, a qual foi enviado ao compositor.

A etapa 4 engloba as reflexões do compositor sobre a segunda performance realizada por *e-mail*, onde foi anexada uma nova edição da obra (Anexo B). Na última entrevista (quinta entrevista) realizada por *e-mail*, Oliveira explica sobre as mudanças em sua nova edição e as motivações que o levou a fazê-las. Esta etapa também incluiu a revisão do trabalho e a elaboração do texto final. Segue o Quadro 1 com o resumo das etapas.

<b>Etapa 1</b>	<b>Etapa 2</b>	<b>Etapa 3</b>	<b>Etapa 4</b>
Escolha da obra, contato com o compositor para solicitar a obra e sua colaboração	Primeira entrevista na casa do compositor (12/12/2019; Anexo G, p. 102)	Terceira entrevista (conversa) pós colaboração para confirmar informações (11/5/2020; Anexo G, 115)	Quinta entrevista: 2ª colaboração em forma de entrevista sobre a 2ª performance, por <i>e-mail</i> : explicação sobre as mudanças em sua nova edição (Anexo G, p. 121)
Revisão de literatura sobre colaboração	Análise estrutural da obra	Quarta entrevista: 1ª Colaboração em forma de entrevista, via <i>Skype</i> , com a presença da pianista, sobre a primeira performance (11/5/2020; Anexo G, p. 119)	Nova edição da obra
Audição de gravações	Segunda entrevista por <i>e-mail</i> para tirar dúvidas (16/4/2020; Anexo G, p. 109)	Reflexões dos intérpretes para a segunda performance	Transcrição das entrevistas
Estudo individual da obra;	Transcrição das entrevistas	Gravação da segunda performance; envio da gravação ao compositor	Conclusão
Ensaio com a pianista	Ensaio para a 2ª performance com a pianista		Elaboração do texto final
Primeira Performance com a presença de Flávio Oliveira			

Quadro 1. Etapas da Metodologia

A organização das etapas auxiliou e direcionou a elaboração das minhas decisões interpretativas finais dada às constantes manifestações de Oliveira e mesmo com as

dificuldades impostas pela pandemia quanto aos recursos precários de gravação ao nosso dispor no final do trabalho.

#### 4 ANÁLISE E ALGUNS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE IN MEMORIAM

Será apresentado a seguir uma análise estrutural da obra *In Memoriam* de Flávio Oliveira, apresentando os motivos contrastantes em cada movimento, assim como suas influências a partir da literatura e interações com o compositor. Esta obra, possui quatro movimentos, sendo o primeiro para flauta solo e o restante para flauta e piano. O Quadro 2 apresenta informações gerais da peça como o nome do movimento, a linguagem harmônica e o número de compassos.

Nome do Movimento	Linguagem Harmônica	Nº de Compassos	Instrumentação
I- Nênia	Não-tonal	46	Flauta Solo
II- Na Praia da Alegria	Tonal	16	Flauta e Piano
III- Na trilha de Qorpo Santo	Não-tonal	108	Flauta e Piano
IV- Na Memória	Tonal	27	Flauta e Piano

Quadro 2. Estrutura da obra *In Memoriam*, de Flávio Oliveira

Alguns motivos nesta obra podem ser vistos por um viés retórico. Sendo uma das disciplinas humanas mais antigas a retórica, à semelhança da gramática e da lógica e da poética, não é uma ciência *a priori* (ALEXANDRE JÚNIOR, ALBERTO e PENA, 2012, p. 14). A aproximação entre música e retórica remete-nos à antiguidade clássica. Música e retórica pertenciam ao sistema das *septem artes liberales*, uma organização de ensino que perpassou os séculos, impondo-se como portadora dos saberes fundamentais do ocidente. As sete artes *liberales* dividiam-se em *Quadrivium* (Música, Aritmética, Geometria e Astronomia) e *Trivium* (Retórica, Gramática e Dialética) (ASSUMPCÃO, 2007, p.114).

Nos séculos XVI ao XVIII, a ação da retórica na cultura, na educação, na religião, nas artes e na sociedade foi intensa. No Renascimento, com o Humanismo e o Protestantismo, por vias diferentes, música e retórica passaram a ser acompanhadas uma da outra.

Em relação à música, Cano (2000) afirma que o *corpus* teórico da retórica musical no Barroco é produto dos tratados produzidos entre 1535 e 1792. Estes foram denominados por seus autores como *música poética*, em alusão à poética literária. Neles se faz referência à íntima relação entre música e retórica, ao papel do músico como orador, cuja tarefa principal é persuadir o público, à origem e ao funcionamento dos afetos e ao sistema retórico musical. O referido autor afirma ainda ser possível, através destes



tratados, demonstrar a importância da retórica nos processos compositivos da época, propiciando uma aproximação mais bem documentada aos pressupostos históricos, culturais, científicos e epistemológicos que permearam a atividade musical do Renascimento tardio e do Barroco.

A retórica, a arte de persuadir em todas as situações, pode ser dividida em cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoratio* e *pronunciatio* (TEIXEIRA e FERRAZ, 2015) O *inventio* se ocupa da concepção das ideias e do modo como suas premissas serão geradas no caso da nossa análise compreende a obra como um todo, a escolha dos motivos a construção de tudo (composição) e influências. A *dispositio* trata da escolha dos dados e de sua adequação a determinado fim argumentativo. A *elocutio* abarca todas as técnicas de apresentação dos dados e a própria forma do discurso. Aqui também está contido o estudo a respeito das figuras retóricas. *Memoratio* refere-se à memorização do discurso e *pronunciatio* é a que realiza toda questão expressiva do discurso, tudo o que se refere à emissão daquilo que fora trabalhado nas etapas anteriores, desde questões propriamente oratórias, até mesmo questões gestuais que proporcionariam maior influência do auditório (TEIXEIRA e FERRAZ, 2015).

Lemos (2008) chama a atenção para a forma como a retórica foi organizada na música:

E assim, de fato, Kircher vai enumerar doze figuras (pausa, anaphora, clímax ou gradação, symploke ou encadeamento, homoiopton, antítese, anabase, catabase, ciclosis, fuga, homoiosis, e passagem ex abrupto), procurando associar a elas afetos tais como: o amor, a alegria, a exultação, o distanciamento, a ira, a ferocidade, a espontaneidade, a gravidade, a modéstia, a temperança, a religiosidade, a compaixão, o luto, a lamentação e a tristeza. Uma taxionomia que certamente não recobre nem bem o conjunto das figuras da retórica, nem tampouco, nos parece, o universo das paixões humanas (LE MOS, 2008, p.50).

A minha análise a partir da retórica não pretende catalogar as figuras e sim, as maneiras como estes motivos interagem durante a obra, tendo em vista o seu caráter. A palavra motivo vem da palavra francesa *motif*, e significa "a figura melódica ou rítmica autônoma mais curta e inteligível" (KENNEDY, 1985, p. 481). Pisk comenta sobre o motivo:

O estudo da menor unidade musical, o motivo, foi o ponto de partida. Seu desenvolvimento lógico torna possível a coerência na música, não apenas pela repetição exata, mudanças sutis na melodia, ritmo ou harmonia, mas alterando o som e o caráter (PISK, 1976, p. 40)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Traduzido pelo autor: "The study of the smallest musical unit, the motive, was the point of departure. Its logical development makes coherence in music possible, not only by exact repetition, subtle changes in melody, rhythm, or harmony, but by altering sound and character".

Schoenberg (1948) classifica motivo como:

O motivo geralmente aparece de uma forma marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-los como o “mínimo- múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado como o máximo denominador comum (SCHOENBERG, 1948, p. 36).

A seguir apresento a análise de cada movimento.

#### 4. 1 NÊNIA (IL FLAUTO SOLO)

Flávio Oliveira inicia *In memoriam* com um movimento para flauta solo. Nênia possui 47 compassos e métrica quaternária simples. Para o andamento o compositor sugere a semínima como unidade de tempo, entre 60-65 bpm, o que poderia classificá-lo como um *adágio*. Possui a estrutura A-B-A'-Coda e a extensão da flauta vai de Dó3 (Dó central) até a nota Lá#6. O Quadro 3 mostra a estrutura e a localização dos motivos neste movimento.

Seção	Localização	No. de Compassos	Motivos
A	c. 1-19	19	Motivo 1 (c. 1-5); Motivo 2 (c. 6-8)
B	c. 20-39	11	Motivo 3 (c.20-21)
A'	c. 30-41	11	Motivo 1 (c.30-34); Motivo 4 (c. 38-41)
Coda	c. 42-47	6	Motivo 1 (c. 42-45)

Quadro 3. Estrutura de Nênia, primeiro movimento

Os intervalos melódicos encontrados em Nênia são, predominantemente, segundas menores (2m) e oitavas justas (8J) em ambas as direções. O motivo principal, que chamaremos de motivo 1 (Figura 1), nos compassos 1 a 5, é composto por um movimento ascendente de segunda menor (2m) e terça menor (3m) descendente, resolvendo em semitom descendente; as notas estruturais do movimento são: Lá- Sib- Sol- Fá#.



Figura 1: Nênia (1º movimento), motivo principal (Motivo 1), c. 1-5

Este motivo retoricamente é chamado de *anabasis*, que, conforme Bartel, é “uma passagem musical pela qual expressamos pensamentos exaltados, ascendentes ou elevados e eminentes, exemplificados na *Ascendens christus un altum de Morales* (BARTEL, 1998, p. 179)”<sup>12</sup>. O motivo 1 possui a função de *propositio*, ou seja, “exposição ou reexposição do material temático principal” (BARTEL, 1998, p. 371) e se repete no compasso 9 com uma pequena variação, conforme observamos na Figura 2:



Figura 2: Nênia, motivo principal 1, compassos 6-10

Neste movimento há predominância de graus conjuntos, segundas maiores ou menores (2m e 2M) e saltos predominantemente de 8J, quartas aumentadas (4A) e quintas justas (5J). A escala usada é o modo lícrio com a sexta maior (Figura 3).



Figura 3: Modo lícrio com sexta maior

Nênia possui uma figura retórica recorrente que nos remete à morte através do movimento diatônico e cromático descendente, conforme visto nos compassos 6-7, o qual chamaremos de motivo 2, proporcionando-nos um caráter de lamento:

<sup>12</sup> Traduzido pelo autor: “a musical passage through which we express exalted, rising, or elevated and eminent thoughts, exemplified in Morales’s *Ascendens christus un altum*”.



Figura 4: Nênia, motivo 2, compassos 6-8

Esta linha cromática descendente, com caráter de lamento e tristeza profunda, era recorrente na Renascença e no Barroco. Podemos citar um exemplo na obra *O Lamento de Dido* de Henry Purcell (Figura 5) que contém este movimento descendente cromático. Em *Nênia*, o motivo aparece com o mesmo movimento melódico (Figura 4), porém, com ritmo sincopado, criando o deslocamento do acento natural das notas, mas não modificando a ideia de lamento.



Figura 5: Dido's Lament, Ária no. 38, compassos 1- 5

Também encontramos este motivo em obras de J. S. Bach, por exemplo, como na obra da Paixão segundo São João (BWV 245) marcando a palavra “weinete” (chorou):



Figura 6: Paixão segundo São João de J.S. Bach, BWV 245 (BODKY, 1960, p. 243)

Este movimento descendente, ora cromático ora diatônico, é chamado de *catabasis*, que conforme Bartel (1998) é “uma passagem musical onde se expressa afetos opostos ao de *anabasis*, como servitude, humildade” (BARTEL 1998, p. 215)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Traduzido pelo autor: “Catabasis is a musical passage through which we express affections opposite to those of the anabasis, such as servitude, humility”.

A seção B de Nênia (compassos 20-30) recebe a indicação *lontano*, ou seja, distante, longe ou ausente, em uma dinâmica pianíssimo (*pp*) e com vários saltos. O trecho inicia com o intervalo de quinta justa (Ré- Lá), as quais recorrem até o compasso 23, sendo os intervalos de 5J e 8J constantes até o final do trecho.

O caráter desta seção nos remete a uma *anabasis*, já que a frase está em constante ascendência, o que se comprova ainda mais quando, na anacruse para o compasso 26 (Figura 7), notamos o motivo 3, transposto meio tom acima, encerrando a seção (compasso 30) com a nota mais aguda do trecho (Dó5).

Figura 7: Nênia, motivo 3, compassos 20-30

A seção A retorna com modificação (A') nos compassos 31 a 37, com o motivo 1 (c.1-5) agora transposto. O compositor indica, para este retorno, *a tempo* e *deciso* e dinâmica forte (*f*), diferente do início do movimento, onde a indicação era de *mezzo forte*. O motivo 4 é preparado pela pequena intervenção que acontece nos compassos 35 a 37, onde notamos novamente a presença de escalas cromáticas descendentes. Como observado nos compassos 5 a 7. Neste trecho, é interrompido pelo motivo 4 que irá preparar para a Coda que virá na sequência.

O motivo 4 (compassos 38-41) só aparece no A' (Figura 8) antes da última aparição do motivo principal (motivo 1). O compositor indica *a tempo*, *molto agitato e stringendo* somente nesta frase.

Figura 8: Nênia, compassos 37-41

Todas as semicolcheias a partir do compasso 38 (Figura 8) estão em movimento ascendente (Sol#- La- Lá#), assim como as mínimas que estão ligadas com a colcheia pontuada (Dó#- Ré- Ré#). Entre as semicolcheias e mínimas há um intervalo de quinta justa e de sexta menor. O motivo 4 também pode ser considerado uma *anabasis*, uma vez que todos os tempos fortes (ictus) do trecho estão em ascendência e suas anacruses isoladamente também seguem o mesmo movimento.

O motivo 1 (Figura 1) encerra o movimento com uma coda nos compassos 42 a 46 (Figura 9), com o acréscimo da nota Lá5 para concluir:

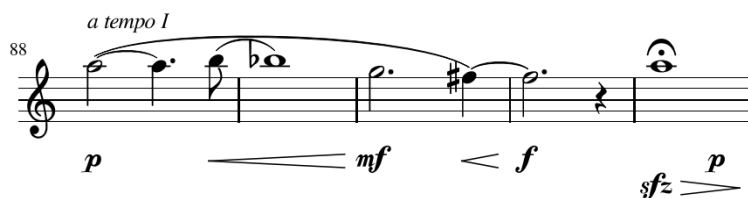


Figura 9: Nênia, Coda, motivo 1, compassos 42-46

Quanto ao caráter de Nênia, Oliveira comenta:

Escrevi para solo de flauta para que a flauta lamentasse a perda do flautista, para que meu lamento se expressasse pela arte de um flautista que cantasse em sua flauta meu lamento pela perda do amigo... (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019).

Ao questionar o compositor sobre o nome do movimento, ele responde:

“Seguindo ainda a tradição, decidi que o primeiro movimento seria “um lamento pela perda do amigo”, um “canto chorando a morte do amigo”; na tradição musical [do ocidente], este tipo de música leva o nome de “Nênia” (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019).

Conforme o Dicionário Enciclopédico Brasileiro (MAGALHÃES, 1960, p.1975) “Nênia” é o nome da deusa romana: “Deusa do lamento, canto fúnebre, a personificação do poder de proteção do lamento fúnebre”. No entanto, Oliveira explica sobre sua escolha:

Faço uma ressalva, em atenção ao que mencionaste sobre a origem deste nome que envolve a deusa da mitologia romana, frisando que o título “Nênia” se refere e expressa exclusivamente este tipo de música, com “caráter” de “lamento de morte”. Sigo a tradição. Não tem nada a ver ou o que haver com a deusa da mitologia romana. (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019)

Oliveira utiliza termos recorrentes como *murmurando*, *lontano* e *deciso* como meios de ajudar o intérprete a compreender o seu caráter e auxiliar sua interpretação.

#### 4.2 NA PRAIA DA ALEGRIA

O segundo movimento contém dezesseis compassos na tonalidade de Dó maior, em compasso binário composto (6/8). Foi escrito para flauta e piano, tendo a indicação *lento* (*lontano*), ou seja, lento, com ideia de que se fosse ouvido de uma certa distância, longe ou ausente. Sua textura é de melodia acompanhada, explorando a região média/aguda da flauta, mais precisamente entre o Dó4 e o Mib5. A melodia caracteriza-se por graus conjuntos, poucos saltos e três frases, sendo a última repetida, todas sustentadas por acordes ao piano.

Quanto à estrutura observamos que este movimento está dividido em três frases: frase a (compassos 1-6), frase b (compassos 6-10), frase a' (compassos 11-12) que é a retomada do tema inicial, e uma *codetta* nos compassos 12-13, encerrando com o piano em movimento ascendente.

O piano acompanha a melodia da flauta com um caráter longínquo, representando uma lembrança, onde o compositor cria um efeito através da escrita com apojeturas curtas no acompanhamento (Figura 10, c. 2). Segundo a bula de outra obra sua, onde este efeito aparece, Oliveira explica: “executar a sonoridade solicitada, no tempo determinado. Aqui no caso é uma semicolcheia ‘cortada’, o que convencionalmente indica ‘o mais rápido possível’, e em articulação *staccato*. O pianista deve atacar o acorde na dinâmica de intensidade indicada – aqui no caso *piano* – soltando as teclas e imediatamente abaixando o *pedale*, de modo que parte da ‘sonoridade residual’, que ficou soando, permaneça durante o tempo previsto.” (Bula de Na Praia da Alegria<sup>14</sup>, Anexo B). Em Na Praia da Alegria, esta notação é utilizada através de um *ostinato* rítmico em acordes expandidos com apojeturas em *staccato*, ligadas à próxima nota, durante quase toda o movimento (Figura 10):

---

<sup>14</sup> Oliveira acrescentou a nova bula após a conclusão deste trabalho (Edição 2020, Anexo B).

Figura 10:Na Praia da Alegria, compassos 1-4

Na voz do piano há muitos acordes com sétimas, com predominância dos seguintes acordes: C7M- C7- F7M-F7-Eb7M, nos compassos 1 a 6 e os acordes Fm (7+ 9) - G- Db/F - G4a suspensa- G7 (compassos 7-10), seguido da primeira frase. O movimento encerra com uma cadência I-VI-ii, em um acorde de Dm5b/C.

Os acordes com sétimas (acordes expandidos) neste movimento ocorrem em quase toda a peça como *ostinato* rítmico, onde se observa que a nota mais aguda do piano sempre tem movimento descendente, exceto no compasso 11, quando recomeça a primeira frase. Retoricamente, nos remete a uma *catabasis* (movimento cromático descendente) em contraponto com a melodia da flauta que está em movimento ascendente, ou *anabasis*, conforme mostra a Figura 11.



Figura 11: Na Praia da Alegria, compassos 1-8

A inspiração para este movimento, representado pela flauta, nasce de um improviso realizado pelo compositor logo após passar a tarde com o seu amigo na Praia da Alegria em Guaíba, região metropolitana de Porto Alegre, onde ele recorda:

[...] A música deste movimento é um pequeno trecho [...] de uma música que improvisei lá em 1964, na tarde do sábado, dia em que, à noite, tocaríamos juntos no concerto do Seminário de Música [...]. Naquela tarde, fizemos um passeio no veleiro do Luis até a Praia da Alegria, um arrabalde da vizinha cidade de Guaíba... (OLIVEIRA, depoimento. 16 de dezembro de 2019).

A lembrança de um passeio realizado em uma praia é percebida através da sonoridade realizada com os efeitos do piano em contraponto com a melodia da flauta que se desenvolve suavemente por toda o movimento. Oliveira comenta sobre o improviso:

Daquele improviso...extraí um trecho, à guisa de memória, fazendo uma pequena variação para flauta e piano e coloquei o título “Na Praia da Alegria”, pois a música que improvisei, em seu título, alude o passeio àquela praia, naquele inesquecível dia do recital [...] (OLIVEIRA, depoimento. 16 de dezembro de 2019).

A Praia da Alegria termina em um acorde arpejado no piano (Figura 12) onde a flauta se cala e o piano segue com um término em acorde suspensivo, arpejado em movimento ascendente, o que pode nos remeter ao “subir aos céus” o que dentro da retórica é classificado como *anabasis*.

Figura 12: Na Praia da Alegria, compassos 13-16

#### 4.3 NA TRILHA DE QORPO SANTO

O terceiro movimento de *In Memoriam* contém uma espécie de *pot-pourri* de temas marcantes durante a época em que Flávio Oliveira e Luis Taylor Siedler trabalharam em um projeto de construção de trilhas para a estreia mundial póstuma (1966) das obras de José Joaquim Campos de Leão (1829-1883), o qual ganhou notoriedade com o nome artístico que ele próprio criou, Qorpo-Santo.

A obra de Qorpo-Santo sobe ao palco somente no dia 26 de agosto de 1966. Uma encenação que reunia as comédias: as relações naturais, Mateus e Mateusa e Eu sou vida; eu não sou morte. A peça, dirigida por Antônio Carlos Sena, tinha no elenco José Gonçalves, Milla Cibelli, Aparecida Dutra, Marcos Schames, Vaniá Brown e Marcos Wainberg. A trilha sonora foi especialmente composta por Flávio Oliveira (GLÓRIA, 2019)<sup>15</sup>.

José Joaquim de Campos Leão nasceu em Triunfo, Rio Grande do Sul, em 1829, e faleceu em Porto Alegre em 1883. Qorpo-Santo escreveu sua obra teatral no século XIX, mas suas peças só foram encenadas a partir da década de 1960. Muitos críticos do teatro brasileiro o consideram o precursor do Teatro do Absurdo. Qorpo-Santo significou o avanço do novo teatro no século XIX em Porto Alegre através da união de diversos segmentos teatrais, conforme o professor Flávio Aguiar, da Universidade de São Paulo (USP) afirma:

(...) o teatro de Qorpo-Santo estava solidamente ancorado na tradição teatral brasileira do século 19, na comédia de costumes, no teatro realista, nas farsas portuguesas de Antônio José, que na época eram consideradas parte do teatro brasileiro. Só que ele misturou tudo, num coquetel extremamente original para a

<sup>15</sup> GLÓRIA, Rafael. Tido por louco na Porto Alegre do século XIX, Qorpo-Santo tem obra para o teatro reconhecida. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 29 de março de 2019. Disponível em: <[https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/cultura/2019/03/676530-tido-por-louco-na-porto-alegre-do-seculo-xix-qorpo-santo-tem-obra-para-o-teatro-reconhecida.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2019/03/676530-tido-por-louco-na-porto-alegre-do-seculo-xix-qorpo-santo-tem-obra-para-o-teatro-reconhecida.html)>

época, que não foi nem poderia ser compreendido. Nesse sentido, sim, ele foi um precursor das vanguardas do século 20 (PRIKLADNICKI, 2013)<sup>16</sup>.

Oliveira também relembra sobre Qorpo Santo que “nós reconhecemos a originalidade de Qorpo-Santo e a sua importância na contramão de certo *ranço* acadêmico-literário da época e à revelia de certa intelectualidade que não enxergava a sua importância.” (PRIKLADNICKI, 2013) O compositor relembra de como se deu o processo de montagem da estreia: “Tudo foi feito por nós: cenários, figurinos [...] A peça esteve em cartaz, foi apresentada também no Rio de Janeiro e em seções especiais aqui [Porto Alegre] e no Rio de Janeiro. Fez muito sucesso” (OLIVEIRA, depoimento. 16 de abril de 2020).

Na Trilha de Qorpo Santo contém 108 compassos e possui quatro temas contrastantes. Não há um centro tonal estabelecido exceto no segundo tema (Quadro 4). O movimento se desenvolve através dos diferentes temas que marcaram as músicas de cena das obras teatrais de Qorpo Santo. Flávio Oliveira comenta:

[...] neste movimento, faço uma espécie de *pot-pourri* dos trechos mais marcantes da “música de cena” para as Comédias de Qorpo Santo [...] Siedler foi quem tocou a parte da flauta nas gravações que foram utilizadas na apresentação da peça [...] (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019).

Ao ser questionado sobre a sua estética composicional Oliveira traz algumas reflexões:

Rótulos nem sempre dizem algo em profundidade. Para esclarecer este assunto, há que discutir, conversar, tratar das questões relativas ao estabelecimento dos “fundamentos da música tonal”, da trajetória entre o Modernismo, o Pós-Modernismo, as questões relativas à Pós-Modernidade e à Contemporaneidade (OLIVEIRA, depoimento. 16 de abril de 2020).

O Quadro 4 mostra a divisão das seções deste movimento, a métrica e o tipo de linguagem harmônica:

Seção	Localização	Nº de compassos	Métrica	Harmonia
A	c. 1-34	34	Binária	Não tonal

<sup>16</sup> PRIKLADNICKI, Fábio. Morto há 130 anos, o escritor Qorpo Santo continua sendo um nome a ser descoberto. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 16 de novembro de 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/11/morto-ha-130-anos-o-escritor-qorpo-santo-continua-sendo-um-nome-a-ser-descoberto-4335955.html>>

B	c. 34-52	19	Ternária	Tonal
C	c. 53-72	20	Binária	Não tonal
D	c.-73-108	36	Ternária	Não tonal

Quadro 4. Divisão do terceiro movimento: Na Trilha do Qorpo Santo

A seção A inicia com dinâmica *mezzo forte* (*mf*) e semínima = 100 bpm. O piano inicia sozinho com intervalos de 9ª no registro grave (mão esquerda), articulação em *staccato* e com acento na primeira nota de cada compasso (Figura 13). Esta voz utiliza intervalos harmônicos de quartas (compassos 3-4), quintas (compassos 5-7) e segundas (compassos 8-9). A mão direita do piano entra no compasso 5 com movimento de colcheias cromáticas, renunciando o cromatismo constante nesta seção, tanto na voz do piano (compassos 10-12; 17-20; 23) como na voz da flauta (compassos 9; 17-19). A voz da flauta introduz o primeiro tema com apojeturas breves no compasso 7 (Figura 13) em intervalos de quarta aumentada e quarta justa.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno) in 2/4 time. The Flute part is mostly silent, with a melodic entry in measure 7. The Piano part features a rhythmic pattern of accented eighth notes in the left hand and chromatic sixteenth notes in the right hand. Dynamics include *mf*, *f*, and *f sub*.

Figura 13: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos 1-9

Os saltos melódicos da flauta são sempre de quartas ou quintas, exceto no compasso 15, onde há um salto de sexta maior (6M) descendente, em conformidade com os intervalos harmônicos da mão direita do piano (Figura 14).

Figura 14: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos 5-15

A extensão da voz da flauta desta seção vai do Sol<sup>3</sup> (compasso 29) ao Lá<sup>5</sup> (compasso 20). O tema 1 na flauta termina no compasso 29 (Figura 15), seguido de um *ostinato* no piano (compassos 29-32) até chegar em um acorde de Si maior (compassos 33-34) com sétima e com Ré natural (Figura 15, circulado), atuando como a dominante e transição à próxima seção.

Figura 15: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos 29-34

A seção B apresenta um tema contrastante e singelo, iniciando no compasso 34 na flauta<sup>17</sup> e métrica ternária simples e indicação de semínima = 60 bpm. Esta é a única seção com um centro tonal estabelecido, Mi maior. O tema aqui é acompanhado pelo piano, o qual contém blocos de acordes. As primeiras três notas (semínimas) do tema (flauta, compasso 35) são imitadas na voz do piano (contralto, c. 36). Esta imitação se repete nos compassos 39-40 e depois somente na flauta no c. 47 (Figura 16).

Figura 16: Na Trilha do Qorpo Santo, início do segundo tema, compassos 34-40

As semifrases se desenvolvem em quartas justas ascendentes, resolvendo logo após em grau conjunto descendente (compassos 35-36 e compassos 39-40).

Figura 17. Na Trilha do Qorpo Santo, motivo na flauta: compassos 35-38

<sup>17</sup> Há um equívoco na contagem de compassos, sendo que existem dois compassos de número 34, segundo esta edição. Para não haver confusão, resolvemos manter a numeração conforme consta nesta edição.

Este motivo aparece na voz intermediária do piano nos compassos 36-37 em caráter de imitação em relação a flauta conforme observamos abaixo:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno) in 3/4 time, measures 34-38. The tempo is marked as quarter note = 60. The flute part features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures, with a dynamic marking of *mf*.

Figura 17: Na Trilha do Qorpo Santo, compassos. 34- 38

A voz da flauta encerra através do intervalo de quarta justa ascendente sem acompanhamento (compassos 48-49) e o piano finaliza com acordes quartais nos compassos 50-52 (Figura 19), preparando a entrada da terceira seção com dois acordes longos em dinâmica *pianissimo*.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno) in 3/4 time, measures 48-52. The flute part ends with a quarter rest. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, with a dynamic marking of *pp*.

Figura 18: Na Trilha do Qorpo Santo, final do segundo tema, compassos 48-52

A terceira seção (c. 53- 72), está em métrica binária simples e com a indicação de semínima igual a 80 bpm. O piano realiza um acompanhamento em semicolcheias arpejadas e a flauta desenvolve cinco frases, sendo a seção encerrado com o piano (compassos 70-72). O acompanhamento utiliza intervalos de quarta entre a primeira e segunda e, entre a terceira e quarta semicolcheias de cada grupo de semicolcheias (compasso 53, Fá-Sib-Dó-Fá) durante a primeira parte da seção (Figura 20).

mM. ♩ = 80 ca

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'mM. ♩ = 80 ca'. The first system (measures 53-55) shows a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 56-58) continues the piece, including a section marked 'f' and '8' (octave). The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and performance instructions like 'simile' and '(pedale simile)'.

Figura 19: Na Trilha do Qorpo Santo, início do terceiro tema, compassos 53-58

O uso de intervalos de quarta deixa incerta a noção de tonalidade. Mattos explica que “os acordes formados somente por quartas justas são caracteristicamente ‘acordes flutuantes’, isto é, não polarizam nenhum centro tonal em particular” (MATTOS, s.d., p.13) e ainda:

A harmonia quartal caracteriza-se pela formação de acordes por superposição de intervalos de quarta. Teoricamente, existem três diferentes tipos de intervalos de quarta: quarta diminuta (4<sup>a</sup>d), quarta justa (4<sup>a</sup>J) e quarta aumentada (4<sup>a</sup>A). Por esta razão, poder-se-ia classificar os acordes quartais com base na superposição dos três tipos de intervalos de quarta (MATTOS, s.d., p.13).

A última seção do terceiro movimento, seção D (compassos 73-107), realiza uma espécie de valsa, sendo o ritmo estabelecido pelo piano nos compassos 73-78. O tema inicia no compasso 79 na voz superior do piano e passa para a flauta a partir do compasso 85. Oliveira chama esta seção de “Valsa torta, com caráter assustador” (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019), onde a primeira nota do compasso é acentuada e quase sempre são as notas Lá e Mi bemol, inclusive terminando o movimento nestas notas.



A indicação para esta seção é de *Tempo de valsa* e mínima pontuada = 52-56 bpm), dividida em seis frases com diálogo entre a flauta e o piano realizado através de imitação.

O tema desta seção inicia no compasso 79 na voz do piano na nota Lá bemol:

The musical score shows the Flute (Fl.) and Piano (Pno) parts for measures 77-81. The piano part starts with a chord of Bb in measure 79. The flute part enters in measure 80 with a melodic line. Dynamics include *md*, *mf*, and *f*.

Figura 20: Na Trilha do Qorpo Santo, quarto tema, compassos 77-81

A flauta imita o tema do piano a partir do compasso 85:

The musical score shows the Flute (Fl.) and Piano (Pno) parts for measures 82-88. The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The flute part imitates the piano's melodic theme starting in measure 85. Dynamics include *f* and *(legato e forte)*.

Figura 21: Na Trilha do Qorpo Santo, quarto tema, compassos 82-88

Esta valsa torta, ou “anti-valsas”, como descrito pelo compositor, “é bem diferente, por exemplo, das valsas românticas, de Strauss, ou de *Eu sonhei que tu estavas tão linda* de Lamartine Babo. Na época, houve quem do público dissesse que era uma anti-valsas” (OLIVEIRA, depoimento. 16 de abril de 2020) que se desenvolve até o final do terceiro movimento dentro do mesmo princípio de imitação onde a flauta responde ao piano os movimentos melódicos e rítmicos. O terceiro movimento encerra (Figura 23) com apenas duas notas (Mib e Láb) formando um intervalo de quarta justa, ou seja, o intervalo mais utilizado neste movimento.

Fl. *Rall. poco... a... poco ..... al fine*

Pno *pp*  
*Rall. poco... a... poco ..... al fine*

The score shows a Flute (Fl.) and Piano (Pno) part. The Flute part features several triplet markings (3) and a dynamic marking of *pp*. The Piano part also includes a *pp* dynamic marking and a *Rall. poco... a... poco ..... al fine* instruction. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Figura 22: Na Trilha do Qorpo Santo, c.104-109

#### 4.4 NA MEMÓRIA

O último movimento da obra *In Memoriam de Luis Taylor Siedler* é um *Largo* intitulado “Na Memória”. Possui 27 compassos com um centro tonal em Mi bemol maior e sua métrica é quaternária (Figura 24).

*Largo*  
♩ = 48

*pp* *il flauto pp possibile, murmurando*  
*solto il piano, como um eco lontano*

*Poco rall. a. t.*

The score is for a Flute and Piano. It begins with a *Largo* tempo marking and a quarter note equal to 48 (♩ = 48). The piano part features a *pp* dynamic and a performance instruction: *il flauto pp possibile, murmurando solto il piano, como um eco lontano*. The flute part has a *Poco rall. a. t.* instruction. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Figura 23: Na Memória, compassos 1-10

O compositor comenta que utilizou uma parte de outra obra sua para piano, “Noturno: Improviso”, composta em 1975, neste movimento, porém, adaptada para o momento em questão, a despedida de seu amigo:

Neste movimento utilizo um trecho do “Noturno: Improviso”, o terceiro dos “Três Noturnos d’Antanho” para piano. A variação que compus tem a flauta acrescentada, como uma despedida (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019).

A progressão harmônica dos primeiros compassos de ambas as obras é igual: Eb- Ab- Eb- Gm- Ab, sendo que ocorre nos primeiros quatro compassos em Na Memória (Figura 24) e nos primeiros 6 compassos no Noturno: Improviso (Figura 25).

## Noturno: Improviso

terceiro dos “Três Noturnos d’antanho”

Dedicada a Clemente Drago de Oliveira, quem primeiro “dedicou” atenção e escuta à minha arte.

Flávio Oliveira

Porto Alegre, 1975;  
revisão: Estância Velha, 2007

Adagio, lento e lontano (tempo flexível, *souple*)

Figura 24: Noturno: Improviso (1975) de Flávio Oliveira, compassos 1-16

Em Na Memória, a flauta e o piano iniciam juntos, a flauta começando com intervalos de terça e sexta. No entanto, a flauta só é ouvida até o compasso 13, sendo o

restante da obra concluída pelo piano (compassos 14-27). Segundo Oliveira este tema foi usado em outras obras com o mesmo caráter:

[...] um trecho deste improviso também aparece em ‘Movimentos: Variações’, para oboé, trombone e piano o compositor mostra o CD que contou com a participação de Catarina Domenici [piano], Ney Fialkow [piano], Javier Balbinder [oboé] e Julio Rizzo [trombone], ‘Tudo Muda – A Música de Flávio Oliveira’, no movimento ‘Fantasia’. Um trecho deste improviso também aparece variado e orquestrado em ‘Recorrências’ para barítono e orquestra de cordas com oboé e clarinete *obbligati*, no trecho em que o tenor começa cantando os versos ‘Com um punhado de dor...’ (OLIVEIRA, depoimento.16 de dezembro 2020)

A flauta desenvolve predominantemente motivos ascendentes, iniciando com uma figura que nos remete a um suspiro (Figura 26, compassos 1-5).



Figura 25: Na Memória, suspiros, compassos 1-5

Quanto ao suspiro, Bartel explica que: “A *suspiratio* refere-se ao uso específico de descansos em uma composição empregada para expressar suspiros, respiros ou afetos de suspiros ou saudades” (BARTEL, 1997, p. 392)<sup>18</sup>. Os *suspiratios*, ou seja, fragmentos melódicos interrompidos por pequenas pausas dispersas em seu discurso (CANO, 2000), podem aqui expressar a saudade e a lembrança do amigo que ficaram na memória. Os suspiros são seguidos por *anabasis*, isto é, “uma passagem musical através da qual algo que se manifesta nas alturas é expresso. Por exemplo, nas palavras: Ele ressuscitou, Deus ascendeu (...)”, conforme a Figura 27 (BARTEL, 1997, p.180)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Traduzido pelo autor: “The *suspiratio* refers to specific use of rests within a composition employed to express sighs, gasps, or affections of sighing or longing”.

<sup>19</sup> Traduzido pelo autor: “...a musical passage through which something ascending into the heights is expressed. For example, on the words: He is risen, God has ascended”.



Figura 26:Na Memória, anabasis, compassos 6-9

Quanto ao significado da voz da flauta terminar treze compassos antes do piano (Figura 28), o compositor comentou: “Em determinado ponto da música, a flauta cala...o que o piano continua a tocar, sem a flauta, também soa como um lamento pela morte do amigo...” (OLIVEIRA, depoimento. 13 de dezembro de 2019)

Figura 27:Na Memória, compassos 10-27

Ao término da parte da flauta (compasso 14), o piano segue com a mesma melodia do Noturno: Improviso (Figura 29, compasso 70,) e a mesma progressão harmônica (Figura 28). Em Na Memória, há uma modulação para Lá bemol maior a partir do compasso 18. Os dois últimos acordes (compassos 26 – 27) formam uma cadência plagal

(IV-I), o que retoricamente nos remete ao “Amém” (“Assim seja”), confirmando a despedida do amigo do compositor.

Figura 28:Noturno: Improviso (1975) de Flávio Oliveira, compassos 69-73

Sobre a cadência plagal, Schoenberg 1948 explica que:

A Cadência plagal, caracterizada por faltar-lhe de todo, no âmbito conclusivo, o V grau (dominante), e por existir, na maioria das vezes, um alargamento da região da subdominante (IV e II graus), de maneira que a sucessão será IV- I. É geralmente considerada como cadência completa, o que parece justificar-se pelo fato de ela ser utilizada, com frequência, para conclusões definitivas (Schoenberg, 1948, p.431).

No *Glória* da Missa Papa Marcello de Palestrina, observamos o mesmo movimento de cadência plagal, onde o texto do coro termina com a palavra “Amém”, com a progressão IV – I:

Figura 29: Glória da Missa Papa Marcello de G. P da Palestrina, compassos 123-128

Na cadência final das duas obras de Oliveira, podemos observar a semelhança na distribuição dos acordes e da presença da cadência plagal nos compassos 83 a 85 do *Noturno Improviso* (Figura 31) com o movimento de Db- Ab (IV- I) tendo como diferença em relação ao *Na Memória* (Figura 32) apenas questões rítmicas.

Figura 30: *Noturno Improviso* (1975) de Flávio Oliveira, compassos 79-90

Figura 31: *Na Memória*, compassos 24-27

## 5 DECISÕES INTERPRETATIVAS

A primeira performance que realizei de *In Memoriam*, com a pianista Pamela Ramos, foi no dia 4 de novembro de 2019 no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, sob a orientação artística do professor Dr. Leonardo Loureiro Winter. Para definir minhas decisões interpretativas precisei estabelecer uma relação direta com a literatura, gravações e análise da obra ainda sem contato com o compositor.

O conceito de interpretação é muito amplo, pois envolve a subjetividade do contato com a arte. Pareyson (1997) discorre sobre este conceito dentro das artes:

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte – seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, cinematográfica etc. – não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicidade (como se esta fosse simples meio expressivo, representativo ou cognoscitivo), mas fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais. A arte é, sim, expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria, pois é de seu ser forma que se irradia, essencialmente, a sua plenitude revelativa e expressiva, e não de eventuais referentes externos. Dizer que a arte é forma significa dizer que ela é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, uma forma e um mundo: “... uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo (PAREYSON, 1997, p.44).

A literatura sobre música define interpretação como “o aspecto da música que resulta da diferença entre notação, que preserva um registro escrito da música, e execução, que dá vida sempre a experiência musical” (SADIE, p. 590,1994). Em seu artigo “The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances” Bowen apresenta as seguintes reflexões a respeito de interpretação:

Nossa ênfase no texto escrito, no entanto, 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, pontos, campos magnéticos e números) que pode ser reconstituído como música, mas essas são apenas representações espaciais; não são a obra temporal. 2) Se até mesmo duas performances de uma obra de Beethoven compartilham da mesma sequência fixa de alturas determinada por uma partitura, todas as obras musicais devem consistir em um conjunto de alturas pré-determinadas por uma partitura. Está longe de ser óbvio quais elementos Beethoven e seus contemporâneos consideraram essenciais à integridade da obra musical (BOWEN, 1993 p.141)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Traduzido pelo autor: “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 music work. 2) Even two



Bowen considera, em seu segundo ponto, que duas apresentações que contêm a mesma instrumentação e sequência de alturas (mesmo sendo com o mesmo performer) variam em praticamente todos os aspectos. Sabendo destes complexos conceitos de performance, foi necessário a reflexão sobre o papel do intérprete relativo a decisões interpretativas e como o performer pode dar vida a uma peça. Sobre isto, Winter e Silveira (2006) chamam a atenção sobre o papel do intérprete:

Ao intérprete é reservado o papel de ‘complementar’ as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas. A esse respeito, Kraus (2001, p.75) afirma que ‘[...] partituras não determinam interpretações e interpretações não determinam performances. Interpretações são mais completas que partituras e performances são mais completas que interpretações’ (WINTER e SILVEIRA, 2006 p.2 apud KRAUS 2001 p.75).

Para complementar as informações fornecidas pelo compositor na partitura, procurei gravações antes de me preparar para o meu recital. Encontrei apenas a gravação da obra executada por Raul Costa d’Avila e Guilherme Goldberg em 1992 no Theatro Sete de Abril em Pelotas, RS, em um recital de compositores gaúchos, disponível no site de vídeos Youtube<sup>21</sup>. Até então, minhas decisões estavam baseadas apenas em uma análise superficial da obra e decidido no ensaio com a pianista. Foi então a partir da primeira performance que procurei aprofundar minha análise e reflexões sobre a obra.

Foi fundamental investigar na literatura conteúdos que abordassem aspectos específicos sobre a interpretação. Winter e Silveira (2006) apresentam este conceito através de Levinson (1993), o qual aponta dois níveis de interpretação: Interpretação Performática (IP) e Interpretação Crítica (IC). Levinson destaca, como principais diferenças entre elas, que a IC é mais do que apenas colocar em prática a visão do intérprete, pois leva em conta aspectos não explícitos na partitura para revelar as suas convicções interpretativas. A IP é aquela revelada ao ouvinte no momento da execução, a qual poderá ou não ser o resultado de uma IC. Duas interpretações performáticas

---

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 pre-determined pitches. It is far from obvious which elements Beethoven and his contemporaries considered essential for the integrity of a musical work.”

21 Flávio Oliveira (1944) - In Memoriam Luís Taylor Siedler. Raul Costa d'Avila e Guilherme Goldberg. 1992. 8 min, son., cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LOMwaAfpITM>>

poderão ser similares, apesar de se originarem de interpretações críticas distintas. Uma interpretação crítica poderá ser originária de um estudo analítico da obra, escolhas intuitivas ou das duas ações combinadas, desde que o intérprete consiga fundamentar suas escolhas. Por essas escolhas, alicerces da interpretação crítica, o executante elege “como aquela obra deverá soar” (LEVINSON, p.36, 1993). Minha primeira performance fundamentou-se na análise da obra e na escuta de gravações e ensaios com a pianista, seguindo os parâmetros descritos acima, onde os aspectos de uma performance foram levados em conta, tendo o expectador como o principal receptor das informações contidas na obra. A seguir apresento as minhas escolhas realizadas para a primeira performance de *In Memoriam*, no meu recital de mestrado.

### 5.1 NÊNIA

Para a interpretação de uma peça solo precisamos atentar para parâmetros interpretativos como caráter, gestos e musicalidade, uma vez que o instrumento melódico realiza a melodia e a harmonia.<sup>22</sup> O intérprete busca possibilidades para um entendimento prévio da obra para poder executar o que foi estabelecido pelo compositor sem perder os aspectos interpretativos:

Cabe, pois, ao intérprete, consciente das características associadas ao ato de leitura, ponderar sobre estas questões, buscando uma alternativa que contemple essas possibilidades de acordo com seu entendimento. Nesse sentido, o compositor deverá confiar no conhecimento musical do intérprete para identificar, por meio do contexto subjetivo e cultural da obra, os aspectos interpretativos a serem escolhidos (GUERCHFELD, 1995, p.96).

As escolhas realizadas na primeira performance de Nênia foram: valorizar os silêncios entre os motivos, separando-os e tentando ser o mais preciso possível, como por exemplo, na escala descendente no compasso 6, os “gritos” ressaltados pelos grandes saltos no compasso 11 e o repouso no grave no compasso 20 em contraste com a frase anterior. A sala de concerto foi levada em consideração durante os meus estudos, por ser muito ampla e de boa acústica. Precisei reavaliar os conceitos de dinâmica e de performance visto o tamanho da sala.

A acústica foi um aspecto fundamental na primeira performance, especialmente pelas dinâmicas extremas, onde precisei modificar as dinâmicas muito extremas, como *ppp* e *pp*. Foi necessário realizá-las em outras posições digitais da flauta. Optei pela

---

<sup>22</sup> Ver Anexo H para todas as performances.

mudança de timbres para ganhar em harmônicos e atingir uma dinâmica proporcional ao que o compositor solicitou na partitura. Como não há indicação de qual posição de harmônicos a ser tocado, escolhi a mais confortável, pelo o fato de não poder prever como o estado emocional perante uma banca examinadora iria afetar a minha execução.

Mantive um pulso regular com pequenos *rubatos* nas frases mais contrastantes propostos por Oliveira através das palavras *agitando*, *lontano* e *stringendo*. O vibrato foi utilizado em momentos de *fortíssimos* para que pudesse soar mais agressivo, inconformado, revoltado. Em momentos mais solenes e mais tranquilos, optei por não usar vibrato, salientando uma flauta oriental, por breves momentos, como nos compassos 20-30, e por possuir muitos harmônicos em *piano súbito*, preparando para o novo motivo em *ff*. A interpretação deste primeiro movimento baseou-se em separar as diferentes seções (motivos) e na ideia global de partida (morte).

## 5.2 NA PRAIA DA ALEGRIA

A interpretação do segundo movimento baseou-se nas diversas escolhas realizadas entre a pianista e eu, como, por exemplo, a dúvida de como tocar o efeito descrito na partitura na voz do piano (apojaturas curtas) no início do movimento:

The image displays a musical score for the piece 'Na Praia da Alegria', measures 1 through 8. The score is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes several short, accented notes. The second system (measures 5-8) continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamics increasing from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*) and sforzando (*sfz*). The piano part includes various articulations and dynamics, with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic and a sforzando (*sfz*) accent in the final measure.

Figura 32:Na Praia da Alegria, c. 1-8

Neste caso, por não haver uma bula do compositor e, tendo em vista o caráter de uma lembrança mais contemplativa, escolhemos tocar este movimento sem marcar as apojeturas, mantendo o caráter de acompanhamento de canção para aproveitar a condução dos acordes expandidos. Isto nos proporcionou a ideia de algo contemplativo e emotivo. Outra escolha foi de não iniciar a melodia da flauta com a dinâmica proposta (*piano*), mas sim, *mezzo forte*, para que o piano pudesse sentir a anacruse que leva para o segundo compasso da obra conforme observamos na Figura 28.

Tendo em vista o caráter de uma lembrança, procurei um som mais doce, como se fosse uma canção que remetesse a algum momento ou uma simples homenagem. Supus, ainda, que a *Na Praia da Alegria* tratava de uma praia localizada na cidade de Guaíba, cidade vizinha de Porto Alegre. Tentamos valorizar a melodia como condutora da harmonia pelo piano a partir de um timbre mais escuro para que pudesse passar ao público a ideia de uma memória de uma tarde na praia.

### 5.3 NA TRILNHA DE QORPO SANTO

O próprio título deste movimento já me assinalou elementos importantes como trilha sonora, cena de teatro e Qorpo Santo. Tentei emergir no pensamento do espetáculo teatral da cidade de Porto Alegre do passado, percorrendo os diversos elementos apresentados como trechos agressivos, calmos e contemplativos como se fosse uma peça teatral.

Dividi a sonoridade por seções, onde a dinâmica e o acompanhamento do piano foram o que considerei como fatores determinantes para o caráter de cada seção estabelecida através da análise apresentada acima. Na primeira seção (seção A), nos compassos 1 a 33, por exemplo, utilizei um som e uma articulação mais agressivos, tendo em vista os acentos na voz do piano e a dinâmica *forte* e *fortissimo*, além de toda a polirritmia que acontece entre as vozes.

Na segunda seção (seção B), dos compassos 34 a 52, busquei o contrário: trabalhei com um som mais doce, articulação branda, sem dinâmica *forte*. Tomei como base principal a condução das frases e da harmonia realizada pelo piano e a linha melódica da flauta que pode se desenvolver com tranquilidade e leveza. Utilizei vibrato, quase sutil, neste trecho em Mi maior em compasso ternário, uma das únicas partes tonais da obra, a qual nos lembra uma valsa.

Na terceira seção (seção C, compassos 53-72) segui o mesmo conceito da anterior, mantendo o caráter mais doce e reflexivo. Usei o acompanhamento do piano como base, o qual se mantém em um *ostinato* de semicolcheias, criando uma “nuvem de sons” pelo qual a flauta pode desenvolver sua melodia. Tentei marcar as frases para que houvesse uma sincronia para preparar a próxima seção.

Trabalhei com o mesmo conceito da primeira seção na quarta seção (seção D, compassos 73-108). Valorizei a articulação em caráter mais agressivo, porém, aproveitando os poucos momentos de doçura em meio a tanta informação para fazer o contraponto com as seções anteriores. Não houve mudança na dinâmica, visto que essa manteve a dinâmica *forte* durante toda a seção. Para a performance deste movimento, levei em consideração a questão das diferentes obras teatrais de Qorpo Santo, a partir das seções estabelecidas pela análise, para realizar uma interpretação mais convincente ao público que prestigiou o recital.

#### 5.4 NA MEMÓRIA

A interpretação deste movimento exigiu escolhas conjuntas entre o flautista e a pianista, tendo em vista a soberania do piano como protagonista. O diálogo entre os dois instrumentos me imprime a ideia de um colega se despedindo do amigo que está partindo como se fosse a última conversa de dois personagens, quase como um ato final de uma ária de uma ópera.

A nossa escolha conjunta foi de valorizar cada movimento ascendente com muito *rubato* e calma, valorizando cada colcheia. Na performance, pensei em valorizar cada sílaba do discurso; pensei nas dinâmicas como diferentes timbres sonoros. A imagem que me ocorreu foi como se a flauta fosse realmente o músico (pessoa física) se despedindo do amigo que segue sua vida na terra.

A pianista teve toda a liberdade para desenvolver o seu fraseado no final da obra, visto que é escrita somente para o piano. O trecho desenvolve-se em Lá bemol maior nos compassos 14 a 26, terminando em movimento ascendente, criando uma espécie de harmonia suspensiva, uma vez que a tônica é Mi bemol maior. A pianista teve cautela em valorizar as dinâmicas propostas pela edição com musicalidade e profundidade nas escolhas através da condução das frases.

A execução deste movimento teve como base a questão harmônica, tendo em vista as frases curtas da flauta e o protagonismo do piano. Além das escolhas estabelecidas para a primeira interpretação, foram utilizados inconscientemente a intuição, assim como

aspectos interpretativos e abstratos debatidos nos ensaios com a pianista. Este conceito subjetivo é explicado por Bruner como “por ser um conceito comumente associado ao inexplicável e incrédulo, a intuição é uma forma de conhecimento desvalorizada sob o âmbito acadêmico e educacional” (BRUNER, 1960, p.56). Liberman (2000) chama a atenção para as experiências e ao aprendizado da prática da intuição:

Assim, a intuição está associada a experiências subjetivas e ao aprendizado implícito, portanto, não segue a estrutura lógica do pensamento analítico, onde se tem a consciência dos fatores positivos e negativos de uma decisão fundamentada. Mesmo assim, as decisões intuitivas se dão em um campo de possibilidades lógicas que podem ser previstas (LIEBERMAN, 2000, p.109).

Escolhemos maneiras onde a homogeneidade do conjunto flauta e piano, além dos primeiros contatos com a análise, pudessem colaborar para a primeira performance desta obra. Consideramos, no estudo da obra, as questões básicas de resolução de possíveis problemas de natureza técnica, acústica e performática, onde a intuição e outros aspectos citados anteriormente foram importantes para a interpretação. O recital contou com a presença do compositor Flávio Oliveira, o qual, logo após, entrou em contato conosco para conversarmos sobre a obra e comentar a nossa performance.

## 6 A PRIMEIRA COLABORAÇÃO

Após a análise do vídeo da primeira performance da obra, o compositor apresentou sugestões a partir do que presenciou no recital de mestrado da UFRGS. Oliveira alertou-nos sobre os vários aspectos de andamento e nuances. Seus comentários serão apresentados a seguir.

### 6.1 NÊNIA

No primeiro movimento, Nênia, Oliveira começa refletindo sobre o andamento que seria semínima = 60-66 bpm:

... Irei colocar aqui o metrônomo para ser exato [...] na primeira linha, primeira frase (c. 1-5) ela tem duas partes; eu não gosto de usar os conceitos de frase e semifrase [compositor solfeja os motivos]. No c. 1 são 3 tempos a nota Lá, e a semicolcheia deve ser mais lenta, pois esse é o motivo regente [compositor solfeja] que acaba com pausa, depois continua o segundo com esta variação [apojatura] do primeiro tema. (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020)

Oliveira chama a atenção especificamente para a duração das notas longas e explica sobre cada uma das frases que considere como motivo na minha análise. Destaca que o motivo denominado por mim de motivo 1, ele o denomina como motivo “regente”, o qual descreve como um “canto de morte”, “quase como um choro”, “uma meditação”. Por isso, ele destaca a questão do andamento mais lento para que tais detalhes sejam percebidos com mais calma. Quanto a primeira performance, ele destaca:

Esse canto de morte, a flauta está cantando mesmo, e acabou que foi muito rápido, alguns aspectos acabaram não sendo percebidos; é uma meditação, mas mantém a métrica regente, a métrica global. (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020)

Ao ser questionado sobre os harmônicos, Oliveira explica sobre o trecho do compasso 7:

Neste momento nem precisaria eu colocar um harmônico por estar em *diminuendo*...O que eu gostaria é que soasse como em eco, algo muito distante...algo lá no fundo dentro desse pouco *retardando* [compositor solfeja]; é um tradicional canto de morte. (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020)

O compositor salientou que não se importa como seria realizado o efeito do harmônico, desde que sugerisse algo longo.

A respeito ainda de andamento e nuances, Oliveira segue: “O compasso 11 é um lamento, angústia, grito... pausa, sussurrando cheio de segundas e trítono” (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020), o qual merece ser valorizado. Este trecho possui um

salto de oitava entre as notas F $\sharp$ 4 - F $\sharp$ 5, resolvendo em trítono F $\sharp$  - Dó natural e, mais adiante o compositor chama a atenção para o trítono: “no compasso 17 vem outro trítono interrompido por pausa”. (Entrevista do compositor, 11 de maio de 2020)

O compositor conclui a respeito da primeira performance do primeiro movimento da obra, *Nênia (Il Flauto solo)* para flauta solo, dizendo que se deve pensar metronomicamente em semínima = 60; é algo lento, a peça é lenta. Nos compassos 25 e 26 há uma sequência dos compassos 23 e 24 meio-tom acima. Oliveira comenta: “A importância é esse movimento lento e o *ritardando* quando chega no Dó3 – Dó4 (compassos 27-30) e os harmônicos ficam à critério do flautista; é o som mais delicado possível, não real” (OLIVEIRA, depoimento. 11 de maio de 2020).

Na volta do tema transposto (compasso 31) manteve a mesma ideia de tensão e desespero (*fortíssimo*), realizando um acelerando a partir do compasso 38 (*agitato e stringendo*). Oliveira destaca que:

O *stringendo* não chega a ser um *acelerando*..se trata de um *apertando*, pensando no 60, mais caráter do que andamento, sem correr; não pode roubar os 2 tempos que é uma sequência ascendente [compositor solfeja]; no ultimo motivo é tudo ligado, crescendo até o *sfz* na última nota (OLIVEIRA, depoimento. 11 de maio de 2020).

Quanto às dinâmicas de intensidade, Oliveira se refere a algo expressivo, cuidando do tempo: “*Lontano*, longínquo, decisivo, pouco *retardando*, o tempo é muito flexível. Levando em consideração o tempo e as nuances e as dinâmicas.” (OLIVEIRA, depoimento. 11 de maio de 2020) Ele destaca que o andamento da obra deveria ser mais lento para que os aspectos apresentados acima, como dinâmica e possíveis nuances, não passassem despercebidas.

## 6.2 NA PRAIA DA ALEGRIA

Dentro do que Oliveira destacou, seguem sugestões no que diz respeito ao andamento e nuances, assim como informações quanto à interpretação do segundo movimento. Ele começa afirmando que o andamento deveria ser mais lento e que a forma de pensar a obra deveria ser mais mesurado, de acordo com a fórmula de compasso estabelecida: “Tem um problema de andamento; ficou muito rápido, pois é a colcheia que é igual a 60, pensando realmente em 6/8, o que deveria ser mais lento, curtindo cada nota” (OLIVEIRA, depoimento. 11 de maio de 2020).



A pianista, Pamela Ramos, perguntou sobre como deve ser realizado o efeito escrito na voz do piano no compasso 2 (Figura 28). Oliveira responde:

O que me interessa aqui é o tempo e as nuances [compositor solfeja...]; fazer ao máximo as articulações; o piano é quase como se fosse uma cítara no compasso 6. Tu seguras o harmônico e depois solta na nota longa (OLIVEIRA, depoimento.11 de Maio de 2020).

Em sua obra “*Jogo*” para piano (1972), Oliveira apresenta a mesma escrita de Na Praia da Alegria, onde na bula da obra diz: “Executar o som no tempo determinado, soltar a tecla e baixar em seguida o pedal, de modo que parte da sonoridade se conserve durante o tempo previsto” (Oliveira, 1972, Anexo F).

Sobre a questão do andamento Oliveira apresenta algumas reflexões mais profundas sobre o que ele realmente gostaria de ouvir, citando estudos e autores famosos da literatura:

O quanto a lentidão é importante para que não ficasse uma valsa; é uma memória, o que fica não são fatos, nem a realidade; o que ficam são subdimensionamentos, o que foi muito estudado por Aristóteles. No século XX na França de Mallarmé fala sobre a memória - o que fica em nós são as nossas hipóteses - tem muito de memorável; resumindo, são as memórias do que vivi (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

A partir destas colaborações, assim como, entrevistas e conversas entre o flautista, a pianista e o compositor, Flávio Oliveira resolve editar ambos os movimentos com a finalidade de facilitar a leitura e ampliar ainda mais questões de andamento previamente estabelecidos, articulações e detalhes de dinâmicas como crescendo, diminuendo e possíveis adjetivos que não estavam claros na última edição.

### 6.3 NA TRILHA DE QORPO SANTO

Neste movimento Oliveira fala sobre as peças teatrais, a história de Qorpo Santo e peculiaridades de cada um dos temas que foram utilizados nas cenas das peças de Qorpo Santo. Ele também apresenta um pouco da história das peças e aspectos da performance realizados no recital de mestrado (primeira performance). Quanto à primeira seção (seção A, compassos 1-33), a qual chama de primeiro tema, ele reporta:

É a trilha que começa Mateus e Mateusa (casal de anciões); é a cena que inicia com dois idosos andando de uma forma bem marcante, metrônomo a 100. O tempo está bom, é só cuidar para não acelerar, para manter o humor quase que surreal, irônica. As apojaturas devem ser bem curtas; é uma peça bem encaixada com um contraponto imitativo, o que traz o cômico antigo

(estrepido) que não é ridículo, mas que lembra Roma (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

O compositor criticou a interpretação da segunda seção (seção B, segundo tema, compassos 34-52) por estar muito rápida, dizendo que não pode ser pensada como uma valsa, o que vem contra a cena interpretada na obra de Qorpo Santo:

O segundo tema tem um problema, não é uma valsa; é uma reminiscência dos dois personagens se lembrando da paixão da juventude, por isso, deve ser bem lenta [compositor solfeja] e tem um diálogo pelo o piano bem lento e apaixonado (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

Flávio Oliveira comenta que a terceira seção (seção C, compassos 53-72) deve ser interpretada semínima = 80, como se fosse algo quase metafísico: “No terceiro tema o tempo é 80, é algo delirante e não real, sonhador” (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

Para a próxima seção (compasso 73-107), ele destaca os breves elementos da escrita da obra e explica a cena sobre a qual este movimento está escrito:

O próximo tema é pensado Alla breve. Está na cena onde acontece a dança do casal. O nome da peça é Lindo e Linda. Eles vão dançando e fazendo declarações de amor: algo patético e ridículo, pois o amor deles é proibido (há aí uma crítica social a costumes, etc.), pois a Linda é casada com outra personagem que, logo depois entra em cena, vestido de militar, desembainha a espada e acaba por matar Lindo. Limpando o sangue da espada na manga do casaco da farda, ele olha o público e diz “Eis como Deus ajuda a quem trabalha”; isto em pleno 1862. O público ria muito neste momento (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

Sobre a composição deste movimento, o compositor relembra como foi descrita a sua trilha pelos críticos e ainda conta sobre a verdadeira formação instrumental para a qual foram escritas estas trilhas sonoras:

Os críticos me diziam na estreia que consegui fazer uma anti-valsas, uma valsa torta, o que já existia no modernismo. O que era tocado foi com humor e deboche sendo escrito na época para violoncelo, 2 violinos e flauta transversal que vai se desmontando até o final, mostrando a tragédia do amor impossível (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

Neste movimento Oliveira apenas nos deu um panorama histórico sobre cada seção e nos chamou a atenção sobre questões de andamento. Sobre a interpretação, de uma maneira geral, não quis se manifestar, pois gostou de nossas decisões.

## 6.4 NA MEMÓRIA

O compositor fez observações sobre a inspiração para Na Memória e comentou sobre alguns aspectos interpretativos:

O último movimento está muito lindo, não tenho o que dizer. Esse tema (harmonia) é um fantasma que aparece em muitas de minhas obras: recorrências para orquestra, noturno, movimento e variações e em diversas outras obras (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

Oliveira contou um pouco de como ele pensou esse movimento, tratando a flauta como um personagem, no caso, o flautista Luis Siedler: “Aqui a flauta cala e fica só o piano...a flauta morreu, se cala... uma despedida dele... é a partida; o título diz na memória que é a partida dele e agora sigo tocando sozinho...” (OLIVEIRA, depoimento.11 de maio de 2020).

Nesta conversa, Oliveira nos explicou alguns aspectos filosóficos, históricos e artísticos da obra, além de apresentar elementos da notação musical, andamentos e nuances. Para nós isto foi uma grande contribuição para a construção da nossa segunda performance da obra.

## 7 A SEGUNDA COLABORAÇÃO

A segunda performance, realizada em maio de 2020 na casa da pianista, baseou-se na análise realizada da obra, as reflexões e a colaboração estabelecidas após a primeira interpretação. A performance foi preparada através do estudo individual e ensaios com a pianista, onde debatemos sobre o que o compositor comentou a respeito de nossa primeira performance. Apresentei minha análise para a pianista para que ela pudesse observar os aspectos levantados e as formas como organizei a obra e os elementos citados por Oliveira em outras entrevistas realizadas, nas quais ela não estava presente. O contato com o compositor, através das entrevistas e constantes conversas sobre música e a história desta obra, nos permitiu realizar novas escolhas fundamentadas. Todos os processos considerados “extra partitura” foram importantes para que pudéssemos realizar uma performance ainda mais fidedigna. Quanto à interpretação, Kraus afirma:

[...] uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura caracteristicamente incompleta. Considerações extra partitura são requeridas para complementar a interpretação. Enquanto o que é especificado em uma partitura não é suficiente para uma interpretação desta, o que está especificado [na partitura] pode ser suficiente [...] para a identificação de uma obra. [...] Existe uma certa correspondência entre o que é interpretado e o que é anotado como instrução em uma partitura. A diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas (KRAUS apud WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 64).

Estas considerações foram importantes para a minha performance: saber da história da criação dos movimentos de *In Memoriam* e a ligação destes com outras obras de Flávio Oliveira, assim como conhecer as gravações de d’Avila e Goldberg, os primeiros a interpretar a obra. Percebi mudanças que sutilmente vieram a somar na minha interpretação em relação à performance realizada anteriormente, em especial nas questões de andamento e de maior compreensão das frases e de como conduzi-las.

Os aspectos que mudei da primeira para a segunda performance foram: dinâmica, condução de frases e respeito ao silêncio, sendo que este último teve um caráter fundamental, principalmente no primeiro movimento, onde a interação som e silêncio foi determinante para a compreensão e distinção dos motivos. Sobre a relação som e silêncio, me respaldo no discurso de Abdo (2000, p. 20), onde ela ressalta sobre a relação interativa que o intérprete deve ter com a obra, o que me possibilitou assim a promover a interação som e silêncio, determinante para a compreensão e distinção dos motivos.

Esta interação com a obra pode estabelecer maior segurança para levar ao compositor as minhas decisões e poder dialogar com ele e aprender ainda mais sobre as motivações compositivas, notação e efeitos escritos na obra. Isto me auxiliou a tomar decisões interpretativas com maior segurança, sem tocar necessariamente como o compositor tocaria e sim, aprender com ele a partir das minhas próprias escolhas. Quanto à execução musical, Croce afirma que seu primeiro objetivo é:

‘Reevocar’ fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia de que o executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria”. É, pois, mais que hora de refletir sobre os pressupostos filosóficos desse parâmetro interpretativo. (CROCE, 1945, p.19).

A partir das entrevistas com o compositor e os ensaios para a segunda interpretação foi realizado uma nova entrevista semiestruturada com o compositor (quarta entrevista), via Skype, em junho de 2020, diante da pandemia da Covid -19<sup>23</sup>. Esta interação teve como objetivo investigar como o compositor recebeu a nossa segunda interpretação. Oliveira traz um ponto importante sobre a sua música e de como ele desenvolve o seu processo compositivo:

A música que escrevo corresponde ao que imagino, ao que eu escuto internamente, canto, toco, improviso, desenvolvo; meu processo de composição é bastante variável e plural. Contudo, nunca parto de modelos, padrões, teorias, fórmulas ou o que seja, dentro deste âmbito (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Antes de começar a falar sobre como viu a nossa interpretação, o compositor chama a atenção para a maneira como irá avaliá-la:

Não posso comentar/avaliar na interpretação de vocês as dinâmicas de intensidade porque a maioria dos aparelhos de gravação das câmeras dos celulares e outros, trabalham com o que tecnicamente se chama de compressores que achatam as dinâmicas de intensidade, isto é, não registram as suas nuances, tais como *crescendi, decrescendi, pp, p, mf, f e ff*. Nos vídeos que me enviaram isto também acontece. Sei que todo mundo sabe disto [...] (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

---

<sup>23</sup> Pandemia estabelecida pelo Coronavírus que assolou o país no ano de 2020 impedindo de tais atividades como aglomeração, ensaios e atividades performáticas em conjunto ser realizadas. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS). O Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2, que apresenta aspecto clínico variando de infecções assintomáticas a casos graves (BRASIL).

Além da entrevista, Oliveira me enviou as anotações que preparou, as quais foram de grande valia para o trabalho. Seguem os comentários do compositor quanto à nossa segunda performance.

### 7.1 NÊNIA

Na entrevista sobre a segunda performance, Oliveira inicia falando sobre a duração dos sons e dos silêncios na obra e oferece sugestões, no que chama de “esquema descritivo de Nênia”:

Nênia:

*A Nênia, vista à vol d’oiseau, é um A-B-A’, tal como descrevo abaixo:*

PARTE A – compassos 1-19 (*Lentamente*; semínima = 60 – 66 bpm)

Esta parte tem três momentos/segmentos musicais, a saber:

**segmento a** - compassos 1 – 5, [incluo o compasso 5, considerando os 3 tempos dele, ou seja, até o final do silêncio/pausa de mínima (2 tempos) com fermata];

**segmento b** – compassos 5 – 10 [incluo o último tempo do compasso 5, constituído por uma pausa de colcheia e da colcheia si natural com staccato, colcheia esta que dá início ao segmento b];

**segmento c** – compassos 16 – 19 [incluo aí os 3 primeiros tempos do compasso 19, que terminam na semínima si natural com fermata].

PARTE B – compassos 20 – 30 (*Lontano*)

PARTE – A’ compassos 31 – 37 (*Deciso*)

CODA – compassos 38 – 46. (*A tempo Primo*)<sup>24</sup> (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

A partir do esboço acima, Oliveira produziu uma nova edição de *In Memoriam* (Anexo B), onde observamos mudanças na notação e organização dos compassos, assim como troca de ritmos, nomes de andamento e maior destaque para os adjetivos recorrentes em sua obra como: *lontano, deciso*, entre outros.

### 7.2 NA PRAIA DA ALEGRIA

Oliveira inicia elogiando a forma como foi apresentado este movimento e destaca a sua nova edição de *Na Praia da Alegria* para que não fosse perdido nenhum aspecto de como ele a pensou:

Achei ótimo, mesmo, como vocês realizaram. Decidi escrever com mais clareza o que deve ser tocado pela flauta no primeiro compasso, ou seja, os ataques para cada um dos dois Mi naturais do primeiro compasso (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

<sup>24</sup> Esquema enviado pelo compositor durante entrevista.

Ele destaca a importância de realizar a obra no tempo proposto:

Fiquei muito emocionado com *o sentimento de reminiscência, de memória longínqua* [grifo dele] que vocês passaram tocando este movimento da suíte, que indiquei *Lontano*. Vale enfatizar o quão essencial é realizar o andamento com base na semínima valendo 60 bpm. O resto é a emoção que “manda”. Parabéns!!! (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Após esta conversa recebemos a nova partitura com alterações na notação, em específico do primeiro compasso de Na Praia da Alegria e pequenas alterações de dinâmica, conforme o Anexo B.

### 7.3 NA TRILHA DO QORPO SANTO

Neste movimento o compositor acrescentou questões de andamento e comenta cada seção:

Semínima = 96 – 98 ca. *Alla Marcia: moderato e giocoso*. Neste primeiro movimento a indicação era semínima = 100. Observei que vocês começaram mais rápido do que 100, esta primeira parte. Depois, tiveram de desacelerar (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Ele compartilha a reflexão que o fez realizar a modificação da partitura:

Considerando o que escutei, refleti e decidi modificar a partitura. A seguir, faço minha apreciação de alguns aspectos pontuais da realização que fizeram, aponto alguns aspectos a refazer, fazendo sugestões (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Tendo em vista o que foi apresentado, o compositor resolveu mudar a indicação do metrônomo deste trecho para haver maior clareza:

Decidi mudar o metrônomo deste trecho. Passa a ser semínima = entre 96 e 98. Neste andamento, será possível manter certa regularidade de pulso no andamento, evitar acelerações, sem que a música perca seu caráter de marcha e jocosidade. A indicação de caráter, que acrescento à partitura, como viram, é: *alla marcia: moderato e giocoso*, como consta na música cena de “Matheus e Matheusa” de José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Destaco trechos que o compositor acredita que poderiam ser explicados melhor:

Realizar a *appoggiatura breve* o mais rápido possível - a indicação é uma semicolcheia pequenina e cortada com um traço transversal, para não haver dúvida quanto à brevidade dela, quanto à sua duração - como, aliás, tu articulaste magistralmente, fluentemente, Rafael, nos compassos 9 e 14, a flauta deve articular com clareza o grupo Dó sustenido acentuado, Ré sustenido e Mi Sib *legato*, sendo que o Mi é *staccato* (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Flávio Oliveira traz sugestões para a pianista, a fim de contribuir ainda mais com a nossa performance:

Quanto ao piano, Pamela, observo dois aspectos e já sugiro o que acho que possa ajudar: (1) as “melodias” em todo este trecho podem ser efetivamente cantadas – ou talvez eu possa te dizer, “sense of humor”, que as “antimelodias” deste trecho, quem sabe possam ser jocosamente cantadas...tanto na parte da clave de Sol quanto da clave de Fá [na clave de Fá, c. 17–20 e c. 29]; (2) considera que, possivelmente, com a indicação *alla marcia: moderato e giocoso*, com metrônomo valendo a semínima entre 92-92 bpm, possa haver certa regularidade, que, de certa forma, é também essencial à realização do caráter *giocoso*; reescuta na gravação, por favor, o trecho e observa como é lindo a ênfase que dás nos c. 21- 22 e 26-27! *Lindão* mesmo! (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Para o segundo tema Oliveira ressalta a importância de não pensar em valsa por ser uma reminiscência, o qual ele já na anuncia como será colocado em sua nova edição. Este trecho tinha apenas a indicação de metrônomo, com semínima valendo 60:

É essencial que o pulso seja mesmo a semínima valendo 60, como já tinha indicado, como base de andamento, pois não se trata de uma valsa lenta, mas sim, uma reminiscência. O compasso ternário, que até pode sugerir um “valseado”; não é o suficiente para indicar que esta parte seja tocada como uma valsa...Constará da partitura (que enviarei a vocês), neste segmento, a seguinte indicação: *semínima = 60 - Lentamente, come una ricordanza* (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Como curiosidade, o compositor descreve a cena para a qual a trilha foi escrita:

Relato que este trecho alude à música de cena para a peça de Matheus e Matheusa (um casal de pessoas de bastante idade), de J.J. de C.L.Qorpo Santo. Neste momento, eles recordam seu romance lá na sua já “longínqua” juventude. Claro que nada disto, penso eu, interessa a quem vai realizar a música. Relato, repito, como ‘curiosidade’ (Colaboração com o compositor, 8 de junho de 2020).

Oliveira chama a terceira seção de *Andantino amoroso*, elogiando a forma como a executamos e destaca alguns aspectos de articulação, além de alguns detalhes que não foram observados:

Aqui mantive a indicação de metrônomo e acrescentei indicação de andamento e caráter: *Andantino Amoroso*. Acho muito bem realizada por vocês esta terceira parte, do movimento “Na Trilha de Qorpo Santo”. Chamo a atenção para o *staccato* sobre o Ré natural do c. 60, final do grupo *legato* de 3 notas e também chamo a atenção para que o Dó natural [segunda linha suplementar superior]: é uma *semicolcheia* e não uma colcheia, como tocaste. Acredito que ficará mais lindo ainda se vocês fizerem o andamento em torno da indicação de metrônomo “semínima valendo 80”. O trecho está lindo, mesmo (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Conforme explica Oliveira, a terceira seção foi composto para a obra *As Relações Naturais de Qorpo Santo*:



Para ilustrar a vocês, também como curiosidade ... posso relatar que esta música fez parte da peça intitulada *As Relações Naturais*, do mesmo autor, a terceira peça, na ordem em que foram à cena as 3 comédias, em estreia mundial, lá no teatro do Clube de Cultura. Na cena em que toca esta música, “Mildona e Malherbe” estão de “amassos”- como se diz na gíria... estão “namorando”, digamos... - sobre um lindo sofá que, na cena, era um móvel misto de canapé antigo, sofá e divã... A cena era muito bonita! (Entrevista com o compositor, 8 de junho de 2020).

Flávio Oliveira alerta sobre o andamento da quarta seção:

Então, este andamento *Tempo de Walzer* do “Na trilha...”, deve ser sentido/pensado *alla breve*; por este motivo indiquei a unidade de compasso e não a unidade de tempo; por isto, a mínima pontuada = 52–56, (reitero: não passar de 56) (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Ele comenta sobre o andamento e a questão de ser uma anti-valsas:

Neste andamento, estou certo, será possível realizar esta música, uma valsa sarcástica, uma *valsas torta* ou uma *anti-valsas*, como já a chamaram – o que não deixa de corresponder ao que se escuta. Acredito em que neste andamento tudo ficará mais claro, mais articulado, no andamento originalmente indicado (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Quanto o tempo em que nós executamos a obra, Oliveira comenta:

Observem, o trecho, que vocês iniciam bastante mais rápido do que 56. A música foi realizada, praticamente, entre 63 e 66, o que prejudica não só o caráter da peça, mas também o colorido dos vários “desenhos melódicos”, o colorido dos contrapontos, e também a linha de “acompanhamento valseado” (vou chamar assim) constituída de baixos seguidos de acordes, etc (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

A curiosidade sobre onde a melodia estaria inserida dentro da obra teatral de Qorpo Santo é descrita:

Vale outro relato, como curiosidade. Esta valsa pertence à segunda peça apresentada na estreia mundial, cujo título é *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte*, ou *Lindo e Linda* - dois títulos, sim, alternativos, segundo o autor. Os personagens, amantes, Lindo e Linda, uma relação amorosa proibida, dançam esta valsa apaixonadamente diante do tropeço de uma “punição divina” que se anuncia. Esta é uma dança impossível, uma valsa impossível de um amor impossível. Eis o caráter da valsa. Melhor ler a comédia inteira... (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Novas alterações foram previstas por Oliveira:

Na partitura que reenviarei, fiz uns acertos na escrita, que logo verão. Um deles é tirar um sinal de *crescendo entre parênteses* no c. 86. Ainda, algumas hastes em acordes e indicações de quiálteras de três notas (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Na Trilha do Qorpo Santo, Oliveira traz curiosidades como: onde cada seção está inserida dentro da obra de Qorpo Santo e onde foram escritas para a estreia mundial. Ele enfatiza questões de andamento com a visão na cena para qual o trecho foi escrito, o que nos ajuda a entender melhor a o movimento.

#### 7.4 NA MEMÓRIA

No quarto movimento Oliveira destaca que não pode avaliar certos aspectos da interpretação, como as dinâmicas de intensidade, defendendo que certos aparelhos não absorvem tais elementos:

Excelente a interpretação de vocês!!! Se não comentei antes, como avisei, e não comentarei agora também *as dinâmicas de intensidade, é (repito) porque a maioria dos aparelhos de gravação das câmeras, dos celulares e outros, trabalham com o que tecnicamente se chama de compressores que achatam as dinâmicas de intensidade, isto é, não registram as suas nuances, tais como crescendi, decrescendi, pp, p, mf, f e ff.* Sei que todo mundo sabe disto; contudo, como eu deveria comentar a interpretação, refaço a ressalva de que não posso avaliar as dinâmicas de intensidade, pelo menos no que concerne a este espectro de consideração (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

O compositor agradece tudo o que foi debatido em nossas conversas:

Quando compus a música não pensei em nada disso. No mais, aprendi bastante neste trabalho que me tomou bastante tempo para elaborar e refletir. De passagem, agradeço-te a oportunidade que me dás de refletir sobre meu próprio trabalho de criação, meu processo criativo e também pela chance de quem sabe, escrever “melhormente” a partitura de in memoriam (OLIVEIRA, depoimento.8 de junho de 2020).

Aqui o compositor destaca a falta de equipamentos para realizar uma gravação profissional para poder analisar o material enviado. Nossa intenção era de realizar uma gravação em estúdio, mas devido à pandemia esta hipótese foi descartada. Os equipamentos utilizados para a gravação foram um gravador Zoom para o áudio e dois celulares para a imagem. Todo o processo foi gravado em uma tarde dentro das regras de distanciamento dos músicos exigidos pela OMS (Organização Mundial da Saúde) em meio à pandemia do Covid-19.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho apresentou a colaboração compositor-intérprete, ao qual apresentei minhas decisões interpretativas para a obra *In Memoriam* de Flávio Oliveira. Estas decisões foram obtidas através de entrevistas, ensaios, reflexões, análises e duas performances, onde o compositor colaborou com sugestões e críticas para a interpretação da obra.

O trabalho contou com duas performances e duas colaborações em forma de entrevistas, respeitando as normas diante da pandemia do Covid-19. O compositor apresentou as histórias e motivações que o levaram a compor esta obra. Foram apresentadas as reflexões dos intérpretes (flautista e pianista), assim como debatidas as dúvidas de como interpretar a obra.

A colaboração com o compositor contribuiu para expandir os meus conhecimentos de uma obra com a interação do compositor e poder “experimentar” esta experiência. Nicolls (2017) afirma que é possível fazer a colaboração “funcionar”. A autora comenta que, mesmo que a obra já esteja pronta e o intérprete a estuda para tocar para o compositor, existe espaço para a colaboração, uma vez que “a interpretação humana é acrescentada à partitura musical bidimensional” (NICOLLS, 2017, p. 114). Para ela, trazer vida à uma obra já é um grande benefício. Este trabalho serviu para fundamentar as minhas decisões interpretativas, principalmente quanto aos aspectos relacionados à dinâmica, respeito ao silêncio e condução de frases. Existe o propósito de continuar este trabalho de colaboração a partir da nova edição apresentada por Oliveira através de uma nova gravação quando as condições impostas pela pandemia assim nos permitir.

O contato frequente que tive com Flávio Oliveira foi um aprendizado ímpar pela troca de conhecimento e pela oportunidade de aprender sobre muitos aspectos musicais com ele. Ele sempre se mostrou aberto ao diálogo e sua humildade nos permitiu ter a liberdade de executar a obra com nossas próprias decisões. Este processo teve impacto na minha vida como flautista e músico em geral, ensinando-me a refletir muito mais sobre o que realmente quero transmitir ao público e o que posso acrescentar ao texto musical.

Como consequência do ciclo de conversas, entrevistas e performances com o compositor, Flávio Oliveira nos presenteou com uma nova edição da obra (Anexo B), a fim de melhorar a compreensão de aspectos como efeitos, fraseados, respirações,

andamentos e aspectos dinâmicos debatidos nas colaborações. Ele nos explicou de onde vinha sua motivação para cada trecho. Na capa do manuscrito, Oliveira escreveu:

**Sobre esta edição manuscrita autógrafa do autor:**

Esta partitura foi revisada entre junho e setembro de 2020, durante o trabalho de pesquisa para a dissertação de mestrado do flautista Rafael Marques (PPGMUS-UFRGS), num trabalho de colaboração entre compositor e intérprete, visando uma proposta de performance. Nesta revisão, constatei que a partitura deixava dúvidas sob vários aspectos quanto à clareza da escrita e reescrevi Nênia e alguns detalhes dos outros três movimentos, dando atenção especialmente a indicações de silêncios, metrônimos / andamentos e caracteres. Agradeço ao flautista Rafael Marques que, com seu trabalho de buscar a melhor performance para esta obra, contribuiu para o estabelecimento do texto musical final. Também agradeço a valiosa colaboração da pianista Prof.<sup>a</sup> Me. Pamela Ramos, que participou do trabalho realizando a parte do piano.

Figura 33: Capa de *In Memoriam* de Flávio Oliveira, 23 de novembro de 2020

Tal edição não existiria sem o trabalho aqui realizado entre instrumentistas e compositor. Portanto, nosso trabalho teve um impacto que contou com uma ação do compositor. A interação compositor-intérprete proporcionou este trabalho, o qual vem a colaborar com a literatura de flauta transversal e música de câmara realizada por compositores do Rio Grande do Sul.

O profissionalismo da pianista Pamela Ramos também deve ser levado em consideração, uma vez que foi uma das personagens deste trabalho, aceitando e dando sugestões e construindo junto comigo a interpretação desta obra. Pretendemos realizar uma terceira performance a partir da nova edição que recebemos com equipamentos profissionais de gravação no futuro próximo.

O contato com Flávio Oliveira me proporcionou maior clareza interpretativa no que diz respeito a técnica do meu instrumento, desafios técnicos-interpretativos propostos e me deu segurança na hora de interpretar a obra de um compositor presente, deixando-me sempre à vontade.

Este contato também me ajudou a compreender um pouco do universo de sua música e o seu estilo composicional dos anos 1990, sendo por ele revivido nesta colaboração. A colaboração poderá trazer uma interpretação historicamente informada da obra, o que proporcionará ao intérprete maior segurança e liberdade em suas decisões interpretativas. Esperamos que o presente trabalho possa servir de incentivo a outros

performers na busca de colaboração com compositores, pois nossa experiência se mostrou produtiva e educativa.

## REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.
- AGUIAR, Flávio. **Os homens precários**. Porto Alegre: IEL: DAC: SEC, 1975. p. 24.
- ALEXANDRE JUNIOR, Manuel; ALBERTO, Paulo Farmhouse; PENA, Abel do Nascimento. **Retórica de Aristóteles**. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012.
- ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. *Ascendência retórica das formas musicais*. **Dissertação** (Mestrado em Música) Escola de Comunicação e Artes (USP) São Paulo, 2007.
- BARRETT, Margaret, ed. **Collaborative and Creative Thought and Practice in Music**. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a Música Contemporânea** (realizada por Rosana Dalmonte). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1988.
- BODKY, Erwin. **The Interpretation of Bach's Keyboard Works**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- BORÉM, Fausto. Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: Tendências, alternativas e relatos de experiência. **Cadernos da Pós Graduação**. Campinas, v.5, n. 2, p.19-33. 2001.
- \_\_\_\_\_. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 14, mar, p.45-54. 2006.
- \_\_\_\_\_. Lucípheres de Eduardo Bértola: *a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo*. **Revista Opus**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48-75, 1988.
- 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**, v. 11, n. 2, p. 139-173. spring, 1993.
- BRUNER, Jerome Seymour. **The Process of Education**. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- BUDAI, Izabella B. *The flutist as co-creator: composer-performer collaboration in the flute music of Hungary*. **Tese** (Doutorado em Música). University of Toronto, 2014.
- CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el barroco**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CARDASSI, Luciana. **A música de Bruno Kiefer: "Terra", "Vento", "Horizonte" e a poesia de Carlos Nejar**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 1997.

\_\_\_\_\_. Pisando no Palco: prática de performance e produção de recitais. **Anais do Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**, Belo Horizonte, 2000. p.251-257.

CARDASSI, Luciana; BERTISSOLO, Guilherme. *Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia*. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Pelotas, RS, 2019.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD; Mary. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. **Mahwah**: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.14, p. 5-22. 2006.

CROCE, Benedetto. **Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale**. 8.ed. rev., Bari: Laterza, 1945.

DOMENICI, Catarina. *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz*. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, n. 5, p. 65-97. 2012.

EWING, Micah Hansen. Perspectives of the interaction between composer, student performer, and music educator: commissioned works in selected school ensembles. 2016. 175f. **Tese** (Doutorado em Música) <<https://hdl.handle.net/2144/14564>> Boston University, Boston, 2016.

FOSS, Lukas. **The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue**. Perspectives of New Music. Vol. 1, n. 2, 1963, p. 45-53

GLÓRIA, Rafael. *Tido por louco na Porto Alegre do século XIX, Qorpo-Santo tem obra para o teatro reconhecida*. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 29 de março de 2019. Disponível em:  
<<https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/cultura/2019/03/676530-tido-por-louco-na-porto-alegre-do-seculo-xix-qorpo-santo-tem-obra-para-o-teatro-reconhecida.html>>

GOMES, Sabrina Souza. A reelaboração de passagens não-idiomáticas do estudo n.10 para violão solo de Marcelo Rauta por meio da colaboração intérprete-compositor. **Dissertação** (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2018.

GUERCHFELD, Marcelo. *Os limites da notação musical*. Art 023 - **Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**. Salvador: UFBA, 1995, p.93-96.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. *Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century*. **Tempo**. Cambridge, v. 61, n. 240, p. 28-39, 2007.

HOLSCHUCH, Queiroz e NODA, Luciana. *A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de O Caldeirão dos esquecidos, de Danilo Guanais*. **Revista Opus**, v. 6, nº1, Janeiro/ Abril de 2020, p. 1-28.

JOHN-STEINER, Vera. **Creative Collaboration**. New York: Oxford University Press, 2000.

KENNEDY, Michael. **The Oxford Dictionary of Music**. New York: Oxford University Press, 1985.

KRAUS, Michael. *Rightness and Reasons in Musical Interpretation*. **The Interpretation of Music**: philosophical essays. Michael Kraus (ed.), New York: Clarendon, 2001, p.75-87.

LEMOS, M. S. *Retórica e elaboração musical no período barroco: Condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico*. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.17, p. 48-53, 2008.

LEVINSON, Jerrold. *Performative vs. Critical Interpretation in Music*. **The Interpretation of Music**: philosophical essays. Michael Kraus (ed.). Oxford: Clarendon Press, 2001, p.33-60.

LIEBERMAN, Matthew. Intuition: A Social Cognitive Neuroscience Approach. **Psychological Bulletin**, 2000, v. 126, nº 1, p.109-137.

MAGALHÃES, Álvaro (org). **Dicionário Enciclopédico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960, p.1975.

MARQUES, Rafael dos Santos. *Nênia -1º movimento de In Memoriam de Luis Taylor Siedler para Flauta e Piano (1992) de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=o9-\\_s3HCUuU](https://www.youtube.com/watch?v=o9-_s3HCUuU)> Acesso em: maio, 2020. Áudio.

MARQUES, Rafael dos Santos; RAMOS, Pamela. *In Memoriam de Luis Taylor Siedler para Flauta e Piano (1992) de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=o9-\\_s3HCUuU](https://www.youtube.com/watch?v=o9-_s3HCUuU)> Acesso em: novembro, 2019. Áudio.

\_\_\_\_\_. *Na Praia da Alegria - 2º movimento de In Memoriam de Luis Taylor Siedler para Flauta e Piano (1992) de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zfZvdYk1wpU>> Acesso em: maio, 2020. Áudio.

\_\_\_\_\_. *Na Trilha de Qorpo Santo - 3º movimento de In Memoriam de Luis Taylor Siedler para Flauta e Piano (1992) de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FBpU2zIB9rQ>> Acesso em: maio, 2020. Áudio.



\_\_\_\_\_. *Na Memória - 4º movimento de In Memoriam de Luis Taylor Siedler para Flauta e Piano (1992) de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6H04BZCSrGM>> Acesso em: maio, 2020. Áudio.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Panorama da música no ocidente**. Porto Alegre: Arena, 2009.

\_\_\_\_\_. Apostila **Harmonização de Melodia de Canção**. Porto Alegre, 1995.

BRASIL. Ministério da Saúde. **O Que é COVID- 19**. In *Coronavírus Covid-19*. Disponível em: < <https://coronavirus.saude.gov.br/>>.

NICOLLS, Sarah. *Collaboration: Making it work*. In: CLARKE, F. Eric; DOFMANN, Mark, ed. **Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music**. New York: Oxford University Press, 2017. p. 114-115.

OLIVEIRA, Flávio. CD “Tudo Muda” **A Música de Flávio Oliveira**. Porto Alegre, Fumproarte, 2001.

\_\_\_\_\_. CD “Recorrências” para barítono, **orquestra de cordas com flauta e oboé obligatti, sobre os poemas de Paulo Roberto do Carmo**, 2006.

\_\_\_\_\_. Partitura Quando Olhos e Mãos, edição da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. Depoimento. [13 de dezembro de 2019]. Porto Alegre: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a Rafael dos Santos Marques.

\_\_\_\_\_. Depoimento. [11 de maio de 2020]. Porto Alegre: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a Rafael dos Santos Marques.

OLIVEIRA, Flávio. (1944) - *In Memoriam Luís Taylor Siedler*. Raul Costa d'Avila e Guilherme Goldberg. 1992. 8 min, son., cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LOMwaAfpITM>>

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Traduzido por Maria Helena Garcez, 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PISK, Paul. *Memories of Arnold Schoenberg*. **Journal of the Arnold Schoenberg Institute**, v. 1, n.1, p. 76, 1976.

PRIKLADNICKI, Fábio. *Morto há 130 anos, o escritor Qorpo Santo continua sendo um nome a ser descoberto*. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 16 de novembro de 2013. < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/11/morto-ha-130-anos-o-escriptor-qorpo-santo-continua-sendo-um-nome-a-ser-descoberto-4335955.html>>

RAMOS, Pamela. A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça *Round about Debussy* de Flávio Oliveira. Porto Alegre, 2013. **Dissertação** (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf, 2a ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. Oxford University Press. **The Musical Quarterly**. v. 44 n. 2, 1958.

SILVA, Anderson Afonso. Música para trompa e Sixxen, de Estércio Marquez Cunha: resultados sonoros na colaboração entre compositor e intérprete. 2017. 58f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiânia (UFG). Goiânia, 2017.

SILVA, Dario Rodrigues. A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora. 2015. 190f. **Dissertação** (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2015.

TEIXEIRA, William da Silva; FERRAZ, Silvio. “Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 9, n° 16 (jan-jun/2015), p. 116-133. **Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of The English Language**. New York: Random House Value Publishing, 1989.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.13, p.63-71, 2006.

## **ANEXOS**

**ANEXO A - Edição utilizada nas performances**

*In Memoriam* de Luis Siedler para  
flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira:

"In Memoriam  
Luiz Taylor Sanches"

I  
"Alma" (il flauto solo)

1982-18

flauto mf

6) poco rit. f f

11) marcato

16) più animato ritardando at. lontan pp. s. b.

20) lontano (pp) p mf f

25) poco rit. (f) p. s. b.



32 *a.t. deciso*

33 *agitato e stringendo* *a. tempo*

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45



De São Paulo  
Sociedade São Paulo

III  
"A Trilha de Cristo Santo"

(1)

The musical score is written for flute and piano. It begins with a flute part marked *de voce* and a piano part marked *piano* and *mf*. The score is divided into systems, with measures 5, 10, and 15 circled. The piano part features complex textures with many beamed notes and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also handwritten annotations like *ritardando* and *ritard.* throughout the piece. The flute part has some handwritten notes, including *ritardando* and *ritard.* near the end of the score. The piece concludes with a *ped.* (pedal) marking.



Handwritten musical score on page 81, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings.

Measure 42: *mf*, *p. sub.*

Measure 43: *mf*, *p. sub.*

Measure 44: *mf*, *p. sub.*

Measure 45: *mf*, *p. sub.*

Measure 46: *mf*, *p. sub.*

Measure 47: *mf*, *p. sub.*

Measure 48: *mf*, *p. sub.*

Measure 49: *mf*, *p. sub.*

Measure 50: *mf*, *p. sub.*

Measure 51: *mf*, *p. sub.*

Measure 52: *mf*, *p. sub.*

Measure 53: *mf*, *p. sub.*

Measure 54: *mf*, *p. sub.*

Measure 55: *mf*, *p. sub.*

Measure 56: *mf*, *p. sub.*

Measure 57: *mf*, *p. sub.*

Measure 58: *mf*, *p. sub.*

Measure 59: *mf*, *p. sub.*

Measure 60: *mf*, *p. sub.*

Measure 61: *mf*, *p. sub.*

Measure 62: *mf*, *p. sub.*

Measure 63: *mf*, *p. sub.*

Measure 64: *mf*, *p. sub.*

Measure 65: *mf*, *p. sub.*

Measure 66: *mf*, *p. sub.*

Measure 67: *mf*, *p. sub.*

Measure 68: *mf*, *p. sub.*

Measure 69: *mf*, *p. sub.*

Measure 70: *mf*, *p. sub.*

Measure 71: *mf*, *p. sub.*

Measure 72: *mf*, *p. sub.*

Measure 73: *mf*, *p. sub.*

Measure 74: *mf*, *p. sub.*

Measure 75: *mf*, *p. sub.*

Measure 76: *mf*, *p. sub.*

Measure 77: *mf*, *p. sub.*

Measure 78: *mf*, *p. sub.*

Measure 79: *mf*, *p. sub.*

Measure 80: *mf*, *p. sub.*

Measure 81: *mf*, *p. sub.*

Measure 82: *mf*, *p. sub.*

Measure 83: *mf*, *p. sub.*

Measure 84: *mf*, *p. sub.*

Measure 85: *mf*, *p. sub.*

Measure 86: *mf*, *p. sub.*

Measure 87: *mf*, *p. sub.*

Measure 88: *mf*, *p. sub.*

Measure 89: *mf*, *p. sub.*

Measure 90: *mf*, *p. sub.*

Measure 91: *mf*, *p. sub.*

Measure 92: *mf*, *p. sub.*

Measure 93: *mf*, *p. sub.*

Measure 94: *mf*, *p. sub.*

Measure 95: *mf*, *p. sub.*

Measure 96: *mf*, *p. sub.*

Measure 97: *mf*, *p. sub.*

Measure 98: *mf*, *p. sub.*

Measure 99: *mf*, *p. sub.*

Measure 100: *mf*, *p. sub.*

(3)

44

48 *qu. J = 80 ca*

58

61

*(pedale sinistra)*

*(pedale sinistra)*

Handwritten musical score on page 83, consisting of several systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 66-70):** The first staff has a circled measure number 66. The tempo marking *rall. molto* (4) is written above the staff. Dynamic markings *mf* and *mf* are present.
- System 2 (Measures 70-73):** The second staff begins with a circled measure number 70. It includes tempo markings *And.te* and *And.te* above the staff, and *mod. più mosso* below. A tempo marking *♩ = 52-54* is also present.
- System 3 (Measures 73-77):** The third staff starts with a circled measure number 73. It features dynamic markings *mf* and *pp.* below the staff, and the instruction *pedale od. filo.* written below.
- System 4 (Measures 77-81):** The fourth staff begins with a circled measure number 77. It contains dynamic markings *mf* and *pp.* below the staff.
- System 5 (Measures 81-85):** The fifth staff starts with a circled measure number 81. It includes dynamic markings *f* and *f* below the staff, and the instruction *(piano più)* written above.

Handwritten musical score for three systems, numbered 99, 100, and 104. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'pp'. The notation is dense and includes many slurs and accents. The first system (99) has a circled '5' at the end. The second system (100) has a circled '100' at the beginning. The third system (104) has a circled '104' at the beginning and includes the text 'tutti poco - a poco - al fine' and 'tutti poco - a poco - al fine' written above and below the staves. The bottom right of the page has the text 'bo.'.

per il flauto  
Sua lettera

-IV-

"Nà memoria"

(1)

*il flauto, se possibile, un armonica  
sotto il piano, come un cor lontano*

*pp*



*pp*

*rit. mod. a. t.*



*pp*



*pp*



*allargando poco a poco al fine*

*allargando poco a poco al fine*

*arr. - tempo*

*ff*

*allargando poco a poco al fine*

**ANEXO B – Nova edição de In Memoriam**

*In Memoriam de Luis Taylor Siedler para  
flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira:*

Flávio Oliveira

*In Memoriam Luis Taylor Siedler*

Para Flauta e Piano

Porto Alegre 1992

**Sobre esta edição manuscrita autógrafa do autor:**

Esta partitura foi revisada entre junho e setembro de 2020, durante o trabalho de pesquisa para a dissertação de mestrado do flautista Rafael Marques (PPGMUS-UFRGS), num trabalho de colaboração entre compositor e intérprete, visando uma proposta de performance. Nesta revisão, constatei que a partitura deixava dúvidas sob vários aspectos quanto à clareza da escrita e reescrevi Nênia e alguns detalhes dos outros três movimentos, dando atenção especialmente a indicações de silêncios, metrônimos / andamentos e caracteres. Agradeço ao flautista Rafael Marques que, com seu trabalho de buscar a melhor performance para esta obra, contribuiu para o estabelecimento do texto musical final. Também agradeço a valiosa colaboração da pianista Prof.<sup>a</sup> Me. Pamela Ramos, que participou do trabalho realizando a parte do piano.



### Instrução ao pianista:

Em *Na Praia da Alegria*, segundo movimento desta obra, solicito a produção de certa sonoridade, em acordes, cuja escrita consta de obras anteriores, como nas instruções de *Jogo*, para piano (1972), conforme a figura abaixo:



Nesta obra, tratando-se de acordes – como na figura abaixo – executar a sonoridade solicitada, no tempo determinado. Aqui no caso é uma semicolcheia ‘cortada’, o que convencionalmente indica ‘o mais rápido possível’, e em articulação *staccato*. O pianista deve atacar o acorde na dinâmica de intensidade indicada – aqui no caso *piano* – soltando as teclas e imediatamente abaixando o *pedale*, de modo que parte da ‘sonoridade residual’, que ficou soando, permaneça durante o tempo previsto:



Flávio Oliveira - Estância Velha, novembro de 2020.

Da non riam  
Luz Taylor, bicchi  
para flauta e piano

I  
"Nonia"  
il flautista solo

Spivillier  
1900-1910

*Lentamente*  
M.M. = 60ca.

Flauta  
mf p. solo.

ritornello

ff f

*morendo*

p (possibile) f

*rall.*

(f) ff p. solo

[a. t. I, lontano]

(ff) p mf f

*p. solo*

(f) p solo

38 *memorabile*  $\text{♩}$   
*molto rall.*  
*ff* *p* *ff*

39 *a.t. I. agitato*  
*stringente*  
*f* *ff* *p* *ff*  
*a.t. I. tranquillo*

40 *recitato e vivacissimo*  
*al. co. loco*  
*ff*

In Memoriam  
Luis Taylor Steiler

- II -

"A Brisa da Alegria" (Memória)

Lento (lento)

(♩ = 60)

The musical score is written for Flute and Piano. It begins with a tempo marking of "Lento (lento)" and a metronome marking of "(♩ = 60)". The piece is in 6/8 time. The flute part starts with a melodic line marked "p". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, also marked "p".

Measure 5 is marked with a circled "5" and shows the flute playing a melodic phrase with dynamics "mf" and "f". The piano accompaniment continues with complex chordal textures.

Measure 9 is marked with a circled "9" and shows the flute playing a melodic phrase with dynamics "mf" and "f".

Measure 13 is marked with a circled "13" and includes the instruction "molto rall." and "a.t." (ad libitum). The flute part has a long note with a fermata, and the piano accompaniment features a "ped" (pedal) marking.

In Memoriam  
João Taylor Furler

-III-  
"Na trilha de Grego Santo"

(1)

1 m.M.  $\downarrow = 96-98$  *Alla marcia: moderato o giocoso*

flauta

piano

6

10

15



Handwritten musical score on page 94, featuring three systems of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1 (Measures 10-12):** The first system begins with measure 10, marked with a circled '10'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes a melodic line with a *mf* dynamic and a piano accompaniment. A circled '21' is written above the piano part. The system concludes with a circled '12' and a *p.sub.* dynamic marking.

**System 2 (Measures 13-15):** The second system starts with measure 13, marked with a circled '13'. It continues the melodic and piano accompaniment. A circled '22' is written above the piano part. The system ends with a circled '15' and a *f* dynamic marking.

**System 3 (Measures 16-18):** The third system begins with measure 16, marked with a circled '16'. It includes a *Rall.* (Ritardando) instruction. The system concludes with a circled '18' and a tempo marking of *♩ = 60*.

**System 4 (Measures 19-21):** The fourth system starts with measure 19, marked with a circled '19'. It features a *mp* dynamic and a tempo marking of *♩ = 60 ca.* with the instruction *- lentamente, come una ricordanza*. The system ends with a circled '21'.

The score is written in a cursive, handwritten style with various annotations and markings throughout.

(41)

(45)

(53) mol. ♩ = 80 - Andante amoroso

(56)

(61)

(pedale simile)

(pedale simile)



66 *rall molto* (4)

mf mf-

67 *pedale simile* 4 m. H. d. = 52-56 *Tempo valzer, ma con molto saccato*

mf pp. *pedale ad lib.*

68

mf f mf f mf

69

f f





(5)

89

95

100

104

*mf*

*poco meno mosso*

*f sub.*

*f sub.*

*molto meno mosso*

*molto rall. poco a poco al fine*

*mf*

*pp sub.*

*pp sub.*

Luigi Nono  
Luigi Sadori

-IV-

"Na memria"

(1)

*flauto*

*largo*  
♩ = 48 CA

*pp*

*il flauto sp. possibile, mormurando  
sotto il piano, come un eco lontano*

*piano*  
*p*

*ritard.*

6

*ritard.*

*pp*

*ritard. a.t.*

11

*il flauto tacet*

*pp*

*ritard.*

15

*mf*

*ritard.*



(19) *allargando poco a poco al fine*

(20) *allargando poco a poco al fine*

*cresc. sempre*

*ff*

(24) *allargando poco a poco al fine*

*2*

*ff*

*3*

*3*

### **ANEXO C - Dados biográficos de Luis Taylor Silveira Siedler**

Luis Taylor Silveira Siedler nasceu em Alegrete, RS, em 13 de dezembro de 1939. Formou-se em Direito e Química pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre, RS, e obteve Mestrado em Físico-Química em 1975 pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em Florianópolis, SC. Obteve grau de Doutor em Química na *Strathclyde University*, Glasgow, Escócia em 1980. Como flautista, atuou a convite ou como músico extra nas principais orquestras de Porto Alegre, com a Orquestra do Club Haydn, que tinha como maestro titular Leo Schneider e a Ospa, cujo regente titular era Pablo Kómlós. Participou de vários grupos de música de câmara. Gravou a parte da flauta em várias músicas de cena para o teatro, compostas por Flávio Oliveira, destacando-se a da estreia mundial das comédias de Joaquim José de Campos Leão – Qorpo Santo. Faleceu em 3 de junho de 1987 em Florianópolis, SC.

## ANEXO D - Dados biográficos de Flávio Oliveira

Flávio Oliveira (1944) iniciou seus estudos musicais com a profa. Zuleika de Araújo Vianna. Estudou ainda composição com Roberto Schnorrenberg, Willy Correa de Oliveira (SP) e Maurice Leroux (França); contraponto com Armando Albuquerque; piano com Homero Magalhães e Gilberto Tinetti; regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca (9MG/RJ) e Ernst Hüber-Contwig (Baden-Baden). No seminário de composição com Maurice Le Roux em julho de 1974, USP-SP, a pedido de Leroux estreou sua obra “Jogo”, para piano, executando-a ele próprio. Diplomou-se em Língua e Literatura Grega e Língua e Literaturas de Língua Portuguesa pela UFRGS.

Como compositor, docente, intérprete, tem participado de eventos, a destacar: as Bienais Internacionais de Música de São Paulo, os Festivais de Santos e de São Bernardo do Campo; os Programas “Music of Almost Yesterday” da Universidade de Wisconsin (USA); “Música Brasileira na Universidade”, Universidade do Texas (Austin-USA); bolsista e convidado do Instituto Goethe em Berlim / RFA (1984), em Santiago de Chile (1989) para a estreia de sua obra “Round About Debussy”; em Berlim/DDR/*Liga der Völker Freundschaft* (1984); bolsista do CNPq na Universidade de Boston (USA) (1990); em Montevideu (1992); em Santiago de Chile para o *Primero Encuentro de Música Contemporânea* (2004). Ministrou cursos nos Encontros de Arte-Educação da Fundarte (Montenegro), Departamento de Música da UFSM (RS), UERGS e UFPEL (RS). Lecionou português, música e educação artística no Instituto Educacional João XXIII (1968 a 1981). No Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS lecionou Composição, Orquestração, Fuga e História da Música de 1986 a 1990.

Compõe para teatro desde 1964. De sua produção, destacam-se a estreia mundial do teatro de comédias de Qorpo Santo: “Matheus e Mateusa”, “Eu sou Vida eu Não sou Morte”, “As relações Naturais” (direção de A. C. Sena) (2 prêmios estaduais e um nacional pela música de cena); “Cordélia Brasil”, de Antônio Bivar (direção de Wagner Mello); para o MOCKIMPOTT de Peter Weiss (direção de José Luis Gomes do ‘Teatro de la Plaza de Madrid’); para “Merlin, a terra deserta”, de Tankred Dorst (direção de Arines Ibias) Prêmio Açorianos (1985); para “A Transformação”, de Eduardo Pavlovsky, direção de Paulo Albuquerque (1983); para “1941” (texto de Ivo Bender com direção de Décio Antunes- Projeto Fumproarte) (1986) Prêmio Açorianos; para “O Ronco do Bugio”, (1998, indicação Prêmio Açorianos) direção de Gilberto Icle; para “Mundéu, o Segredo da Noite” (dirigido por Gilberto Icle) Prêmio Tibiquera 1998; “As bodas de

Theodora” de Ivo Bender (2000), (Fumproarte, direção Décio Antunes, indicação prêmio Açorianos 1999); para “A ronda do lobo” de Ivo Bender, (2002)( direção Décio Antunes); para “Mulheres Insones”,(2006) coreografia de Carlota Albuquerque e Décio Antunes, direção de Décio Antunes, Prêmio Açorianos; “5 Tempos para a Morte” (2010-2011) grupo Usina de Trabalho do Ator/ UTA – direção de Gilberto Icle.

De sua obra destacam-se “Quando Olhos e Mãos” piano e pianista amplificados (Ed. Séc. Cult., Ciência e Tecnologia do Est. De SP – gravação Caio Pagano, p/ LP e Cassete Funarte e CD Funarte-Itaú e CD TUDO MUDA – A MÚSICA DE FLÁVIO OLIVEIRA); “MOVIMENTOS: VARIAÇÕES”, p/trombone, oboé e 2 pianos (Ed. UFRGS – Gravação CD TUDO MUDA); “ROMANZA”, p/ orquestra; ciclo “CANÇÕES DE EMERGÊNCIA”, p/ voz e piano, “ROUND ABOUT DEBUSSY” (Ed. UFRGS), p/ piano (grav. CD PRELÚDIOS EM PORTO ALEGRE, Luciane Cardassi - Projeto Fumproarte; também de Guilherme Goldberg para o CD TUDO MUDA – A MÚSICA DE FLÁVIO OLIVEIRA. “TUDO MUDA”, para piano; idem versão/orq, (grav. Sinfonia Cultura da Fund. Padre Anchieta/TV Cultura/SP, Mº. Lutero Rodrigues); “INTRADUÇÃO DE RAVEL” para maestro e conjunto de câmara (Ed. UFRGS) (CD “Tudo Muda”) e “EINE MUSIKALISCHER BRIEF”, para flauta doce sl. (Ed. Goldberg) (gr. CD Tudo Muda); “RECORRÊNCIAS”, sobre poemas de Paulo Roberto do Carmo, pra barítono e orquestra de cordas com flauta e oboé”, comissionada pela Orquestra de Câmara Theatro São Pedro. Em 2002 lançou o CD “TUDO MUDA – A MÚSICA DE FLÁVIO OLIVERA”, projeto FUMPROARTE, com o qual recebeu os 2 Prêmios Açorianos – 2002: categoria Música Erudita: “CD Erudito” e “Compositor Erudito”.

De suas publicações, destacam-se a tradução “Princípios de Crítica Literária” de IVOR RICHARDS, Ed. Globo; o artigo intitulado “A QUEM PERTENCE A UFRGS?”, (vol. 60 anos UFRGS); tradução, consultoria e textos de prefácio e orelha para 3 volumes da NEW GROVE-L&PM, “BEETHOVEN”, “MOZART” e “WAGNER”.

Dentre CDs produzidos destacam-se: “Araújo Vianna por Olinda Alessandrini e Adriana de Almeida” (Prêmio Açorianos), o Primeiro Volume da série “Erudito” de “A MÚSICA DE PORTO ALEGRE” - SMC-PREFPOA, “Ópera Carmela”, (com a OSPA), de Araújo Vianna, “Radamés Gnatalli por Olinda Alessandrini”; “Ópera Boiuna”, de Walter Schultz Portoalegre; ainda, CDs de Dirce Knijnik (UFRGS), Ângela Diel (Fumproarte), Daniel Wolf (Fumpoarte), Anne Schneider (Fumproarte), Lea Roland Kiefer (UFRGS). Participou da organização dos 6 “Encompor” e coordenou o “Sétimo Encompor” – (Encontro de Compositores da América Latina).

Na Rádio da Universidade - UFRGS, de 1964-1972 e 1984-2003 foi programador, produziu e apresentou programas didáticos sobre música contemporânea e recitais radiofônicos ao vivo com ênfase na música contemporânea do RS, brasileira e internacional contemporânea. A mesma atividade exerceu na FM CULTURA/Fundação Rádio e TV Educativa Piratini RS, entre 1988-1990.

Foi representante da Rádio da UFRGS no (extinto) SINRED (Sistema Nacional de Rádio e TV Educativas); neste Sistema, também foi membro do conselho até sua extinção.

Como pianista, apresenta-se como solista e camerista.

Foi membro das comissões de seleção e premiação FUNARTE para as Bienais de Música Brasileira Contemporânea de 2005, 2007 e 2010/2011. Em 2009 trabalhou em colaboração com a pianista Maria Helena del Pozzo (SP) para a interpretação das obras “... Quando olhos e mãos...” e “Jogo”, sendo que esta última foi gravada em CD Projeto Petrobrás, reunindo obras analisadas em sua tese de doutorado. O CD leva o título de COMPOSITORES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS – DA FORMA ABERTA À INDETERMINAÇÃO. Em 2011, a convite da UDESC, ministrou seminário de análise sobre suas obras e ministrou master classes. Em 2012 trabalhou em colaboração com a maestranda, pianista Pamela Ramos, cuja dissertação versou sobre trabalho colaborativo entre compositor e intérprete, com Flavio Oliveira, em sua obra “Round About Debussy” – 2ª versão, defendida em 2013 no CPGM-DEMUS-UFRGS. Ainda em 2012, participou como painalista e palestrante do Primeiro Encontro de Música Contemporânea da UFPEL, Pelotas, iniciativa do Núcleo de Música Contemporânea do Conservatório da instituição. Ainda em 2012, 27 de novembro, a OSPA apresentou a obra de sua autoria MUSEU – UMA CANÇÃO DE VIGÍLIA, para soprano, barítono, flauta solistas e cordas completas, com harpa e *sistros obligati*. Em novembro de 2013 a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro re-apresentou sua obra RECORRÊNCIAS, para barítono e orquestra de cordas com oboé e flauta *obligati*, sobre poemas de Paulo Roberto do Carmo [cuja estreia deu-se em 2006, pela mesma orquestra, que encomendara a obra].

Realizou a revisão da obra “Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical”, organizada pela profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas, 1ª Ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2013, v.1.

Em maio de 2014 a escola Estação Musical homenageou-o, inaugurando uma sala para concertos de câmara e atividades didáticas que leva seu nome. Na ocasião, músicos

de Porto Alegre, entre amigos e ex-alunos, realizaram um concerto apresentando obras de sua autoria.

Realizou, em 2015, três recitais, com obras da série “Canções de Emergência”, de sua autoria, com a cantora Cíntia de los Santos, respectivamente para ao programa universitário “Sobremesa Musical da PUC-RS”, no “Instituto Ling” e na sala Flávio Oliveira da “Estação Musical”, assim como um recital para a série “Desconcerto”, com a soprano Raquel Flores, a mezzo-soprano Clarice Diefenthaeler e o barítono Carlos Rodriguez, no “Bar e Restaurante Parangolé”, apresentando também obras da série “Canções de Emergência”. Nestes recitais duas canções novas foram estreadas: “Canção de Vidro – para trio de voz feminina, voz masculina e piano”, sobre poema de Mário Quintana e “Soneto para um Encontro”, para soprano e piano, sobre um poema de Fernando Neubarth. Em 2016 participou como compositor residente do 50º Festival Música Nova “Gilberto Mendes”- USP-RP/SESC-SP. No concerto de encerramento foram apresentadas dez obras de sua autoria, sendo cinco para piano solo, interpretadas por Catarina Domenici e cinco das “Canções de Emergência” interpretadas pela soprano Raquel Flores, pelo barítono Carlos Rodriguez e com o autor ao piano.

Dentre as gravações que contém obras suas destacam-se “Tudo Muda – a música de F. Oliveira” (Projeto Fumproarte), (RS) “Compositores Brasileiros Contemporâneos – da forma aberta à indeterminação” (Projeto Petrobrás) pela pianista Maria Helena Del Pozzo”(SP) e “Caio Pagano – piano/ ITAÚ CULTURAL / (Projeto Acervo Funarte)”(RJ).

Flávio Oliveira – Julho de 2020.



ANEXO E - Registro da estreia de *In Memoriam***PARA OPORTUNIDADE DE APRECIAR OBRAS DE COMPOSITORES GAÚCHOS NO MASP**

ÚNICA APRESENTAÇÃO - dia 22 de novembro - domingo  
 HORÁRIO - 16:00h  
 LOCAL - MASP - Av. Paulista, 1578  
 INGRESSOS - Cr\$ 20.000,00 e Cr\$ 10.000,00 (estudante)  
 FONE - 251 56 44

Em única apresentação o pianista GUILHERME GOLDBERG e o flautista RAUL DA COSTA D'ÁVILA farão um concerto de música erudita, onde serão interpretadas obras de COMPOSITORES GAÚCHOS CONTEMPORÂNEOS.

OS INTÉRPRETES

GUILHERME GOLDBERG - pianista gaúcho . foi aluno de Mariigênia Ferreira, Diva Oliveira e Inãh Martensen. Graduiu-se pela Universidade Federal de Pelotas e complementou seus estudos com Bruno Kiefer e Armando Albuquerque, entre outros, na UFRGS.

Dos cursos de aperfeiçoamento destacam-se : o de piano da Academie de Musique de Sion, na Suíça, com o pianista Roberto Szidon e o de Tere sópolis (RJ), onde estudou com o pianista Luis Henrique Senise e com o violinista Paulo Bosísio.

É idealizador do Projeto Ciclo de COMPOSITORES GAÚCHOS, já tendo feito várias estréias mundiais. Foi solista da Orquestra de Câmara de Porto Alegre e da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Atualmente é professor da Universidade Federal de Pelotas.

**RAUL COSTA D'ÁVILA** - mineiro, estudou música e flauta com seu pai, Milton Abreu D'Ávila. Bacharelou-se em música (Flauta Transversal) pela UFMG.

Desde então, participou de eventos musicais em todo o país, como os de Campos de Jordão (SP) e Ouro Preto (MG). Com Keith Underwood (USA) e Pierre Yves Artaud (FRANÇA) fez cursos de aperfeiçoamento, assim como os da UFMG, USP e UNICAMP..

Obteve o primeiro lugar em concursos de música de câmara de 87 a 89 na UFMG. Tocou, como solista, na Orquestra de Música da UFMG e na Orquestra do SESMINAS.

Atualmente leciona na Universidade Federal de Pelotas, onde exerce também a função de coordenador das atividades musicais junto à Pró-Reitoria da instituição.

OS COMPOSITORES

O programa inclui composições dos falecidos RADAMÉS GNATALLI e ARMANDO ALBUQUERQUE e dos atuantes HUMBERTO HOFMANN, CLODOMIRO CASPARY e FLÁVIO OLIVEIRA.

RADAMÉS GNATALLI foi um dos raros músicos brasileiros capazes de conciliar a composição erudita e popular. Na década de vinte, mostrou seu trabalho no Rio, onde obteve críticas calorosas de todos os jornais da época. Entretanto, por falta de apoio, sua vida de concertista não foi adiante. Partiu então para o rádio, onde obteve grande sucesso, e logo depois para a TV (Excelsior e Globo), onde trabalhou até o final de sua vida.

ARMANDO ALBUQUERQUE, que também passou pelo rádio nos anos 30, preferiu voltar a Porto Alegre e intensificar sua produção, sempre afinada com as vanguardas modernistas. Tornou-se professor da UFRGS na década de 60. Sua obra, desde o início marcada pelo convívio com artistas modernistas, foi sempre inspirada por livros, poemas e experimentações.

C O M U N I C A Ç Ã O

Rua Cel. José Estélio, 109 - 1º andar - sala 2 - CEP 01239 - Consolação - São Paulo - Tels.: (011) 258.4780/259.7674

vanguardistas.

Compôs tanto para música de câmara quanto para grande orquestra e sua obra derradeira, a ÓPERA DA LUA, baseada em PAUL VERLAINE, estava ainda por ser completada em 1986, ano de seu falecimento.

Embora tendo nascido na Alemanha, o pianista HUBERTUS HOFMANN radicou-se no Brasil na década de 60, após ter concluído seus estudos em Berlim. Desde então, HOFMANN tem sido figura de intensa atividade no cenário musical da região sul, organizando encontros e ministrando aulas em diversos institutos, inclusive na UFRGS..

Além de ter sido júri em vários concursos e exercer frequente atividade como recitalista e acompanhador, HOFMANN compôs para os mais diversos instrumentos e realizou concertos de Música Brasileira em diversas cidades da Alemanha.

O compositor e pianista CLODOMIRO CASPARY estudou piano na Inglaterra e na Áustria.

De volta ao Brasil, em 62, aprofundou seus estudos com CAMARGO GUARNIERI.

Dedica-se quase exclusivamente à composição, predominando, na maioria de suas obras, as técnicas dodecafônica, serialismo integral e experiências com música concreta. Em 85 publicou seu Tratado de Serialismo Integral, recebendo elogios de compositores, musicólogos e teóricos como Goffredo Petrassi, Maurício Kagel e Mario Lavista.

FLÁVIO OLIVEIRA é professor de composição, orquestração, fuga e história da música na UFRGS. Além disso, é produtor e apresentador de programas musicais educativos para rádio e TV.

Compositor de formação autodidata, fez estudos de contraponto com ARMANDO ALBUQUERQUE e Willy Corrêa de Oliveira. Sua obra abrange inúmeros gêneros, inclusive música de cena para teatro e cinema.

#### PROGRAMA

ARMANDO ALBUQUERQUE - Sonatina para Flauta e Piano

HUBERTUS HOFFMANN - Sonatina nº 2

FLÁVIO OLIVEIRA - In memoriam de Luis Taylor Sydler (Estréia Mundial)

HUBERTUS HOFMANN - Grave, gravíssimo ( para Flauta Baixo )

CLODOMIRO CASPARY - Texturas ( Estréia Mundial )

RADAMÉS GNATALLI - Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano

Assessoria de Imprensa

Paulo Marra



C O M U N I C A Ç Ã O

Rua Cel. José Eusébio, 109 - 1º andar - sala 2 - CEP 01239 - Consolação - São Paulo - Tels.: (011) 258.4780/259.7674

**GUILHERME GOLDBERG e RAUL COSTA D'AVILA**

interpretam

## COMPOSITORES GAÚCHOS

Dia - 22 de Novembro - Domingo às 16 horas  
Local - Masp - Museu de Arte de São Paulo  
Av. Paulista, 1578 - Fone 251.56.44  
Ingressos - Cr\$ 20.000,00 - Cr\$ 10.000,00

Dia 22 de novembro o grande auditório do MASP estará abrigando, pela primeira vez em São Paulo, o concerto COMPOSITORES GAÚCHOS.

Lançado com o objetivo de apresentar e difundir a criação contemporânea erudita gaúcha, o concerto traz em seu programa composições de Radamés Gnattali, Armando Albuquerque, além de Hubertus Hofmann, Clodomiro Caspary e Flávio Oliveira, figuras ativas no cenário atual da música erudita do Rio Grande do Sul.

Compositores Gaúchos é idealizado e interpretado pelos concertistas e professores Guilherme Goldberg (piano) e Raul Costa D'avila (flauta).

Ficha Técnica:

Produção:

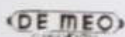
 Clarisse Goldberg

 Mirian Elizabeth Giacomini

Divulgação -

MPA/Paulo Marra

A P O I O



# Escola De Música Tio Zéquinha

Método Suzuki

Amparo IELB



## AUDIÇÃO INTERNA ESPECIAL

15 de outubro de 1992

-

19.00 horas

### PROGRAMA

Araando Albuquerque	Sonatina para Flauta e Piano .Algo movido e apaixonado .Lento .Mto Veloz .Atirado
Hubertus Hofmann	Sonatina nº 2 para Flauta e Piano .Moderato grarioso .Allegreto anabile .Allegreto
Hubertus Hofmann	Grave, gravissimo (Para Flauta Baxco) .Dedicada a Naul Costa d'Avila
Flavio Oliveira	In Memoriam de Luis Taylor Syedler .Mênta ( Para Flauta Solo) .Na Praia da Alegria .Na trilha do Qorpo Santo .Na Memória
Clodomiro Caspary	Texturas .Dedicada a Luis Guilherme Goldberg
Radanés Gnatalli	Sonatina en Re Maior p/ Flauta e Piano .Allegro moderato .Expressivo .Alegre (Lembrando Pixinguinha)
FLAUTA :	Naul Costa d'Avila
PIANO :	Luis Guilherme Goldberg

## COMPOSITORES GAÚCHOS





Sala Prof. João Dias Carrasqueira

DIA 26/11/92 às 20:30h

RECITAL DE FLAUTA E PIANO

COMPOSITORES GAÚCHOS

PROGRAMA


- |                        |                                                                                                                     |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) ARMANDO ALBUQUERQUE | Sonatina para Flauta e Piano<br>- Algo movido e apaixonado<br>- Lento<br>- Meio veloz<br>- Atirado (impetuoso)      |
| 2) HUBERTO HOFMANN     | Sonatina nº 2<br>- Moderato grazioso<br>- Allegretto amabile<br>- Allegretto                                        |
| 3) FLÁVIO OLIVEIRA     | In memoriam de Luis Taylor Syedler                                                                                  |
| 4) HUBERTO HOFMANN     | Grave, gravíssimo (para Flauta Baixo)                                                                               |
| 5) CLODOMIRO CASPARY   | Texturas                                                                                                            |
| 6) RADAMÉS GNATTALI    | Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano<br>- Allegro moderato<br>- Expressivo<br>- Allegro (lembrando Pixinguinha) |

FLAUTA: RAUL COSTA d'AVILA  
PIANO: GUILHERME GOLDEBERG

PS:.. Agradecimento especial a UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS-IBAC

R. Desembargador Aguiar Valim, 95  
(alt. 880 Av. Sto. Amaro)  
SP. - CEP 04535  
Fone: 820-1514

ANEXO F- Bula da obra *Jogo* de Flávio Oliveira (1972)

	Executar o som no tempo determinado, soltar a tecla, e baixar em seguida o pedal, de modo que parte da sonoridade se conserve durante o tempo previsto	play the sound in the determined time, set the key free and press the right pedal down in order to sustain the remaining sound during the determined time
-----------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## **ANEXO G – Transcrições de entrevistas e colaborações realizadas**

### **ROTEIRO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS E COLABORAÇÕES DOCUMENTADAS COM FLÁVIO OLIVEIRA**

#### **Motivação composicional**

- O que motivou a composição da obra?

#### **Influências**

- De onde teriam saído os temas contrastantes presentes em *In Memoriam*?

#### **Estreia da obra**

- Quando foi a estreia?

- Quais foram os intérpretes?

#### **Estrutura da obra**

- Como foi estruturada a obra?

#### **Morte em Música**

- Como o compositor vê este tema e como pensou em colocá-lo em música?

#### **Colaboração**

- Após escutar as nossas decisões quais considerações tens a fazer?

#### **Perguntas específicas:**

- a) Quando foi a estreia da obra?
- b) Quantas vezes a obra foi tocada e quais seriam os intérpretes?
- c) Houve mudanças na partitura? Quem fez e por qual motivo?
- d) Quais seriam os procedimentos composicionais utilizados na obra?
- e) Qual foi a inspiração para a construção dos movimentos?
- f) Todos os movimentos seguem o carácter de homenagem póstuma?
- g) Quem foi Luis Taylor Siedler?
- h) Quais seriam os aspectos que consideras importante para a interpretação da obra?

**1ª ENTREVISTA (SEMIESTRUTURADA) COM O COMPOSITOR:  
12 DE DEZEMBRO DE 2019**

Realizada na casa do compositor.

**1. Quem foi Luis Taylor Silveira Siedler?**

Luis T. S. Siedler foi um flautista excelente, que viveu parte de sua vida em Porto Alegre. Em fins dos anos cinquenta e meados dos anos sessenta, tocava na Orquestra do Club Haydn, atuava em grupos de câmara e era frequentemente requisitado pela OSPA, ou como solista, ou para substituir alguém no naipe das madeiras, ou para reforçar o naipe, quando necessário. Para teres uma ideia concreta sobre seu nível artístico e de proficiência no instrumento, ele tocava o Concerto para flauta de Jacques Ibert, obra de reconhecida dificuldade técnica, conforme os flautistas que conheço.

Vale lembrar que a Orquestra do Club Haydn ensaiava – e até se apresentava – nas dependências do Clube Sogipa, cuja sede ficava na Av. Alberto Bins, em POA e tinha como maestro o “grande “Léo Schneider, compositor, organista, pianista e regente coral e de orquestra; a OSPA tinha como regente titular o maestro Pablo Kómlós.

Luis Siedler, quando o conheci, no início dos anos sessenta, além de ser músico prático, como mencionei, exercia a profissão de advogado. Tinha uns oito anos mais do que eu e nos tornamos amigos pela música.

Sua educação fundamental e de ensino médio foi feita em Baia Blanca, na Argentina. Seu pai era do corpo diplomático do Brasil e serviu durante vários anos naquela que é a mais importante cidade portuária da Argentina.

Luis Siedler, conforme me contou, frequentou a escola para estrangeiros daquela cidade. A escola atendia crianças filhas de estrangeiros que lá residiam, diplomatas de outros países, empresários, dentre outros. Seus pais, já idosos, mas bem de saúde, em algumas visitas que fiz, juntamente com o Luis, comentavam passagens interessantes da infância e primeira juventude do Luis.

Nesta escola, Luis contava ter tido um professor de flauta alemão e, com ele aprendeu não só “muita música”, mas também a tocar todos os tipos de flautas, incluindo as flautas antigas e as flautas Block.

Luis falava vários idiomas, também por conta de ter estudado nesta escola.

Quando seu pai se aposentou, a família veio residir em Porto Alegre. Aqui ele estudou direito e abriu banca de advocacia.



Mais tarde, como era apaixonado por química, além da música, decidiu mudar de vida. Das muitas providências que tomou, direi assim, uma delas foi a de fechar a banca de advogado e a outra foi fazer vestibular para a “então” Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da UFRGS, para cursar Química e ser professor e pesquisador.

As histórias de seu vestibular e de seu curso entraram para os anais do curso de química daqueles tempos.

Durante o curso de química, tornou-se professor de escolas públicas e particulares.

Fez mestrado e doutorado em Glasgow, na Escócia, com bolsa de estudos angariada por excelência acadêmica, como aluno.

Depois de seu doutorado, prestou concurso público na Federal de Santa Catarina, foi aprovado e tornou-se professor e pesquisador.

Fiz várias visitas a ele e sua família, em Florianópolis.

Sua principal pesquisa está relacionada com o diagnóstico rápido do câncer de mama.

Muitas universidades europeias se interessaram pela pesquisa e pela implantação do diagnóstico; Luis Siedler viajou, então, para a Europa, para assinar convênios com universidades e hospitais universitários.

Ao final desta viagem, quando estava em Montpellier, no sul da França, e já assinara os convênios, contou-me a esposa dele que repentinamente Siedler teve dores de cabeça, perdeu parte da visão e, por este motivo foi hospitalizado de urgência, para realização de exames. Diagnosticado com um tumor maligno no cérebro, foi operado também de urgência hospital daquela cidade. Tendo sido chamada, também de urgência, sua esposa Beatriz viajou para lá.

Infelizmente seu pós operatório foi breve. Faleceu depois de poucos meses.

Só fiquei sabendo da sua morte algum tempo depois de ela ter ocorrido. Deu-me a notícia um amigo comum. Foi muito duro para sua esposa, filhas e filhos, ainda em idade escolar. Vale acrescentar que Siedler tinha uma outra paixão: gostava de navegar. Aqui em POA, teve um barco veleiro do tipo Sharp, dos mais antigos. Lá em SC, “adotou” uma baleira de tamanho médio, com motor de popa com leme. Navegamos algumas vezes, no Guahyba, com o Sharp e, mais tarde, em Florianópolis, na Lagoa, com a baleeira. Gostava de lançar tarrafa para pegar camarões. Ele mesmo fazia suas redes/malhas – mas isto são outras histórias.

## **2. Sobre a composição da obra “In Memoriam Luis Taylor Siedler”:**

Luis Taylor Silveira Siedler foi meu grande amigo, acima de tudo. Nossos anos de convívio foram muito ricos.

Conheci-o no início dos anos sessenta.

É importante aqui te dizer, Rafael, que, para sorte nossa, jovens músicos, nos anos de 1961, 1962, 1963, 1964 realizaram-se em Porto Alegre cursos de música “de verão”, chamados Seminários de Música. Para estes cursos acorriam músicos de POA, do RS, de outros estados e outros países. Professores, grandes intérpretes instrumentistas, compositores e maestros vinham de outras partes do país e do exterior para dar aulas, tocar, cantar.

Haveria muito que contar sobre a história destes Seminários, mas vou-me restringir ao que interessa sobre o flautista que homenageei com o “In Memoriam...”, meu querido amigo.

Foi no seminário de 1964 que cursamos, ambos, dentre outras disciplinas, a de Música de Câmara, ministrada pelo grande pianista Roberto Szidon. Eu compusera uma obra para flauta e piano, uma música para natal e foi com Siedler que apresentei a música. (Eu teria de localizá-la em meus arquivos...

Foi “minha primeira vez “a fazer *música de câmara* em um palco.

Nesta ocasião, o Seminário teve lugar nas dependências do Instituto de Belas Artes, hoje IA-UFRGS, no Auditório Tasso Corrêa. Mesmo prédio, mesmo auditório...

Siedler, indiretamente, teve importância grande em minha formação, pois aprendi muito sobre instrumentação assistindo ensaios de orquestra (tanto do Club Haydn quanto da OSPA) e frequentando ensaios e concertos de música de câmara nos quais tocava Siedler com outros músicos; a saber trios, quartetos e quintetos de sopro. Ele tinha especial predileção pela música de câmara.

Este contato permanente com a prática musical me auxiliava muito a desenvolver os demais estudos que fazia, enquanto compositor e pianista, tanto como auto-didata quanto com os cursos que fizera nos Seminários anteriores a 1964, estudando com o compositor e grande maestro Roberto Schnorrenberg e com o filósofo-músico Yulo Brandão (que ministrava cursos de Estética Musical e Filosofia da Arte), um artista excelente também que tocava todas as flautas!

Foi no Seminário de 1961 que conheci o querido Armando Albuquerque pessoalmente. Depois deste seminário, fui estudar contraponto com ele. Depois iniciou-se um convívio intenso com Armando, pois fui trabalhar na Rádio da UFRGS em que ele era Orientador Musical e produzia programas radiofônicos sobre música.

Foi uma amizade que durou até ele nos deixar em 16 de março de 1986 (ele nasceu em 29 de junho de 1901).

A parceria musical com Luis Siedler abrangia também ensaios e gravações das “músicas de cena” que compus para várias peças para o teatro e “trilha sonora” para o cinema.

A parte da flauta ele sempre tocava direto, como se diz.

Siedler tinha uma leitura à primeira vista excepcional, muito rara mesmo.

Esta parceria só terminou quando ele partiu para a Escócia. De lá ele foi para para Florianópolis, onde fixou residência, como contei no texto anterior.

Devo ressaltar que sua participação foi muito importante nas gravações das músicas de cena para as montagens de “Dona Rosita, a Solteira ou A Linguagem das Flores”, de Federico Garcia Lorca, com direção de Maria Helena Lopes e da estreia mundial das Comédias de Qorpo Santo (autor descoberto por Anibal Damasceno Ferreira), com direção de Antônio Carlos Sena.

As comédias escolhidas foram: “Matheus e Matheusa”, “Lindo e Linda ou Eu sou vida, eu não sou morte” e “As Relações Naturais”.

Ambas “trilhas” ganharam premiação no RS. A música para as comédias de Qorpo Santo obteve o prêmio nacional de música de cena.

Prezado flautista Rafael Marques, com este resumo – por assim dizer – biográfico da colaboração musical entre mim e o flautista Luis Siedler –mais o tanto de biografia de nossa amizade – cuja narrativa seria demasiado longa fugiria à finalidade do que tu necessitas saber sobre a composição da obra – podes ter uma ideia concreta sobre **o quanto senti a morte dele.**

Fiquei muito triste.

E decidi compor uma obra que o homenageasse e, ao mesmo tempo, trouxesse musicalmente lembranças de nossa colaboração musical.

Corria o ano de 1991.

Na primeira tarde de sábado em que eu não trabalhava, estava de folga, fui pra beira do Guaíba, como costumava fazer, vez por outra, com tempo bom e quando estava de folga. O local escolhido, sempre, era lá pros confins de Ipanema, já quase Espírito Santo, sob os taquarais que havia lá. Era um tempo em que estavam estabelecidos pequenos quiosques-barzinhos, com mesinhas e cadeiras, que vendiam comidinhas e bebidas. Costumava ficar perto de um deles.

Depois do almoço, no início desta tarde, decidido a escrever a música que já imaginara, em homenagem ao meu amigo, música que se construía em minha mente ou espírito, que sei eu... levei a cadeira preguiçosa de sempre, papéis com pautas musicais, lápis, borracha, apontador... e escrevi a suíte em quatro movimentos, entre o início da tarde e o anoitecer. Tudo anotado, depois foi só desdobrar tudo, passando a limpo.

A estreia foi realizada pelo flautista mineiro Raul Costa d'Avila (UFPEL) e pelo pianista (meu ex-aluno) Guilherme Goldberg (UFPEL), no teatro do MASP – Museu de Arte de São Paulo, na Av. Paulista – com transmissão ao vivo pela Cultura FM, da Fundação Padre Anchieta – quem gravou e depois nos cedeu a gravação, por intermédio do Raul. Raul e Guilherme, naquela ocasião, faziam *tourne* apresentando um recital com obras para flauta e piano de compositores do RS. Raul me deu, também, gravação de todo o recital. Tenho aqui na “fitoteca”.

Quanto ao “In Memoriam Luis Taylor Siedler”, Quem sabe ele merecesse muito mais do que esta pequena suíte; mas também acho que ele gostaria muito de escutá-la e até de a tocar, porque ele está presente musicalmente na música, bem como nossa colaboração musical está ali.

\*\*\*\*O título geral da música, seguindo a tradição histórica de obras afins, que cantam, lamentam, registram a perda de uma pessoa amiga, de um ente querido, que escolhi foi “In Memoriam”, mais o nome dele.

Seguindo ainda a tradição, decidi que o primeiro movimento seria “um lamento pela perda do amigo”, um “canto chorando a morte do amigo”; na tradição musical (do ocidente), **este tipo de música leva o nome de “Nênia”**.

Faço uma ressalva, em atenção ao que mencionaste sobre a origem deste nome que envolve a deusa da mitologia romana, frisando que o título “Nênia” se refere e expressa **exclusivamente** este tipo de música, com “carácter” de “lamento de morte”. Sigo a tradição. Não tem nada a ver ou o que haver com a deusa da mitologia romana.

Fique claro que este “tipo de música”, que leva este nome, “Nênia”, deriva historicamente da proteção que esta deusa dava aos “cantos/lamentos de morte”, etc., mas eu nem pensei nela, nem aludo a ela, com a música. A música homenageia, repito, meu amigo que nos deixou tão cedo.

### **3. Sobre os movimentos do “In Memoriam...”, seus títulos, e porque dei estes títulos aos quatro movimentos.:**

#### **(1) Nênia** (lamento de morte)

O motivo-base consiste das quatro notas, em sequência: lá-sib –sol (natural)-fá#.

Escrevi para solo de flauta para que a flauta lamentasse a perda do flautista, para que meu lamento se expressasse pela arte de um flautista que cantasse em sua flauta meu lamento pela perda do amigo.

Sim, espontaneamente, expressei minha dor, minha saudade e minha surpresa diante do inexorável.

Ainda que sentimentos sejam subjetivos, aí estão.

#### **(2) Na Praia da Alegria**

A música deste movimento é um pequeno trecho, como te disse e mostrei, de uma música que improvisei lá em 1964, na tarde do sábado, dia em que, à noite, tocaríamos juntos no concerto do Seminário de Música, que mencionei acima. Naquela tarde, fizemos um passeio no veleiro do Luis até a Praia da Alegria, um arrabalde da vizinha cidade de Guaíba.

Daquele improvisado (que toquei aqui em casa para ti), extraí um trecho, à guisa de memória, fazendo uma pequena variação para flauta e piano e coloquei o título “Na praia da Alegria”, pois a música que improvisei, em seu título, alude o passeio àquela praia, naquele inesquecível dia do recital.

#### **(3) Na trilha de Qorpo Santo**

Neste movimento, faço uma espécie de *pout-pourri* dos trechos mais marcantes da “música de cena” para as Comédias de Qorpo Santo. Como referi acima, Siedler foi quem tocou a parte da flauta nas gravações que foram utilizadas na apresentação da peça.

Tive o cuidado de fazer a redução para piano do que era tocado pelo conjunto instrumental; a flauta ficou com voz principal.

#### **(4) Na memória**

Neste movimento, utilizo um trecho do “Noturno: Improviso”, o terceiro dos “Três Noturnos d’Antanho”, para piano; a variação que compus tem a flauta acrescentada, como uma despedida. Por este motivo, em determinado ponto da música, a flauta cala. O que o piano continua a tocar, sem a flauta, também soa como um lamento pela morte do amigo. Observação: este improviso que realizei em 1975, com um gravador ligado para registrá-lo, tem uma importância para mim, para minha vida pessoal. Trecho deste improviso também aparece em “Movimentos:Variações”, para oboé, trombone e piano (obra que foi gravada por Catarina Domenici, Ney Fialkow, Xavier Balbinder e Julio Rizzo, no CD “Tudo Muda – A Música de Flávio Oliveira”), no movimento “Fantasia”. Trecho deste improviso, também aparece, variado e orquestrado, em “Recorrências”, para barítono e orquestra de cordas com oboé e clarinete *obbligati*, no trecho em que o tenor começa cantando os versos “*Com um punhado de dor... etc*”.

Faço aqui a observação de que para a obra ser tocada não é necessário saber nada disto que narrei, descrevi, contei, mencionei e esclareci.

Tanto é assim, Rafael, que tu a realizaste sem saber nada disto. De certo imaginaste que a obra estava a lembrar alguém que já partira, de nome Luis Taylor Siedler, pois a expressão “in memoriam”, – largamente usada em muitas outras artes, obras e manifestações da cultura humana – vem do Latim e quer dizer “à memória de”, ou “em memória a”, ou “em memória de”, etc..

Encerrando estas considerações que fiz acerca do flautista homenageado, Luis Taylor Silveira Siedler, neste “In Memoriam”, para esclarecer as questões que colocaste, peço-te novamente que me perdoes ter “achado” que tinha te contado tudo isto.

Por favor, releva esta minha falta grave. Retrato-me formalmente.

Continuo à tua disposição para o de quê necessitares, sobre esta música, na continuação dos teus trabalhos.

Em Estância velha, em 12 de dezembro de 2019.

Flávio Oliveira.

## 2ª ENTREVISTA (ESTRUTURADA) COM O COMPOSITOR:

16 DE ABRIL DE 2020

Realizada por e-mail.

Prezado Flautista, Mestrando e quem sabe já amigo Rafael Marques: partindo da tua mensagem, te proponho que continuemos a conversar em favor da realização do teu trabalho de mestrado, apesar das adversidades, do isolamento e das consequências funestas destes a quem chamo “desgovernos de sistema capitalista” que só buscam o bem estar e a fartura de poucos às custas do sacrifício e de muitos. Não te digo nada de novo. E se achares que estou errado em pensar assim, sei que como cidadão respeitarás o que penso. Afinal, cada um tem seu modo de ver a realidade e interpretar a História neste momento. E mesmo na colcha de retalhos em que se tornou a Constituição da República de 1988, há um artigo que garante a liberdade de pensamento e opinião. Estou, então, sem violar a Constituição. No mais, nosso assunto é Música e o teu Mestrado. Então, vamos lá. Como te dizia, parto da tua mensagem para continuarmos a conversar. Lá vai:

Escreveste:

Me surgiram dúvidas durante o processo de análise da obra, provavelmente o senhor não fez a obra pensando em conceitos acadêmicos, mas como se trata de um trabalho preciso fazer estas perguntas:

**1) No pot - pourri do 3º mov. (Na trilha de Qorpo Santo) são utilizados 4 temas contrastantes em tonalidades ou estéticas completamente diferentes, pode perceber a presença de harmonia quartal, o senhor trabalhava com esta teoria?**

Como tive oportunidade te explicar e também está exposto naquele texto de Andrea Hofstaetter que está no “CD Tudo Muda”, volto a declarar que nunca trabalhei com nenhuma “teoria” nem “a partir” de alguma teoria.

Meu processo de criação não vai por aí.

Quanto à música de cena das três comédias de Qorpo Santo que aparecem em IN MEMORIAM LUIS TAYLOR SIEDLER, que é a questão implícita neta primeira pergunta, discorro um pouco a seguir.

A “música de cena” (ou “trilha sonora”, como chamam) para as comédias de Qorpo Santo foi pensada, concebida e composta tendo como ponto de partida a “mise en scène”/a posta

em cena/a montagem do diretor Antônio Carlos C. de Sena e em comum acordo com ele. Entende que, Rafael, para nós, tal como entendemos o Teatro, a Música cumpria uma *função cênica* assim como a Cenografia, os Figurinos e os Adereços e a Iluminação. Uma *cena de palco* implica, basicamente, estes elementos. Pelo menos eu entendo assim, juntamente com o diretor Sena. Vale mencionar aqui que trabalhei com outros diretores cujo princípio de trabalho é também este, como o Décio Antunes e o Gilberto Icle, para citar dois.

Por uma questão de escolha pessoal, nunca trabalhei para a *cena de palco* ou para a *cena cinematográfica* utilizando a Música como *ornamento* – a não ser que, criticamente, esta fosse a *função*.

Quando tu dizes que “são utilizados quatro temas contrastantes em tonalidades ou estéticas completamente diferentes”, estás a descrever o que escutas a partir do *teu repertório de análise e de escuta*. Em realidade, tanto a *escuta* quanto a *interpretação* já são em si *análises*. Fique claro, Rafael, que a *perspectiva de análise* a partir do conhecimento do sujeito que analisa ou interpreta é muito importante. Mas também é importante fazer a análise partindo da realidade da partitura, quer dizer, do que ela tem como sistema de referência, de como decorre o de composição e no seu tempo de desenvolvimento. Analisei muitas obras que não cabiam no engessamento das formas, fórmulas ou outras que tais de que falam os manuais ou que são referência no que se aprende quando se estuda música. (Posso te dar alguns exemplos, se achares por bem). Não obstante, Rafael, consegui entender estas obras e elas me ensinaram muito sobre a liberdade de criação.

Gostaria de conversar contigo on-line ou por Skype (daí eu reinstalo aqui o meu Skype) ou por vídeo-telefonema via *whatsapp* já que se a gente está em ambiente que tenha wifi não se gasta dados – no meu caso tenho wifi em casa; mas como tu te deslocas, durante tuas atividades, certamente estarás ou não em ambientes com wifi.

Até seria interessante se a Pamela estivesse contigo; e poderia ser lá na casa dela, onde tem piano? Daí, estaríamos não só “com a faca e o queijo”, para conversar, mas com a Flauta e os Pianos dela e meu. O que achas?

Na tua primeira pergunta utilizas termos – direi – técnicos que têm história, conceitos, definições e utilização através da História da Música Ocidental (ou “das histórias da Música”) e que devem ser discutidos como “temas”, “tonalidades distintas”, “harmonia



quartal” [não vejo onde escutaste/enxergaste harmonia quartal, mas se me mostrares, quem sabe “eu te entenderei”... e assim por diante. Estou muito curioso, mesmo, em conhecer tua escuta e tua análise! E, assim, podemos (1) gravar nossa conversa toda e (2) depois posso escrever sobre o de quê necessitares e organizar os conteúdos para o teu trabalho. Estou à disposição

As obras de Qorpo Santo presentes na trilha seriam: " Mateus e Mateusa, As Relações Naturais e Eu sou vida;Eu não sou morte" ?

Sim. Elas mesmo!

Se tu quiseres ler as peças, eu t'as passo para que as leias. São textos curtos e enxutos! Bons de ler. O estabelecimento de texto foi do meu querido professor de literatura do “então” Instituto de Filosofia, Ciências e Letras, o Prof Guilhermino César. As aulas do meu curso eram onde hoje é o “Anexo 1”, ali na frente do Bar do Antônio, campus centro. Já as de “Composição e Regência” eram no velho IA, que bem conheces.

E, também, se quiseres saber em que cenas as músicas são tocadas, tenho a gravação da época, que era utilizada em cena, e te posso mostrar, depois de leres as comédias, cada uma em cada cena e descrever-te as cenas, no visual e no transcorrer do tempo de cena.

Acredito em que entenderás melhor ... muita coisa da música... porque posso te dizer como compus, mostrar as anotações... contar as histórias... mostrar os originais...

Não há imagens. Quem tem algumas fotos é o diretor Sena, nos arquivos dele. Todavia, estimado Rafael, tenho tudo na memória. Quanto à imagens, bah, Rafael... infelizmente não tínhamos recursos para que se contratasse e se pagasse alguém para filmar, o que poderia ser feito em câmeras de 16 milímetros ou mesmo 35 milímetros. Não havia vídeo. Só nas TVs, sistema preto e branco U-MATIC. Mas tanto uma coisa ou outra custaria uma fortuna. E se fosse colorido, então... Meu Deus...

E Qorpo Santo era desconhecido; apenas uma plêiade de colecionadores de livros raros, professores e intelectuais ligados à história do RS e da Literatura do RS, conheciam um pouco de sua produção, mas desconfiavam sobremaneira da validade de sua obra. Claro...

Qorpo Santo sempre foi odiado, pois descarnou o inconsciente provinciano que predomina até hoje na provinciana Porto Alegre.

(Não quero comparar: mas o mesmo aconteceu, em outra proporção e em outro tempo, com a literatura de Edgar Allan Poe que descarnou e expôs o inconsciente, o que estava escondido, na sociedade da Nova Inglaterra. Não foi por nada que teve que sair de Boston que até hoje não o perdoa por ter escrito: “... *Boston is an intellectual swamp...*” Ele nasceu em Boston em 1809, mas teve de se mudar para Baltimore e lá morreu em 1849.)

E nossa ‘produção’, para a estreia e temporada no Clube de Cultura, foi na base de conseguir coisas e fazer vaquinha. Tudo foi feito por nós: cenários, figurinos, et Cetera. A peça esteve em cartaz, foi apresentada também no Rio de Janeiro e em seções especiais aqui e no RJ. Fez muito sucesso. O Raul Costa d’Avila, outro dia, vasculhando revistas de cultura da época, lá em Pelotas (ele pode te contar como foi) enviou-me por foto no whats uma matéria muito importante escrita pelo estudioso e crítico Yan Michalsky (que eu li na época, pessoa que conheci pessoalmente), que foi praticamente o que lançou o autor oitocentista porto-alegrense no universo teatral tanto da Europa como dos USA. Posso te passar também este material, se tiveres curiosidade.

No mais, vale lembrar mais uma vez, que fui eu quem microfilmou toda a obra do Qorpo Santo, para que ficasse documentada. O microfilme, que ficou em meu poder (longa história, essa) eu doe para a biblioteca do centro municipal de cultura de POA, a pedido do professor Fischer, quando era coordenador do livro. Não sei se está lá ou se foi parar na PUC. A Puc tem a obra toda lá. E eu a tenho aqui em casa, sim.

## **2) Como o senhor define o conceito de Harmonia Flutuante?**

Este é um assunto sobre o qual temos que estar juntos a um instrumento para eu te mostrar o que é e, então, propor “conceito” ou “definição”. Conceituar é uma operação e definir é outra operação. Em música, por palavras, não funciona; mas acrescentando-se exemplos, mostrando-se à escuta, aí funciona. Posso te contar como foi que o maestro, compositor, com quem tive aulas em um seminário de música de verão, Roberto Schorrenberg, que esteve em POA por duas vezes, em anos seguidos, me mostrou isto na minha música (e foi onde aprendi que existia isto, “harmonia flutuante”) e te tocar para ti as músicas onde isto ocorre.

Há que construir este “conhecimento”; e isto podemos fazer juntos. Estarias disposto a que o fizéssemos? E Pamela pode estar junto, também. A gente conversou bastante sobre harmonia durante o mestrado dela. Duas cabeças pensam mais que uma e três mais que

duas – sempre gostei de trabalho em grupo, de compartilhar projetos, trabalhos... Em todo caso, seja como quiseres.

**3) Sua obra é considerada Tonal ou Não tonal, ou o senhor nunca pensou nesta questão?**

Considerada, dizes? Bem, considerada por quem? Em que âmbito? Rótulos nem sempre dizem algo em profundidade. Para esclarecer este assunto, há que discutir, conversar, tratar das questões relativas ao estabelecimento dos “fundamentos da música tonal”, da trajetória entre o Modernismo, o Pós-Modernismo, as questões relativas à Pós-Modernidade e à Contemporaneidade. Tu me perguntas se eu nunca pensei nesta questão: esta questão está sendo discutida diuturnamente desde que fui aluno, depois professor e sempre a levei às aulas, aos cursos, aos seminários que ministrei ou dos quais participei. Será um prazer conversar sobre isto, discutir estas questões e também documentar o que penso sobre o assunto. Tenho boa bibliografia para isto, também, que pode ser citada como referência e com segurança.

Desculpe trazer perguntas tão aleatória.

Deves ter alguma razão para achá-las “aleatórias” e eu respeito isto. Contudo, Rafael, não as acho aleatórias. Eu as entendo como trazendo perplexidades relativas à tua prática musical, aos teus estudos, às tuas vivências de antes de agora e também futuras, em face do teu mestrado. No mais, a gente nunca para de aprender e estudar. Enquanto se está vivo, se estuda, se aprende e assim é a aventura do Conhecimento, nas Histórias das Culturas – lá estão a Filosofia e, dentro dela, a Epistemologia e a Gnosiologia. Vamos lá. São excelentes, as tuas perguntas.

Ao contrário de outras atividades relacionadas com o Conhecimento, como as Ciências, as Artes, de modo geral, em Música, a Teoria, *não precedem a prática*, ela vem *depois da prática*; por isto, em Música a gente tem que Fazer Música para esclarecer os problemas, os assuntos que estudamos e, só depois disso, podemos escrever sobre eles, mostrando exemplos ou pelas partituras ou pelos registros sonoros.

Estou aqui a postos.

Vamos dar um jeito de driblar esta peste da Covid-19 usando meios à distância. Acho o Skype possível, para isto. Sei que tudo que se faz à distância é cansativo – aula à distância... reuniões à distância... Enfim...

Abraços.

Recebe também meu abraço largo e fraternal de sempre. Flávio Oliveira 16 de abril de 2020.

**3ª ENTREVISTA (INFORMAL) EM FORMA DE CONVERSA COM O  
COMPOSITOR: DIA 11 DE MAIO DE 2020**

Realiza por *e-mail*.

Recado pra vocês, Rafael e Pamela:

Oi, caríssimos Rafael e Pamela, cá estou eu de volta para lhes dizer que estou a trabalhar praticando, estudando, gravando e regravando o “Na Praia da Alegria (Memória)” e pelo jeito vou entrar tarde adentro, até conseguir um resultado razoável que lhes dê uma ideia concreta das sonoridades, quero dizer, das sonoridades do “residual” dos acordes, onde a escrita assim o sugere que assim “soe”, e sobre quê, afinal, a flauta ‘canta’ seu canto meditativo.

Destaco que no compasso 6, quero fazer o melhor possível a mistura do residual, que ataca com aquela escrita de baixar o pedal... et Cetera... mistura, então, disto com o acorde seguinte, que é atacado docemente em piano, mas com o pedal ainda segurando a sonoridade residual do anterior, em dinâmica de intensidade “piano”, segurando ao máximo, como indica o sinal sobre ele, até a pausa; e é importante fazer a pausa. Nesta música, em toda ela, queridos intérpretes, toda, as pausas são RESPIRAÇÕES de fraseado, de expressão também – E QUE esta pausa de colcheia no final do compasso 6 SEJA MESMO uma respiração tanto para o piano quanto para a flauta, para atacar o compasso 7, cujo IMPULSO dado pelo canto da flauta leva o movimento/momento “Memória na Praia da Alegria” até o seu final.

Este momento/movimento desta por assim dizer “pequena suíte”, deve ser tocado com muita calma, meditando, escutando as sonoridades que se alongam; deve ser interpretado/tocado SEM PRESSA, nem velocidade. É uma lembrança, uma memória longínqua... se me posso expressar assim para vocês.

Talvez haja eu de modificar algumas coisas na escrita, para tornar bem clara esta necessidade de que este movimento/momento seja tocado “sem pressa”. Assim, neste trabalho de canta-e-grava, canta de novo e grava de novo, estou a repensar todas as articulações da flauta, no sentido de deixar bem claro o que é melhor para o fraseado. Quando falo em modificar algumas coisas na escrita, refiro-me às respirações: acho que elas devem ser indicadas com precisão; e o que eu decidir que seja melhor, envio a vocês para escutar sua opinião.

Agradeço a paciência de vocês. Acredito em que, até antes do cair da tarde, eu já tenha algum resultado e, na pior das hipóteses, se eu não tiver ainda atingido o que quero, vou enviar mensagem de whats (escrita ou de voz) dizendo em que deu e como continuarei.

Oi, Rafael, não sei se houve revisão na tua partitura. Constatei, aqui, que no compasso 42, da "Nênia", quando há a retomada do "a tempo I" (a tempo primo), falta um bemol do si colcheia, ao final do compasso, que se liga ao também si bemol semibreve do compasso 43.

Depois, "Na praia da Alegria" (Memória)- Lento (lontano), no compasso nove, a melodia da flauta está escrita assim: lá bemol, fá, sol, lá bemol, si bemol dó natural... (vai foto depois mostrando); na gravação, tocas "lá bemol, fá, LÁ BEMOL, lá bemol, si bemol dó - ou seja, onde pus em maiúscula LÁ BEMOL, deve ser sol. Aqui, vamos conversar também sobre "andamento", "articulações" (fraseado). Também há aquela questão das sonoridades residuais com o uso do pedal... que a Pamela sabe fazer...

Em "Na Trilha de Qorpo Santo

Na primeira peça, [primeiro tema] metrônomo igual a 100 semínima, no compasso 6, mão direita, piano, clave de sol, é sol natural, dó sustenido, fá sustenido, mi natural, mas o piano não faz soar o fá sustenido... Quanto ao andamento sugerido, mM semínima=100, o interessante é que se mantenha sem "acelerar"... Uma certa regularidade sustenta o humor por assim dizer "histriônico" da peça. Por favor, "histriônico", de "histrião", algo anterior ao termo usado pela psiquiatria, pertencente à história do teatro (antigos romanos, et Cetera).

A segunda peça, [segundo tema] metrônomo semínima igual a 60, se não for assim, lenta, o clima de sonho que ela quer evocar, na cena da peça onde está, o tempo parou... são reminiscências de do casal de anciãos... e tocando como se fosse uma valsa, não se concretiza. Experimentem a tranquilidade da SEMÍNIMA Mm= 60 por minuto... OK?

Na peça seguinte, [terceiro tema] metrônomo a oitenta semínima – aqui o andamento está ok... Observação: no compasso 61, a flauta deve tocar o dó, SEMICOLCHEIA, antes do dó colcheia pontuada. Observar que a ligadura das três colcheias anteriores é interrompida pelo estacato no Ré (compasso 60) e, por tanto, o dó está no tempo forte do compasso, semicolcheia.

Na peça seguinte, um TEMPO DE VALSA, [terceiro tema] a tempo, o tempo anda ALLA BREVE, quer dizer, a mínima pontuada tem mM entre 52 e 56. Assim, já no primeiro compasso, o andamento deve fazer-se sentir. No segundo compasso entra a outra figura e o valseado vai continuando... Esta valsa, este valseado, é dançado por um casal, em plena cena e eles se vão fazendo declarações de amor um pro outro. Na peça, “Lindo e Linda”, os personagens, o casal, vivem algo proibido... só lendo a peça. O que interessa, no entanto, aqui, é que é uma valsa, ainda que a gente ache que seja “valsas torta”... uma paródia de valsa.... Ela pode ser tocada com humor e sugere, quem sabe, um brincar... ao tocar.... Difícil dizer por palavras. Mas ela é bem diferente, por exemplo, das valsas românticas, de Strauss, ou de “eu sonhei que tu estavas tão linda” de Lamartine Babo. Na época, houve quem do público dissesse que era uma anti-valsas. O público ria muito... Mas isto é subsidiário, não interessa. Fora de cena, é um “Tempo de Valsa” e basta.

Quanto ao último movimento... “Na memória”, a Pamela sabe tudo... A gente se fala mais tarde, então. Preparei este roteiro para conversarmos sobre a interpretação... Há mais coisas que não escrevi, mas posso falar. E vocês também.... Vocês tocando isto quase me matam do coração... de saudades... sei lá... Obrigado.

**4ª ENTREVISTA: 1ª COLABORAÇÃO EM FORMA DE ENTREVISTA  
(SEMIESTRUTURADA) COM O COMPOSITOR: 11 DE MAIO DE 2020**

Realizada via *Skype*.

**Rafael:** Quais as impressões da primeira performance de *In Memoriam* realizado no recital?

**Flávio:** Nênia no compasso 42, isso é um detalhe, falta um bemol no final do compasso no si colcheia... vou começar falando da nênia. Eu aprendi bastante revendo toda a partitura... Não irei comparar com a interpretação do Raul e do Guilherme. O andamento sugerido seria entre 60 e 66 eu irei colocar aqui o metrônomo para ser exato (tát, tá, tá..) na primeira linha, primeira frase (c. 1 a 5) ela tem duas partes, eu não gosto de usar frase e semi-frase faz (solfejo do compositor) C. 1 são 3 tempos a nota lá, e a semicolcheia deve ser mais lenta, esse é o motivo regente (láa, lá-ri-bá) que acaba com pausa, depois continua o segundo com esta variação (apogiatura) do primeiro tema. Esse canto de morte, a flauta tá cantando mesmo, e acabou que foi muito rápido onde alguns aspectos acabaram não sendo percebidos, é uma meditação, mas mantém a métrica regente (métrica global). Logo após vem o novo motivo onde é (la-la lá...)

**Rafael:** Qual a ideia de harmônico neste movimento?

**Flávio:** neste momento nem precisaria eu colocar um harmônico por estar em diminuendo ..... o que eu gostaria é que soasse como em eco algo muito distante... algo lá no fundo dentro desse pouco rit.....(lara... lara...lara .. 1 ala) é um tradicional canto de morte... depois desse eco vem um trecho forte. Compasso 7 que merece ser mais sofrido .... pausa....compasso 11 é um lamento, angústia, grito... pausa sussurrando cheio de segundas e trítono o qual merece ser valorizado compasso 19 é pausa de colcheia compasso 17 vem outro trítono interrompido por pausa. compasso 20 mais curtido as apogiaturas. Pensando em um 60 que é algo lento, a peça é lenta. Ele vai caminhando no compasso 25 sequência  $\frac{1}{2}$  tom acima. A importância é esse movimento lento e o ritardando quando chega o (Dó-dó dó...) os harmônicos são todos a critério, é o som mais delicado possível (não real). Quando se encaminha para o fim, compasso 30 volta o tema transposto onde se mantém a mesma ideia de tensão, desespero FF, onde a diferença cai fora da métrica. No Compasso 38 há um Stringendo que não chega a ser um acelerando e sim um “apertando” pensando no 60 mais caráter do que andamento, sem correr, não pode roubar os 2 tempos que é uma sequência ascendente solfejo : ( ta taaaaa....tá taaaaa...) no ultimo motivo é tudo ligado crescendo até o sfz na última nota.... Dinâmicas de intensidade como algo expressivo cuidando do tempo, lontano, longínquo, deciso pouco retardando, o tempo é muito flexível. Levar em consideração o tempo e as nuances



e as dinâmicas (adjetivos ). Lontano (schereker) 1970 na biblioteca da USP usava esse nome em seus Lider .

**Rafael:** Explicação sobre as minhas escolhas interpretativas... e como montei as minhas interpretações...

**Flávio:** Os comentários que fiz foi mais pela emoção e agora que estou trabalhando com vcs vou poder conversar novamente com o Raul e o Godberg para estabelecer...

Quando eu escrevo eu não penso em cromáticos, retórica....( nomes da teoria) . Eu penso em cromático de uma outra forma. Tem essas questões da retórica musical e da harmonia que hoje se entende. A Harmonia que aprendi não era aquela que se dá baixos para fazer, eu aprendi por estilos na escola do instituto de belas artes. Nas metamorfoses de Strauss é curioso que está para 24 cordas onde pensar em cromático é muito além disso. Fiquei bem curioso quando disse em cromático (o qual depois de olhar o que me disse pude perceber)

### ***Na Praia da Alegria***

Tem um problema de andamento, ficou muito rápido pois é a colcheia que é a 60 pensando realmente em 6/8 o que deveria ser mais lento e curtido cada nota.

**Pamela:** Como deve ser feito o efeito? Ele traz a lembrança da obra *Round about Debussy* e explica que cada instrumento se realiza de uma forma.

**Flávio:** O que me interessa aqui é o tempo e as nuances ( canta l ala lallalla) fazer ao máximo as articulações e etc... o piano é quase como se fosse uma cítara no compasso 6 tu segura o harmônico e depois solta na nota longa. O quanto a lentidão é importante se não ficaria quase uma valsa.

**Rafael:** que quando tocou pensou em 2 por isso acabou saindo valseado.

**Flávio:** Isso é uma memória, o que fica não é fatos nem realidade o que ficam são subdimensionamentos que foi muito estudado por aristoteles. No século XX na França de Malarme fala sobre a memória (o que fica em nós são as nossas hipérboles). Existe uma relação entre a hipérbole e a matemática, o que fica... tem muito de memorável: Memórias do que vivi e memórias do Siedler.

### ***Na trilha de Qorpo Santo***

**Flávio:** Começa com mateus e mateusa (casal de anciões) é a cena que inicia com dois idosos andando de uma forma bem marcante, metrônomo a 100 o tempo está bom só cuidar para não acelerar para manter o humor quase que surreal irônica bem curto as apogiaturas, é uma peça bem encaixada com um contraponto imitativo o que traz o cômigo antigo (estrepêndico) que não é ridículo, mas que lembra Roma

O segundo tema tem um problema, não é uma valsa, é uma reminiscência de um casal se lembrando da paixão da juventude bem lenta (1 ala laaaaa) tem um diálogo pelo o piano bem lento e apaixonado.

O terceiro tema o tempo é 80 é algo delirante e não real, sonhador.

O próximo tema Ala breve o compasso, acento curto “ Dança de um casal o nome da peça é Lindo e Linda eles vão dançando e fazendo declarações de amor, algo patético, ridículo, que levava o público aos risos” que era uma crítica social : Deus ajuda quem trabalha em plenos 1862 os críticos me diziam que consegui fazer uma anti valsa , valsa torta que já existia no modernismo que era tocado com humor e deboche que foi escrito na época para cello , 2 violinos e flauta que vai se desmontando até o final mostrando a tragédia do amor impossível.

### *Na Memória*

A última está muito linda, não tenho o que dizer. Esse tema (harmonia) é um fantasma que aparece em muitas de minhas obras: recorrências para orquestra, Noturno, movimento e variações e em diversas outras obras com diversos. Aqui a flauta cala e fica só o piano...a flauta morreu, se cala.... uma despedida dele... é a partida o título diz na memória que é a partida dele e agora sigo tocando sozinho...

**5ª ENTREVISTA: 2ª COLABORAÇÃO EM FORMA DE ENTREVISTA  
(ESTRUTURADA) COM O COMPOSITOR: 8 DE JUNHO DE 2020**

Realizada por e-mail.

Esta entrevista foi dividida em duas partes: a primeira parte possui duas perguntas específicas sobre a nossa performance e a organização da obra. Na p. 147, começa a segunda parte, onde há perguntas mais específicas.

**Primeira parte:**

**Rafael perguntou:**

1-Poderia nos dizer quais foram suas impressões sobre nossa segunda performance de cada movimento, o mais detalhada possível?

2-Como o senhor organizou a nova edição de *In Memoriam*?

**Flávio responde:**

Prezado Rafael ! Que tudo esteja bem contigo por aí!

Por favor, considera que estou a chamar de 3º momento, porque, de fato, ao *primeiro momento* de nossa colaboração faz parte tudo que ocorreu a partir do nosso primeiro encontro de trabalho, aqui no estúdio, e tudo que se sucedeu a ele em nossa interação por internet, telefone, e-mail , mais tudo que fizemos até o *segundo momento* que foi nosso trabalho via *Skype*, no qual colaborou a tua colega, Mestre pianista Pamela Ramos e o que se seguiu de lá até tua interpretação da “Nênia”, do “In memoriam...” que me enviaste em vídeo por *WahatsApp*, e também postaste na programação especial da Rádio da UFRGS.

Este é, portanto, caro Rafael, um novo momento de nossa colaboração intérprete-compositor, ou compositor-intérprete (tanto faz a ordem das palavras), no qual trarei ao nosso diálogo justamente o que estamos a escutar no vídeo com a interpretação em apreço.

Tu me pediste que eu te enviasse, por escrito, um retorno sobre o que “achei” da interpretação da suíte “In Memoriam...”, esta última que me enviaste por vídeo. Faço isto agora.

Em temo, devo avisar que:

**1** – neste meu texto eu **não sigo normas da ABNT**; escrevo do jeito que acho melhor, para dizer o que penso e sinto, utilizando cores, grafismos e outros recursos.

**2** – não posso comentar/avaliar na interpretação de vocês *as dinâmicas de intensidade* porque a maioria dos aparelhos de gravação das câmeras, dos celulares e outros, trabalham com o que tecnicamente se chama de *compressores* que achatam as dinâmicas de intensidade, isto á, *não registram as suas nuances*, tais como *crescendi, decrescendi, pp, p, mf, f e ff*. Nos vídeos que me enviaram isto também acontece. Sei que todo mundo sabe disto; contudo, como a solicitação é comentar a interpretação, devo fazer esta ressalva. Não posso avaliar as dinâmicas de intensidade.

Farei, a seguir, a apreciação em duas partes. Na **primeira parte**, comentarei os movimentos (2º) *NA PRAIA DA ALEGRIA*, (3º) *NA TRILHA DE QORPO SANTO* e (4º) *NA MEMÓRIA* – flauta e piano.

A **segunda parte** será dedicada à *NÊNIA* – solo de flauta.

PRIMEIRA PARTE:

Comentando/analizando (sugerindo mudanças) nos movimentos com flauta e piano:

*NA PRAIA DA ALEGRIA*,

*NA TRILHA DE QORPO SANTO e*

*NA MEMÓRIA*

*NA PRAIA DA ALEGRIA - m.M semínima = 60 – Lento (lontano)*

Achei ótimo, mesmo, como vocês realizaram. Decidi escrever com mais clareza o que deve ser tocado pela flauta no primeiro compasso, ou seja, os ataques para cada um dos dois mis naturais do primeiro compasso. Envio, em anexo, arquivo \*.pdf a partitura com a correção no primeiro compasso. Fiquei muito emocionado com *o sentimento de reminiscência, de memória longínqua* que vocês passaram tocando este movimento da suíte, que indiquei *Lontano*. Vale enfatizar o quão essencial (é realizar o andamento com base no m.M semínima valendo 60. O resto é a emoção que “manda”. Parabéns !!!

*NA TRILHA DE QORPO SANTO –*

Comentarei cada um dos 4 segmentos, aos quais, como verão, **acrescentei indicações de andamento e caráter**, além da indicação de metrônomo. Quanto às indicações de metrônomo, fiz **alguma mudança**, como verão, explicando/justificando o porquê.

1 – m.M. semínima = 96 – 98 ca. *Alla Marcia: moderato e giocoso.*

Neste primeiro movimento a indicação era m.M semínima = 100.

Observei que vocês começaram mais rápido do que “100”, esta primeira parte. Depois, tiveram de desacelerar... et Cetera.

**Considerando o que escutei, refleti e decidi modificar a partitura.**

**A seguir, faço minha apreciação de alguns aspectos pontuais da realização que fizeram, aponto alguns aspectos a refazer, fazendo sugestões (há, no todo da interpretação, excelências e não excelências).**

Decidi mudar o metrônomo deste trecho. Passa a ser m.M. semínima = **entre 96 e 98**. Neste andamento, será possível r “certa regularidade” de *pulso*, no *andamento*, evitar acelerações, sem que a música perca seu caráter de marcha e jocosidade. A indicação de caráter, que acrescento à partitura, como viram, é: *alla marcia: moderato e giocoso*, como consta na música cena de “Matheus e Matheuza” de José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo.

O fato de vocês terem-na realizado mais rápido do que a semínima a 100, como indicado, causou problemas de articulação e clareza.

Vou anotar assim mesmo alguns aspectos a serem melhorados, embora eu ache que com a nova indicação de andamento e caráter tudo poderá ser melhor realizado. Foi erro meu não ter indicado com mais precisão tanto o andamento quanto o caráter do andamento.

O que pode ser melhorado?

Eis:

**Comp. 07** – flauta: realizar a *appoggiatura breve* o mais rápido “possível” (a indicação é uma semicolcheia pequenina e cortada com um traço transversal, para não haver dúvida quanto à brevidade dela, quanto à sua duração), como, aliás, tu articulaste *magistralmente*, fluentemente, Rafael, no compasso **09**;

**Comp 14** – flauta: articular com clareza o grupo dó suspenso acentuado, ré suspenso e mi sob legato, sendo que o mi é *staccato*;

**Quanto ao piano**, Pamela, observo dois aspectos e já sugiro o que acho que possa ajudar:

(1) as “melodias” em todo este trecho **podem ser efetivamente cantadas** – ou, talvez, eu

possa te dizer “*sense of humour*”, que *as “antimelodias”* deste trecho *quem sabe possam ser jocosamente cantadas...* - tanto na parte da clave de sol quanto da clave de fá (na clave de fá nos compassos 17 – 18 – 19 – 20 e 29 ); (2) Considera que, possivelmente, com a indicação *alla marcia: moderato e giocoso*, com metrônomo valendo a semínima entre 92 – 92 possa haver certa **regularidade**, que, de certa forma, é também essencial à realização do caráter *giocoso*; reescuta na gravação, por favor, o trecho e observa como é lindo a ênfase que dá nos compassos **21 – 22** e **26 – 27** ! *Lindão* mesmo!

**2 – m.M. semínima = 60 - Lentamente, come una ricordanza.**

Este trecho tinha apenas a indicação de metrônomo, com semínima valendo 60.

É **essencial/primordial/fundamental** que **o pulso seja mesmo m.M semínima valendo 60**, como já tinha indicado, como base de andamento, *pois não se trata de uma valsa lenta, mas sim uma reminiscência*. O compasso ternário, que até pode sugerir um “valseado”, não é suficiente para indicar que esta parte seja tocada como uma valsa.

Vocês realizaram esta parte em m.M.semínima= 88. Isto modificou o caráter do da música. Sugiro que ensaiem com metrônomo 60 ou 56, 58, para sentir a diferença, comparando com a gravação.

Constará da partitura (que enviarei a vocês), neste segmento a seguinte indicação: **m.M. semínima = 60 - Lentamente, come una ricordanza.**

Como curiosidade, queridos Pamela e Rafael, relato que este trecho alude à música de cena para a peça de Matheuz e Matheuz (um casal de pessoas de bastante idade), de J.J. de C.L.Qorpo Santo. Neste momento, eles recordam seu romance lá na sua já “longínqua” juventude. Claro que nada disto, penso eu, interessa a quem vá realizar a música. Relato, repito, como “curiosidade”.

**3 – m.M. semínima = 80 – Andantino amoroso**

Aqui mantive o metrônomo e acrescentei indicação de andamento e caráter: Andantino Amoroso.

“Acho” muito bem realizada por vocês esta terceira parte, do movimento “Na Trilha de Qorpo Santo”.

Não obstante, peço ao Rafael que reescute o trecho e veja que não ficou clara a passagem do compasso 60 para o 61. Acredito que tenha havido um acidente inexplicável, coisa de música ao vivo. Chamo atenção para o *staccato* sobre o Ré natural do compasso 60, final do grupo legato de 3 notas e também chamo atenção para que o dó natural (segunda linha suplementar superior) é uma *semicolcheia* e não uma colcheia, como tocaste.

O trecho está lindo, mesmo.

Acredito em que ficará mais lindo ainda se vocês fizerem o andamento em torno da indicação de metrônomo “semínima valendo 80”.

Não corram. A pressa é inimiga da velocidade... como diz o “meta-provêrbio” que inventei... (Riam, por favor).

Para ilustrar a vocês, também como curiosidade, meus queridos Pamela e Rafael, posso relatar, que esta música fez parte da peça intitulada AS RELAÇÕES NATURAIS, do mesmo autor, a terceira peça, na ordem em que foram à cena as 3 comédias, em estreia mundial, lá no teatro do Clube de Cultura. Na cena em que toca esta música “Mildona e Malherbe” estão de “amassos” [como se diz na gíria... estão “namorando”, digamos...] sobre um lindo sofá que, na cena, era um móvel *misto* de canapé, antigo, sofá e divã... A cena era muito bonita!

4 – **m.M.= mínima pontuada = 52 – 56 Tempo valzer, ma con molto sarcasmo**

(Obs.: não mais do que 56).

Penso ser importante o que lhes vou observar aqui. Mantive o metrônomo e acrescentei como sinto/imagino o tempo de valsa, levando em conta o caráter desta valsa.

Antes de continuar, devo lhes dizer que o \*.pdf que estou enviando nesta data, da partitura do “In memoriam...” completa, contém alterações/correções/acertos nesta parte de número 4. Olhem lá, por favor.

Então, este andamento *tempo valzer*, quarto movimento do “Na trilha...”, deve ser sentido/pensado *alla breve*; por este motivo indiquei *a unidade de compasso* e não a *unidade de tempo*; por isto a mínima pontuada 52 – 56 (reitero: não passar de 56), como m.M..

Neste andamento, estou certo, será possível realizar esta música, uma valsa sarcástica, uma *valsa torta* ou uma *anti-valsas*, como já a chamaram – o que não deixa de corresponder ao que se escuta.

Acredito em que neste andamento tudo ficará mais claro, mais articulado, no andamento originalmente indicado.

Observem, reescutando o trecho, que vocês iniciam bastante mais rápido do que 56. A música foi realizada, praticamente, entre 63 e 66, o que prejudica não só o caráter da peça, mas também o colorido dos vários “desenhos melódicos”, o colorido dos contrapontos e também da linha de “acompanhamento valseado” (vou chamar assim) constituída de baixos seguidos de acordes, et Cetera.

Sugiro, por favor, que repensem a interpretação do trecho, **pulsando alla breve**. Pelo que já vi, não haverá dificuldade em realizá-lo.

Na partitura que reenviarei, fiz uns acertos na escrita, que logo verão. Um deles é tirar um sinal de *crescendo entre parênteses* no compasso 86. Ainda, algumas hastes em acordes e também indicações de quiálteras de três notas.

Vale outro relato, como curiosidade. Esta valsa pertence à segunda peça apresentada na estreia mundial, cujo título é EU SOU VIDA, EU NÃO SOU MORTE ou LINDO E LINDA (dois títulos, sim, alternativos, segundo o autor). Os personagens, amantes, Lindo e Linda, uma relação amorosa proibida, dançam esta valsa apaixonadamente diante do tropeço de uma “punição divina” que se anuncia. Esta é uma dança impossível, uma valsa impossível de um amor impossível. Eis o caráter da valsa. Melhor ler a comédia inteira...

NA MEMÓRIA – *Largo – m.M. semínima= 48 ca.*

Excelente a interpretação de vocês.

Se não comentei antes, como avisei, e não comentarei agora também as *dinâmicas de intensidade*, é (repito) porque a maioria dos aparelhos de gravação das câmeras, dos celulares e outros, trabalham com o que tecnicamente se chama de *compressores* que achatam as dinâmicas de intensidade, isto á, *não registram as suas nuances*, tais como *crescendi, decrescendi, pp, p, mf, f e ff*. Sei que todo mundo sabe disto; contudo, como eu deveria comentar a interpretação, refaço a ressalva de que não posso avaliar as dinâmicas de intensidade, pelo menos no que concerne a este espectro de consideração.



SEGUNDA PARTE - comentários/análises sobre o primeiro movimento da suíte IN MEMORIAM LUIS TAYLOR SIEDLER, “NÊNIA”, para flauta solo.

Antes de começar a escrever a análise, aviso-te que estou a enviar arquivo \*.pdf, em anexo a este e-mail, com a partitura da “Nênia”, a mesma que usas, mas com duas correções de erros meus, a saber: a primeira correção, que acho já tinha comunicado a vocês, está no compasso **19**, onde há uma pausa de semínima, **a pausa tem que ser de colcheia**; a segunda correção, esta eu sei que não comuniquei, está no compasso **33**, no qual corriji o que estava escrito *erradamente* como grupo de semicolcheias\_, para *grupo de fusas* (grupo que tem um tempo de duração) composto de : *ré natural fusa* (ligado ao ré mínima pontuada do compasso anterior[32] ) – *pausa de fusa, ré natural fusa com acento – fá natural fusa* (sendo que o ré natural/fusa com acento e o fá natural/fusa estão sob legato até o mi bemol mínima do compasso seguinte [34].

Feito este reparo, início a análise do que escutei.

Depois de escutar diversas vezes, Rafael, achei que, a melhor estratégia, antes de “reescrever” a Nênia, no que, talvez, deixa a partitura o mais próxima possível daquilo que eu quero que se escute, era fazer uma análise musical minuciosa do que está na partitura em função do que escutei no vídeo, este último, que enviaste.

Faço a seguir anotações, comentários e análise, dentro deste âmbito. Se abordo problemas relativos às dinâmicas de intensidade, é porque acho que pode ser útil para uma próxima realização – que eu gostaria de escutar ao vivo pelo Skype, se for possível, naquele esquema de nos comunicarmos por este *médium* como já fizemos.

Minha primeira questão, neste terceiro momento, consiste em *solicitar a ti*, Rafael, *que escutes detidamente e por partes* a referida interpretação da Nênia.

Para tanto, *dividi* a partitura da “Nênia” – a que utilizaste - *em vários segmentos*. Para cada um faço aqui anotações e comentários, a partir da escuta que fiz da tua interpretação. Como te disse anteriormente, parece-me que a escrita não deixa claro certos aspectos da música, tal como imaginei e/ou escuto internamente; contudo e não obstante, há outros tantos aspectos que estão bem claros na partitura.

Levarei em conta diversos e distintos aspectos, tais como RITMO, ANDAMENTOS e SONORIDADES (produção sonora: articulações, acentos), et Cetera.

Antes de continuar com minha proposta de hoje, faço a seguinte ressalva, Rafael sobre a divisão em segmentos e as *análises*, por assim dizer, que faço aqui.

Farei estas *análises* não como o compositor da música, mas como um estranho à composição dela, que lê e analisa a partitura em face do que realizou o intérprete. Embora isto possa parecer absurdo ou abstruso, é a forma mais objetiva que, acredito, pode nos guiar em nosso diálogo e, quem sabe, levar-me, posteriormente, como compositor, a uma reescrita da partitura, como também à uma outra e nova interpretação da Nênia, realizada por ti.

Por que o faço como um estranho e não como o compositor da música? Porque quando compus, eu o fiz de chofre, sem pensar naquilo que aparece com as ‘análises’. A música que escrevo corresponde ao que imagino, ao que eu escuto internamente, canto, toco, improviso, desenvolvo; meu processo de composição é bastante variável e plural. Contudo e não obstante, como já te disse, nunca parto de modelos, padrões, teorias, fórmulas ou o que seja dentro deste âmbito.

Achei importante fazer mais esta ressalva e acrescento a ela a afirmação de que, afinal de contas, Rafael, qualquer músico pode analisar esta música do ponto de vista formal e possivelmente havendo coincidências com o que observo em minhas análises para efeitos deste trabalho, tal como mencionei.

Também, devo acrescentar que me valho deste – direi – *recurso* [análises] para poder objetivamente comentar aspectos da interpretação, pois nem sempre a interpretação toma como ponto de partida o rigor da escrita, da partitura, algo fundamental *enquanto ponto de partida*, aquilo que está escrito na partitura.

A partitura, penso, é o ponto de partida do intérprete. A leitura que ele fará será sempre pessoal, extremamente pessoal, mas a partitura, repito, é o ponto de partida, *apesar de ser uma precária e frágil mediação entre o que o compositor concebe e o que o intérprete realiza*: assim eu entendo o que se chama de partitura.

Realizar a partitura a partir do que o compositor deixa escrito, eis a Arte do intérprete. Penso que os intérpretes *são quem dá vida às músicas*, na extensão em que eles fazem a partitura soar, eles *fazem a música*. Também sei que esta discussão é ampla e haverá quem discorde do que aqui penso e afirmo.

Feita esta *necessária ressalva*, vejamos e escutemos, então, por favor, a partitura e tua interpretação segmento por segmento:

PRIMEIRO SEGMENTO – *compassos de 1 a 5*, incluindo o início do compasso 5, com o fá sustenido semínima, com fermata, ligado que está ao fá sustenido colcheia do compasso anterior, antes da barra de compasso (figura 1) .



**Figura 1**

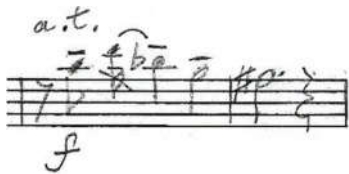
No primeiro compasso (ver figura 1), após a sonoridade longa do lá, mínima pontuada com mais um prolongamento no quarto tempo, representado por uma colcheia pontuada, observa que a semicolcheia que segue ao final do compasso não está ligada por legato ou o que seja à colcheia pontuada anterior – o que necessariamente significa que ela deva ser articulada separadamente, com um ataque claro, sob legato, indo para o si bemol do compasso seguinte.

O si bemol do segundo compasso é uma nota longa e não se liga por legato ao lá do terceiro compasso, uma nota longa, mínima pontuada. Aqui também deve haver uma articulação tal que se perceba que outro acontecimento musical começa no terceiro compasso. O lá inicial do terceiro compasso, como disse acima, é uma nota longa, cuja duração vai além dos três tempos, pois se prolonga ainda até metade do quarto tempo, uma colcheia, que contém metade do quarto tempo. Em seguida, o que vem, ao final do compasso? Observa agora que o que vem é um grupo sonoro rápido, em que duas fusas *lá/ré*, por legato, recaem no *si bemol*, nota longa, do quarto compasso. Observa, também, que este *lá fusa* não está ligado ao lá colcheia anterior, prolongamento do lá nota longa, como descrevi acima. Assim, este grupo rápido terá que ser articulado a partir do *lá*, devendo ser plenamente audível *o ataque do lá*, pressupondo novamente uma espécie pequena cesura ‘de intenção’, uma articulação necessária na produção sonora, que indique isto de forma clara.

O si bemol, sobre o qual se detém o grupo rápido, esse si bemol do quarto compasso é **uma nota longa** – dois tempos – que, ainda sob o arco de legato, está seguida por um **sol** mínima pontuada e um **fá sustenido** colcheia que se liga ao **fá sustenido** semínima do quinto compasso.

Estes aspectos métrico/rítmicos devem ser articulados com bastante clareza. O ritmo é importante.

Este desenho melódico, que se completa, tal como descrito, vem a ser **a ideia-motivo-base da música** (aqui aparece completo o motivo) a saber **lá -si bemol-sol-fá sustenido**; vale mencionar que vamos encontra-lo novamente . nos compassos 9 – 10, de modo variado. (figura, 2)



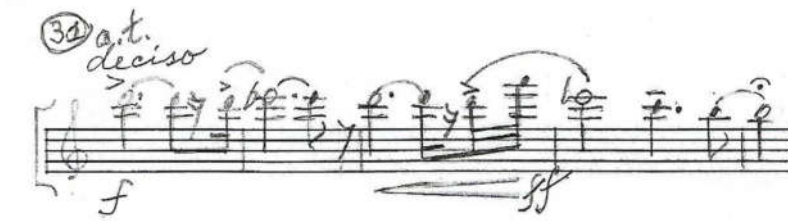
**Figura 2**

Com outra variação, nos compassos 18 e 19 (figura 3)



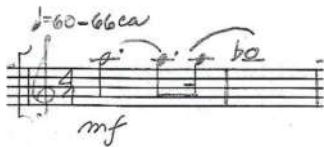
**Figura 3**

*Variado e desenvolvido* no “Deciso”, compassos de 31 a 35, incluída, portanto, como nota final, a mínima sí natural com fermata, no início do compasso 35, (ver figura 4)



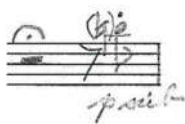
**Figura 4**

Vale mencionar que nos compassos 1 – 2 este desenho já começa a esboçar-se. Lendo de outra maneira, o canto “disperato” desta Nênia, quer cantar este motivo já desde o início; seu início, está nos compassos 1 e 2; o canto inicia em *mezzo forte*, e continua pelos compassos de 3 a 5, como descrito anteriormente (figura 5).



**Figura 5**

SEGUNDO SEGMENTO: *compassos de 6 a 10* (figura 6)



(compasso 5, segue pelo compasso 6)



**Figura 6**

Neste segmento é sumamente importante *articular staccatos e legatos* e o *sincopado* de fundo, o que coopera com a instabilidade deste “cantar”, na *sequência* descendente de *segundas menores*. Há dois desenhos melódicos – o do compasso 6 e o do compasso 7. A *pausa de colcheia* no final do compasso 6 é muito importante, **não só porque** ela interrompe o desenho (tan- tára tán-tara) colcheia staccato – colcheia legato com semínima, iniciado com a colcheia em *staccato* do final do compasso 5, desenho que se repete duas vezes, e que de certo modo, reflexivamente, em “**P**” evoca a sonoridade do intervalo de segunda menor do final do *motivo*, tal como descrito acima, **como também** *par i passu* [esta *pausa de colcheia*] interrompe a *sincopa* (de fundo); agora, no compasso 7, começando no tempo forte do compasso, modifica-se o desenho que é composto por

colcheias, iniciando em tempo forte e tendo agora a segunda colcheia do grupo legato em *staccato*, o que implica outra articulação, pois a segunda colcheia é mais curta que a primeira. Acresce que, com o *poco ritenuto* e o diminuendo, a *seqüência* de colcheias, por assim dizer vai se extinguindo.

No compasso 8, pausa de colcheia do início do compasso é muito importante, porque ela é uma respiração, uma cesura, e permite que a articulação, a produção sonora, do **fá** que esta a uma oitava superior do fá na quinta linha superior da pauta, escrito sobre a 3ª linha suplementar superior, final do *poco ritenuto*; este fá, em *pianíssimo*, tem uma indicação de “harmônico” escrita sobre ele para que o intérprete tenha a liberdade de escolher o que é melhor para este “pianíssimo” em nota aguda.

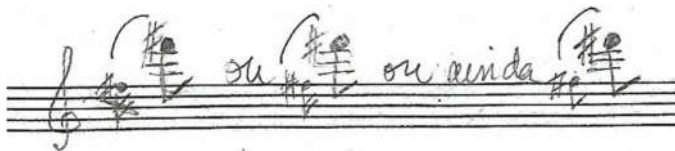
No início do compasso 9 **há uma pausa de colcheia muito importante**, que é, ao mesmo tempo uma cesura: o segmento conclui com o retorno variado da ideia-motivo base, seguida de **uma pausa de semínima, com fermata, que também é muito importante**: significa respiração e cesura para o próximo segmento. Os compassos 9 e 10 **devem soar a tempo** (*tempo primo* – m.M. semínima = 60-66), em dinâmica-de-intensidade “**F**” (forte).

QUARTO SEGMENTO: *compassos de 11 a 19* (figura 7).



**Figura 7**

Aqui, Rafael, há que mencionar que a música continua *a tempo* (*tempo primo*), como indicado no compasso 9, que sucede ao *poco ritenuto*. Então, **o fá sustenido** colcheia que se liga ao fá sustenido, na sua oitava acima, nota longa, **pois vai até o quarto tempo do compasso 11, deve soar** no tempo da colcheia; as duas colcheias estão sob um *legato*; assim sendo, **esta primeira colcheia não deve soar rápida como se fosse *apoggiatura* rápida**, algo como exemplifico agora, na figura 8:



**Figura 8**

Vale reiterar: ela é uma colcheia, em parte de tempo forte do compasso, o primeiro tempo, e deve valer a duração de uma colcheia, deve soar neste tempo.

Os tempos dos sons são importantes.

É necessário observar que este mesmo **acontecimento sonoro/acontecimento musical**, constituído de **uma colcheia ligada a outra colcheia**, seja por *salto* de oitava ou outro qualquer, em articulação legato ou sem articulação legato, no transcurso da realização sonora da partitura de NÊNIA, **se repete** em vários momentos, a saber:

compasso 7

compasso 11

compasso 16

compasso 20 para o 21

compasso 21 para o 22

compasso 23 para o 24

compasso 25 para o 26

compasso 27, no final dele

Este acontecimento sonoro/musical, esta figura, ou como se quiser chamar, é reiterativa em Nênia; claro que se deve considerar cada caso de acordo com sua posição no respectivo compasso, no contexto musical do fluir da música (do fluxo musical), melhor dizer “no fluir da Nênia”.

Feita esta anotação/comentário/análise, para a qual chamo especial atenção, sigo em frente.

O silêncio de semicolcheia, no quarto tempo do compasso 11 é importante!! Não se pode ligar o fá sustenido colcheia, que prolonga, ainda em parte do quarto tempo do compasso 11, o som que iniciou na segunda metade do primeiro tempo do compasso 11. **Há que atacar esta nota sem qualquer ligação com a anterior.**

Este “cantar”, esta “rítmica”, este acontecimento musical entre o compasso 11 e 12, se prestarmos atenção, **também é reiterativo**, na “Nênia”, ainda que com variantes e posições distintas nos compassos e/ou no transcurso dos compassos onde aparece. Não será necessário enumerá-los na partitura, como fiz anteriormente em relação a outro acontecimento musical.

No mais, a duração da mínima pontuada (3 tempos !) deve ser observada e a pausa de um tempo do compasso 12 , que tem um tempo de duração, também é importante.

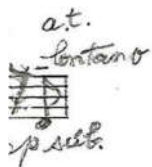
Também é importante que, no início do “cantar”, onde está indicado *murmurando*, que segue, **seja observado**: os valores dos sons, ritmos, articulações [acentos, legatos, *staccati*, *portamento*] dinâmicas de intensidade e indicações de andamento.

Este trecho inicia a *tempo primo*; depois, no compasso 16, está indicado *più animato*, a partir do terceiro tempo, indo até o segundo tempo do compasso 18, onde há a indicação de *ritardando*.

Fique aqui consignado que cada intérprete vai resolver estas nuances, matizes, cores, do seu jeito.

Não obstante, chamo atenção para o fato de que **as pausas/ os silêncios são muito importantes**, como também o são os *staccatati* nos compassos 14, 19 e os acentos das notas que ocorrem nos compassos 16 e 17. Há um sinal de *portamento* sobre um si natural, no compasso 15, querendo indicar um tipo de **apoio**, sobre o primeiro si, que é articulado “*sciolto*” [solto], ou seja, **não está ligado** ao si mínima, anterior, nem ao si semicolcheia que lhe sucede. Há que articular cada um...

QUINTO SEGMENTO: *compassos 19 – 30, “lontano”, considerando a pausa de colcheia e o Ré natural (sob a primeira linha da pauta), como o início dele* (figura 9 – copieie o final do compasso 19 e, abaixo, do compasso 20 em diante)







**Figura 9**

Destaco aqui o belo (sic... – melhor seria dizer ‘pertinente’) caráter *lontano* (como uma memória longínqua) que tu imprimiste com tua interpretação, Rafael, neste trecho. Gostei, mesmo.

Há o que analisar, anotar, comentar neste segmento. Vejo que vou me repetir, mas não posso evitar.

É necessário ver analiticamente, em grande escala e no detalhe, (como fiz até agora) este novo segmento, o *lontano*, realizando simultaneamente a leitura da partitura e a leitura da tua interpretação,

Se o caráter é “*lontano*” – longínquo –, o andamento é o mesmo do início. Portanto, é um “*lontano*” a *tempo primo*.

Como o tempo é flexível, ao interpretarmos uma obra musical, é natural que se altere um pouco o andamento; o transcurso de uma obra nunca é “metronômico”/mecânico. Tu bem o sabes. Destas decisões pessoais do intérprete, não me ocuparei.

O que temos aí, neste segmento, agora, em grande escala?

Uma *progressão* – um desenho em progressão, que apresenta *variações em pleno desenvolvimento*.

Observando detalhadamente o segmento, há que salientar que os silêncios/pausas são muito importantes. Aqui, repetir-me-ei. Eles representam respirações musicais, cesuras, no transcurso da *progressão*. E, repetindo, aqui também há que observar **as durações dos sons e dos silêncios, não omitir tempos**; e há que observar também as *articulações*, quanto à produção sonora, ou seja, *legatos*, o *staccato* sobre o dó natural, no compasso 27, os sinais de *portamentos*, representando apoios.

É também importante dar atenção ao *poco ritardando*, a partir da pausa de colcheia pontuada que antecede o ‘dó staccato’ e se estende até o compasso 30, incluindo a pausa. O tempo primo só retorna no compasso 31, onde há a indicação de caráter *deciso*.

Observa que, na tua interpretação, tu valorizaste o(s) silêncio(s) do compasso 22 – pausa de mínima, seguida de pausa de semínima e pausa de colcheia para articular novamente o desenho que se iniciou no último tempo do compasso 19.

Assim também, todos os outros silêncios merecem a maior atenção.

Quanto aos harmônicos indicados sobre os dois dós, o dó colcheia do último tempo do compasso 29, segunda linha suplementar superior, acima da pauta e o dó mínima, idem, ibidem, dá-se o mesmo que comentei para o fá mínima do compasso 8 – o intérprete fica livre para produzir este som em dinâmica de intensidade “*P*”.

Quanto às dinâmicas de intensidade, há aí uma *gradação*, na progressão: compassos 20 e 21 “PP”, o Ré do compasso 23 e o compasso 24 “P”; o início do compasso 24, um si colcheia pontuada, com *portamento*, em *mezzo forte* e um *crescendo súbito* até o *forte*, no grupo rápido, mantendo-se o som longo **dó**, a partir da colcheia, seguindo pelas duas mínimas, a do compasso 24 e a do compasso 25.

O *piano súbito* a partir do mi bemol do final do compasso 25 em diante, deve ser mantido até a última sonoridade, no compasso 30.

A conclusão deste trecho tem a indicação de *poco ritardando*, o que sugere que os tempos dos sons e dos silêncios se vão alongando pouco a pouco.

Repetindo: **durações de sons e silêncios são fundamentais também neste segmento.**

SEXTO SEGMENTO – *compassos 31 – 46* (figura 10) – *a.t. decisivo*

Este segmento ( figura 10) vou dividir em três outros segmentos (figuras 11, 13 e 14).

**Figura 10**

Consideremos o primeiro segmento, dos três, entre o compasso 24 e o início do compasso 35 (figura 11).

**Figura 11**

O que ocorre aqui é uma *retomada* melódica do início da peça, só que, agora, numa *variação* de forma *compactada, reduzida*, uma clara alusão à ideia-motivo base.

Novamente o intérprete deverá levar em conta **as durações dos sons**, pois elas são muito importantes; as durações dos silêncios, também.

O início do trecho tem um ré de 3 tempos e meio, quer dizer uma mínima pontuada prolongada por ligadura a uma colcheia – é uma sonoridade longa.

O silêncio que se segue possibilita a possibilidade de intenção e ataque do mesmo ré, acentuado que vai ao mi bemol, sob legato, mas com uma particularidade: há um acento, sobre ele, o que significa que, na realização sonora é necessário que o ré seja muito mais

forte do que o mi bemol, pois o acento dele é proposital, em vista de que o mi bemol estará em tempo forte de compasso. Há que pensar no ‘ataque’ do som. Quem sabe seja necessário acrescentar um “t”, para que o flautista faça o acento? Ou será que basta o acento? Em todo caso, pela escrita tradicional, o acento **vale** como acento. A semicolcheia, no entanto, não funciona como uma *appoggiatura breve*, mas sim como semicolcheia, tem o tempo da semicolcheia – metronomicamente, como recurso, ela seria a quarta parte do tempo, como exemplifico na figura 12 .



**Figura 12**

Também não deve ser realizada, a semicolcheia, como outros tipos de *appoggiatura*, como indiquei na figura 8, anteriormente.

Repito e ressalto que o acento, sobre o **ré** semicolcheia, faz com que sua sonoridade deva ser produzida de maneira que soe bem mais forte do que o mi bemol que vem depois, um som longo: uma mínima pontuada ligada a uma colcheia – três tempos e meio – colcheia esta que é parte do quarto tempo do compasso 32.

O compasso 33 apresenta problema análogo, pois inicia com uma nota longa – mínima pontuada, ligada a uma fusa, seguida de **uma pausa**, também de fusa, [**aqui fiz uma correção na partitura, havia um erro**] que significa uma **respiração/cesura**; no grupo rápido, que se segue após a **pausa de fusa**, há um acento muito importante, sobre o **ré** que salta ao lá para recair sobre o mi bemol mínima; neste grupo, o **ré** deve soar muito mais forte do que o lá e o do que o mi bemol, ainda que haja um *crescendo* nas dinâmicas de intensidade até o fortíssimo, no mi bemol. Este acento sobre o **ré** semifusa, um **ré** que é INDEPENDENTE do **ré** anterior (uma fusa que prolonga o **som longo** do mesmo **ré** - uma *mínima pontuada*) é muito importante porque articula novamente o desenho inicial da ideia-motivo-base, nesta variação desenvolvida, que se resolve no compasso 34.

No compasso 34, o dó natural, como está escrito, é tocado independentemente do que vem antes e do que vem depois, em articulação *sciolto*, quer dizer, deve soar independentemente do mi bemol anterior e do si natural que lhe segue, uma colcheia ligada a um som longo do compasso seguinte, uma mínima com fermata.

Indo adiante, o segmento seguinte (figura 13),



**Figura 13** (como anteriormente não sei como colar as duas imagens, não manejo bem os recursos do PC).

inicia na metade do compasso 35 – pausa de semínima, pausa de colcheia pontuada e colcheia pontuada/som si bemol e vai até o compasso 37..

O trecho traz uma memória do desenho, de forma variada, da sequencia entre o último tempo do compasso 5 até o compasso 7.

O que é muito importante agora é a **mudança de andamento**, pois há a indicação de *molto rallentando* e **de carácter**, pois a indicação é *murmurando*.

Novamente entra em questão dar atenção às durações de tempo dos sons e as articulações em todo o acontecimento musical: é importante o *staccato* sobre o **si bemol colcheia**, no compasso 35 e do **lá bemol colcheia** no compasso 36; igualmente importante é a colcheia que inicia o compasso 36 e o som longo lá natural, constituído de uma mínima ligada a uma colcheia (2 tempos e meio). O silêncio, de colcheia pontuada, também é muito importante, pois é a respiração e a cesura que completam o sentido da retomada do desenho, como memória, que, apesar das formulações sonoras distintas, iniciam com uma semicolcheia em *staccato* – sua articulação clara é importante!

Passo agora ao segmento seguinte, que vai dos compassos 48 ao 46 (figura 14).



**Figura 14**

Este segmento, praticamente a “coda” da Nênia (se quisermos denominá-lo usando um termo tradicional [coda] ), tem duas indicações de caracteres: *agitato e stringendo*. Não obstante, o trecho inicia-se ‘a tempo’, a fim de deixar o intérprete à vontade quanto à indicação de *stringendo*, posto que ele deva achar que deve acelerar um pouco, ou “apertando um pouco o tempo” (difícil traduzir “stringendo” dentro da tradição musical, pela multiplicidade de intenções que os compositores fizeram ‘caber’ nesta palavra).

Porém, o que é **sumamente importante na realização sonora dos compassos 38 – 39 – 40** é que as semicolcheias acentuadas SEJAM REALMENTE ACENTUADAS.

O trecho está escrito em dinâmicas de intensidades como “*F*” (forte), sendo que, da mínima pontuada (ré) do compasso 38 até o compasso 40 há um *crescendo* que culmina em “*FF*” (fortíssimo). Consideremos: em sendo a flauta um instrumento que se permite fazer *crescendo* na produção sonora de *nota longa*, presume-se que o intérprete faça este *crescendo* nos (praticamente) mais de 6 tempos representados pelas duas mínimas pontuadas, sendo que a segunda das mínimas pontuadas tem uma fermata por cima.

A frase final - compassos 42 – 46 retorna ao *tempo primo* e tem início após a pausa de semínima com fermata, no compasso 41. Ocorre aí um *retorno ampliado*, por assim dizer, uma *variação ampliada da ideia-motivo-base* da Nênia.

A frase é constituída por sons longos.

É importante realizar as indicações de dinâmicas de intensidade, descrito assim:

*(uso o símbolo de parágrafo [ § ], no início de cada uma das frases descritiva porque não as quero enumerar) :*

§ o trecho que tem início no compasso **42** e inicia em '**P**',

§ ganha um *crescendo* no final do mesmo compasso, **42**, **entre o si bemol colcheia**, que se liga à **semibreve** do compasso seguinte, **43**, e o **final do compasso 43**, que é preenchido pelo prolongamento do si bemol, havendo, portanto, aí um *crescendo* de 4 tempos até o *mezzo forte*

§ este *mezzo-forte* se prolonga pela *mínima pontuada* (3 tempos ) *sol natural* do compasso **44**

§ e no *quarto tempo* deste compasso **44**, *semínima fá susenido*, inicia-se outro *crescendo* que se prolonga pela *mínima pontuada* (3 tempos ) do compasso seguinte, **45**, ainda um **fá susenido**, agora uma **mínima pontuada** (3 tempos ), prolongamento do anterior, *totalizando*, portanto, **4 tempos** de *crescendo* que atingem a dinâmica de intensidade "**F**" no final do terceiro tempo; este som será cortado pela pausa de semínima do mesmo compasso **45**;

§ no último compasso, **46**, o lá natural com fermata, deve soar *sfz*, no ataque, ainda na dinâmica de intensidade "**F**", ganhando, nos mais de 4 tempos de duração (por causa da fermata) um *decrescendo* até "**P**".

Estou enviando também, em anexo a este e-mail, cada uma das páginas da partitura que vocês utilizaram, porque a elas acrescentei os andamentos e os caracteres onde achei necessário. Fiz também algumas correções de erros meus, como verão.

A "possível" partitura reescrita, por mim, da "Nênia" ainda estou a pensar sobre ela e sua necessidade.

Por favor, utilizem, em seus próximos ensaios, Rafael e Pamela, esta partitura de "In Memoriam L. T. Siedler" – a música está completa – que estou a enviar por este e-mail, em anexo, arquivo \*.pdf. Obrigado.

Aqui termina minha análise.

Fiz esta minuciosa análise de Nênia, da partitura ela mesma, e também em face da última gravação que me enviaste – ou seja: a análise da partitura levando em conta como tu a realizaste.

Proponho/sugiro, por favor, que a partir desta análise, tu escutes – tu mesmo – cada um dos segmentos, verificando como tu realizaste.

Uma vez lida a análise, volta ao início e faz uma revisão geral.

Inicia por revisar, por favor, as **durações dos sons e dos silêncios**.

Não te prives de utilizar o metrônomo. Ele será de grande utilidade.

Se colocares o metrônomo em **60** batidas por minuto, terás a duração da **semínima** e, por conseguinte, o valor dos “sons longos”, por semibreve, por mínima, et Cetera; se colocares o metrônomo em **120**, terás a duração das **colcheias**; e se colocares o metrônomo em **240**, terás a **semicolcheia**.

Este tipo de estudo/exercício, pelo metrônomo, enquanto tocamos a música no instrumento, oferece a possibilidade de acertarmos os segmentos musicais quanto às durações dos sons e dos silêncios; isto nos trará mais liberdade para a interpretação que queremos dar à música.

Depois que realizares esta leitura das durações dos sons e silêncios, em cada um dos segmentos que indique, respectivamente pelas **figuras** 1, 6, 7, 9, 10 (figura 10 e cada um de seus desdobramentos), 11, 13 e 14, da análise, proponho que retomes cada segmento e os leia dando especial atenção a:

articulações – acentos, *staccati*, *portamenti*, *legati*,

dinâmicas de intensidade

indicações de andamento

para que possas criar, determinar as maneiras de “atacar” as sonoridades de acordo com o que seja melhor para o fraseado, tanto pelo que propõe a partitura quanto para o que tu queiras fazer na tua interpretação. A variedade de ‘ataques’ é enriquecedora no fazer musical.

Feita esta segunda leitura, proponho que realizes a peça inteira, sem cortes e, a partir daí, a gente escute novamente a Nênia tocada por ti. Nesta ocasião, vou te mostrar uma partitura da Nênia com modificações e quero, então, te escutar sobre SE as modificações de escrita têm cabida.

Aceitas o que te proponho?

Se tiveres outra proposta, “tudo bem”, como se diz. Fiz minha sugestão Nosso diálogo continua.



Aguardo tua resposta e, por favor, responde quando puderes ou achares que é o momento de a gente voltar a conversar.

Estou e estarei à tua disposição.

Antes de terminar, gostaria de te dizer que me senti bastante estranho tendo que analisar minha própria composição (da *Nênia*, primeira peça da *Suíte In Memoriam Luis Taylor Siedler*) do ponto de vista da “forma” e também levando em conta uma interpretação dela realizada por um artista flautista. Como disse no início, quando compus a música não pensei em nada disso. No mais, aprendi bastante, neste trabalho que me tomou bastante tempo para elaborar e refletir. De passagem, agradeço-te a oportunidade que me dás de refletir sobre meu próprio trabalho de criação, meu processo criativo e também pela chance de, quem sabe, escrever “melhormente” a partitura de *Nênia*.

A seguir, exponho-te um resumo formal, algo esquemático, descritivo, da *Nênia*; e o faço, não como o compositor dela, mas como o *velho professor* de *Análise Musical*. Por favor, se houver o que acrescentar, corrigir, sugerir, diz-me. Quem sabe este esboço pode ser útil para o teu trabalho.

### **Esboço para o estabelecimento de um esquema formal para a *Nênia*:**

A *Nênia*, vista à vol d’oiseau (\*\*), é um **A-B-A’**, tal como descrevo abaixo:

#### **PARTE A – compassos 1-19 (*Lentamente* [ m.M. semínima = 60 – 66 ca. ] )**

Esta parte tem três momentos/segmentos musicais, a saber:

**segmento a** - compassos **1 – 5**, [incluo o compasso 5, considerando os 3 tempos dele, ou seja, até o final do silêncio/pausa de mínima ( 2 tempos) com fermata] ;

**segmento b** – compassos **5 – 10** [incluo o último tempo do compasso 5, constituído por uma pausa de colcheia e da colcheia si natural com staccato, colcheia esta que dá início ao segmento b];

**segmento c** – compassos **16 – 19** [incluo aí os 3 primeiros tempos do compasso 19, que terminam na semínima si natural com fermata].

#### **PARTE B – compassos 20 – 30 (*Lontano* )**

#### **PARTE – A’ ompassos 31 – 37 (*Deciso* )**

#### **CODA – compassos 38 – 46.( *A tempo Primo* )**

Espero ter sido útil ao teu trabalho no mestrado.

Continuemos !

Bom trabalho !! Grande abraço !

Flávio Oliveira

Estância Velha, 5 – 7 de junho de 2020.

#### NOTAS:

(\*) Não que eu seja um latinista inveterado, prezado Rafael, ou alguém que parou no tempo; mas uso muitas expressões do Latim. No caso, “media” tem como tradução “meios”, ou seja, é, em latim, o plural de “médium = “meio”. A palavra foi adotada como termo específico para “meios de comunicação”, já nos anos 50, quando começaram os estudos e publicações sobre “teoria da informação”, “teoria da comunicação”, estudos de cibernética, dentre outros. A palavra foi adotada e usada durante décadas como “os *media*”, em itálicos, para designar “os meios de comunicação” e/ou “os meios de comunicação de massa”. Muitos autores de língua inglesa como Marshal McLuhan, teórico canadense a utilizaram. Consagrou-se, então, com o tempo, a adoção. E popularizou-se a expressão inglesa “mass *media*” para ‘meios de comunicação de massa’, sendo a pronúncia inglesa /'mæs 'miðiə/, no alfabeto fonético), Daí, então, que, de repente, foi adotada a palavra “mídia”, que todos nós (mais toda a torcida do Flamengo, como se diz, utiliza. Predominou a pronúncia inglesa. Mas ainda há quem continue escrevendo “os *media*”, principalmente em trabalhos teóricos. E agora, olha só, Rafael: o humorista Barão de Itararé (Aparício Torelly) chamava as palavras que em português eram adotadas do inglês dos U.S.A, de “americanalhação do idioma pátrio”, em vez de “americanização do idioma pátrio”. Em o fazendo, fez constar do neologismo, o verbo “*americanalhar*”, a palavra “canalha” – o Barão era um escritor/humorista do que na época podia se dizer ‘de esquerda’ e, durante a ditadura Vargas, de quem era inimigo, ele aparecia em suas publicações – sua forma de luta – como *anti-americanista*, antirracista, antinazista, pela igualdade de direitos... por aí afora. Durante muitos anos publicou sozinho um jornal de humor de nome “A Manha”, para fazer blague com o famoso jornal carioca A MANHÃ, onde trabalhou muitos anos e de onde foi demitido por ser de esquerda. É sempre bom lembrar e rir!

(\*\*) Esta expressão não pertence à análise musical, claro, como deves saber; mas eu gosto muito de utilizar, porque esta expressão francesa tradicional, que literalmente se

traduz como “a voo de pássaro”, que quer dizer “vendo de cima, como um pássaro veria”; claro que a expressão é anterior aos primeiros balões, às primeiras aerostações. O bonito é que até hoje se usa esta expressão para “visto de cima”, “enxergando o todo sem os detalhes”. Faço a nota de rodapé porque, de fato, não é uma expressão que a Análise Musical tenha adotado; é coisa minha. Fique consignado. Obrigado.

Prezado flautista, Rafael Marques,

Como te prometi, escrevo-te para te esclarecer sobre que foi o flautista que homenageei, post mortem, com a obra para flauta e piano “In Memoriam Luis Taylor” Siedler, sobre a motivação da composição da obra e sobre cada um dos quatro movimentos, seus títulos e o porquê dos títulos, bem como sobre a música de cada um deles – naquilo que “é possível de ser dito” – pois a Arte da Música lida com o “inefável” e o “indizível”.

O texto está dividido em três partes, como verás e lerás, a seguir. Agradeço antecipadamente a leitura que fizeres.

## **2ª COLABORAÇÃO EM FORMA DE ENTREVISTA:**

Realizada via *e-mail*.

### **Perguntas elaboradas por Rafael:**

Agradecimento pela participação e colaboração na pesquisa.

Tenho algumas perguntas que deixei para o final justamente para vir ainda mais a somar com o meu trabalho:

1 - Como *In Memoriam* está dentro da sua obra para flauta transversal ou dentro de seu catálogo de composições?

2 - Como o senhor pensou a questão da sonoridade desta obra como um todo, tendo em vista o caráter de uma homenagem e de morte?

3 - Quais são as considerações a respeito da nossa primeira interpretação?

A pergunta número três (3) eu já respondi naquele roteiro de análise e trabalho que enviei anteriormente.

### **Resposta de Flávio:**

Início com a pergunta de número 1: *Como “In Memoriam...” está dentro da sua obra para flauta transversal ou dentro de seu catálogo de composições?*

Sobre “catálogo de obras” é necessário um esclarecimento: não possuo um catálogo formal de minhas composições, nem feito por mim nem por outrem. Sobre sua confecção, devo lembrar aqui de que, nos anos oitenta, a biblioteca da ECA-USP até me

propôs fazer um catálogo, a exemplo do que realizou com outros compositores. Agradei-lhes a sugestão, mas nunca me interessei em mandar fazer ou fazer um catálogo, porque isto demandaria muito tempo que, nesta época, eu não tinha. Dava aulas em mais de uma escola, produzia para jornal e rádio e, simplificando, tinha que ganhar meu pão e o tempo que sobrava era para compor, “tocar” e estudar o de que necessitava. No mais, Rafael, nesta tarefa de fazer um catálogo, eu acabaria fazendo “musicologia histórica” comigo mesmo.

Não obstante, tenho todas as minhas composições em pastas que contém, cada uma todo o seu processo de composição da respectiva obra documentado. Etiquetas identificam a obra ou as obras que estão na pasta. Organizo jeito, E está à disposição, dentro de limites, de quem possa se interessar em consultar.

Vale lembrar que meu trabalho quotidiano sempre esteve centrado no trabalho de compositor para o teatro e o cinema, (e algumas poucas encomendas de orquestras, cujas obras foram comissionadas... sorte minha e recitais contratados, com cachê) docente, de programador e produtor radiofônico, articulista para periódicos de imprensa, performance e estudos musicais/musicológicos/estéticos/filosóficos e outros de que necessito. Aposentei-me na UFRGS em 2003, mas apenas o que mudou foi a obrigação de horários de trabalho afixados para quem eu trabalhei com carteira assinada e/ou, posteriormente, como professor/funcionário público. Não sendo egresso de família cujas posses pudessem sustentar meu ócio, para trabalho musical e estudos, comecei muito cedo a trabalhar para ganhar a vida. Meu pai era professor e minha mãe dona de casa, como tantos milhares de outros músicos deste país e do planeta. Não me queixo, apenas constato a realidade que vivi e vivo. Acho que este viés de minha biografia deve ser conhecido por ti.

Quanto a “como está [como se situa – em outras palavras] o *“In Memoriam... dentro de minha obra para flauta transversal”*”, não te posso dar qualquer resposta a esta questão porque nunca pensei nisto. Este assunto demanda pesquisa e crítica musicológica específica exterior ao meu trabalho, quero dizer tipo de estudo e pesquisa com minhas próprias obras que foge aos meus objetivos de pesquisa e estudos.

Isto não obsta a que eu esteja fazendo reflexões, permanentemente, sobre minha própria criação artística, sobre minha criação musical; todavia, isto é, um outro olhar a ser considerado.

Acrescento que, como já te disse de outras maneiras, com minhas músicas não quero agradar a qualquer tipo de gosto corrente ou outro qualquer; acresce que as músicas

que concebo não seguem paradigmas, modas, nem modelos de época. Crio livremente, desenvolvendo minhas ideias com o repertório que está disponível na história da música do ocidente e também de outras culturas.

Nunca tive preocupação de “criar um estilo” ou algo semelhante. Cada música que compus e componho é fruto de uma necessidade interior, de reflexão, de fazer música, de praticar o fazer musical. Millôr Fernandes, um dos grandes autores da contemporaneidade, na literatura brasileira, ironicamente dizia, reiteradamente, de cada publicação sua: “cada exemplar é um número, cada número é um exemplar”. Acrescento, caro Rafael, que Lima Barreto, um dos expoentes da literatura brasileira – para minha opinião e juízo – grande escritor que foi muitíssimo importante na minha vida, na minha formação e com quem aprendi muito e ainda aprendo muito, me leva, neste contexto, a citar uma observação de sua autoria, que guardo na memória e reproduzo agora para ti: “Escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, [mas] sem calcular se me rebaixo ou me exalto”. Fazer música é o que eu gosto. E gosto de fazer com a maior liberdade.

Passo à questão seguinte: (2) *Como o senhor pensou a questão da sonoridade desta obra como um todo, tendo em vista o caráter de uma homenagem e de morte?*

Não tenho a certeza de que entendo tua pergunta; mais exatamente o que referes como “a questão da sonoridade desta obra como um todo”. Quando compus a suíte, não pensei nisto ou não pensei, pelo menos, desta maneira – a questão da sonoridade como um todo. Não tive um porquê.

Quanto às sonoridades da flauta, nas várias partes desta música, o que posso te dizer é que vieram das lembranças sonoras, das memórias das sonoridades que escutei nos trabalhos em parceria com Siedler e também de outras sonoridades dos trabalhos que ele realizava e que presenciei. Elas estão presentes, concretamente – se é que se pode assumir como “concretude” as hipérboles da memória – nas partes “Na Praia da Alegria” (Lento [lontano]) e “Na Trilha de Qorpo Santo” (1. Alla Marcia: moderato giocoso; 2. Lentamente, come una rocordanza; 3. Andante Amoroso; 4. Tempo walzer, ma com molto sarcasmo).

Écos do passado? Hipérboles sonoras de memórias? Lembranças acústicas? Dificil tarefa esta de engessar em palavras o que não tem correspondência semântica, um universo paralelo.

Como te relatei, “Na Praia da Alegria” diz respeito a um improviso que criei ao retornar de um passeio pelo Guaíba, com o Siedler num veleiro tipo sharp, que ele tinha,

no qual ele praticava o esporte de que mais gostava que era velejar; este passeio antecedeu o ensaio e posterior apresentação que faríamos, à noite, no palco do então Instituto de Belas Artes/UFRGS, onde se realizava, naquele verão, um Seminário de Música, como também te relatei. Era um dia especial pois eu apresentaria uma composição nova, para flauta e piano – o que de fato se deu. O improviso que realizei não tem explicação verbal, foi a música que me veio naquele momento e que eu comecei a tocar e não parei mais. Uma música que nasceu pronta, na volta do passeio à Praia da Alegria. Simples assim. Isto é algo inexplicável.

O improviso, a peça que ficou, é para piano. Contudo, criei este outro episódio curto, efêmero, memória daquele longínquo momento-improviso, dando à flauta o canto principal do movimento da suíte.

Em “Na trilha de Qorpo Santo”, rememoro alguns momentos da música de cena para “Mateus e Mateuza, “Eu sou vida, eu não sou Morte (ou Lindo e Linda)” e “As Relações Naturais”, do autor Qorpo Santo – como também te relatei, que gravamos juntos, algumas partes e outras em que dois violinos e um violoncelo se juntaram a nós.

No primeiro movimento, “Nênia”, para a flauta sozinha, eu quis que sua sonoridade fosse mesmo a de um “canto” (um “cantar”) dentro desta tradição de Nênia, ou seja, um lamento sobre a morte do amigo flautista, algo que não fosse entoado por voz humana, mas pela flauta, a sonoridade do instrumento do amigo que partira.

Admito a ponderação de que, como talvez estejas pensando, cada flautista tem sua sonoridade peculiar e que as sonoridades de todos os flautistas do planeta serão distintas umas das outras. Seria uma temeridade querer que a sonoridade fosse a original do Siedler. Por isto falei em “hipérbole”, acima, ou seja, o que nos fica na memória são imagens sonoras (assim também como as imagens de outras memórias visuais, de leituras, et Cetera) que superdimensionam ou subdimensionam a imagem do fato vivido; por isto a denominação “hipérbole” (figura de linguagem que... et Cetera). Sugiro – para depois que terminares o mestrado, que então talvez tenhas mais tempo – a leitura de um poema de Stéphane de Mallarmé intitulado “Prose” (há traduções na internet) que refere, justamente, este fenômeno – a memória sendo o que nos fica e não o que aconteceu de verdade, o fato.

Se a suíte homenageia o Luis Taylor (Silveira) Siedler, o som da flauta em “Nênia” também é uma homenagem a ele. Um canto sem palavras, mas que canta musicalmente a dor da perda, a saudade e a perplexidade diante deste mistério – a morte.

Aí, devo fazer uma ressalva: apropriei-me intencionalmente do conceito tradicional de Nenia, da forma de Nenia (sic), da “coisa musical” Nênia, para compor a música. Mesmo processo que trabalhei em “Uma Carta Musical”, para flauta doce, (que está no disco TUDO MUDA-ETC, tocada por Lúcia Carpena), na qual, para compor a música, apropriei-me da coisa concreta “carta” – algo que se escreve, que se leva até os correios, paga a postagem e envia ao destinatário para que ele leia. Esta peça foi mesmo uma “carta”, enviada em certas circunstâncias, para uma pessoa que (claro, evidentemente) sabia ler música e tocava as flautas doces e, quando recebeu, abriu o envelope, tirou a carta, pôs na estante e leu. Era mesmo uma carta musical. Não era uma carta por palavras. E ela entendeu/compreendeu a música que nada tinha a ver com ... o que quem a toca tenta querer saber o que eu estava dizendo mesmo, com aquela música, para a pessoa destinatária. Interpretações verbais? Para quê, se a música fala por si, não é mesmo?

O movimento final, “Na memória”, refere-se a outro improviso, do ano de 1975, que tem grande importância – digo assim – na minha vida, e, claro, na minha vida musical enquanto compositor. Trata-se de um excerto do terceiro dos “Três Noturnos d’Antanho – Noturno: Improviso” (que Pamela Ramos tão excelentemente interpretou quando apresentamos há uns anos atrás, em recital, os Noturnos). Lembro-te de que um excerto deste mesmo improviso aparece no movimento “Fantasia”, de “Movimentos:Variações”, para dois pianos, trombone e oboé (1977).

Aqui, em “In Memoriam”, há uma linha melódica, sobre este excerto do piano, como um improviso, que a flauta canta até o momento em que silencia/tacet, momento este em que o piano dá continuidade ao que a flauta cantava, algo análogo ao que se escuta no final do terceiro noturno. Metáfora ou realidade, a flauta que cantou a Nênia, se esfuma, se esvai, calando.

A pergunta de número 3 eu já a respondi anteriormente.

Espero que estas respostas, ainda que sendo descritivo-narrativas, sirvam para responder tuas perguntas.

No mais, prezado flautista Rafael, volto a repetir, é muito difícil falar-se de música por palavras. Por quê? Porque a Arte da Música, dentre outros aspectos enquanto Arte e enquanto Linguagem, *lida* justamente *com o* inefável – o que não se pode falar a respeito – e *com o indizível* – o que não se pode dizer, definir, por palavras. E tanto quanto eu trabalhe sempre com sonoridades, com objetos sonoros, com “coisas musicais”, com pauta, notas et Cetera... como todos os músicos compositores por aí a fora e por todos os

tempos, fica-me mais difícil ainda *falar sobre* ou *dizer a respeito* do que acontece sonoramente no segmento de tempo em que transcorrem as músicas que concebo e escrevo.

Por favor, se necessitares de informações quanto a outros aspectos relativos à suíte, escreve para mim e eu te atenderei, dentro do possível.

Continuo à tua disposição.

Largo e fraternal abraço.

Flávio Oliveira.



**ANEXO H – Links de gravações de *In Memoriam* por Rafael Marques e Pamela Ramos**

Primeira performance de Rafael Marques e Pamela Ramos. Auditorium Tasso Corrêa, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, novembro, 2019.

<[https://www.youtube.com/watch?v=o9-\\_s3HCUuU](https://www.youtube.com/watch?v=o9-_s3HCUuU)>

Segunda performance de *Nênia* (1º movimento de *In Memoriam*) de Rafael Marques. Residência de Pamela Ramos, Porto Alegre, RS, maio, 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=9TuGFGEkMaw>>

Segunda performance de *Na Praia da Alegria* (2º movimento de *In Memoriam*) de Rafael Marques e Pamela Ramos. Residência de Pamela Ramos, Porto Alegre, RS, maio, 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=zfZvdYk1wpU>>

Segunda performance de *Na Trilha de Qorpo Santo* (3º movimento de *In Memoriam*) de Rafael Marques e Pamela Ramos. Residência de Pamela Ramos, Porto Alegre, RS, maio, 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=FBpU2zIB9rQ>>

Segunda performance de *Na Memória* (4º movimento de *In Memoriam*) de Rafael Marques e Pamela Ramos. Residência de Pamela Ramos, Porto Alegre, RS, maio, 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=6H04BZCSrGM>>